





las artes

DE GILLES DELEUZE

Procesos artísticos,
creaciones y
experimentaciones

PAOLO VIGNOLA

Editor

César Portilla
Emilia Marra
Sara Baranzoni
Cristina Morales
Diana Medina
Olga del Pilar López
María del Pilar Gavilanes
Gabriela Rivadeneira
Fabián Darío Mosquera
Ángel Emilio Hidalgo
Paolo Vignola
Leonardo Reyes / Olga López

UArtes Ediciones

UArtes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector, Ramiro Noriega

Primera edición

D.R. © Universidad de las Artes

UARTES EDICIONES:

Director, Mario Fernando Montenegro.

Diseño de portada: María Mercedes Salgado

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana J.

Las Artes de Gilles Deleuze
COLECCIÓN ENSAYO

ISBN 978 9942 977 09 0

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/editorial

Índice

Nota Mínima	7
Prólogo, Patricio Landaeta Mardones	9
El proceso de creación de William Burroughs. Del testimonio al delirio. Del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a la idea César Portilla, Universidad Central del Ecuador	17
« ¿Y si yo fuera Moosbrugger? » : La prueba de lo indeterminado Emilia Marra, Università degli Studi di Trieste	29
Sustracción, movimiento, encuentros. Elementos para un teatro del porvenir Sara Baranzoni, Universidad de las Artes	35
El n-1 como dispositivo de la investigación y la creación rizomáticas o sobre cómo se hace unx artista Cristina Morales Saro, Universidad de las Artes	49
Mirar con las manos, tocar con los ojos. Ritmos vitales de las sensaciones en la obra de Jan Švankmajer Diana Medina Meléndez, Universidad de las Artes	65
Circuitos de la imagen-cristal. La imagen-cristal de Pedro Páramo Olga López, Universidad de las Artes	81
Las potencias de lo falso en el cine de Pedro Costa María del Pilar Gavilanes, Universidad de las Artes	97
Deshacerse de venenos: el devenir menor en la obra de Samuel Beckett Gabriela Rivadeneira Crespo, Universidad de las Artes	109
<i>Ethos barroco</i> : del laberinto al rizoma. Modernidad, mestizaje y revolución en Glauber Rocha Fabián Darío Mosquera, Universidad de las Artes	123

Fernando Nieto Cadena: ¿Una literatura menor frente al canon de la poesía ecuatoriana? Ángel Emilio Hidalgo, Universidad de las Artes	143
Geofilosofía sin sombras. El grado cero de un pueblo por venir Paolo Vignola, Universidad de las Artes	151
Ensamblajes granulares Leonardo Reyes y Olga López, YachayTech & UArtes, Ecuador	165
Epílogo, Remontajes deleuzianos: doce veces entre dos por tres Miguel Alfonso Bouhaben, Universidad de las Artes, Ecuador	181
Biografías de los autores	197

Nota mínima

Si en la perspectiva deleuziana la filosofía es el arte de crear conceptos, lo que las artes ofrecieron a Deleuze fue, por un lado, una manera de escapar al estatuto representativo, logocéntrico y antropocéntrico de la tradición occidental del pensamiento y, por otro lado, el coraje de la experimentación. Este coraje se revela a través de los devenires, recogidos de la literatura, del cine, de la música, del teatro, de las artes visuales: devenir-mujer, devenir-animal, devenir-imperceptible, cuya dimensión siempre es política. El nexo entre pensamiento teórico, expresividad artística y función política ofreció la posibilidad de que UArtes se volviera promotora de un proceso transdisciplinar de formación, debate e investigación acerca de la obra de Gilles Deleuze como herramienta conceptual dirigido a artistas, estudiantes, docentes y ciudadanos en general. En este sentido, los textos contenidos en este libro representan la etapa de un proceso heurístico colectivo, cuyo deseo es impulsar el florecimiento de nuevas investigaciones dedicadas a la relación íntima entre pensamiento crítico y creación artística.

Con Deleuze, la pregunta «¿qué es el arte?» se transforma en «¿qué hace el arte, y que le hace a la filosofía?»». Antes que nada, el arte piensa. No piensa con conceptos como la filosofía ni con funciones como la ciencia, sin embargo, siempre se trata de pensamiento, así como en la filosofía y la ciencia siempre se trata de creación: el arte piensa por afectos y perceptos al articular materiales y sensaciones. En segundo lugar, el arte resiste: el arte es resistencia y resistir es crear. Esto tiene que ser entendido ontológica y políticamente. Así, la obra artística es monumento y arma, fabulación y crítica, todo esto sin solución de continuidad. Ontológicamente el arte conserva sensaciones, afectos y perceptos, mientras que, políticamente, el arte resiste a los poderes dominantes, pero esta resistencia solo se la puede entender como creación. Creación para alcanzar el movimiento puro. En este sentido, el arte, o las artes, nos hacen ver nada más y nada menos que el movimiento, conservado en la piedra, en el lienzo, en la cinta de una película o en la propia escritura.

El tema del movimiento y de los procesos creadores, en el cine, en el teatro y en la literatura, es el objeto principal de la primera sección del presente libro, con las intervenciones de César Portilla acerca del «proceso» y del «control» en la obra de Williams Burroughs, de Emilia Marra y de sus reflexiones teóricas acerca de Musil virtualmente leído por Deleuze, de Sara Baranzoni y el proceso de minoración en el teatro de Carmelo Bene, de Cristina Morales sobre la valencia teórica, política y artística de la fórmula deleuziana «n-I», o sea de la dimensión creadora del devenir.

Los devenires están hechos de movimientos e intensidades, que nos llevan hacia nuevas temporalidades, como la de los cristales de tiempo. Intensidad y cristal, junto con el concepto de pliegue, serán los temas principales de la segunda sección del volumen. Se trata de una sección que articula los temas del primer grupo de textos, tanto desde el plan de la estética cinematográfica en la obra de Jan Švankmajer con Diana Medina, como del pensamiento estético teórico de Bergson, trabajado por medio de la obra

literaria de Juan Rulfo, por Olga López. María del Pilar Gavilanes, desde el cine de fabulación de Pedro Costa, y describiendo sus implicaciones políticas y minoritarias, lleva al lector a la tercera y última sección.

La tercera sección, que se nutre de los análisis hermenéuticos, artísticos y estilísticos desarrollados en las secciones previas, manifiesta la intención de territorializar al pensamiento de Deleuze, es decir de ponerlo en relación con un territorio. Al hacer esto, hemos seguido una de las indicaciones más poderosas de ¿Qué es la filosofía?: Pensar se hace en la relación entre la Tierra y el territorio. A esta perspectiva general, pensamos que era preciso añadir una expresión más particular, que exprese la importancia de situar al pensamiento en lugares estratégicos para su experimentación y su reinención. En Nietzsche y la filosofía, al criticar la universalidad de la verdad para todo tiempo y todo lugar, Deleuze afirma que «los lugares del pensamiento son las zonas tropicales, frecuentadas por el hombre tropical». Con estas consideraciones como guía, que nos proporcionan también la imagen de un Deleuze tropical como su devenir inacabado y problemático, se decidió mostrar el potencial heurístico y estratégico del devenir menor dentro de una condición geopolítica determinada, la de Latinoamérica, en el intersticio entre las experimentaciones artísticas y los procesos políticos. Con este espíritu, el texto de Ana Gabriela Rivadeneira dedicado a la obra de Beckett como ejemplo singular de literatura menor, puede funcionar como fomentador teórico de los artículos siguientes: Ángel Emilio Hidalgo escribe acerca de la poesía de Fernando Nieto Cadena como literatura menor; Fabián Mosquera describe el ethos barroco, rizomático, y la antropofagia política de Glauber Rocha; Paolo Vignola intenta cruzar el concepto de geofilosofía con las perspectivas estéticas y políticas de la condición equinoccial.

En fin, de alguna manera fiel a la orientación interdisciplinaria dibujada en ¿Qué es la filosofía?, el libro acoge un texto de frontera, entre ciencia, filosofía y arte: Ensamblajes granulares, firmado por el físico Leonardo Reyes, junto con Olga López. Se trata de un texto literalmente fuera de metáfora, en la medida en que, al tratar el tema de los ensamblajes en física de los materiales granulares, se presenta él mismo, más como un ensamblaje que como un simple diálogo entre las tres disciplinas creadoras. Cabe señalar que este texto quiere cumplir con una consideración metodológica que abarca la tendencia común a todas las intervenciones del libro. Deleuze era un hombre muy reservado, bastante aislado de los demás, con poco interés de mostrarse en público - y toda la teoría del devenir; tiene una misión: la misión de desaparecer; de devenir imperceptible. Pues, hemos intentado hacer desaparecer el hombre filósofo Deleuze, dentro de las artes, utilizando seudónimos artísticos, que serían los personajes conceptuales del libro: Beckett, Bolívar Echeverría, Fernando Nieto Cadena, los decoloniales, Burroughs, Carmelo Bene, Musil, Svankmayer, Juan Rulfo, Pedro Costa, hasta llegar al grano de arena.

Paolo Vignola

Las artes de Gilles Deleuze

Procesos artísticos, creaciones y experimentaciones

Patricio Landaeta Mardones.

Valparaíso, marzo de 2018

En los últimos quince años es posible apreciar en distintos rincones del planeta una proliferación de los estudios del trabajo de Gilles Deleuze y del esfuerzo conjunto con su entrañable amigo y colaborador, el psicoanalista Félix Guattari. Encontramos, pues, diseminado su legado por los cinco continentes en lugares como Japón, Taiwán, Filipinas, Singapur, India, Sudáfrica, Australia, Estados Unidos, México, Brasil, Perú, Argentina, Uruguay, Ecuador, Chile y, por supuesto, en distintos países de Europa como Turquía y Portugal. El motivo de este florecimiento pareciera fundarse no tanto en un interés repentino o desesperado por ahondar en el legado de los últimos estertores de la filosofía europea del siglo XX (donde Martin Heidegger, los miembros de la Escuela de Fráncfort, Foucault y otros como Walter Benjamin parecieran marcar la pauta). Tampoco la razón pareciera cifrarse en una apertura reciente de las escuelas de filosofía a las ideas y conceptos de Deleuze y Guattari, una vez que estos han sido depurados de toda su impronta contestataria y antiacadémica. No existe nada semejante a un interés museográfico o escolástico (salvo casos puntuales que no vale la pena enumerar) detrás del auge de comentarios, libros individuales, libros colectivos y grupos de trabajo en torno a la filosofía de los autores del *Anti-Edipo*. Al contrario, como intentaré exponer brevemente, la situación resulta bastante distinta cuando confrontamos esta filosofía que se nos presenta como un vitalismo en y para el arte, ciencia y filosofía.

Lejos de constituirse la filosofía y la enseñanza universitaria de esta disciplina como los campos de interés predominantes, la vitalidad y actualidad del pensamiento de Deleuze y Guattari ofrece sus mejores frutos allende sus límites. Si hay algo medianamente claro hoy en día es que el legado de Deleuze y Guattari no radica en el hecho convulsionar la institución o la enseñanza de la filosofía, como hubiese podido esperarse. La *historia monumental*, los grandes nombres, y la transmisión de conceptos abstractos *descarnados* siguen marcando la pauta de la enseñanza universitaria (sin contar con la connivencia cada vez mayor de uni-

versidad y mercado). Lejos de esto, como era la tónica desde sus primeros pasos, la influencia de las ideas de Deleuze y Guattari se advierte cada vez con mayor fuerza en ámbitos no filosóficos, en esferas del conocimiento y de la creación – como la educación, el arte y la reflexión estética: estudios de cine, plástica, literatura, arquitectura – que se apropian de distintos pasajes de su obra sin ser (o pretender ser) fieles a ningún original.

Este fenómeno se explica en razón del (perturbador) lugar que ocupa Deleuze en el marco de la historia de la filosofía en el siglo XX, criticada por este mismo al erigirse como un tribunal o un inventario estéril, carente de potencia, incapaz de crear nada nuevo (e igualmente incapaz de dejar morir las fórmulas obsoletas). Esta crítica a la tradición mayor y dominante se acompaña, sin embargo, de un replanteamiento del ejercicio de pensar: pensar no es un acto de la voluntad, no se piensa voluntariamente, sino a partir de un afuera, de un signo que nos violenta. Lo cierto para Deleuze es que somos forzados a pensar aquello para lo cual *todavía* no tenemos palabras. Esta definición, que conlleva asumir una cierta impotencia connatural al ejercicio de pensar, va de la mano con el trazado de un nuevo mapa, de nuevas coordenadas para acceder y hacer historia de la filosofía, pensada contra la idea de un catálogo de autoridades y conceptos. Así es como se promueve una apertura del pensamiento filosófico a perspectivas y problemas que parecen extraños o al menos poco ortodoxos a los ojos de una academia marcada por el predominio de las ideas de verdad del saber, de objetividad del conocimiento y de conciencia, etc.

Por ello, no parece una exageración ni una contradicción plantear que mientras el pensamiento de Gilles Deleuze desquicia la tradición filosófica (y aun cuando en esta misma tradición permanezca intacta una cierta esterilidad historicista) se ofrezca para otras disciplinas como una cantera de riqueza inagotable. Para comprender la diseminación de la filosofía de Deleuze y Guattari en distintas prácticas y esfuerzos teóricos, resulta útil *repetir* una y otra vez la exhortación lanzada por Deleuze a pensar (y evidentemente a crear) *desde* la pura inmanencia *contra* toda forma de sujeción, fundamentalmente porque dicha repetición nos ayudará a poner de manifiesto un *malestar* que el filósofo instala y busca contestar mediante la propia redefinición del ejercicio de hacer filosofía: la filosofía es un acto, una creación de conceptos, donde se pone en juego la búsqueda de una nueva atmósfera para la vida. Esa afirmación o declaración de principios traza una línea entre arte y filosofía, línea que las une en una lucha a muerte: arte y filosofía se ensamblan en una experimentación vitalista que se concibe como *arma* para la crítica del presente, contra la dominación y servidumbre que instala, buscando romper la asfixia que parece expandirse por doquier, echando mano a distintas formas de pensar y crear, como queda claro con *El Anti-Edipo* y *Mil Mesetas*, que luchan por derrocar formas de trascendencia soterradas que impiden gestar *otra* relación entre con el mundo.

Este pensamiento icónico de finales del siglo XX, que responde a su momento de crisis a partir de un ensamble de materiales fraguados en un cuerpo a cuerpo con el arte, la ciencia y la filosofía en su *devenir menor*; y que llega hasta nosotros por canales disciplinas y prácticas inusitadas, resulta *hoy* un aliado sin parangón al desear confrontar de manera crítica y clínica nuestro espacio y tiempo latinoamericano, en una época en que la desterritorialización capitalista pareciera arrebatarnos la posibilidad de decir indio, mestizo, madre tierra y barroco fuera del registro edulcorado de la posmodernidad y los estudios culturales. Con esa convicción nace, por ejemplo, la Red de Estudios Latinoamericanos Deleuze y Guattari, agrupación que reúne investigadores de disciplinas diversas buscando articular grupos de investigación en arte, filosofía y política, provenientes de México, Colombia, Ecuador, Brasil, Perú, Brasil Argentina y Chile. Asimismo, la heterogeneidad asociada a la obra y a la recepción del trabajo de Deleuze y Guattari, en discursos y prácticas que hacen suya la exhortación a pensar *contra* el presente *a favor* de un nuevo porvenir, encuentra un lugar destacado en el aporte que lleva a cabo la Universidad de las Artes, en primer lugar facilitando la discusión transdisciplinaria entre los miembros de su cuerpo académico y luego dando pie a la aparición de este trabajo colectivo que tengo el grato honor de presentar.

Este libro colectivo es fruto de un esfuerzo teórico y práctico, en la medida en que lo ético, estético y político se despliegan al unísono en esta crítica de nuestro presente a partir de la matriz que ofrece la filosofía de Deleuze y Guattari. En esa medida los textos aquí reunidos más que analizar (o representar escolarmente) la filosofía de Deleuze y Guattari, nos permiten llevar adelante una crítica que es al mismo tiempo clínica de nuestro tiempo, desde los materiales que nos brindan arte y filosofía. En la primera sección, *Proceso y movimiento*, César Portilla en *El proceso de creación de William Burroughs. Del testimonio al delirio. Del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a la idea* elabora de manera novedosa la relectura de una temática central en la filosofía de Deleuze y Guattari, me refiero a la reconstrucción de la noción de proceso asociado a distintas formas de creación y experimentación artística, tomando el modelo clínico que ofrece la obra de William Burroughs. Esta noción vendría a clarificar por qué para los autores del *Anti-Edipo* resulta tan importante analizar desde una perspectiva filosófica estados límites como la psicosis y la esquizofrenia, confinadas a menudo al silencio de la enfermedad mental al ser reducidas a un *antilogos*. Si la idea de proceso, manifiesto en la psicosis, puede postularse como una clave de bóveda de la filosofía de Deleuze y Guattari es porque en gran medida dicha noción permite reconstruir conceptos tan importantes como “línea de fuga”, “devenir”, “máquina deseante” “agenciamiento” y “control”, y toda una constelación de conceptos en que se excluye todo finalismo, *apriorismo*, y transcendentalismo (y en esa medida todo método formal), para ponerse en su lugar la experimentación y apertura de nuevas vías de creación en filosofía y, por supuesto, en arte. Emilia Marra, por su parte, en “*Y si yo fuera Mo-*

osbrugger?”: *La prueba de lo indeterminado* profundiza en otra referencia obligada del vitalismo Deleuziano, *El hombre sin atributos* de Robert Musil, que se conecta estrechamente con la reflexión efectuada por César Portilla. El libro de Musil es imprescindible para comprender la referencia a la vida, a la relación “vida y escritura”, en un vitalismo que es coextensivo al arte y la filosofía, como instrumentos que no revelan una vida impersonal, sin ser genérica. La pregunta que se plantea el escrito es de qué manera el hombre sin atributos (que es también el protagonista de la novela inacabada de Musil) nos permite acceder a la visión o fabulación de un ser sin atributos (o de la pura inmanencia).

Intentar pensar un “teatro deleuziano”, un teatro menor, a partir de una novedosa exploración del vínculo que une Carmelo Bene y Gilles Deleuze, constituye la propuesta de Sara Baranzoni en *Sustracción, movimiento, encuentros. Elementos para un teatro del porvenir*. Se trata, pues, de un ingente esfuerzo, si se considera que Deleuze manifiesta en no pocas ocasiones una cierta apatía hacia artes escénicas como el teatro (y la ópera, sin ir más lejos). Este hecho, no obstante, es transformado por Baranzoni en condición para la creación de un *desvío* de la filosofía deleuziana, que acaba por suministrar importantes insumos teóricos para una nueva lectura del teatro contemporáneo en general y de la obra de Carmelo Bene en particular. En efecto, el texto de Baranzoni pone en claro que el teatro –y la reflexión sobre el teatro– puede servirse de las ideas y conceptos de una filosofía del movimiento como la que ofrece Deleuze. Igualmente su trabajo pone de manifiesto que el teatro puede encarnar un devenir minoritario como otras artes, y no solo las predilectas del propio Deleuze (literatura, cine y pintura). Más aún, el desafío consiste precisamente en pensar *más allá* de Deleuze, produciendo una nueva semejanza, nuevas formas de creación, nuevas formas de resistencia y crítica contra el dominio de la representación en el arte. Finalmente, Cristina Morales, en *El n-1 como dispositivo de la investigación y la creación rizomáticas o sobre cómo se hace un artista*, se lanza a un combate, un combate que no puede conducirse a la *deleuziana* sin contribuir a gestar una nueva realidad. Este combate consiste en denunciar la naturalización de la relación de dominación inscrita en la metafísica occidental. Como señala Morales, se trata de proponer un artefacto conceptual que pueda ser insertado en los intersticios de la disposición molar o metafísica del mundo para acceder a una nueva matriz creativa y, por este camino, a una nueva relación con el mundo. Esto se hace necesario porque la ontología de la tradición se nos presenta hasta hoy como una ordenación del mundo que aspira a ser universal y necesaria, convirtiendo la instauración de un orden cualquiera en determinación objetiva inscrita en la naturaleza de las cosas. La propuesta en el texto estará en ofrecer un contradispositivo que busca abrir posibilidades compositivas en nuevas investigaciones de corte existencial.

En la segunda sección, *Intensidades: el pliegue y el cristal*, los conceptos de Deleuze son conducidos por nuevos parajes en el análisis de artistas y obras que

parecen rompen desde dentro con los límites que les impone su aparato. Por ello, en una reflexión cruzada, se puede advertir que el cine se lee desde la literatura y la literatura desde el cine. De este modo, Diana Medina penetra en la obra del cineasta de animación Jan Švankmajer en *Mirar con las manos, tocar con los ojos. Ritmos vitales de las sensaciones en la obra de Jan Švankmajer*, para mostrar de qué manera el trabajo cinematográfico del artista nacido en Praga produce una imagen háptica, vale decir, una imagen “táctil”, caracterizada por despertar una cierta anarquía en nuestros sentidos, y romper, con ello, con la anestesiada actitud del observador *burgués* frente a la obra de arte. En esta línea, los conceptos deleuzianos permiten comprender el ritmo vital de las sensaciones donde se pone en juego lo háptico en la obra de Švankmajer. Lo que emerge en el trabajo del polifacético artista checo, como advierte Medina, es una obra creada a partir de una miríada de influencias, desde Kafka al surrealismo, en que se ha conjurado el predominio de la vista en el régimen sensorial, pervirtiendo el orden visual y llevando así por nuevos derroteros la crítica que en su momento el surrealismo lanzó al arte de la tradición.

Una escritura topológica sin centro, como la de Juan Rulfo, es analizada desde los conceptos deleuzianos por Olga del Pilar López en *La imagen-cristal de Pedro Páramo*. Entre muchos elementos, lo interesante es que, como en el caso anterior, el trabajo del escritor mexicano es abordado estableciendo un cruce de nociones puestas en juego en filosofía para distintas formas artísticas, dando lugar a una saludable contaminación de regímenes de signos diferentes. Ello, sin embargo, no constituye una mera arbitrariedad, sino que responde a la necesidad de pensar una literatura que se conecta con múltiples modos de hacer arte. En efecto, la heterogeneidad de materiales conceptuales escogidos por López es el corolario de confrontar una experimentación literaria *inquietante* como la de Juan Rulfo, capaz de conjugar en un mismo texto la mirada del fotógrafo, el cineasta y el escritor. Finalmente, el trabajo del cineasta portugués Pedro Costa, reconocido por retratar la marginalidad lisboeta renunciando luego de su primer trabajo al aparataje de la industria cinematográfica, es leído por María del Pilar Gavilanes en *Las potencias de lo falso en el cine de Pedro Costa* desde los conceptos de fabulación y potencia de lo falso. Según se nos muestra, el estudio del trabajo del cineasta es de suma relevancia por haber cambiado las coordenadas de hacer cine (no sólo por el uso del video, sino sobre todo considerando que las historias se elaboran y se ponen en escena de manera colectiva a partir de hechos ficticios y reales, dando también pie a errores en el montaje y a incoherencias en la narración) y por el modo de pensar y retratar los efectos actuales del colonialismo y la precariedad de las barriadas metropolitanas de Lisboa, instalándose el artista en aquellos barrios como uno más de sus habitantes por largas temporadas. Así, pues, a través de los conceptos de la filosofía de Deleuze, el cine de Costa se nos revela encarnando un devenir menor que es alimentado por un agenciamiento colectivo de enunciación que busca fabular, *dar*

lugar a un pueblo que falta, precisamente contribuyendo a gestar los materiales para *dar voz* a su propia potencia.

En la tercer sección, *Devenir menor*, se presentan una serie de ensayos que indagan en la impronta político-vitalista de la literatura y del pensamiento filosófico. En esa línea, Gabriela Rivadeneira se sumerge en la obra de Samuel Beckett en *Deshacerse de venenos: el devenir menor en la obra de Samuel Beckett*. Para la autora, la biografía y la obra de Beckett resultan claramente aproximables a la idea de literatura menor. Efectivamente en Beckett relucen las tres características de la literatura menor: la desterritorialización de la lengua, el inmediato político y el agenciamiento colectivo de enunciación. Beckett desterritorializa el francés, lo vuelve extranjero con respecto a sí mismo, lo saca de sus caminos trillados, estableciendo una distancia insalvable entre su literatura y la lengua oficial y dominante. Luego, los problemas triviales que ponen en obra sus personajes *opacos* se conectan inmediatamente con el medio social, un medio social marcado por la desolación de la Segunda Guerra Mundial. Así, se advierte que Beckett apuesta por una enunciación colectiva intentando gestar otra consciencia y otra sensibilidad mediante el abandono de toda maestría y genialidad artística. Esto quedará reflejado, como muestra Rivadeneira en la reivindicación de la impotencia y la ignorancia como ejes del proceso de creación. Por su parte, Fabián Darío Mosquera examina en perspectiva la obra de Glauber Rocha en *Ethos barroco: del laberinto al rizoma. Modernidad, mestizaje y revolución en Glauber Rocha*. La lectura de Bolívar Echevarría, concretamente la afirmación para la modernidad latinoamericana de un *ethos barroco* con características de rizoma, permite al autor convocar una multiplicidad de voces y registros que buscan hacer hablar las tácticas políticas (o la micropolítica) que introduce con absoluta novedad el cine de Glauber Rocha en el panorama militante y politizado del arte de mediados de los años setentas. Como muestra Mosquera, el cineasta brasileño rechazará toda subordinación del cine a la política, como es patente en el cine de guerrilla que le es contemporáneo. Al contrario, desde *Trilogía de la tierra*, este mostrará que el cine por sus propios medios, creando un nuevo lenguaje, deviene político para denunciar toda forma de sumisión no sin antes *desviar* las formas de creación vigentes en el cine, convirtiéndole en un creador inclasificable.

Muy en la línea de la propuesta de Mosquera, Ángel Emilio Hidalgo aborda la obra Fernando Nieto Cadena desde la filosofía de Deleuze y Guattari en *Fernando Nieto Cadena: ¿Una “literatura menor” para el canon de la poesía ecuatoriana?* Para esto, en un sugestivo montaje, acude a la crítica del canon de la crítica literaria de la poesía ecuatoriana que plantea Ernesto Carrión para denunciar la marginación y aislamiento de escritores cuya identidad no se ajusta al patrón que intenta imponer el canon nacional. El ensayo de este último, que pone de manifiesto una tradición subterránea que horada el canon desde dentro, hace rizoma con la idea de una literatura menor que sacando la lengua de los caminos trillados de la tradi-

ción hace “delirar” el lenguaje, no sin despertar en el escritor una tercera persona, un impersonal, que se abre a visiones y sensaciones de un pueblo por venir. En ese marco se presenta la obra de Fernando Nieto, quien se destaca en su época por encarnar un *devenir minoritario* no solamente como poeta, sino como activo *agitador cultural* gracias a la creación del grupo Sicoseo.

Finalmente, Paolo Vignola nos propone una crítica radical al Antropoceno, que designa la crisis ecológica, social, epistémica y política contemporánea, a partir de una singular apropiación de la noción de geofilosofía que supedita la creación de conceptos a la relación de tierra y territorio. En *Geofilosofía sin sombras. El grado cero de un pueblo por venir*, se trata de pensar en el plano de una ecología ampliada, que involucra lo individual, lo colectivo y nuestra propia relación con el medio, el modo en que un encuentro y montaje de la noción de geofilosofía con el devenir menor de la literatura y otras formas de arte permiten prefigurar un pueblo porvenir. Como afirma enfáticamente el autor, este pueblo porvenir, esta fabulación del pueblo que falta, solo podrá ser fruto de una enunciación colectiva que para hacer frente al al Antropoceno habrá de emerger a partir de nueva relación de la tierra y territorio al modo como lo plantean hoy distintas formas de arte *menor*.

En la última sección, titulada *ensamblaje*, la filosofía de Deleuze y Guattari será leída en escorzo. De gran notoriedad a lo largo de toda su carrera es el papel atribuido a la ciencia y la matemática por Deleuze y Guattari. En ese tenor es que Leonardo Reyes y Olga López, en un texto polifónico, que desplaza la matriz del especialista, ponen en juego un discurso que zigzaguea entre ciencia, arte y filosofía para repensar los sistemas complejos a la luz del vitalismo de Deleuze y Guattari y viceversa, mostrando que la complejidad constituye una puerta de entrada privilegiada para comprender de otro modo el ensamble de conceptos como rizoma, multiplicidad y devenir en los autores de *Mil Mesetas*.

Debo agregar para finalizar esta presentación que este ensamble de textos dispares no pretende ni agotar el estudio de las fuentes, ni los problemas abordados por Deleuze en relación con el arte. Tampoco, como se verá, pretende llegar al público para trascender como un trabajo de especialistas. Al contrario, este ejercicio de experimentación conceptual que trabaja con los materiales que ofrecen los agenciamientos artísticos, junto con reiterar la originalidad del aporte Deleuze (y Guattari) a la crítica de nuestro tiempo a través del arte, desplaza en múltiples ocasiones la matriz “original”, abierta por definición a todo uso y *desvío*, para ofrecer el necesario espacio de intervención y creación a la comunidad de lectores, y así prolongar el legado de una filosofía siempre en *devenir*.

Patricio Landaeta Mardones
Valparaíso, marzo de 2018

El proceso de creación de William Burroughs

Del testimonio al delirio. Del cuerpo a la obra
de arte, de la obra de arte a la idea

César Portilla

Universidad Central del Ecuador

Comencemos explicando el título del presente ensayo, es decir, cómo el nombre de Gilles Deleuze, y sobre todo su filosofía, son aquí convocados. En primer lugar, pensamos que la noción deleuziana de proceso se ajusta adecuadamente a las maneras de escribir de William Burroughs. A cada libro del escritor norteamericano corresponde un proceso creativo diferente, de modo que, *Del Testimonio al Delirio* da cuenta de la evolución en sus procesos creativos. Intentaré explicarlo a través del análisis breve de una parte de la obra de Burroughs que va desde su primera novela *Junky*¹, hasta el descubrimiento de la técnica del *cut up* y la escritura de su texto *Last Words*².

Después, hemos tomado prestado una lectura que hace Deleuze de la obra de Leopold von Sacher Masoch³ para aplicarla a la obra de William Burroughs. Ahí, Deleuze habla de una idea ascendente que va *Del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a la idea*, y que creemos corresponde perfectamente a la evolución de una idea, la de control, en la obra de Burroughs.

Finalmente, esta 'idea ascendente' que acabo de mencionar nos permite examinar un procedimiento, que no solo es de Deleuze, sino de la filosofía en general: se trata de la elaboración de conceptos a partir de lo que se nos muestra en el arte. De cierta manera, y en la obra de Burroughs es evidente, la literatura es utilizada como informante, como un *soplón* al servicio de la filosofía. En este sentido, Deleuze dice que el inicio para elaborar la noción de *sociedades de control*, y que él lo adjudica a Michel Foucault, empieza en las ficciones de Burroughs. Estos puntos constituyen nuestra manera de utilizar las ideas del

1 William Burroughs, *Junky* (New York : Ace Books, 1953). Versión en español: *Yonqui*, traducido por Martín Lendínez (Barcelona: Editorial Bruguera, 1980), versión disponible en www.katarsis-webzine.blogspot.com

2 William Burroughs, Texto escrito dentro de una carta dirigida a Allen Ginsberg, el 21 de junio de 1960, Ginsberg Collection, Rare Books And Manuscript Library, Columbia University, New York.

3 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* (Paris, Editions de Minuit, 2007), p.21.

filósofo francés como herramientas conceptuales para un análisis de la obra de Burroughs.

Proceso

En una de sus clases en la Universidad de París 8⁴, en 1980, Gilles Deleuze habla de lo que él cree que es aún importante de su libro, *El Antiedipo*⁵, escrito con Félix Guattari ocho años antes. Allí, Deleuze define la enfermedad mental, y su expresión la psicosis, como un proceso y al enfermo mental como una víctima del proceso. Deleuze construye, en su libro y en sus clases, precisamente esa noción de proceso. Esto no significa que la palabra o el concepto no existía antes, sino que Deleuze le da una nueva definición. De alguna manera, diríamos que crea un concepto, en el sentido que, como él mismo argumenta, los filósofos crean conceptos.

Deleuze dice que al lado de la corriente *personológica* -que ve la enfermedad mental en términos de degradación, de descomposición del yo, de la unidad de la persona en relación a la realidad- y al lado de la corriente *estructuralista* -que interpreta la psicosis en virtud del arribo de acontecimientos, de fenómenos esenciales en una estructura, que afirma que la locura es un acontecimiento ligado a la distribución, a las posiciones, a las situaciones y a las relaciones dentro de una estructura-, él privilegia la enfermedad mental y su expresión, la psicosis, como un proceso. Deleuze dice: «El proceso es el recorrido de un flujo [...] la imagen es muy simple, como un riachuelo que cava su lecho, es decir que el trayecto no preexiste al viaje [...]. El proceso es un movimiento de viaje cuyo trayecto no preexiste, es decir que él traza su propio trayecto. De cierta manera esto se llama línea de fuga. El proceso es el trazado de líneas de fuga. Ahora bien, las líneas de fuga no preexisten a su propio trayecto». Las líneas de fuga, según Deleuze, son rupturas verdaderas, abren un trayecto definido a otros trayectos. Las líneas de fuga trazan nuevas posibilidades, no son determinadas de antemano, no marcan un futuro, sino un devenir. El proceso finalmente es la emisión de flujos.

Dentro de este contexto, Deleuze dice también que el delirio, que es un proceso, es inmediatamente inversión de un campo histórico social. Se delira la historia y la sociedad. Si tomamos un delirio, es alguien que a través un campo histórico y social, traza sus líneas: «el delirio es esta especie de inversión por el deseo del campo histórico y social».⁶

4 Véase : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68

5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de Francisco Monge, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985.

6 Deleuze y Guattari, *L'Anti-Œdipe...*

Podemos así encontrar en el trabajo de Burroughs procesos en el sentido de Deleuze: la manera de escribir de Burroughs cambia de libro en libro, existe una suerte de proceso en marcha, de algo que no está fijo, que no está determinado. Podemos también ver que muchos de sus textos son reutilizados en diferentes obras, en distintos contextos y con diferentes propósitos. Es como si los textos continuasen construyéndose, en un proceso de cambio constante. Encontramos también que sus textos son delirios invertidos en un campo histórico mundial. Burroughs da a sus escritos, nuevas posibilidades de vida. Un caso específico es el texto *Last Words (Últimas Palabras)*. Este texto fue escrito inicialmente en una carta personal dirigida a su amigo y agente literario Allen Ginsberg. Fue publicado luego en la revista literaria *Floating Bear*. Posteriormente fue publicado en la novela epistolar *Cartas del Yagé*. Una segunda versión, más extensa y con nuevos elementos, aparece en el primer capítulo de la novela *Nova Express*. Otra versión, esta vez sonora, aparece en el vinilo *Nothing Here Now But The Recordings (Nada más que las grabaciones)*. Esta versión es más extensa y con más elementos. Así, vemos que este texto sigue su camino, nuevas líneas de fuga aparecen y continúa nuevos trayectos con la transformación de cada versión.

Esta es la primera versión:

ESCUCHEN MIS ULTIMAS PALABRAS TODOS LOS MUNDOS. ESCUCHEN TODOS USTEDES JUNTOS, SINDICATOS Y GOBIERNOS DE LA TIERRA. Y USTEDES PODERES DEL PODER DETRAS QUÉ SUCIOS TRATOS CONSUMADOS EN QUÉ LAVATORIO PARA APODERARSE DE LO QUE NO ES DE USTEDES. PARA VENDER LA TIERRA BAJO LOS PIES DE LOS NO NACIDOS. ESCUCHEN. LO QUE TENGO QUE DECIR ES PARA TODOS LOS HOMBRES EN TODAS PARTES. REPITO PARA TODOS. NADIE ESTA EXCLUIDO. GRATIS PARA TODOS LOS QUE PAGAN. GRATIS PARA TODOS LOS QUE NO PAGAN.

¿QUÉ ES LO QUE LES HA ASUSTADO A USTEDES TODOS HACIENDO QUE ENTREN EN EL TIEMPO? ¿QUÉ ES LO QUE LES HA ASUSTADO A TODOS HACIENDO QUE ENTREN EN SUS CUERPOS? ¿DENTRO DE LA MIERDA PARA SIEMPRE? ¿QUIEREN PERMANECER ALLÍ PARA SIEMPRE? ENTONCES ESCUCHEN LAS ULTIMAS PALABRAS O QUÉDENSE EN LA MIERDA PARA SIEMPRE. ¿QUÉ LES HA ASUSTADO HACIENDO QUE ENTREN EN ÉL TIEMPO? ¿EN EL CUERPO? ¿EN LA MIERDA? LES DIRÉ. LA PALABRA. SU PALABRA. AL PRINCIPIO FUE LA PALABRA. ASUSTÓ A USTEDES TODOS Y LES HIZO ENTRAR EN LA MIERDA PARA SIEMPRE. SALGAN PARA

SIEMPRE. SALGAN DE LA PALABRA TIEMPO PARA SIEMPRE. SALGAN DE LA PALABRA CUERPO PARA SIEMPRE. SALGAN DE LA PALABRA MIERDA PARA SIEMPRE. TODOS FUERA DEL TIEMPO Y AL ESPACIO. PARA SIEMPRE. NO HAY NADA QUE TEMER. NO HAY NADA EN EL ESPACIO. ESO ES TODO TODO TODO HASSAN SABBAH.

NO HAY NINGUNA PALABRA QUE TEMER. NO HAY NINGUNA PALABRA. ESO ES TODO TODO TODO HASSAN SABBAH. EN SU LUGAR YO ANULO TODAS SUS PALABRAS PARA SIEMPRE. Y LAS PALABRAS DE HASSAN SABBAH YO TAMBIÉN LAS ANULO. SOBRE TODOS SUS CIELOS MIREN LA ESCRITURA SILENCIOSA DE BRION GYSIN HASSAN SABBAH. LA ESCRITURA DEL ESPACIO. LA ESCRITURA DEL SILENCIO.

VEAN VEAN VEAN

AMIGOS MUCHACHOS A TRAVÉS DE TODOS SUS CIELOS VEA LA ESCRITURA SILENCIOSA DE BRION GYSIN HASSAN SABBAH. LA ESCRITURA DE SILENCIO LA ESCRITURA DE ESPACIO. ESO ES TODO TODO TODO HASSAN SABBAH.

VEA VEA VEA⁷

Del Testimonio al Delirio

A cada obra de Burroughs corresponde una manera diferente de crear. Se opera así un cambio gradual en la manera de abordar la creación que se transforma de libro en libro. Hay una suerte de evolución del proceso creativo del escritor que se manifiesta en la forma o el modo de expresión de cada obra, y que trataremos de explicar.

La cronología de publicaciones de las obras de Burroughs no corresponde necesariamente a la cronología de sus obras escritas. Además, una misma obra cambia a menudo en las diferentes publicaciones. Así, la obra no está jamás terminada y está en constante (re) construcción.

Burroughs escribe a principios de los años 1950 su primera novela, *Junky* (*Yonqui* en la versión en español), esta es publicada en 1953. Después escribe entre 1951 y 1953 -lo que al principio fue la continuación de *Yonqui*-, el libro *Queer*, (*Marica*, en la versión en español), publicada en 1985. Entre 1953 y 1957 escribe *Naked Lunch*, (*El almuerzo desnudo*, en español) que se publica finalmente en 1959.

⁷ William Burroughs, *The Yage Letters*, (San Francisco : City Lights Books, 1963). Edición en castellano : William Burroughs, *Cartas de Yagé*, traducido por Carlos Boccardo, (Argentina : Ediciones Signos, 1971), versión disponible en <http://miputumayo.com.co/wp-content/uploads/2011/03/cartas-del-yage.pdf>, p. 61 y 62.

Los dos primeros libros *Junky* y *Queer* se basan en acontecimientos que pasan en su vida. Sin embargo, hay diferencias en la manera de contar y de componer los escritos. Su vida es el principal material de estas dos obras, pero, aunque *Junky* sea abordado desde un punto de vista subjetivo, las situaciones y las anécdotas que son ahí relatadas sirven para hacer un informe o un reporte que quiere ser antropológico o sociológico: se trata del testimonio de Lee, el alter ego de Burroughs, que consume y ocasionalmente vende drogas. En *Queer*, en cambio, el relato gira alrededor de una obsesión amorosa y las tentativas del personaje, llamado también Lee, por conquistar un joven muchacho. *Junky* está escrito en primera persona, cuenta una forma de vida, las drogas disponibles en las farmacias y en el mercado negro, sus sucedáneos, los síntomas de la adicción a los opiáceos, un vocabulario ligado, todo un sistema simbólico. Las situaciones narradas pasan en Nueva York, en Nueva Orleans y México. Se desarrollan en los lugares de pasaje, de espera: estaciones de metro, consultorios médicos, farmacias, hospitales, comisariatos de policía, prisiones. Para subrayar el aspecto de testimonio y para evitar futuros problemas de censura de esta novela, los editores añadieron al título de la primera publicación, *Junkie*, un subtítulo: *Confesiones de un adicto a las drogas no redimido*.

Queer es una novela inspirada también por datos autobiográficos, pero esta vez Burroughs cambia la narración a la tercera persona como un gesto de distanciamiento. En el proceso de creación de *Queer*, el escritor apela a las viejas tradiciones del *storytelling*, inventa historias similares a las que se cuenta oralmente. Comienza así con la creación de sus célebres *routines* (números en español): relatos improvisados, la mayor parte cómicos y delirantes a la manera de un *showman* de *stand-up comedy*: monólogos “que le eran como dictados por un invisible agente”. En este libro, Burroughs abandona el aspecto sociológico para contar situaciones que pasan en una de sus relaciones homosexuales. Estos relatos tienen un destinatario específico, le sirven de herramientas de seducción. Burroughs mismo señala la diferencia entre las dos novelas de manera retrospectiva en su introducción de la publicación de *Queer* en 1985: «había escrito *Junky*, y el motivo era relativamente simple: relatar de la manera más exacta y sencilla posible, mi experiencia como adicto»⁸. Se trata de una escritura que pretende tener un valor de documento. En cambio en *Queer*, que cuenta una experiencia sentimental traumática, Burroughs trata de curarse utilizando la escritura como terapia. Hace, además, el paralelo entre la escritura y los organismos vivos atacados por un virus. Burroughs dice que la escritura puede funcionar como vacuna preventiva: «En cuanto se escribe algo, ese algo pierde el poder de la sorpresa, así como un virus pierde su ventaja cuando un

8 William Burroughs, *Queer*, (New York : Viking Press, 1985). Edición en español : William Burroughs, *Marica*, traducción por Mariano Casas, (Epublibre, Editor digital Polifeno 7), p.9.

virus debilitado ha creado anticuerpos alertados. De manera que relatando mi experiencia, logré cierta inmunidad ante otras aventuras peligrosas del mismo tipo». La escritura según Burroughs desdramatiza las pasiones contra el virus del amor y, además, le servirá como medio de fuga. Existe un acontecimiento extremadamente trágico que pasa entre la escritura de estas dos novelas. Burroughs dice que *Queer* «está motivado y formado por un acontecimiento que nunca se menciona, que de hecho se elude cuidadosamente: la muerte accidental por un disparo de mi mujer, Joan, en septiembre de 1951». Burroughs termina confesando que: «Todo me lleva a la atroz conclusión que jamás habría sido escritor sin la muerte de Joan, y a comprender hasta qué punto ese acontecimiento ha motivado y formulado mi escritura»⁹. Entonces, la escritura le ha servido para soportar la tragedia que marcó el resto de sus días. Esta tragedia hizo de él un escritor, el tipo de escritor que devino.

En *El Almuerzo Desnudo*, el escritor continúa cada vez más con sus números, de tal forma que el libro está constituido como una serie de viñetas conectadas de manera vaga. Relatos cortos que cuentan el uso de drogas, situaciones delirantes, visiones de pesadillas que cambian continuamente de espacio y de tiempo. Es muy difícil hablar de una intriga de la novela. El mismo personaje, Lee, se convierte en el agente Lee. Sin embargo, no es posible identificar un solo narrador y un personaje principal. Otros personajes que aparecen se van a repetir en otros libros como el Dr Benway, Joselito, Hassan, etc. y parecen tener la misma importancia que Lee. En la introducción de *El Almuerzo Desnudo*, Burroughs dice que este puede ser leído en cualquier orden. No hay un comienzo, un medio y un fin fijos como en las novelas tradicionales. Estos pueden ser intercambiados.

Veamos ahora un ejemplo de cómo varios sus textos, en este caso, producto de la experiencia con la droga alucinógena del ayahuasca o yagé, son invertidos de un campo histórico mundial, tal como lo dice Deleuze cuando define al delirio.

La habitación toma el aspecto de una casa de putas del Cercano Oriente –paredes azules y lámpara de borlas roja...- siento que me convierto en una negra, el color oscuro va invadiendo silenciosamente mi carne... Convulsiones de lujuria... Mis piernas adquieren una forma bien torneada, una calidad como polinésica... Todo se agita, cobra una vida furtiva, temblorosa... La habitación es el Cercano Oriente lo negro, Polinesia, algún sitio familiar que no localizo ... El yagé es un viaje espacio-temporal... La habitación parece temblar, vibrar, entrar en movimiento... la sangre y sustancia de muchas razas negras : negros polinesios, mongoles de la montaña, nómada del de-

9 Burroughs, *Marica*, 12.

sierto, políglotas del Cercano Oriente, indios, razas todavía no concebidas ni nacidas pasan a través del cuerpo ... Migraciones, viajes increíbles a través de desiertos y selvas y montañas (éxtasis y muerte en valles cerrados de las montañas en los que las plantas nacen del sexo, inmensos crustáceos se incuban en el interior y rompen el cascarón del cuerpo) cruzando el Pacífico en Piragua hasta la isla de Pascua...¹⁰

El mismo año de la publicación de esta novela Burroughs descubre el *cut-up* y cambia nuevamente su manera de crear. Así es como describe Burroughs este método en una carta a Ginsberg:

Toma la copia adjunta de esta carta. Corta el papel a lo largo de las líneas. Vuélvela a armar colocando la sección uno junto a la sección tres y la sección dos junto a la cuatro. Léela entonces en voz alta y oírás Mi Voz. ¿La voz de quién? Escucha. Corta y vuélvela a armar en cualquier combinación. Lee en alta voz. Yo no puedo elegir sino oír. No pienses sobre ello. No teorices. Ensayá. Haz lo mismo con tus poemas. Con cualquier poema cualquier prosa. Ensayálo¹¹.

La evolución del proceso creativo de Burroughs está ligado al creciente abandono de la prosa descriptiva y a la ruptura de la intriga de la novela. La forma cambia así de libro en libro. Podemos resumir este trayecto bajo las formas siguientes: *Junky*=testimonio-novela, *Queer*=novela-números, *El Almuerzo Desnudo*=números.

Una idea ascendente.
Del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a la idea.

Desde el comienzo de su obra, Burroughs habla de las drogas de una manera que va más allá de la experiencia. En la introducción de *Junky*, escribe:

La droga es una ecuación celular que enseña al usuario hechos de validez general. Yo he aprendido muchísimo gracias al uso de la droga: he visto la vida medida por cuentagotas de solución de morfina. He experimentado la agonizante privación de la enfermedad de la droga, y el placer del alivio cuando las células sedientas de droga beben de la aguja. Quizá todo placer sea alivio.

¹⁰ William Burroughs, *The Naked Lunch*, (Paris : Olympia Press, 1959). Edición en castellano : William Burroughs, *El almuerzo desnudo*, traducción por Martín Lendínez, (Barcelona : Editorial Anagrama, Barcelona, 2011), 115.

¹¹ William Burroughs, *The Yage Letters*, 61.

Yo he aprendido el estoicismo celular que la droga enseña al que la usa. He visto una celda llena de yonquis enfermos, silenciosos e inmóviles, en aislada miseria. Ellos conocían la inutilidad de quejarse o moverse. Ellos sabían que básicamente nadie puede ayudar a otro. No existe clave, no hay secreto que el otro tenga y que pueda comunicar. He aprendido la ecuación de la droga. La droga no es, como el alcohol o la yerba, un medio para incrementar el disfrute de la vida. La droga no es un estimulante. Es un modo de vivir.¹²

La droga a la que se refiere Burroughs es el opio y sus derivados. Ve en este modo de vida un modelo económico que puede aplicarse fuera del mundo de la adicción. La droga, dice él, es un modelo de operación general del monopolio. Burroughs establece así una parte de su aprendizaje en su experiencia de toxicómano. Este aprendizaje comienza dentro de una economía de su cuerpo enfermo y va terminar en una visión del mundo. La ecuación celular de la cual habla Burroughs es su cuerpo y su tiempo a la merced de una necesidad. Su vida depende del acceso a la sustancia de la cual el drogadicto es dependiente. «Un yonqui funciona con tiempo de droga. Cuando se corta el suministro de droga, el reloj se retrasa y se para. Lo único que puede hacer es esperar que comience el tiempo ajeno a la droga. Un yonqui enfermo no tiene posibilidad de escapar del tiempo exterior, no tiene ningún sitio donde ir. Lo único que le queda es esperar». Esta necesidad propia de la experiencia de vida del adicto puede, según Burroughs, ser aplicada fuera del mundo de la droga. Sin embargo, debemos añadir que actualmente hay un exceso del uso del concepto de adicción. Se habla de adicción al *shopping*, a los tatuajes, al deporte, al Internet, etcétera. Si bien el modelo de la adicción puede servir para establecer tipos de comportamientos, esos casos están lejos de los riesgos de los que habla Burroughs.

Como lo señala Serge Grunberg, «La droga es un conjunto conceptual de extraordinaria riqueza. Es a la vez una mercancía que sigue las leyes de un doble mercado (el mercado farmacéutico y el mercado “subterráneo”), un objeto de placer y de consumo, un veneno frecuentemente mortal, una pasión, una enfermedad, etc».¹³ La droga entonces sirve en la obra de Burroughs en diferentes niveles: a nivel económico, a nivel subjetivo y experimental, a nivel médico y a nivel de su producción literaria. Burroughs construye su idea de control, que tiene una connotación eminentemente política, apoyándose sobre la experiencia con las drogas. Durante la producción de su obra, Burroughs hace un trayecto ascendente que parte de su cuerpo dependiente, pasa por la puesta en ficción dentro de su obra de arte literario y llega a la idea de control. Burroughs construye su idea de control sobre la base de pinchazos, de recetas médicas, de esperas en consulto-

¹² William Burroughs, *Yonqui*, 8-9.

¹³ Serge Grunberg, *A la recherche d'un corps. Langage et silence dans l'œuvre de William S. Burroughs*, (Paris : Seuil, 1979), 30. La traducción es nuestra.

rios médicos, de su experiencia de reclusión dentro de una celda de prisión llena de yonquis enfermos, silenciosos e inmóviles en su miseria individual. Burroughs pone sus experiencias en ficciones literarias que se transformen poco a poco en una idea más elaborada de control y que después es independiente de toda ficción. De hecho, podemos sustraer esta idea que viene de su obsesión por escapar a las fuerzas de posesión, a todo control.

Para comprender este trayecto ascendente debemos tener presente el proceso creativo que habíamos señalado anteriormente, es decir el proceso que va del testimonio, pasa por los delirios de los números y termina con el uso del *cut-up*. En efecto, todo comienza por su cuerpo, por su condición de toxicómano. Burroughs sabe perfectamente cómo la droga opera en su organismo. Un conocimiento que no es solamente intelectual, sino más bien físico, corporal. La necesidad del adicto es total, más fuerte que él mismo, que lo deja sin defensa. Esta condición es puesta en ficción en sus novelas que cuentan su experiencia. Burroughs construye ahí una idea: la de control que es la base de su trilogía de novelas *Nova*¹⁴. Las novelas de esta trilogía son escritas con la técnica del *cut-up*, método que a su vez es un ensayo por escapar al control de una sola forma de pensar y de crear, en el sentido que este método introduce el azar como elemento de creación e interrumpe las asociaciones preestablecidas. A partir de allí, esta idea de control puede ser independiente tanto de su experiencia como de su obra, ella puede ser sustraída de su contexto literario para funcionar fuera del espacio del arte. Deleuze lo demuestra en su conferencia *¿Qué es la creación?*¹⁵ y en su texto *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*.

Deleuze habla de sociedades de control para hacer la diferencia con las sociedades disciplinarias, estudiadas por Michel Foucault. Deleuze dice que son las sociedades de control que están reemplazando las sociedades disciplinarias. «Control es el nombre que Burroughs propone para designar al nuevo monstruo y que Foucault reconoce como nuestro próximo futuro». En las sociedades disciplinarias todos los medios de encierro –prisión, hospital, fábrica, escuela, familia– están en crisis, los individuos pasan de un medio a otro, y cada vez comienzan desde cero: «Mientras que las formas de control son variaciones inseparables, forman un sistema geométrico variable». Hay que anotar que Burroughs no habla de sociedades de control, es Deleuze que elabora esta noción de sociedad. Sin embargo, podemos ver algunos pasajes en la obra de Burroughs que muestran por qué el filósofo hace referencia al escritor. Por ejemplo, en la idea de controlar a través de las drogas, las medicinas y las leyes. Los tres son elementos o formas de control que trabajan juntos en un

14 William Burroughs, *Trilogía Nova: The Soft Machine*, Olympia Press, París, 1961, *The Ticket That Exploded*, Olympia Press, París, 1962, *Nova Express*, Grove Press, New York, 1964.

15 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, París, 17/05/1987.

sistema geométrico variable, teniendo como objetivo beneficios económicos. Burroughs cuenta en *El Almuerzo Desnudo*:

Hasta que tengamos un conocimiento más preciso de la electrónica del cerebro, las drogas seguirán siendo una herramienta esencial del interrogador en su ataque a la identidad del sujeto. Los barbitúricos resultan, desde luego, virtualmente inútiles. Es decir, quien pueda ser doblegado por ese medio, sucumbirá también bajo los métodos pueriles usados en cualquier comisaría norteamericana. La escopolamina suele ser eficaz para anular la resistencia, pero entorpece la memoria: el agente se muestra dispuesto a revelar sus secretos pero es incapaz de recordarlos o se le mezclan inextricablemente las coartadas previstas con la información auténtica. La mescalina, la harmalina, el LSD6, la bufotenina, la muscarina, tienen éxito en muchos casos.¹⁶

Según Deleuze «Las conquistas de mercado se hacen por toma de control y no por la formación de disciplina, por transformación del producto más que por especialización de la producción. La corrupción gana una nueva potencia».¹⁷ Podemos afirmar así que hay una extrapolación de la idea de control, nacida en un contexto artístico ficcional en Burroughs, hacia la filosofía en Deleuze.

Burroughs utiliza su experiencia con las drogas para construir su idea de control. Después de haber sido adicto por 15 años, al momento de la publicación del *Almuerzo Desnudo*, Burroughs dice comprender que la droga es un virus y sabe cómo opera. Explica, también, su enfermedad en términos económicos, o mejor dicho, ilustra la débil influencia que el enfermo, el adicto tiene en la estructura económica de la droga.

La pirámide de la droga: cada nivel devora al de abajo (no es casualidad que los de arriba siempre sean gordos y los adictos de la calle siempre flacos) hasta el punto más alto, o los puntos más altos, porque hay muchas pirámides de la droga alimentándose de las gentes del mundo y todas construidas sobre los principios del monopolio:

- 1.- Nunca des por nada
- 2.- Nunca des más de lo que tienes que dar (tener al comprador siempre hambriento y hacerle esperar siempre).
- 3.- Recupera todo lo que te sea posible.¹⁸

¹⁶ William Burroughs, *The Naked Lunch*, 39.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, 245.

¹⁸ William Burroughs, *The Naked Lunch*, op. cit., p. 8.

En esta dinámica económica de pirámides hay una especie de radicalización de las ideas capitalistas, de las leyes del mercado donde algunos tienen el poder y la riqueza, y el resto es explotado gradualmente. En los principios del monopolio podemos reconocer un manual para aquellos que quieren entrar en el mercado, imperativos para tener éxito en el mundo del *business*. Burroughs dice que el vendedor recupera todo, el drogadicto tiene cada vez más necesidad de droga para guardar la forma humana. El toxicómano está entonces listo para hacer todo para procurarse su dosis. Se trata de un círculo vicioso. Es un mundo cerrado sobre sí mismo: “La droga es el molde del monopolio y la posesión”. Burroughs es muy preciso al momento de ver este lado económico. El hecho que la palabra *drug* en inglés sea utilizada también para los medicamentos, hace que Burroughs cambie a menudo de tema entre lo médico y las drogas en sí:

Y la droga es una gran industria. Recuerdo una conversación con un norteamericano que trabajaba en la comisión para la fiebre aftosa, en México, Seis cientos al mes más gastos:
- ¿Cuánto durará la epidemia? –pregunté.
- Mientras podamos hacerla durar... Sí... tal vez surjan otros focos en Sudamérica –dijo como soñando.¹⁹

La droga parece ser el sueño del comerciante. De esta manera, Burroughs establece que la adicción tiene un carácter no sólo médico –la droga es a la vez el virus y la medicina del adicto- sino también que tiene un gran potencial económico. El adicto es doblemente dependiente, depende de su enfermedad que le sobrepasa, depende de la especulación de los agentes del mercado, de sus *dealers*. El adicto está prisionero dentro de una dinámica donde no tiene ningún poder de decisión. Está en la base de todo sin poder hacer nada, está arrinconado en su cuerpo que le exige la substancia, el mercado que le es impuesto y también las leyes jurídicas que le castigan. Todos, aspectos que están fuera de todo control.

Lo que me parece fundamental en la construcción de la idea de control, es la manera que tiene Burroughs de identificar el mundo de la droga con el funcionamiento del capitalismo contemporáneo, con el funcionamiento de las democracias modernas y las sociedades de control.

¹⁹ William Burroughs, *The Naked Lunch*, op. cit., p. 9.

Bibliografía

- Burroughs, William, carta escrita a Allen Ginsberg el 21 de junio de 1960. Ginsberg Collection. Rare Books And Manuscript Library. Columbia University. New York.
- Burroughs, William, *Junky*. New York. Ace Books, 1953. Edición en castellano : *Yonqui*, traducido por Martín Lendínez. Barcelona. Editorial Bruguera. 1980.
- Burroughs, William, *Queer*. New York. Viking Press. 1985. Edición en castellano : *Marica*, traducción por Mariano Casas, Epublibre. Editor digital Polifeno.
- Burroughs, William. *The Naked Lunch*. Olympia Press. Paris. 1959. Edición en castellano : *El almuerzo desnudo*, traducción por Martín Lendínez. Editorial Anagrama. Barcelona. 2011
- Burroughs, William, *The Yage Letters*. San Francisco. City Lights Books. 1963, Edición en castellano : *Cartas de Yagé*, traducido por Carlos Boccoardo. Argentina. Ediciones Signos, 1971.
- Burroughs, William. *Trilogía Nova : The Soft Machine*, Olympia Press, Paris, 1961, *The Ticket That Exploded*, Olympia Press, Paris, 1962, *Nova Express*, Grove Press, New York, 1964.
- Deleuze, Gilles, *La voix de Gilles Deleuze*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68.
- Deleuze, Gilles, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle". in *Poru-parlers 1972-1990*. Paris. Minuit. 1990.
- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris, Editions de Minuit, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Paris. 17/05/1987.
- Grunberg Serge. *A la recherche d'un corps. Langage et silence dans l'œuvre de William S. Burroughs*. Paris, Seuil, 1979.

« ¿ Y si yo fuera Moosbrugger? » : La prueba de lo indeterminado

Emilia Marra

Università degli Studi di Trieste

Introducción

En el texto que abre *Crítica y clínica*, cuyo título particularmente significativo es «La literatura y la vida», Gilles Deleuze establece un fuerte vínculo entre la escritura y lo indeterminado. Según sus propias palabras:

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido.¹

Lejos de la clásica dicotomía entre la forma y la materia, la escritura marca una zona de proximidad con un inacabado que actúa mucho más allá de la página impresa. En esta «zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación» la distinción entre la vida del escritor, la de los personajes del libro y las de los lectores nos es absolutamente imposible; sólo hay *una* Vida, siempre precedida de un artículo indefinido y que actúa *entre*. En el texto citado, Deleuze se refiere al acto de escribir, a cómo la escritura afecta al escritor. Sin embargo, leyendo otros pasajes de este texto, pronto comprendemos que nos permite ampliar el campo de análisis. Cuando estudia la lejanía entre el indefinido psicoanalítico y el indefinido en el sentido literario (y, podemos añadir, filosófico), él nos sugiere:

Las dos primeras personas no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo (lo «neutro» de Blanchot). Indudablemente, los personajes literarios están perfectamente individualizados, y no son imprecisos ni generales; pero todos sus rasgos individuales los elevan a una visión que los arrastra a un indefinido en tanto que devenir demasiado poderoso para ellos: Achab y la visión de Moby Dick.²

1 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 5.

2 G. Deleuze, *Crítica y clínica*, 8.

La literatura se convierte en un campo abierto donde el encuentro con «lo demasiado poderoso» se manifiesta afectando a los personajes. La pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿El horizonte de la literatura abre a la filosofía la posibilidad de descubrir nuevos instrumentos sobre la base de los cuales un cuestionamiento de lo indefinido en el sentido ontológico se hace posible?

Para investigar esta posibilidad y las consecuencias que se puedan deducir, presento aquí el caso de Moosbrugger, uno de los personajes de *El hombre sin atributos*, novela inacabada de Robert Musil. A partir de Musil, nos haremos la pregunta formulada en los siguientes términos: ¿podemos pensar, a partir del «hombre sin atributos», un «ser sin atributos»?

El caso Moosbrugger

La expresión «hombre sin atributos» es atribuida dentro de la novela a Ulrich, matemático de 32 años, por su amigo de la infancia Walter. En una especie de rivalidad con Ulrich y a la vez molesto por el entusiasmo que este despierta en Clarisse, su esposa, propone esta fórmula en el sentido despectivo para descalificarlo. «Hombre sin atributos» parece referirse, a primera vista, a alguien que no tiene talento, ni una capacidad específica, pero su significado excede de inmediato este sentido hacia el campo de la ética y de la moral: se convierte en la figura de alguien que no reconoce ninguna pauta a seguir y que no tiene condiciones comunes que pueda compartir con los demás. Lejos de los grandes temas del siglo XX e indiferente a su propia existencia, el hombre sin cualidades parece haber perdido la capacidad de ponerse en contacto con su voluntad, y es precisamente esta incapacidad la que lo marcará como un indeterminado. La consecuencia más inmediata, en su simplicidad, es una imposibilidad de acción en el mundo. Esta tendencia a la inmovilidad es muy intensa entre los personajes de la novela, que se encuentran sin estar preparados en la víspera del desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial. Hay un sólo personaje que escapa a este contexto, cuya historia se conoce por las crónicas, y además por las complejas conversaciones entabladas sobre él entre los otros personajes, hasta el punto de que el caso Moosbrugger se convierte en una especie de hilo conductor del libro, sobre todo en la primera parte. Se trata de Christian Moosbrugger, un carpintero que encarna en su figura y en sus acciones lo que se define como «el demasiado poderoso». Se presenta estéticamente como un hombre enorme, muy fuerte y con la mirada de un simplón.

Aunque él era «bonachón como un toro manso», es acusado por el asesinato de una joven prostituta. El debate con los intelectuales y representantes del mundo del derecho se articula sobre el tema de la locura mental del asesino y, en consecuencia, sobre el castigo más apropiado a asignarle. Pronto nos damos cuenta de que todo ocurre como si cada personaje estuviera llamado a responder a esta pre-

gunta: cómo manejar el movimiento inconsciente de un irracionalismo creciente que palpita bajo el optimismo hipócrita de la Cacania, región imaginaria que escondió a Austria. Con las palabras de Ulrich: « si la humanidad, en su conjunto, pudiera soñar, tendría que surgir Moosbrugger »³, Moosbrugger se convierte en un punto de encuentro, un lugar relacional en el que cada posición legal, ética o moral aparece, de hecho, imposible. Al tratar de asumir intelectualmente y emocionalmente los argumentos de los personajes de la novela sobre este tema, el lector se estrella contra la imposibilidad de establecer de una vez por todas juicios sobre Moosbrugger: personaje singular, se convierte en un caso singular, cuya relevancia está en su ser un síntoma de la imposibilidad de los interpelados para formar parte de una comunidad cualquiera. Como Celine Piser escribió:

*Thus the modern city becomes “a realm of alienation” (Jonsson, “Neither Inside nor Outside” 34) for its inhabitants: the modern subject does not know how to define him or herself or with which abstract government to identify. At the same time, the modern subject feels pulled in even more directions as he or she is suddenly exposed to different countries, traditions, and ways of life. This proliferation of alternatives becomes a crisis for the modern individual. The feeling of fragmentation challenges his or her affinity for continuity, tradition, and stability. Regardless of whether or not these ideals have disappeared in modernity, the illusion of fragmentation prevails.*⁴

Así Moosbrugger parece jugar el papel de una ganzúa, convirtiéndose paradójicamente en una alternativa posible en el sentido de la fragmentación de la modernidad, asumiendo la función de un imán.

Sin embargo, esta representación no se corresponde con la narrativa que Moosbrugger promulga sobre sí mismo. Desde su perspectiva, él no es más que una víctima de la sociedad. No es capaz de defenderse a sí mismo a causa de sus dificultades de comunicación: cuando él intenta describir su versión del crimen, trata de explicar a los jueces, sin éxito, que la chica que mató tenía los labios como botones, que en realidad eran botones, que no había ninguna diferencia entre sus labios y los botones, y que fue llevado por el deseo de cortarlos con un cuchillo y recogerlos. Esta incapacidad para ofrecer una definición estable de un objeto se encuentra unas páginas después con el ejemplo por excelencia de la racionalidad humana, es decir, en el campo matemático. Mientras que los jueces le hacen preguntas en este ámbito, él se niega a dar una única respuesta incluso en este caso:

3 R. Musil, *El Hombre...*, 74.

4 C. Piser, «Dreaming Moosbrugger: The Other versus Modernity in Musil's *The Man Without Qualities*», *More than Thought* (2010): 2.

Inmediatamente le preguntaban: -«¿Cuántos son catorce más catorce?» Y él les contestaba pensativo: -«Aproximadamente de veintiocho a cuarenta». Aquel «aproximadamente» les dejaba perplejos y Moosbrugger sonreía de satisfacción. Es muy sencillo; él sabe también que añadiendo catorce a catorce se llega a veintiocho, pero no está determinado que aquello sea la meta y no se pueda seguir adelante.⁵

Por lo tanto, comprendemos mejor lo que hace a Moosbrugger tan singular: lejos de las categorías que regulan el sentido común, está en contacto con el sentido de lo posible. Su cuerpo no está separado de los otros; como Ulrich, él no ve la diferencia entre el exterior y el interior, pero este margen inexistente no lo paraliza, sino que por el contrario, lo hace más fuerte. Como lo explica el mismo Ulrich, según este punto de vista matar a la prostituta no significa nada más que amputar una parte de su propio cuerpo - y, lo sabemos a través del concepto hegeliano de la lucha por el reconocimiento, el hombre más poderoso es el que no tiene miedo de la muerte. Aún más, Moosbrugger logra superar en velocidad todas las formas posibles de dialéctica: en vez de atravesar una negación, él se afirma a sí mismo con su sola existencia. Desde esta perspectiva, él es propiamente la estrella que baila en el universo nietzscheano..

Clarisse y el horizonte nietzscheano

No es una coincidencia que Clarisse, adepta a la filosofía de Nietzsche, reconozca en el carácter de Moosbrugger la clave para el sentido más profundo del Caos. El Caos no es una confusión, como uno podría imaginar en un primer momento, sino por el contrario, una precisa lectura del mundo donde el enfoque pasa de los individuos a la relación que los une. Esta intuición es explicada por Clarisse en la tercera parte de la novela: leyendo en el periódico un artículo sobre una colisión entre dos trenes en Pennsylvania, ella reflexiona acerca de las razones que permitieron que algo así ocurriera, concluye que la primera causa de lo sucedido es propiamente la ignorancia. En otras palabras, llegando a colmar la ignorancia de todas las relaciones causales que coexisten en este mundo se podrían evitar imprevistos como el de los trenes de Pennsylvania. En resumen, somos los artífices de nuestro propio destino. En la lectura de Clarisse, el último hombre de Nietzsche es el hombre que osa «el último paso», es decir el vértigo de la pérdida de su propia conciencia individual. Se tiene que ser un genio, nos dirá ella, para poder superar la propia conciencia. La asociación de ideas en este punto es inmediata: ella debe absolutamente encontrarse con Moosbrugger, depositario de esta genialidad (como bien demostrado por Paolo Zellini en su *Breve storia dell'infinito*). Feroz en su propósito, ella consigue la promesa

⁵ R. Musil, *El Hombre sin atributos*, (Barcelona: Editorial Seix Barral, 2012), p. 204.

de una reunión con el prisionero, pero no logra conocerlo personalmente a causa de una serie de micro-episodios aparentemente insignificantes cuya consecuencia es la imposibilidad del encuentro. Después de encontrar a muchos criminales cada vez más locos y peligrosos en el hospital psiquiátrico donde está Moosbrugger, Clarisse es forzada a abandonar el edificio sin poder enfrentarse al asesino, ya que el médico que la acompaña en el interior recibe una llamada muy urgente que interrumpe el tour. Clarisse por lo tanto, suponiendo haber comprendido en clave nietzscheana la dimensión ontológica más íntima del sentido, no consigue su objetivo, parándose ella misma ante el último paso, este último paso que ella describe unas páginas después como la causa de los imprevistos y de los accidentes.

Infinito cuantitativo

Podemos preguntarnos por qué Clarisse no logra encontrar a Moosbrugger. Si tomamos el punto de vista de Clarisse, hace falta subrayar que el encuentro con el Caos no es posible sin la pérdida de sí, y que ella, personaje seductor y vanidoso, no parece verdaderamente determinada en abandonar su consciencia para reemplazarla por un infinito cuantitativo, donde cualquier individualidad está perdida en una única dimensión del Ser. La afirmación ontológica de la univocidad del Ser, cuya historia filosófica, desde Duns Scoto hasta Spinoza y Nietzsche, es descrita por Deleuze en *Diferencia y repetición*, lleva consigo el alejamiento de todas las perspectivas ligadas a una diferencia cualitativa en tanto que base de la distinción real. Frente al paradigma dicotómico que se halla en el inicio de la *Ciencia de la lógica* hegeliana, donde la primera diferencia establecida en la indistinción del Ser está entre esencia y existencia, la perspectiva que Deleuze llama «proposición fundamental del Ser» pone la prioridad del cuantitativo sobre el cualitativo. Es por esta razón que el cálculo diferencial es tan importante en *Diferencia y repetición*: de hecho, es en Leibniz, y luego en Whitehead, donde la relación entre el finito y el infinito se da en el interior del finito mismo. La continuidad geométrica establecida por Spinoza, en su *Ética*, en tanto modalidad de descripción paralela de la esencia y de la existencia, ya se encuentra en la célebre idea leibniziana del lenguaje matemático capaz de describir el conjunto de lo decible sin posibilidad de que aparezca lo inesperado. La intuición que está en la base es la misma, es decir, la idea de que la naturaleza no da saltos, sino que se explica, o, como diría Deleuze, se expresa, siguiendo una progresión diferencial (por esta razón Spinoza no nos dice que únicamente existen dos atributos, sino que existe una infinidad de atributos, aunque nosotros sólo percibamos dos). En este sentido, hay una estratificación – o sea algo que podríamos llamar, siempre con Deleuze, «mil mesetas» – que se desarrolla, al mismo tiempo, en el horizonte gnoseológico, así como en el ontológico, y de esta manera desvela la atribución a posteriori de esta distinción.

Ahora bien, el último paso que tiene que ser cumplido parece bastante evidente: al efectuar el movimiento contrario, es decir afirmando la unicidad del Ser, podemos comprender por qué el debate en torno a Moosbrugger es tan importante dentro del *El hombre sin atributos*. Si la pregunta sobre la interpretación de la acción del carpintero asume un rol medular en la comunidad de Musil, es justamente porque con Moosbrugger estamos frente a una invasión del infinito dentro del espacio del finito, y en particular porque la posibilidad de un nuevo estado de cosas a nivel ontológico depende de la interpretación de esta intrusión.

El ejemplo de Moosbrugger, figura de lo indeterminado o del demasiado poderoso, nos parece encontrar una descripción alternativa, esta vez con las palabras de Whitehead. Según *Science and Philosophy*, podemos decir que la correlación entre finito e infinito no es sino la complejidad de un evento (como Clarisse lo había supuesto), aunque cualquier entidad finita implica una serie indefinida de perspectivas, cada una de las cuales expresa un carácter particular de esta entidad. El punto fundamental, lo que Clarisse no entendió hasta el final, es que cada perspectiva finita no permite a una entidad liberarse de sus conexiones esenciales con la totalidad. En consecuencia, el fondo infinito sigue siendo la causa no analizada para la cual la perspectiva finita de esta entidad tiene su propio carácter particular. En otras palabras, hay una brecha que no se puede colmar de las experiencias vinculadas a un objeto, haciendo de este objeto un punto que no es perfectamente calculable.

En conclusión, la razón por la que Clarisse no consiguió encontrarse con Moosbrugger no es diferente de aquella por la que Leibniz no tuvo éxito con la idea de las matemáticas como único lenguaje para resolver cualquier conflicto (*mathesis universalis*). No importa lo bien que representemos, con nuestros instrumentos racionales, las relaciones entre lo vivible y lo vivido como un orden, siempre habrá algo como una casi-causalidad o un fondo infinito que será, desde nuestra perspectiva, incomprensible (lo imprevisto). Hasta aquí la crítica. ¿Y la clínica? La clínica, me parece, está en la capacidad de aceptar lo imprevisto como una oportunidad para comprender un plan de este Ser unívoco que, estando en el interior del mundo, nunca tendremos la oportunidad de ver en su totalidad. Lo que está a nuestro alcance es, parafraseando a Deleuze, la estratificación de las oportunidades gnoseológicas. Es en el encuentro con el «demasiado poderoso» que el acceso cognitivo a lo indeterminado, es decir, a lo que por definición no tiene ninguna determinación, se vuelve posible.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*, trad. T. Kauf, Barcelona: Anagrama, 1996.
 Musil, Robert. *El Hombre sin atributos*, trad. J. M. Sáenz, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2012.
 Piser, Celine. «Dreaming Moosbrugger: The Other versus Modernity in Musil's *The Man Without Qualities*», *More than Thought* (2010).
 Zellini, Paolo. *Breve storia dell'infinito*, Milano: Adelphi, 1980.

Sustracción, movimiento, encuentros.

Elementos para un teatro del porvenir

Sara Baranzoni

Universidad de las Artes

Tratar de pensar un teatro deleuziano puede, ciertamente, parecer una operación paradójica. Por un lado, hija de una especie de moda hecha de citas, referencias y “palabras de orden” que se han infiltrado en los últimos años en las artes, esparciendo *rizomas*, *nómadas* y *menores* por cualquier ámbito, entre los cuales está el nuestro, uno de los más antiguos, pero, al mismo tiempo, hambriento de redefiniciones, dispuesto entonces a aceptar todas las sugerencias que llegarán desde lo contemporáneo, lo postmoderno y más, anhelando a su afuera para poder pensarse. Por el otro lado, y no obstante la frecuencia de estas recurrencias, que parecerían sugerirnos Deleuze como uno de los mayores expertos y conocedores de teatro de nuestros tiempos, si se examina la bibliografía del filósofo, muy raras veces se encuentran mencionadas las artes performáticas e, incluso cuando aparecen, siempre es desde una perspectiva bastante *lateral*. Su lectura de Beckett se enfoca principalmente en el lenguaje o en la imagen filmica (la referencia a *Quad* es, quizá, la única excepción¹), de literatura se habla también con Kleist, mientras que sus genéricas alusiones a Bob Wilson no son más que insinuaciones sin referente. Se podría entonces tomar en cuenta el ensayo sobre Carmelo Bene, escrito pero sin ni siquiera haber visto el espectáculo del que se habla² –un ensayo sin obra (aunque la verá cuatro meses después de la salida del ensayo), donde el teatro, pues, es el gran ausente. Diferente es el caso de Artaud, que para Deleuze representa más un interlocutor filosófico– o, en sus palabras, un personaje conceptual³ –que un artista, que juega como un antídoto en contra de las represiones del psicoanálisis, del juicio, del lenguaje y de la justeza del pensamiento. Incluso se podría decir más: Deleuze no ama el teatro, no va al teatro y en general no le interesa, porque, como declara en el Abecedario,

1 Véase : Gilles Deleuze, *L'épuisé* (Paris: Éditions de Minuit, 1992). Una traducción en castellano ha sido propuesta con el título «El agotado», *Confinés* 3 (1996).

2 Carmelo Bene y Gilles Deleuze, *Superposiciones* (Buenos Aires: Artes del Sur, 2003). El cuento de como Deleuze pensó escribir antes de ver la obra se encuentra en Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* (Milano: Bompiani, 2006), 326.

3 Véase: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2006), 63-85.

el teatro es demasiado largo, demasiado disciplinado, y además tampoco me parece un arte... salvo en algunos casos, salvo Bob Wilson y Carmelo Bene, no tengo la impresión de que el teatro acompañe mucho a nuestra época, salvo esos casos extremos... Y con el hecho que ya no puedo permanecer sentado cuatro horas en un mal asiento, por motivos de salud, eso elimina el teatro para mí.⁴

En resumen: aunque se habla mucho de Deleuze *en* teatro, él nunca hace una filosofía *del* teatro, y está bastante fuera de lugar ponerse a bucear en sus libros esperando encontrar recetas fáciles o manuales de instrucciones “para las artes escénicas”: el riesgo es, sin duda, el de ahogarse en la potencia de los conceptos, o de complacerse mirándose a sí mismo reflejado en la superficie.

Pero entonces, ¿cómo es posible que el mismo Carmelo Bene recuerde a Deleuze como uno de los más grandes expertos de teatro? ¿Acaso no es algo que está en su filosofía que el actor italiano está evocando, una filosofía de la cual Deleuze quiere huir *por la filosofía misma*, es decir, permaneciendo allí? De hecho, la filosofía de Deleuze es inquieta: el concepto no puede parar; aunque creado, nunca está ya es acabado, siempre se escapa de la representación y danza refractándose entre los múltiples reenvíos. ¿Qué hace entonces Deleuze si no refundar con su filosofía todo un arte del movimiento, de la temporalidad, de la creación y de la experimentación? Además, si lo pensamos bien, y podemos seguir refiriéndonos al *Abecedario*, en el fondo lo que Deleuze busca son encuentros: encuentros que no son reuniones de personas, sino choques de fuerzas o paralelismo de tensiones, que permitan entenderse a elementos incluso muy diferentes o dispares –nada que ver con el realizar una comunicación eficaz, sino más bien un intercambio afectivo. Lo que tendremos que buscar, entonces, es una disposición para comprender la extraña relación entre Deleuze y el teatro. Tal vez será solo con la obra de alguien que *no quiere* al teatro, que lo detesta, que hace de todo para transformarlo en *otro*, que sale del teatro *por* el teatro mismo, a través de un posicionamiento excéntrico y muchas veces incomprendido por sus contemporáneos, que el encuentro se realizará. Heinrich von Kleist, Samuel Beckett, Bob Wilson y sobre todo Carmelo Bene y Antonin Artaud son valiosos ejemplos de esta actitud y, no es de extrañar, los interlocutores teatrales de Deleuze.

Será entonces experimentando la intensidad de esas relaciones, explorando los pliegues de su filosofía y siguiendo el torbellino de los conceptos que podremos comprender el nivel performático del gran plan de consistencia que es el pensamiento deleuziano. Aunque en este ensayo solo podremos proponer tres pistas en forma de ejemplos, el material de investigación no falta.

4 Gilles Deleuze, *L'abécédaire*, Gilles Deleuze y Claire Parnet, dirección de Pierre-André Boutang (1998). Se vea el capítulo «C comme culture».

1. El movimiento de la filosofía

Sin duda, las más célebres evocaciones del mundo teatral hechas por Deleuze, en este caso con Félix Guattari, se encuentran en la obra *El Anti-Edipo*,⁵ en relación con los roles impuestos por el psicoanálisis que infectan el inconsciente, transformándolo en un teatro íntimo donde siempre se representa el “triángulo familiar”. Un teatro, por cierto, “no de vanguardia”, sino clásicamente repetitivo de esos papeles fijos, que eleva entonces la relación familiar al estado de estructura metafórica universal,⁶ olvidándose de todas las máquinas escénicas que podrían (re)hacer de este teatro un taller, fábrica fantástica y productiva del inconsciente maquínico o teatro de la crueldad –el único teatro que podría decirse de producción.⁷

Sin embargo, existe, en particular en sus primeras obras, una idea distinta de teatro. Un teatro que introduce la filosofía del acontecimiento y de su tiempo no cronológico, de su darse como incorporal, territorio del fantasma y del virtual –una vez más, teatro de la crueldad esencialmente activo–.⁸ O un teatro que sería más bien expresión de la diferencia en alternativa a la representación, de una repetición que instauro al mismo tiempo de su evocación una nueva posibilidad de escribir y hacer filosofía, que actúe como su doble y a través de la modificación máxima que es propia de un doble.⁹ Por supuesto, son Kierkegaard y Nietzsche los que inauguran esta posibilidad, a través no solo del estilo y del lenguaje, sino además de sus categorías. Cuando la repetición deviene «el objeto supremo de la voluntad y libertad», o «el objeto mismo del querer»¹⁰, lo que mata y al mismo tiempo lo que cura deja de ser expresión de la fijeza, de la memoria y del hábito para devenir pensamiento del porvenir, expresión de potencia (eterno retorno) y arte del movimiento. Empero, a Nietzsche y Kierkegaard,

no les basta con proponer una nueva representación del movimiento, la representación ya es mediación. Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda represen-

5 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo* (Barcelona: Paidós, 1985).

6 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, 317. «Lo que queda al final es un teatro íntimo y familiar, el teatro del hombre privado, que ya no es ni producción deseante ni representación objetiva. El inconsciente como escena. Todo un teatro colocado en lugar de la producción, y que la desfigura mucho más de lo que podían hacerlo la tragedia y el mito reducidos a sus únicos recursos antiguos. [...] ¡Qué extraño es este inconsciente de teatro y cartón piedra!». Véase: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, 315-316.

7 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, 332.

8 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2005), 69.

9 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 18-19.

10 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 28.

tación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu.¹¹

Esta es una idea de hombre de teatro, afirma enseguida Deleuze, de un director de escena que se adelanta a su tiempo. Ya no es una manera de reflexionar *sobre* el teatro al estilo hegeliano. Tampoco es un teatro filosófico donde los personajes siguen representando conceptos. Más bien, se trata aquí de la invención *en la filosofía* de un equivalente increíble del teatro, una filosofía nueva, meta-mórfica, que es al mismo tiempo un teatro del porvenir. Cuando Kierkegaard escribe “sólo reparo en los movimientos” es preciso tomar esta indicación filosófica como expresión de alguien que está planteando «el más agudo problema teatral, el problema de un movimiento que llegaría directamente al alma y que sería del alma». ¹² ¿Y no está *Zarathustra* «concebido por entero en la filosofía, pero también, por entero para el escenario», así que «todo está en él sonorizado, visualizado, puesto en movimiento, en marcha y en danza»? ¹³

Lo que caracterizaría este teatro que Deleuze esboza se puede imaginar a través de sus mismas palabras: «el teatro es el movimiento real, y de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento real», ¹⁴ cuya esencia es la repetición, *no la oposición, no la mediación*. O, más bien, lo podemos comprender a través de su propia filosofía. A diferencia de Hegel, a quien denuncia por representar conceptos en lugar de dramatizar ideas, y, así, proponer un movimiento abstracto, «un falso teatro, un falso drama, un falso movimiento», ¹⁵ ¿no es evidente que Deleuze, como cada verdadero filósofo, expresa en el instante mismo de la creación de su filosofía también la posibilidad de un teatro del porvenir aunque no necesariamente se prevea su realización? Ya presentamos la filosofía deleuziana como un mundo cambiante donde jamás se puede fijar un concepto en su representación, en su significación objetiva (por la cual el concepto siempre es igual a “uno”); una filosofía, entonces, que se nos ofrece como imagen-cristal más que como imagen del pensamiento, donde el movimiento es experimentación de las fuerzas que actúan sobre el espíritu, y la expresión un pulular de diferenciales puestos en acto. En este proceso de dramatización, ¹⁶ la idea constituye un teatro especial, de una multiplicidad donde no hay contradicción y que se difunde diferenciándose espacio-temporalmente. Esta aserción ya es

11 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 31-32.

12 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 32.

13 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 33.

14 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 33.

15 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, 34.

16 Véase: Gilles Deleuze, «El método de dramatización», en *La isla desierta y otros textos* (Valencia: Pre-textos, 2005), 127-154.

suficiente para hacernos empezar a entender que se habla de espacio y tiempo no como determinaciones extensivas, ya organizadas, sino como dinamismos en un campo intensivo: más que transcendentales, dramáticos, en tanto actúan directamente sobre el alma antes de toda organización, como en Artaud.¹⁷ En otras palabras, la idea, como conjunto de relaciones diferenciales entre elementos, llega a existir en su determinación específica sólo a través de una multiplicación en series diferenciales (y no en conceptos), y en su distribución, es decir escenificación, que corresponde a su actualización.

Se podría pensar semejante teatro como totalmente abstracto, y, sin embargo, aunque no produzca tal vez una correspondencia inmediata en la experiencia, si nos trasladamos en el marco del proceso y no de la realización, inmediatamente deja de serlo: en esta parte del pensamiento de Deleuze, el teatro adquiere la función de transformación –actualización– de la idea –lo virtual– en algo totalmente diferente de sí, su expresión. El teatro sería entonces aquel “tercer elemento” que, según Deleuze, opera para diferenciar la idea más allá de su representación. Nada que ver con algo que pasa en la escena, sino más bien «un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes – todo el aparato de la repetición como “potencia terrible”». ¹⁸

¿Qué sería entonces este teatro del movimiento real si no tiene nada que ver con su realización escénica? En *Diferencia y repetición*, Deleuze afirma no poder responder todavía,¹⁹ pero, así como nos sugiere no estar hablando «del esfuerzo del actor que “repite” en la medida en que la obra no ha sido aún aprendida» cuando menciona la repetición,²⁰ el movimiento, que *es* repetición, ha de ser buscado en el vacío del espacio escénico, en el mundo de los signos que pueblan la escena antes que nada, y que brindan al actor la posibilidad de «representar un papel que representa otros papeles». En lugar de proponer gestos que debemos reproducir o de localizar el movimiento en un desplazamiento, este teatro lo disfraza en la medida en que lo repite²¹, seleccionando las máscaras que lo hacen diferencia, combinación: nada que ver, entonces, con

17 Gilles Deleuze, «El método de dramatización», 132.

18 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 34-35.

19 El problema es «saber lo que significa “hacer el movimiento”, o repetir, obtener la repetición. ¿Se trata de saltar, como cree Kierkegaard? ¿O bien de bailar, como piensa Nietzsche, a quien desagrada que se confunda bailar con saltar? [...] No podemos por el momento resolver ninguno de estos problemas; nos bastó encontrar la confirmación teatral de una diferencia irreducible entre la generalidad y la repetición». Deleuze, *Diferencia y repetición*, 35-36.

20 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 33. Ese equivoco se podría generar más bien en francés, donde el ensayar del actor que prepara la función se llama “*répétition*”.

21 «Los disfraces y las variantes, las máscaras o las simulaciones no se colocan “por encima”, sino que son, por el contrario, los elementos genéticos internos de la repetición misma, sus partes integrantes y constituyentes». Deleuze, *Diferencia y repetición*, 43.

la imitación. La repetición dinámica se da sin primer término que se repita, y cualquier concepto que pueda ser aislado o abstraído de la repetición en la cual se forma y se oculta resulta de la obra. La repetición tomada en este sentido sería más bien una repetición-medida como reparto regular del tiempo y del espacio y “recurrencia isocrónica” de elementos idénticos a sí mismos. A pesar de ser necesaria como envoltura exterior de una repetición más profunda e inconmensurable, la obra no podrá ser identificada con el teatro; más bien, «los signos son los verdaderos elementos del teatro. Atestiguan potencias de la naturaleza y del espíritu que actúan por debajo de las palabras, los gestos, los personajes y los objetos representados».²²

¿Qué haría entonces el teatro del movimiento si no articularse como una *sintomatología*, un arte del hacer sacudir los signos, como expresión de un saber que pre-existe y que crea en vez de la repetición exacta, una repetición auténtica? Un arte, pues, donde el sentido no se da como contenido o correspondencia, sino más bien como acontecimiento que permite no sólo retornar a las causas, sino, además, devenir su *casi-causa*.²³

2. Multiplicidad y *devenir* del concepto

La cuestión del movimiento es, entonces, fundamental para comprender las relaciones entre teatro y filosofía de Deleuze. Hay que precisar que esa relación o, mejor dicho, alianza, no solo no se propone nunca como una reflexión *sobre* el teatro, sino *a través* de él. Y es el caso también si se amplía la mirada: en general, en Deleuze las artes son los lugares donde se da la posibilidad misma del pensamiento, los afueras que todavía persisten y nos fuerzan a pensar, a enfrentarnos con estos signos que en ellas se encuentran como generadores de problemas, muchas veces similares a los que el filósofo se plantea. Lo que acontece es entendido como un encuentro: una filosofía que se construye a través del y-y, que hace del movimiento la fuerza para rechazar el idéntico a sí mismo, no se fijará entonces sobre una traducción de prácticas, no proporcionará ulteriores conceptos eficaces para repensar o rehacer la escena, listos para ser representados en imágenes, para ser cristalizados o identificados en una obra, para ser utilizados como figuras de auto-legitimación de un hacer. Simplemente, no añadirá nada. Más bien, semejante filosofía indagará y empujará al extremo las posibilidades de colaboración, de intercambio recíproco, de pensar-juntos, para que este movimiento propio de las artes se transmita

²² Deleuze, *Diferencia y repetición*, 53.

²³ Aunque esta afirmación tendría que ser desarrollada un poco más, por exigencias de brevedad se dejará en forma de sugestión.

también al concepto, para que este pueda deshacerse de toda esencia molar que le ha impuesto una cierta doctrina clásica, $n=1$, e instalarse en un *devenir* que siempre lo hace otro, lo *minora*: $n-1$.

En este sentido, pensando en Deleuze y Guattari a través del feminismo singular de Rosi Braidotti, e identificando la esencia molar del concepto que lo hace inerte con la mayoría, la norma, el corazón del sistema –el macho blanco, heterosexual, hablante de una lengua estándar, etc.– se podría invocar un *devenir mujer del concepto* como pre-condición y punto de partida inevitable para su proceso de minoración y de devenir en general. Pero, ¿qué es entonces este devenir menor? Y ¿qué tiene que ver esto, más allá del encuentro, con nuestra trayectoria teatral?

Como se sabe, en la filosofía de Deleuze y Guattari, el concepto de “menor” no introduce absolutamente una cuestión numérica de mayoría o minoría, así como “devenir menor” nunca significa caer en la subordinación o en la marginación.²⁴ “Menor” sería más bien actuar como el “otro” del mayor, que, aunque en su interior, trabaja para diferenciarse de aquello.²⁵ Todo esto no tiene nada que ver con el identificarse como minoría, ni con el auto-excluirse de los lugares de enunciación para proponer un discurso distinto –que de todos modos terminará siendo mayor en su ámbito, así como cada identificación rígida terminará con el transformarse en identidad molar-. El menor nos habla más bien de una imposibilidad de dejar su propio idioma, su propia disciplina, su propio arte para hacer algo diferente, o incluso para dejar de hacer. Así como en el caso de Kafka, que nos cuenta del «callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera»,²⁶ un teatro menor habrá que buscarlo en aquellos lugares que, aunque queriendo liberarse de todo un conjunto de reglas percibidas como rígidas, empero comúnmente aceptadas en los ámbitos más tradicionales de la escena, no deja la producción de obras *en el sistema mismo*. No se trata de una imposición de prácticas otras, no se trata de querer substituirse al mayor, sino precisamente de habitarlo pese a todo, de una manera que permite hacer saltar sus constantes, sustituyéndolas por variables.

Es evidente cómo todo esto deviene inmediatamente político y colectivo, aunque esa colectividad no se pueda expresar de manera convencional, es

24 Se vea en particular Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México D.C.: Era, 1978).

25 Esta observación es fundamental para comprender un rasgo esencial de la filosofía de Deleuze: las parejas conceptuales (y no) que bajo una primera mirada superficial pueden presentarse como oposicionales, nunca terminan siéndolo, ni tampoco caen en una dialéctica de la síntesis. Cada una de las tendencias vive y sigue viviendo en la otra, no existe como aislada o independiente, sino como intensidad, jugando un papel medular en el proceso de devenir que subyace a esta filosofía.

26 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 28.

decir, sumando individuos o identidades en una compartición de intentos. Al contrario, se hará «de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ », es decir dejando de lado lo propio, lo individual, lo personal, para entrar en un «mecanismo colectivo de enunciación» que pueda entonces hablar por y a través de lo múltiple que se está constituyendo. Esto sería escribir a $n-1$, o un tipo de sistema que «podría denominarse rizoma»:

No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría [...]. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ($n-1$).²⁷

Esta cita nos ofrece otra pauta para entender el movimiento de la diferencia o la “repetición sin concepto”. De hecho, es así que se inventa otro sentido del devenir que no es simplemente una transformación de algo en algo distinto, sino un procedimiento de variación continua que despoja este algo de identidad –de su 1. Así como el concepto se trabajará desde dentro, se *teatralizará* y *sintomatologizará* para que no se cristalice en una representación de sí mismo, algo parecido sucederá con nuestro lenguaje donde se hará «pasar un enunciado por todas las variables, fonológicas, sintácticas, semánticas, prosódicas, que pueden afectarlo en el más corto periodo de tiempo».²⁸ En este sentido, la repetición será por ende siempre una repetición -1.

Es aquí que encontramos la obra escrita con y a través de Carmelo Bene (*y-y*), *Superposiciones*, en la cual el ensayo de Deleuze se llama emblemáticamente “Un manifiesto menos”.²⁹

3. Bene-Deleuze: variaciones en forma de sustracción

Resulta significativo que sea la urgencia del afuera, del encuentro con el otro, lo que genera la intensa relación entre Gilles Deleuze y Carmelo Bene.³⁰ Un

²⁷ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 25.

²⁸ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 98.

²⁹ Gilles Deleuze, «Un manifiesto menos», en Bene y Deleuze, *Superposiciones*, 75-102.

³⁰ Carmelo Bene nace en 1937 «en el sur del sur de Italia». Ha sido actor, poeta, director de cine y guionista, y uno de los más importantes exponentes del arte vanguardista italiano; siempre anómalo y deslumbrante y, por esto, consagrado en todo el mundo. A través de una puesta en escena que siempre ha desconcertado al público y los críticos literarios, acostumbrados a una lectura más cómoda del teatro, su obra ha introducido otras vías de creación, que, a quince años de su muerte, siguen siendo miradas como entre las más radicales.

diálogo de afectos, lúdico y, al mismo tiempo, creador de pensamiento, impregnado de respeto y admiración recíproca, que nunca se aplanará sobre el comentario o la interpretación del uno al otro. Más bien, es un intercambio de términos, conceptos y puntos de vista móviles, malentendidos y anticipaciones que nutren la práctica de ambos; una superposición donde no importa lo que pasa realmente, qué está haciendo el uno o el otro. No importa que Deleuze escriba un ensayo sobre una obra de Bene que *todavía no ha visto*. No importa cuánto Bene haya o no tomado de la filosofía de Deleuze. Así como no importa saber si Deleuze comprendió verdaderamente el teatro de Carmelo Bene.³¹ Carmelo seguirá haciendo *su* teatro, así como Deleuze. Nota Bene:

estos grandes revisores, deconstructores del pensamiento occidental (Gilles D.), cuando tratan de cine, teatro, o arte en general, en verdad –y esto es lo que importa– es de su pensamiento que se ocupan. Se interesan de *otro*, por suerte. Es entre los pliegues de su propio repensamiento que hurgan. Aunque sí, naturalmente, su prodigiosa “indisciplina” es mucho más rigurosa y lúcida que cualquiera de las cuestiones maltratadas por las, con todo, “honestas” exégesis del específico gringolado [*paraocchiato*]. Es precisamente porque se entretienen *en otro lugar*, que no son más valiosos.³²

Sería entonces más interesante preguntarse por qué Deleuze escoge en un hombre de teatro al apuntador más perfecto de su método, y cómo esto nos permite comprender un poco más del uno a través del otro. «Algunos entre los pasajes que he leído –afirma Bene– son más *biográficos* que cualquier veleidad autobiográfica...».³³

En “Un manifiesto menos”, uno de los primeros rasgos que Deleuze

31 Al respecto, muchos investigadores se han empeñado en juzgar cuánto Deleuze y Bene tuviesen en verdad puntos de vistas diferentes y, de alguna manera, incompatibles (me refiero a Lorenzo Chiesa, «A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze», en *Deleuze and performance*, ed. de Laura Cull, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, 71-88). Lo mismo pasa muy a menudo en el caso de la relación Deleuze-Artaud (y en este caso pienso entre otros a Florinda Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa: ETS, 2007). Una vez más, no es este el punto, e incluso resulta engañoso aplastar la riqueza de semejantes pensamientos en cuestiones de exactitud filológica-exegética. Más interesante es comprender las correspondencias, y cómo los respectivos *teatros* se afectan a través de ellas.

32 Carmelo Bene, en Bene y Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, 267. “Paraocchiato” es un neologismo que Carmelo Bene compone a través de una operación parasintética, cuando al término principal “paraocchi” (gringolas) le añade el sufijo “-ato” (“-ado”) para indicar una clase social. Literalmente, en español podría traducirse como “gringolado”. Evidentemente, aquí la ironía de Bene cae sobre los críticos, teóricos o expertos de teatro que no saben ver más allá de sus límites porque llevan gringolas disciplinares, es decir, apunta a aquellos cortos de miras que, además, rigidizan sus propios conocimientos, lo que, obviamente, redundará negativamente en cualquier aspecto subversivo, de rebeldía o de crítica de su obra.

33 Carmelo Bene, *Vita di Carmelo Bene*, 222.

destaca en el teatro de Carmelo Bene es precisamente su “minoritarismo”, un ser menor que deviene un verdadero método, llamado por Deleuze “de la sustracción”, evidentemente reflejando su propio pensamiento. Se trata, nos explica, de una operación crítica que procederá por amputación de todos los elementos institucionales de poder que el teatro contiene. De hecho, aunque en el ensayo se hable de una producción específica, el *Ricardo III* del 1977, así podemos comprender toda la experimentación de Bene. Hay que precisar que este método no tiene nada que ver con la operación de “depuración” empezada por Grotowski con su teatro pobre.³⁴ Aquí no se trata de eliminar para llegar a una supuesta naturaleza original del teatro, a su ser puro acto de expresión entre actor y espectador; más aún, sostener que algo puro existe es, según Carmelo Bene, simplemente ridículo.³⁵ Al contrario, su teatro es altamente subjetivo, y se desarrolla a través de las variaciones constantes ejercidas en relación con todos los códigos tradicionales, criticados, es decir deconstruidos, desmembrados, desgarrados, para poder crear siguiendo una línea que los anula en tanto elementos dominantes. Así, Bene trabaja los elementos expresivos de la escena sometiénolos a un tratamiento radical a través de procedimientos no habituales tales como la intervención substancial en el texto y su descomposición en múltiples planos, la llevada al extremo de todo rasgo sensible –desde el sonido hasta las luces–, la fragmentación de la dicción, la deconstrucción del concepto de escenografía, hasta la insólita aparición de una fisicidad atormentada, en contra, por un lado, de la escuela clásica del actor pequeño-burgués, con sus poses, amaneramientos y clichés, y, por el otro, de la mitificación de la presencia como mostración o exposición de una habilidad corporal cierta. En general, se trata de una trayectoria de desmitificación y traición total de todas las tradiciones y matrices del teatro. Si, en su análisis, el teatro siempre ha sido el lugar de la acción simulada, de la presencia domesticada, de la representación, de la vida doblada en la ficción, habrá entonces que transformarlo en un no-lugar de no-acción, de ausencia, del irrepresentable, de la des-escritura, del ser dicho en vez del decir, del obsceno en tanto “fuera de escena” (*ob-skené*), o “fuera de sí”, hasta el deshacerse de la “escena del actor”, en una extrema sustracción de todo lo que pertenece a la visión del cuerpo.

Evidentemente, Carmelo Bene busca el acontecimiento de un sentido que resulta de los gradientes de una ausencia, jugada entre el ser-estar afuera y lo que está y al mismo tiempo no está en la escena. Y aquí se consume la más

34 Véase: Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre* (Madrid: Siglo XXI de España editores, 2009).

35 En una de sus múltiples participaciones en emisiones televisivas, Bene declara: «A Grotowski nunca lo vi. Pero no tengo necesidad de verlo para saber de qué se trata. Vi algún seminario. Vi a Barba y me hizo reír como loco. [...] A esta gente le falta, sobre todo, la ironía, completamente, y el humorismo. Y cuando están ausentes la ironía y el humorismo no hay en absoluto parodia, y donde no hay parodia no hay tragedia».

profunda diferencia con el trabajo de Grotowski: igualmente, el actor se desnuda poco a poco de todas sus construcciones expresivas, pero no para llegar a un vacío, sino para amplificarle tomándole al revés. Es así, por ejemplo, que se quita la voz en tanto medio de un logos para reproponerla como emisión sonora, *phoné*, cuya dotación tímbrica y tonal se extiende a través de la amplificación, y donde las cuerdas vocales devienen un sistema único e inseparable con ecualizadores, amplificadores, micrófonos, las extensiones orgánicas de su fisicidad. O que se separa el movimiento de la acción escénica del cuerpo para que el actor deje de ser un “carroñero del proscenio”, adicto al cumplimiento de un simple “complemento de lugar”, para transferirlo en la “máquina actoral”, conjunto de elementos expresivos amplificados *en tanto apartados* del cuerpo e insertados en un mecanismo teatral total.

De todas maneras, Bene no se contenta con minorar el arte escénico en sí: su acción crítica se ejerce también hacia todos los temas “oficiales” o “clásicos” que lo atraviesan. Así, y es aquí que nos cruzamos con la intervención de Deleuze, su *postura* es un *eterno movimiento* –un devenir– en contra de la historia, de la cultura, de la doctrina, del dogma, hasta de la geografía y de los orígenes. Esta será, entonces, la primera minoración autobiográfica con la que Bene cumple: trabajar el territorio de su proveniencia, el sur de Italia, no tanto para plantear una huida, sino en busca de un discurso diferente de cómo siempre ha sido representado, normalizado, historiado. Tampoco su manera de brindar homenaje a su región se reducirá en el hacer un teatro regional o folclórico; más bien, se tratará de conferir al sur un carácter universal, hecho de alianzas (francesas, inglesas, americanas, etc.) y extracciones de aquellas líneas de variación (colores, sonidos, aire, tierra, sol, etc.) a través de las cuales se puede contar no su Historia, sino una historia *otra*. Una historia que no habla de un camino individual con sus puntos de origen y de arribo, sino que siempre se sitúa en el medio, en las refracciones que los rasgos territoriales producen, que se aísla entonces de su tiempo para conectarse con otros tiempos y lugares, en un diálogo afectivo de alcance universal.

En segundo lugar, también se minorarán los personajes, las obras, los autores. Alguien podría preguntarse, por qué un creador tan experimental como Bene utiliza a Shakespeare, que se considera como un autor mayor. La respuesta que el diálogo Bene-Deleuze nos sugiere, es que cada obra mayor contiene unas posibilidades ocultas que no ha elegido, y que entonces se le puede aplicar un procedimiento de minoración que la haga devenir una nueva obra, una capaz de dejar emerger esas posibilidades escondidas. Por ejemplo, en el caso del *Ricardo III*, citado así por Deleuze, Bene seca toda la trama: elimina el acontecimiento de su conquista del poder, quita casi todos los personajes, excepto a Ricardo y a los personajes femeninos que sobreviven a sus masacres, con los cuales él mantiene una relación secreta, turbia, como si

fueran sus fantasmas. Además, en línea con las declaraciones del mismo Bene ¿qué es minorar sino deformar, quitar la gracia del eterno para des-graciar, encastrando los elementos en aquella repetición monstruosa que constituye su diferencia? O, con Deleuze, ¿no es la fuerza del signo violento y aterrador que nos empuja a pensar, que nos hace necesario entrar en el movimiento infinito de su variación? Así, Ricardo deviene a la letra un monstruo, y sus malformaciones, al mismo tiempo físicas y morales, en la escena se hacen prótesis que él se pone para amplificar su deformidad –de sus cajones salen brazos de tiza, guantes de goma sangrientos, jorobas– hasta hacerlas devenir un elemento de seducción, de atractivo y de dominio sobre las mujeres. La violencia de estas escenas encuentra su contrabalance en el humor típico del teatro beniano, que nos presenta así una parodia de la degeneración del actor, un actor que es capaz de hacerse monstruo, y de utilizar su diversidad como un juguete para conquistar la atención de su público, hasta recaer en su soledad y en una relación totalmente imaginaria con los otros en vez de traer hasta las últimas consecuencias el baile de la diferencia.

Para terminar, en Carmelo Bene ser y devenir menor es también salir de la representación haciendo un teatro fuertemente impopular. Cada vez que el teatro trata de ser algo popular, afirma Deleuze, tiende a pararse en una representación de los conflictos, que sean de un individuo, entre individuo y sociedad, de la historia; que sean reconocidos, y como tal normalizados, codificados, institucionalizados, o no. Este último es, por ejemplo, el caso de Brecht cuyo método sigue siendo, según Deleuze, insuficiente para salir de este sistema. Trabajando para hacer comprender al espectador el “hecho” en sí, él sigue todavía ofreciendo una representación, aunque no burguesa: una representación popular. Así que esta también llega a ser una puesta en escena que institucionaliza los conflictos, representando a los ricos y pobres como haciendo parte de un mismo sistema de poder y dominación, que simplemente hace de los primeros “esclavos ricos”, de los últimos “amos pobres”, y del artista un “esclavo intelectual”.³⁶ Más bien es necesario, proclama Carmelo Bene, salir totalmente de esta “representación de estado”, y hacerlo no solo buscando lo que está detrás del dato de poder mayoritario, del modelo de poder dominante, sino haciéndolo delirar a través de sus mismas contradicciones para que las potencias de devenir que esconde puedan llegar al esplendor de su expresión.

En conclusión, aunque se podría seguir enumerando los múltiples procedimientos de minoración puestos en acto por Carmelo Bene, cabe destacar cómo, finalmente, su operación no es un acto antiteatral o en contra del teatro. Así como no lo es la filosofía de Gilles Deleuze, que en el curso de su escritura abandonará progresivamente la confianza en un teatro del movimiento real

36 Reelaboración de Deleuze, «Un manifiesto menos», 99.

que en los años setenta le habían sugerido. Si en los dos podemos encontrar un punto de contacto, más allá de la escritura de ensayos, de proclamaciones de estima recíproca, de noches envueltas en el humo de mil cigarrillos, quizás tendremos que buscarlo en la tensión de sus devenires, aparentemente contradictorios, en realidad, mucho más próximos de cuanto ha sido señalado.

Es verdad que la sustracción de Carmelo Bene parece extrema, destinada a dejar una escena completamente vacía donde se deshacen los materiales escénicos en su materialidad, y no quedan más que fantasmas, fragmentos o elementos inorgánicos. Así como es verdad que jamás Deleuze se dejará tomar por el negativo del vacío, correspondiendo más bien su sentido del devenir a lo de una involución, que no hace ni regresar ni progresar, sino proliferar:

Devenir es volverse cada vez más sobrio, cada vez más simple, cada vez más desierto, y por esa misma razón en algo poblado. Y eso es lo que resulta difícil de explicar: hasta qué punto involucionar es evidentemente lo contrario de evolucionar, pero también lo contrario de regresar, de volver a una infancia o a un mundo primitivo. Involucionar es tener un andar cada vez más sencillo, económico, sobrio.³⁷

Sin embargo, y aquí entra en juego la línea de variación del canon-Bene, la presencia-ausencia de Carmelo Bene y su supresión de todo lo escénico nunca puede ser acabada. Carmelo no deja el escenario. No para, pese a todo, de hacer y ser teatro. Así que nunca su repetición será aquella definitiva, nunca llegará a su estadio último. Al contrario, siempre será *penúltima*, y cada vez habrá que reempezar, repetir, una vez más, para abstraer más, para variar más.

Todo lo que he producido en teatro, cine, literatura, conciertos, espectáculos, no es lo que cuenta. Lo que cuenta, nunca lo he realizado. Es lo que no he podido hacer. Es lo que ha sido, como yo, abortado. [...] Seguir haciéndose expulsando. Matarse para evacuar cosas que ya has estado arrojando desde siempre. [...] Somos inodoros [*cessi*]. Sin metáfora. Lo que importa es saberlo. Tomar nota y tirar la cadena, es decir, transformar en acto.³⁸

Este es el sentido del agotamiento de las posibilidades del escenario: una investigación imposible porque quiere acabar con toda posibilidad existente para buscar el punto de variación máxima que, como tal, no puede darse porque necesitaría un cambio de naturaleza, una salida definitiva, una aboli-

³⁷ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogos* (Valencia: Pre-textos, 1980), 35.

³⁸ Bene en Bene y Dotto, *Vida de Carmelo Bene*, 86-87. En un juego de palabras singular, Carmelo Bene utiliza aquí la palabra italiana "cesso", acepción literaria, devenida luego vulgar, para decir "inodoro", en su derivación etimológica del verbo "cedere", que remite a varios significados como dejar, apartarse o retirarse, capitular, entre otros.

ción de todo umbral. Y esto, por suerte, es lo que pasa con el teatro del porvenir del pensamiento de Gilles Deleuze: nos impide parar, no nos deja llegar, nunca se puede agotar, y nos permite pasear, trabajar, en su doble vaciado, mientras él también se esfuma, se hace siempre más sobrio, sencillo, desierto, hasta dejarnos su sonrisa sin gato. Para que a través de este devenir-teatro, la escena se haga siempre más poblada.

Bibliografía

- Bene, Carmelo y Gilles Deleuze. *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003.
- Bene, Carmelo y Giancarlo Dotto. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani, 2006.
- Cambria, Florinda. *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*. Pisa: ETS, 2007.
- Chiesa, Lorenzo. «A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze». En *Deleuze and performance*. Edición de Laura Cull, 71-88. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles. «El método de dramatización», en *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos, 2005, 127-154.
- Deleuze, Gilles. *L'abécédaire*, con Gilles Deleuze y Claire Parnet. Dirección de Pierre-André Boutang, 1998.
- Deleuze, Gilles. *L'épuisé*. Paris: Éditions de Minuit, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Logica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti-Edipo*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Dialogos*. Valencia : Pre-textos, 1980.
- Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI de España editores, 2009.

El n-1 como dispositivo de la investigación y la creación rizomáticas o sobre cómo se hace unx artista

Cristina Morales Saro

Universidad de las Artes

Introducción:

“No susciteis un General en vosotros”.

Lo que quiero proponerles aquí es una reflexión en torno a la noción de n-1 que Deleuze y Guattari desarrollan en *Mil Mesetas* para presentarlo como un artefacto del pensamiento (según su condición creadora de conceptos, perceptos y funciones), a insertar en los intersticios de la disposición molar o metafísica del mundo; o sea, entre el sujeto y el objeto, entre lo humano y lo no humano (lo divino o la natura), entre el hombre y la mujer, entre el amo y el esclavo, entre lo frío y lo caliente, pero también entre el universal y lo particular, entre lo Uno y lo Múltiple, etc. La tesis que nos guía es muy simple: si insertamos *en el entre* el artefacto n-1, accederemos a lo que podríamos denominar una matriz creativa donde nos aparece un mundo diverso de posibilidades proliferantes de modos de relación y de transformación.

En resumen, entre las formas sustanciales y los sujetos determinados, *entre los dos*, no sólo hay todo un ejercicio de transportes locales demoníacos, también hay un juego natural de haecceidades, grados, intensidades, acontecimientos, accidentes, que componen individuaciones totalmente diferentes de la individuación de los sujetos bien formados que las reciben.²

Si podemos decir que la ontología es el aspecto y las posibilidades compositivas que tiene el mundo según una filosofía dada, la ontología de la tradición metafísica occidental (entendiendo con ello la línea que va de Aristóteles a Kant y conecta hoy con la proclamación del Nuevo Orden

1 G. Deleuze y F. Guattari, *Capitalismo y Esquizofrenia. Mil Mesetas*. (Valencia: Pretextos, 2002), 28.

2 D y G, *Mil mesetas*....258

Mundial por parte de las Naciones Unidas), constituye una ordenación del mundo muy concreta que aspira a ser universal. Su expresión más original y clara la encontramos en Aristóteles. En su *Política*, Aristóteles despliega tres procedimientos para ordenar el mundo: primero, reduce la multiplicidad (lo composable) a lo múltiple de las unidades elementales; segundo, reduce lo múltiple de las unidades elementales a dos; tercero, reduce la relación *entre los dos*, a la dominación. «En efecto, en todo lo que consta de varios elementos y llega a ser una unidad común, ya de elementos continuos o separados, aparece siempre el dominante y el dominado, y eso ocurre en los seres animados en cuanto que pertenecen al conjunto de la naturaleza».³

Detengámonos un momento en este *entre los dos* para notar que mientras que en la cita de Deleuze “el entre” alude a una relación *entre* las formas sustanciales y los sujetos determinados, esto es, *entre* las ideas-sustancias (la unidad, por ejemplo) y sus determinaciones, o si queremos, en la relación *entre* el universal y el particular que se da en la individuación; en la cita de Aristóteles, la relación de dominación se inserta *entre* los elementos particulares que reciben una u otra de las ideas sustanciales “que aparecen siempre”, a saber: el dominante y el dominado. Podemos hablar entonces de una doble articulación de la relación de dominación, entre las ideas y los particulares en la individuación, por un lado, y entre los individuos mismos como elementos particulares diferenciados en virtud de la idea de “unidad común” que van a individuar. De este modo, si Aristóteles ve en el seno de la individualidad (en relación con la idea y en relación a su contrario), en la formación de toda unidad común composable, una relación de dominación, nosotros podemos colocar el artefacto n-1 en cualquiera de los grados de dicha articulación.

La trampa que caracteriza a la metafísica es que, como vemos en Aristóteles, nos quiere hacer pasar la instauración política de un estado de dominación por una determinación objetiva inscrita en la naturaleza de las cosas. La dominación es la ley que la metafísica impone al dos, apelando a una “complementariedad natural”:

La naturaleza, teniendo en cuenta la necesidad de la conservación, ha creado a unos seres para mandar y a otros para obedecer. Ha querido que el ser dotado de razón y de previsión mande como dueño, así como también que el ser capaz por sus facultades corporales de ejecutar las órdenes, obedezca como esclavo, y de esta suerte el interés del señor y el del esclavo se confunden.⁴

Se naturaliza, se *ontologiza* así el sistema de relaciones de dominación que va del universal al particular y de individuo a individuo. Podemos concluir

3 Aristóteles, *Política* (Madrid: Gredos, 1999), 1254 a.

4 Aristóteles, *Política*...1252a.

que al presentarlo como dato “natural”, fenoménico, Aristóteles “observa” -pero produce- una disposición “natural” -pero política- de los elementos, de los cuerpos, etc., a individuarse y relacionarse según una relación muy determinada que es la de dominación.

No muy lejos de esta disposición naturalizada de Aristóteles por la dominación (recordemos que no en vano fue el principal maestro de Alejandro Magno) trabaja la hipótesis del “botón de compra” del neuromarketing de nuestros días, si bien este último cuenta con los medios de la ingeniería social global para la capitalización de la producción de subjetividad. El neoliberalismo actual se esfuerza por llevar a cabo el mismo truco al que recurría Aristóteles (*El gen egoísta*, por ejemplo) pero cuenta además con los medios de la producción genética misma. Podemos llamar a esto en algún sentido, biopolítica,⁵ esto es, la re-producción en el mundo de una “naturaleza” que se había inventado.

La propuesta aquí es que el n-1 puede funcionar como una suerte de contradispositivo de ese “botón de compra” que aglutina el sistema dominación/gobierno⁶ para las composiciones posibles. ¿Hay pues un botón de insumisión al sistema dominación/gobierno? ¿hay una disposición estética en el pensamiento a la no dominación y a la ingobernabilidad? Lo que vamos a tratar de recorrer aquí es la línea por la que la política de la dominación/gobierno forma un agenciamiento con la metafísica de la unidad, y cómo, cortocircuitando con el n-1 esta creación perceptual, funcional y conceptual que llamamos metafísica, podemos abrir las posibilidades compositivas de nuestras investigaciones existenciales.

1. N-1; multiplicidad; rizoma.

El concepto de n-1 que Deleuze y Guattari proponen en *Mil Mesetas*, está conectado en primer lugar a la noción de multiplicidad, pero esa noción se distingue de aquella de lo Múltiple.

Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de

5 En el sentido que se defiende, por ejemplo, en G. Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre política* (Valencia: Pre-textos, 2010)

6 Por sistema dominación/gobierno entendemos la matriz Aristotélica Oikos/polis o bien la distinción Foucaultiana entre relaciones de poder y estados de dominación. Propongo una articulación del mismo en el ensayo “De las epistemologías del sur al pensamiento trans” que saldrá próximamente publicado en *Revista Latinoamericana de Antropología*. En este caso el “botón de compra” expresaría el complejo sistema dominio/gobierno que el neoliberalismo de las sociedades “avanzadas” impone tanto a lxs que las habitan (humanos y no humanos-recursos naturales, ecosistemas), como a las provincias “en vías de desarrollo”.

la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a $n-1$. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma.⁷

El $n-1$ aparece pues, como decimos, en primer lugar vinculado a la relación entre lo Uno y lo Múltiple. En la tradición platónico-aristotélica lo múltiple se hace a partir de lo Uno, (imagen el árbol de Porfirio) bien por multiplicación y derivación, bien por división (como en la imagen del tiempo lineal). Para la metafísica, las cosas son en cuanto que son unidades: es a través de la unidad que se trasmite el ser (la idea) a las cosas y por ser unificables, por tender a la unidad, las cosas participan del ser de la idea, son pensables. La idea es la unidad de la forma. En tanto que tienden a la unidad, pues, las cosas toman forma y son objetivables. La producción de unidades parece así la tarea encomendada al pensamiento, lo que el aparato teórico hace a través de las síntesis. Al configurarse, la idea de unidad forma una superdimensión desde la que se sobredetermina una multiplicidad concreta y la muestra como algo heterogéneo, múltiple, ya contaminada por tanto por la unidad hacia la que tiende, siendo en último término reductible a ella. Lo uno hace lo múltiple a costa de “añadir constantemente una dimensión superior” a la multiplicidad que reduce. Informar (poner una forma, imponer una forma desde una instancia superior): esta fue desde siempre la vocación de la metafísica. De este modo se aliena el ser de todo aquello de lo que la unidad no puede predicarse. La idea de unidad, se sustrae de lo múltiple a lo que remite en tanto que unidad y así se constituye. Lo Uno y lo múltiple mantienen aquí una extraña relación según la cual lo Uno sólo forma parte de lo múltiple sustrayéndose de ello. Sólo exceptuándose el Uno da lugar a lo Múltiple y a sí mismo. Es la misma estructura paradójica que sostiene la lógica de la soberanía (yo situándome por encima de la ley digo que no hay un afuera de la ley) que constituye al mismo tiempo la norma y la excepción. El dios que se sustrae multiplicando las criaturas.

Escapar a la lógica de la unidad pasa por tanto no por la producción de lo múltiple sino por la liberación de la multiplicidad. Hay que «sustraer lo único de la multiplicidad a constituir». A esto es a lo que se van a dedicar Deleuze y Guattari según nosotros, a constituir multiplicidades donde había múltiples del uno (copias). Hay que hacer la multiplicidad, pues, hay que posibilitarla, contraefectarla en el plano del sentido. ¿Cómo? restando el Uno. Pero cuando se resta el Uno se resta también su serie genética, el procedimiento de 1 elevado a la n -ésima potencia, la multiplicación del Uno donde lo que vuelve es siempre lo mismo. Por tanto el $n-1$, va a contraefectar el movimiento de la

7 D y G, Mil mesetas...12.

Idea que se sustrae a sí misma de lo múltiple que constituye para fundarse. El n-1 contraefectúa el Uno y sus potencias infinitas (n), por eso no produce ni lo Uno ni lo Múltiple, sino multiplicidades.

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno (n-1). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse.⁸

La multiplicidad rizoma, pues, en primer lugar no es arborescente, no deriva de una unidad primera, no está primero el Uno, luego el dos y luego el tres como en la narrativa monoteísta o en la metafísica de la sustancia. La multiplicidad rizomática no es una multiplicidad de unidades numéricas, no es multiplicar el uno hasta tener muchos unos, sino restar el uno, por ejemplo el uno de la especie que se multiplica y vuelve en cada individuo que le pertenece, para dimensionar (multiplicar las trayectorias posibles hasta amorfar la forma de la unidad). La multiplicidad de trayectorias cambiantes destituye en cada caso la única forma de ser. La unidad está en continua “metaformance”, en metamorfosis permanente, siempre en el tiempo del *ya no* o del *todavía no*.

Es interesante aquí introducir a Manuel Delanda quien en *Viviendo al borde del caos*⁹ explica que la materia presenta un poder metamórfico autogenético y es capaz no solo de pasar de una forma a otra, sino de la forma a lo amorfo y de lo amorfo a la forma por sí misma, sin una instancia superior reguladora. La materia se movería por tanto en el tiempo del devenir, entre los procesos de in-formación y de de-formación: movimientos de territorialización y de desterritorialización sobre un plano de inmanencia. De este modo, la forma deviene un efecto de superficie y más interesante que ésta, se hace la potencia que indica. El demonio y el brujo conocen esta potencia. ¿Y el artista?

La multiplicidad rizomática, por último no está centralizada, organizada conforme a un plan previo que pudiese separarse de su movimiento propio.

Problema de la máquina de guerra o del Firing Squad: ¿es necesario un General para que n individuos lleguen al mismo tiempo al estado fuego? La

⁸ D y G, Mil mesetas...25.

⁹ M. Delanda. *Viviendo al borde del caos*. (SITAC 2011).

solución sin General la proporciona una multiplicidad acentrada que incluye un número finito de estados y de señales de velocidad homóloga, desde el punto de vista de un rizoma de guerra o de una lógica de guerrilla, sin calco, sin copia de un orden central. Se demuestra incluso que esa multiplicidad, agenciamiento o sociedad maquínicas, rechaza como intruso social cualquier autómatas centralizador, unificador. De ahí que N siempre sea $n-1$.¹⁰

La multiplicidad rizoma (n) implica entonces la resta del Uno en cuanto unidad abarcadora y multiplicante de sí misma, en cuanto germen o raíz de los múltiplos del Uno y en cuanto principio de orden: el General. La multiplicidad rizomática de n dimensiones ocupa, se distribuye sobre un plano de consistencia que se puede cartografiar pero no representar, escapa a la codificación desactivando el Uno que la sobrecodifica.

La unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación). Pero precisamente un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas. En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un plan de consistencia de las multiplicidades, aunque ese plan sea de dimensiones crecientes según el número de conexiones que se establecen en él. Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. El plan de consistencia (cuadrícula) es el afuera de todas las multiplicidades. La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones.¹¹

Las multiplicidades distribuyen sus dimensiones a lo largo del plano de consistencia que permite sus conexiones. Al conectar, las multiplicidades cambian de naturaleza. Transmutan. Deleuze hace referencia al espacio de Einstein y de Poincaré, el plano no está contenido en un espacio cartesiano, en una caja, sino que constituye todo el universo, no tiene un afuera. El plan de exterioridad no tiene exterioridad. No puede sobrecodificarse sino solo cartografiarse aunque esté en continua variación. Un plano de consistencia mutante que desactiva en

10 D y G, Mil mesetas...,22.

11 D y G, Mil mesetas...,14.

cada ocasión la posibilidad de su completa reterritorialización, la posibilidad de su propia exterioridad.

Una expresión tan simple como Y... puede desempeñar el papel de tensor a través de todo el lenguaje. En ese sentido, Y no es tanto una conjunción como la expresión atípica de todas las conjunciones posibles que ella pone en variación continua. El tensor tampoco se deja reducir a una constante ni a una variable, sino que asegura la variación de la variable al sustraer cada vez el valor de la constante (n-1).¹²

Para esto sirve el n-1, es un (contra)dispositivo de mutación. Es el contradispositivo Nietzsche. Lo que significa la muerte de Dios y la vida de todo al llenarse de dioses.

2. El plan de inmanencia y el lenguaje de los acontecimientos

En los cuentos, muy a menudo, algo se pierde, se desvía, y lo seguimos y entonces empiezan a pasar cosas. Alicia.

Alicia, por el contrario, pierde su propio nombre constantemente. La pérdida del propio nombre es la aventura que se repite a través de todas las aventuras de Alicia. Porque el nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber. Este saber se encarna en nombres generales que designan paradas y descansos, sustantivos y adjetivos, con los cuales el propio mantiene una relación constante. Así, el yo personal tiene necesidad de Dios y del mundo en general. Pero cuando los sustantivos y adjetivos comienzan a diluirse, cuando los nombres de parada y descanso son arrastrados por los verbos de puro devenir y se deslizan en el lenguaje de los acontecimientos, se pierde toda identidad para el yo, el mundo y Dios.¹³

La pérdida del nombre propio señala la ruptura con la gramática que deviene ontología. Esta gramática ontológica de la metafísica está contenida en el juicio [S es P]. Este asegura la permanencia de un saber de sustantivos y adjetivos, los sustantivos son los sujetos: «nombres generales que designan paradas y descansos». Los adjetivos se predicán de los sustantivos, contribuyen a su fijación, a la identificación en la posición del sujeto. El nombre propio remite al Sujeto por antonomasia, al más constante en su unidad, al que menos cambia: Dios. Cuando perdemos el nombre propio «sustraemos el valor de la constante» y «aseguramos la variación de la variable». S se convierte en X.

12 D y G, Mil mesetas...102.

13 G. Deleuze, *Lógica del sentido* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 8.

La P es lo predicado, el adjetivo, lo que se dice de S. El mundo de las criaturas que se predica del Dios creador. A través del juicio de la Razón, pues, [S es P], rearticulamos cada vez las ideas de la metafísica gramatical: la unidad común del alma (Yo), de Dios y del mundo.

Yo o el alma, Dios y el mundo, son las ideas problemáticas que fuerzan a la razón hacer la crítica de sí misma y abren a la posibilidad de la filosofía al obligarnos a renunciar, en lo que se refiere ellas, al conocimiento. En cuanto que objetos imposibles del conocimiento, se convertirán en ideas orientadoras

Sostengo, pues, que las ideas trascendentales nunca son de uso constitutivo, de suerte que se den en virtud de ellas los conceptos de ciertos objetos; entendidas así, no son más que conceptos sofisticos (dialécticos). Tienen, por el contrario, un destacado uso regulador, indispensablemente necesario, a saber: dirigir el entendimiento a un objetivo determinado en el que convergen las líneas directrices de todas sus reglas. Este punto de convergencia, aunque no sea más que una idea (focus imaginarius), es decir, un punto del que no parten realmente los conceptos del entendimiento, ya que se halla totalmente fuera de los límites de la experiencia, sirve para dar a estos conceptos la mayor unidad, a la vez que la mayor amplitud.¹⁴

Deleuze cambia de medio, de la lengua de la Razón al lenguaje de los acontecimientos. En el lenguaje de los acontecimientos el pensamiento no está sujeto a la Razón por sus objetos. El esquematismo de la razón dispone un sujeto y un objeto que acaban confundándose en la síntesis, remitiendo al movimiento dialéctico según el cual lo que se repite siempre es el paso del Uno al Dos y del Dos al Uno. La lógica de Aristóteles es la lógica de la Razón, del sentido común, sustantivos y adjetivos, una determinada normalización de la lengua de los griegos como sentido común. Lo común es la Razón, el buen sentido de la lengua griega. Deleuze es un extranjero en la lengua de la metafísica. Trabaja desbaratando las lógicas arborescentes. Dispositivo Deleuze: n-1. Borra las mallas, las dualidades. Entre el caos y la *doxa*. ¿Cómo negociamos con el caos? Caosideas.

Una lógica diabólica contraefectúa esta cadena (que es la de las causas en su semiosis ilimitada lineal en virtud de la cual una remite siempre a la otra en una serie teleológica hacia la causa última), procediendo por sustracción del Uno, del Ser en cada caso. El resultado no es el no-ser o la nada (nihilismo sin atravesar) sino la proliferación de devenires: las n. Las N dimensiones variables del rizoma que ocupan un plano de consistencia. El plano de consistencia o de composición necesita del lenguaje de los acontecimientos donde los nombres y los adjetivos

14 I. Kant, *Crítica de la razón pura* (Madrid: Alfaguara, 1988), 532.

son sustituidos por verbos de devenir que introducen la indeterminación asegurando esa variabilidad de la variable de la que hemos hablado.

Recuerdos de un planificador. — Puede que haya dos planes, o dos maneras de concebir el plan. El plan puede ser un principio oculto, que da a ver lo que se ve, a oír lo que se oye..., etc., que hace que a cada instante lo dado esté dado, bajo tal estado, en tal momento. Pero él, el plan, no está dado. Está oculto por naturaleza. Sólo puede inferirse, inducirse, deducirse a partir de lo que da (simultánea o sucesivamente, en sincronía o diacronía). En efecto, un plan de este tipo es tanto de organización como de desarrollo: es estructural o genético, y las dos cosas a la vez, estructura y génesis, plan estructural de las organizaciones formadas con sus desarrollos, plan genético de los desarrollos evolutivos con sus organizaciones. (...) [E]l plan, así concebido o así hecho, concierne de todas maneras al desarrollo de las formas y a la formación de los sujetos. (...) De ahí que forzosamente el propio plan no esté dado. En efecto, sólo existe en una dimensión suplementaria a lo que da (n+1).¹⁵

Un plan de este tipo es el que Kant descubre en el gran teatro de las acciones humanas, es el plan de la Naturaleza conforme a los intereses de la Razón. Todo parece absurdo pero debe estar ordenado, gobernado, según un orden cuya lógica sólo podemos inferir a partir de una sobre-codificación: sobreponiendo una Idea:

La Historia, que se ocupa de la narración de tales fenómenos, nos hace abrigar la esperanza de que, por muy profundamente ocultas que se hallen sus causas, acaso pueda descubrir al contemplar el juego de la libertad humana *en bloque* un curso regular de la misma, de tal modo que cuanto se presenta como enmarañado e irregular ante los ojos de los sujetos individuales pudiera ser interpretado al nivel de la especie como una evolución progresiva y continua, aunque lenta, de sus disposiciones originales (...) En este orden de cosas, al filósofo no le queda otro recurso —puesto que no puede presuponer en los hombres y su actuación global ningún *propósito* racional *propio*— que intentar descubrir en este absurdo decurso de las cosas humanas una *intención de la Naturaleza*, a partir de la cual sea posible una historia de criaturas tales que, sin conducirse con arreglo a un plan propio, sí lo hagan conforme a un determinado plan de la Naturaleza.¹⁶

15 D y G, Mil mesetas..., 269.

16 I. Kant, Idea para una Historia Universal en clave cosmopolita y otros escritos de historia (Madrid: Tecnos, 1994), 19.

Como vemos, en Kant la vocación filosófica se vuelca en “el descubrimiento” - la producción- del plan de trascendencia. El orden oculto del mundo ha de coincidir con el orden de la Razón y “el filósofo” será el dispositivo apropiado a través del cual pueda proyectarse el uno en el otro.

De esta forma, es un plan teológico, un designio, un principio mental. Es un plan de trascendencia. Es un plan de analogía, bien porque asigna el término eminente de un desarrollo, bien porque establece las relaciones proporcionales de la estructura. Puede estar en el espíritu de un dios, o en un inconsciente de la vida, del alma o del lenguaje: siempre se deduce de sus propios efectos (...) Y luego hay otro plan completamente distinto (...) [a]quí ya no hay en modo alguno, formas o desarrollos de formas; ni sujetos y formación de sujetos. No hay ni estructura ni génesis. Tan sólo hay relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud entre elementos no formados, al menos relativamente no formados, moléculas y partículas de todo tipo. Tan sólo hay haecceidades, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos. Nada se desarrolla, pero, tarde o temprano, suceden cosas, y forman tal o tal agenciamiento según sus composiciones de velocidad. Nada se subjetiva, pero se forman haecceidades según las composiciones de potencias o de afectos no subjetivados. Este plan, que sólo conoce longitudes y latitudes, velocidades y haecceidades, nosotros lo denominamos plan de consistencia o de composición (...). Por más que crezca en dimensiones, nunca tiene una dimensión suplementaria a lo que pasa en él.¹⁷

Cada plan nos permite un tipo distinto de proposiciones. Según el plan de trascendencia lo conveniente será contar historias de evolución o regresión. Historias lineares que tiendan a un fin y partan de un principio. Historias que respeten el orden cronológico y el principio de no contradicción. Esto primero, después lo otro, para que sólo un sentido sea posible y la confusión, la mezcla, la contaminación convenientemente erradicada. Según el plan de composición, por el contrario, de lo que tendremos que hablar es de acontecimientos. Aquí lo que hay son diferencias de intensidad, velocidad, afectos. Es necesario abolir el Cronos «que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto», para acceder a la temporalidad del «Aión, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un déjà-là y un pas-encore-là, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y

17 D y G, Mil mesetas..., 268-269.

que a la vez acaba de suceder».¹⁸ Dos lenguajes, por tanto, y dos tiempos: Aion y Cronos, tiempo de la Razón, plan trascendente por un lado; tiempo del *otro* sentido por el otro lado, plano de composición.

Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que se esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez.¹⁹

El tiempo Aion nos permite así captar los efectos del encuentro entre los cuerpos, los efectos de la composición. Estos efectos compositivos no son sustancias ni atributos, no son cualidades que podamos adscribir a los sujetos sino incorporeales que se efectúan *entre* ellos, devenires. No son nombres o adjetivos sino verbos infinitivos que esquivan el presente y nos hacen avanzar a la vez por la línea «que se divide hasta el infinito en pasado y futuro».

3. Devenir artista. Para pensar hay que devenir otro:
hay que hacerse brujx

«Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo relanzan».²⁰

Indudablemente tenemos la capacidad de ser gobernables, la disposición para ser dirigidos, controlados, administrados en los comportamientos, los gestos y los pensamientos conforme a lo que se supone útil. “Común a todos estos términos [Gestell; dis-positio] es la referencia a una oikonomía, es decir, a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”²¹. Hemos sido adiestradxs también para descubrir, seleccionar y actuar esa misma capacidad de gobernabilidad en cada objeto, en cada sujeto, en cada caso. La gubernamentalidad busca la

18 D y G, Mil mesetas..., 265.

19 Deleuze, Lógica..., 7.

20 G. Deleuze y F. Guattari, Qué es la filosofía (Barcelona: Anagrama, 1991), 46.

21 G. Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”. Sociológica (México) 26(73) (2011):252. http://www.scielo.org.mx/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tng=es.

única posibilidad de cada cosa: la posibilidad imposibilitante, aquella que una vez actuada invalida todas las demás²².

Elx artista restaura esta potencia plástica de las cosas efectuando el n-1. El n-1 resta la posibilidad imposibilitante: descubre -produce- o se inventa una salida: «[e]l problema: de ninguna manera ser libre, sino encontrar una salida o bien una entrada, o bien un lado, un corredor, una adyacencia» (DG 1990, 17). El n-1 es la fórmula general del dispositivo Nietzsche: cuando matamos al dios absuelto, trascendente, le devolvemos la potencia al mundo. A la muerte del único dios nos encontramos con que «todo estaba lleno de dioses» o bien con que todo lo que había sido alienado en su potencia plástica de transformación, la recupera. El dios único, la posibilidad imposibilitante nos paraliza, nos hace rígidos, nos bloquea el paso.

Os romperán vuestro rizoma, os dejarán vivir y hablar a condición de bloquearos cualquier salida. Cuando un rizoma está bloqueado, arborificado, ya no hay nada que hacer, el deseo no pasa, pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente. Siempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte; pero el rizoma actúa sobre el deseo por impulsos externos y productivos. Por eso es tan importante intentar la otra operación, inversa pero no simétrica: volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma.²³

Elx artista opera esta conexión logrando un medio, un túnel, una salida, por la que el deseo pueda aún moverse, circular. En esto consiste la cartografía: se recorre un territorio y se produce un mapa en lugar de recorrer los caminos trillados, señalados, indicados, inducidos.

El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. (...) Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*.²⁴

22 Observamos esta sobredeterminación en los juguetes de lxs niñxs. El coche que tan perfectamente imita a los coches, que tiene tantos detalles, que no puede ser más que un coche. Esta única posibilidad es justamente la que hay que restar para que vuelva la potencia a las cosas, para recuperar su plasticidad.

23 D y G, Mil mesetas...19.

24 D y G, Mil mesetas...18-19.

Sin duda toda esta rizomatización deseante de los calcos arbóreos del mundo y de la experiencia requiere una buena dosis de valentía, una disposición por la aventura y lo desconocido, un gusto por la experimentación que nos haga «dign[x]s de lo que nos ocurre». Elx artista de inspiración dionisiaca ha de entrenar el poder de su voluntad ¿Puedes querer lo que ocurra? ¿Pasarás el filtro del eterno retorno? ¿Afirmarás el acontecimiento?²⁵.

Instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento continuos de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una tierra nueva.²⁶

Puede pensarse como una cuestión perspéctica ya que es un punto de vista lo que se trata de dinamitar: el único, el de Dios, en favor de la emergencia de los puntos de vista como multiplicidades. La cuestión de la multiplicidad irreductible del sujeto en Leibniz. Puesto que un punto de vista recoge una variación de la serie infinita del mundo, rellama a esta última, al mundo, como la suma de sus variaciones. No hay un punto de vista (el de dios) que recoja la suma de los puntos de vista, sino un mundo que acoge la suma de sus variaciones (puntos de vista). Dinamitar la perspectiva cilíndrica que ocultaba en las profundidades las infinitas perspectivas cónicas. Podemos pensarlo también con el par molar/molecular. El Uno, la unidad es molar, pero dentro de cualquier unidad molar bullen molecularmente las multiplicidades. En este sentido un cuerpo, esta mesa, vista a la suficiente distancia es Una, pero si nos acercamos lo suficiente o mejor, si nos sumergimos en ella como en un territorio, aparece como multiplicidad de relaciones a distintas dimensiones: al nivel de los elementos, por ejemplo la

25 «Qué te sucedería si un día o una noche se introdujera furtivamente un demonio en tu más solitaria soledad y te dijera: 'Esta vida, así como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla una vez más e innumerables veces más; y nada nuevo habrá allí, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tendrá que regresar a ti, y todo en la misma serie y sucesión —e igual mente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia será dado vuelta una y otra vez —¡y tú con él, polvillo de polvo!' ¿No te arrojarías al suelo y rechinarías los dientes y maldecirías al demonio que así te habla? ¿O has tenido la vivencia alguna vez de un instante terrible en que le responderías: '¡Eres un Dios y nunca escuché nada más divino!' Si aquel pensamiento llegara a tener poder sobre ti, así como eres, te transformaría y tal vez te trituraría; frente a todo y en cada caso, la pregunta: '¿quieres esto una vez más e innumerables veces más?', ircaería sobre tu acción como la mayor gravedad! ¿O cómo tendrías que llegar a ser bueno contigo mismo y con la vida, como para no anhelar nada más sino esta última y eterna confirmación y sello?» F. Nietzsche, *La ciencia jovial*, (trad. José Jara, Caracas, Monte Avila Editores, 1992), 200.

26 D y G, Mil mesetas...165.

relación del cristal con la madera y con el metal; al nivel de las partículas: la relación entre las fibras de la madera; etc.

Elx artista es desde esta perspectiva nada más (y nada menos) que elx experimentadorx de las posibilidades que el acontecimiento nos ofrece. Pero no se trata en ningún caso del experimento típicamente moderno en el que un sujeto voluntarioso somete a un objeto a sus intereses político-científicos en las condiciones programadas del laboratorio. No, el experimento artístico y también el del pensamiento es mucho más arriesgado. En primer lugar no tratamos con objetos, puesto que estamos siempre en el «aún no» y en el «ya no» de las formaciones objetivas. Tampoco actuamos la pretendida libertad de la voluntad desde una subjetividad originaria. Aquí de lo que se trata es de ponerse en juego, de liberar la propia identificación a través de la afirmación del propio devenir.

Así actuamos nosotros, los brujos, no según un orden lógico, sino según compatibilidades o consistencias alógicas. La razón es muy simple. Nadie, ni siquiera Dios, puede saber de antemano si dos bordes se hilarán o constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, o si tales elementos heterogéneos entrarán ya en simbiosis, constituirán una multiplicidad consistente o de cofuncionamiento, apta para la transformación. Nadie puede decir por dónde pasará la línea de fuga [...]. Nosotros conocemos muy bien los peligros de la línea de fuga, y sus ambigüedades. Los riesgos siempre están presentes, pero siempre existe también una posibilidad de escapar a ellos: en cada caso se dirá si la línea es consistente, es decir, si los heterogéneos funcionan efectivamente en una multiplicidad de simbiosis, si las multiplicidades se transforman efectivamente en los devenires de paso.²⁷

La pregunta, entonces es ¿Qué puede unx artista? ¿Qué medio lx sustenta? ¿Qué ecología establece?. Los proyectos artísticos pueden ser entendidos como índices de procesos de desclausura del artista. En este sentido en la obra de arte se cristalizaría un tiempo vivo del artista en oposición al tiempo muerto que lo hace en la mercancía. Hacer arte podría significar nada más que dar fe con el ejemplo de que unx se transforma. Aquí el tiempo o la suspensión del tiempo se vuelven relevantes, el trance como medium a través del cual aviene la transformación o la deformación: el *amor fatti*. Donde todavía no se llega a ninguna parte y siempre ya se ha dejado el punto de partida. Como testimonio de un encuentro posibilitante actúa pues hoy el arte. El diseño, la publicidad formatean el encuentro con el material, establecen protocolos. El arte no. El arte tiene que experimentar, recorrer territorios ignotos.

27 D y G, Mil mesetas...,255.

La sensibilidad se vuelve fundamental, la capacidad de ser afectadxs y la condición de ser efectos de estos afectos, de estas afecciones de las cosas y de los seres unxs a otrxs. Es también la posibilidad de ser infectados. La sensibilidad es como el poder, no se tiene, es efecto de una indeterminada, siempre posible y posibilitante relación. La sensibilidad se da siempre entre dos texturas, en el roce, en la caricia, en el tortazo y la patada. La sensibilidad es otro de los efectos del encuentro. Entre un material y un cuerpo, entre dos materiales, entre dos cuerpos. Entre dos lenguas. Darle la categoría de lengua al balbuceo animal, qué bestialidad. Qué monstruo.

Nos dirán una cosa es traducir entre lenguas civilizadas y otra muy distinta civilizarlo todo, pretender que los pájaros y las piedras hablan sus lenguas propias y que estas son traducibles a la mía. Hay un más acá de las lenguas propias y que también me atraviesa y me permite verlas como comunicantes. Hacer proliferar las *interlinguas*, lenguas menores con sus propios ritmos y estadios constituyentes, con sus acontecimientos destituyentes de ciertas relaciones y reglas. Elx experimentadorx, pues, es el brujo, la bruja, elx chamán, para quien “todo está permitido, salvo aquello que vendría a interrumpir el proceso completo del deseo”²⁸ o podríamos decir también: salvo aquello que venga a impedir la transformación.

Conclusión: Arte y política

«Un escritor no es un escritor es un político, un hombre experimental que deja de ser un hombre para convertirse en coleóptero- el devenir animal».²⁹

La cuestión de la transformación delx artista dionisiacx o chamánicx nos lleva inevitablemente a un planteamiento político. Desde la otredad *cualsea* que soy yo para elx otrx, elx otrx me hace otrx del Uno. Deshace mi identidad S e introduce la variación de X. Pero esto supone una concepción de lo político no construida sobre los sujetos bien formados sino una que justamente pone el acento en su deformación.

No se trata de concebir al individuo como una especie de núcleo elemental, átomo primitivo, materia múltiple e inerte sobre la que se aplicaría o en contra de la que se golpearía al poder. En la práctica, lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos sean identificados y constituidos como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder. El individuo no es el vis-a-vis del poder; es pienso, uno de sus primeros

28 G. Deleuze, *Diálogos* (Valencia: Pre-Textos, 1997), 13.

29 G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka, por una literatura menor* (México: Era Ediciones, 2008), 17.

efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo constituido³⁰.

De esta forma podemos transitar desde la concepción de una política del poder que configura sujetos que entran en relaciones de poder o dominación a la política de los afectos que nos permite la desindividuación, la hibridación monstruosa, habitar un límite posibilitante de comunidades transformativas, experimentales, donde nunca sabemos de antemano si la composición será posible, si los efectos serán los deseados. Precisamente así se actualiza la subversión del deseo. Querer el efecto que se produzca, el afecto surgido del encuentro, siempre *a posteriori*. Así desactivamos al General, al planificador, así conectamos el árbol al rizoma, así nos hacemos ingobernables.

Escribir a n, n-1, escribir con slogans: ¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea. ¡Sed rápidos, incluso sin moveros! Línea de suerte, línea de cadera, línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! Nada de ideas justas, justo una idea (Godard).³¹

Bibliografía

- Agamben, G. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Agamben, G. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica (México)* 26(73) (2011): 249-264. Recuperado en 18 de noviembre de 2017, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es.
- Aristóteles. *Política*. Madrid: Gredos, 1999.
- Delanda, M. 2011. *Viviendo al borde del caos*. Conferencia presentada en SITAC 2011.
- Deleuze, G. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Deleuze, G. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Deleuze, G y Guattari, F. *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Deleuze, G y Guattari, F. *Capitalismo y Esquizofrenia. Mil Mesetas*. Valencia: Pretextos, 2002.
- Deleuze, G y Guattari, F. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era Ediciones, 2008.
- Foucault, M. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Kant, I. *Idea para una Historia Universal en clave cosmopolita y otros escritos de historia*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Nietzsche, F. *La ciencia jovial*, trad. José Jara, Caracas, Monte Avila Editores, 1992.

30 M. Foucault, *Microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta, 1992), 144.

31 D y G, *Mil mesetas...*, 28.



Mirar con las manos, tocar con los ojos

Ritmos vitales de las sensaciones en la obra de Jan Švankmajer

Diana Medina

Universidad de las Artes

I
No son pocos los críticos que ante la obra de Jan Švankmajer (Praga, 1938) no han dudado en calificarla de barroca. Definición que, como sabemos, por lo general termina siendo una especie de cajón de sastre donde guardamos sin remordimientos tanto la noción de una obra abigarrada espacialmente –es decir, un concepto de lo barroco- como aquellas apuestas que condensan insólitas heterogeneidades estéticas, conceptuales y materiales.

Me gustaría retomar la figura del cajón de sastre en el desorden y el lugar común que evoca porque es desde allí como he imaginado estas líneas. Abrimos el cajón y nos encontramos con un artista multidisciplinar y director de cine checo, uno de los máximos representantes del cine europeo de animación. Remito a su página web para más datos de su vida y obra¹, no sin antes destacar de la vastedad de su producción artística tres aspectos centrales que han vertebrado su obra. Primero, la tradición del teatro negro de Praga, sus trabajos como escenógrafo, titiritero, marionetista, escultor o su afán de coleccionismo irredento, entre otras artes, desarrollados desde sus estudios en las artes aplicadas y artes escénicas en Praga. Segundo, su aún vital actuación como integrante del Surrealismo checo desde 1968 -diferente al francés, como dirá muchas veces el propio Švankmajer- en esa cercanía con lo oculto, la magia, la alquimia, el pasado de la tradición popular, la impronta de Kafka, entre otras fuentes inagotables de magia y recombinación del mundo a través de lo insólito, lo misterioso, lo escabroso o lo impactante. Por último, es fundamental entender su obra filmica, concretamente, dentro de la excelente tradición de cine de animación checo que –después del ruso- sigue siendo de referencia ineludible para hablar de un modo de cine artesanal y proteico en abierta diferencia –y diálogo no siempre ruidoso- con la animación al estilo Disney o de Pixar.

Desde aquí, entonces, se impone un ritmo acelerado marcado por la combinación de corte surrealista, otro término muy cajón de sastre donde cabe

1 www.jansvankmajer.com



si no todo, casi todo aquello que nos resulta inentendible, perturbador, pesadillesco o insoñable para abrir el mundo de las re-significaciones. Este ritmo de abrir cajones nos conduce hacia compartimentos secretos -esa es la apuesta de Švankmajer- que nos interrogan sobre qué vemos en realidad cuando tocamos sus objetos, qué tocamos cuando nos hace mirarlos. En otras palabras, cómo entender la noción de lo háptico en su obra², el sistema táctil como un medio y proceso para re-activar el acto de ver/mirar. Cómo la hapticidad -con sus líneas de fuga hacia lo surreal y la materialidad de sus obras- se entronca con el despertar de los sentidos y el despliegue de las sensaciones toda vez que se produce un choque, una *afectación* entre múltiples formas de la materialidad. Ante el inmenso gabinete interartístico de Švankmajer, he decidido escoger solo tres obras, instantes que representan espacios, materialidades y conceptos concretos para indagar en lo háptico y los afectos. Se trata del cortometraje *Dimensión/Possibilidad del diálogo* (1982), el largometraje *Los conspiradores del placer* (1996) y su libro *Para ver, cierra los ojos* (2014, Edit. Pepitas de calabaza). Sin ánimos de establecer una secuencia conceptual evolutiva, me acerco a estos tres momentos para esbozar un recorrido -algo caprichoso- en una obra que, como bien apunta Deleuze sobre Bacon, ofrece tensiones de fuga para indagar en los bloques de sensación como esa forma del arte que nos contacta con las sensaciones en medio del caos (o fragmentariedades). En esta línea, Deleuze apunta:

Los niveles de sensación serían verdaderamente dominios sensibles remitiendo a los diferentes órganos de los sentidos; pero justamente cada nivel, cada dominio, tendría una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado. Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento “fático” (no representativo) de la sensación.³

En otras palabras, esta apertura deleuziana para abordar el trabajo de Švankmajer me permite entender el ritmo vital de las sensaciones donde se pone en juego lo háptico, como ese sistema de percepciones, sensaciones y captaciones que se disparan en su obra -tanto temática como discursivamente- y que rompen la lógica ocularcentrista como predominio de la vista, del rei-

2 Deleuze especifica la noción de espacio háptico como uno donde el ojo adquiere una función táctil, apela al sentido táctil del ojo: “No es un espacio manual el que se opone al espacio óptico de la vista, y no es tampoco un espacio táctil el que se conecta al óptico. Más bien en la vista misma un espacio háptico rivaliza con el espacio óptico. Allá se definía por la oposición de lo claro y de lo oscuro, de la luz y de la sombra; pero aquí, por la oposición relativa de lo cálido y de lo frío, y por el movimiento excéntrico o concéntrico, de expansión o de contracción correspondiente (en tanto que lo claro y lo oscuro testimonian mas (sic) bien una “aspiración” al movimiento)”. Giles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Arena Libros, 1981), 77.

3 Giles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación...*, 26.

no del ojo como única vía perceptiva del mirar. De este modo, el recorrido es siempre desde lo háptico como vector de los sentidos, en clara alineación con la sinestesia (conjunto de sensaciones) y la cinestesia (percepción o sensación de movimiento) como retóricas de la imagen, por un lado, y, por el otro, como fundamentos estéticos que soportan la producción artística de Švankmajer y permiten desentrañar nuevas fricciones, efectos, realidades o puntos de fugas.

II Ritmos

El D.L.E. define *ritmo* como: «1.- Orden acompasado en la sucesión o acacimiento de las cosas. 2.- Sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado, especialmente en el de carácter poético». ⁴ El ritmo que me interesa seguir responde, en principio, a cierto compás marcado por las sensaciones que para efectuarse necesitan de las materialidades en su dimensión háptica/visual, de modo tal que no solo se trata de representaciones sino, sobre todo, de expresiones vitales a lo largo de la obra del artista checo. Estas expresiones vitales, tal y como trataré de demostrar, se alinean con la dimensión deleuziana del *ritmo como potencia vital* que contiene, regula y registra diferentes niveles de la sensación, es decir en este recorrer el arte, es fundamental

la relación del ritmo con la sensación, que pone en cada sensación los niveles y los dominios por los cuales pasa. Y ese ritmo recorre un cuadro como recorre una música. Es diástole-sístole: el mundo que me aprehende encerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y lo abre.⁵

1) Lo háptico en Dimensión/Posibilidad de un diálogo



Cartel promocional de *Dimensión/Posibilidad de un diálogo*

⁴ *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es>. Consultado por última vez 1 de noviembre de 2017.

⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación...*, 26.

Dividido en tres actos, el cortometraje aborda diferentes escenarios sobre las imposibilidades del diálogo, más que sus posibilidades, como diría el propio Švankmajer tiempo después.

El primer acto se llama *Diálogo Material (Dialogo Vecný)*.⁶ Por razones metodológicas separo en dos los ritmos vitales de este primer acto: el del tema –es decir, el contenido– y el de forma o los rasgos del discurso filmico.

El primer ritmo nos remite a un latido lejano, los estertores de Arcimboldo o, como lo ha definido el propio Švankmajer, una de sus obsesiones que «son irreprimibles y no desprecian la ‘imitación’ (Švankmajer 2014, 175), imitación que implica una liberación de la propia creación».

En este primer acto, varios sujetos-muñecos-personajes se re-articulan en las secuencias: sujeto vegetal, sujeto utensilio, sujeto conocimiento (libros y reglas, por ejemplo), sujeto comida, hombre arena y, finalmente, hombre arcilla.



Vertumnus, retrato de Rodolfo II. (c.1590-1) de Arcimboldo.

La referencia y homenaje a Arcimboldo nos remite a la propuesta estética. La referencia y homenaje a Arcimboldo nos remite a la propuesta estética a través del juego visual, la ilusión óptica, al jugar con el antropomorfismo y la anamorfosis, es decir, a la ilusión de lo mirado y lo mirado como ejercicio de perspectiva que atraviesa la forma y el contenido. El trampantojo al que nos sometemos estos sujetos se basa en el mismo principio óptico que cuestionó el perspectivismo objetivo del Renacimiento; así, en esa mixtura manierista el ojo ve un objeto concreto al acercarse –la flor, la regla, el libro, etc.– pero necesita alejarse para ver otro: el sujeto caminante que devora y vomita a otro sujeto.

No es casualidad que hayan sido los surrealistas y las estéticas vanguardistas de principios del siglo XX los que rescataron la obra de Arcimboldo, re-

⁶ Jan Švankmajer, *Diálogo Material (Dialogo Vecný)*, 1982, El cortometraje está completo en YouTube. Esta dirección se refiere solo al primer diálogo. Visionado por última vez el 7 de noviembre de 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=578Xm6bgMdQ>

conocido en su época pero olvidado en el tiempo por considerársele un pintor excéntrico sin otro alcance que el del juego óptico en la pintura.

Si los surrealistas como Dalí, por ejemplo, lo reanimaron, años después Švankmajer lo incorporaría desde su propia militancia en el surrealismo que buscó confrontar materialidades para que de ese choque, de esas fuerzas y tensiones permanentes entre los objetos, surgieran nuevas miradas, iluminaciones interiores, nuevos modos de ver y de tocar más allá de lo conocido y percibido. De hecho, buena parte de su defensa del collage y la mixtura en el cine de animación, insiste en la importancia de esos choques entre y desde los objetos: «Utiliza la animación como si realizases una operación mágica. La animación no consiste en hacer que se muevan las cosas muertas sino en reanimarlas. (...) No te sirvas de los objetos para contar tus historias, cuéntales las suyas», lees en su Decálogo Nº 3.⁷

En este marco, el director no estaría lejos de la figura del demiurgo, pero acaso lo está más del *artesano cósmico*, siguiendo a Deleuze, al atraer elementos de un *caos* para volverlos sensibles entre ellos y, sobre todo, por ellos mismos. Hace colisionar sus materialidades internas –modelo de un cuerpo sin órganos deleuziano– y en esa fricción se recrean y se re-sienten. El juego óptico arcimboldiano del corto supone comprender que el ojo acumula, se embota, pero es gracias a que no es posible atrapar todas esas materialidades de golpe; es la ilusión de la totalidad.

Por otro lado, cuando hablamos del cine propiamente, la lógica temporal secuencial que mantiene el discurso narrativo obedece a la repetición: un sujeto caminante se devora al otro, lo mastica hasta deshacerse de él, lo vomita, lo expulsa como creación otra, y así sucesivamente, hasta que llegamos al hombre arcilla que, de nuevo, comienza a vomitar(se) en otro igual pero nunca el mismo. Se crea a sí mismo como otro toda vez que ha devorado antes: la repetición nunca es igual a sí misma, la repetición, como diría Deleuze, es el agenciamiento para la diferencia.

Las técnicas del *stop motion* y del *clay motion* nos plantean dos veces lo háptico. Primero, se diseñan sujetos con materialidades heterogéneas en remisión y confrontación permanente. Estas materialidades-sujetos se acoplan desde un ritmo corporal basado en la reiteración del caminar, devorar, masticar, mascar, vomitar, como si los cuerpos se atragantaran en una espiral frentética donde sus órganos –materias– se rehacen solo en tanto se conectan y confrontan con los órganos y materialidades de los demás.

¿Dónde está el diálogo posible de este acto? En la respuesta a esta pregunta ubico el segundo nivel de lo háptico: el diálogo con los materiales empieza en las manos, la hechura táctil y entrenada para moldear, combinar y repre-

7 Jan Švankmajer, *Para ver, cierra los ojos*. (La Rioja: Pepitas de calabaza ed., 2014), 112.

sentar. La propia factura corporal de los sujetos nos remite al cine de animación más clásico, de corte artesanal, contrahecho, manipulado con las manos antes de que el ámbito de lo digital ocupara el diseño, el sentido y hasta algunos de los mecanismos de representación de animación.⁸ En este sentido, el cine de animación nos refiere su propia facticidad. Con Švankmajer nos topamos con muñecos y objetos orgánicos e inorgánicos dispuestos para la maniobra táctil y para maniobrarse así; una vez tocados, se recrean para la función visual (mirar la pantalla), pero el ojo es un complemento en este largo camino del proceso de lo háptico; importan las sensaciones de estos sujetos y con estos sujetos: lo feo, lo abyecto, el regurgitar, el vomitar como actos corporales y figuraciones estéticas que son devenir posibilidad. La propia arcilla – contenido y forma del contenido- es reusada y, en tanto se rehace, surge de nuevo la posibilidad de que esa materialidad nos interrogue cómo miramos, cómo esos ritmos vitales de las sensaciones se regulan gracias al mirar y el tocar a la vez con los ojos. Se dialoga con el cuerpo porque es el lugar de recomposición, el de recreación interior, con lo cual, tragarse al otro no es diferente de la operación de ser-otro, múltiple, en fricción y afectación.

El diálogo, además, pasa por los cuerpos de los sujetos y sus ritmos reiterados y nunca iguales; se rompe, así, la condición logocéntrica del diálogo: el no-diálogo no es la falta de palabras, sino el agenciamiento de los cuerpos para hablar sin la rigidez de decirlas y, al mismo tiempo, los cuerpos regulan, regurgitan o devuelven a un otro ya fagocitado en el reciclaje de materialidades que ordenan el posible caos narrativo y discursivo a la vez. Es decir, el tiempo y el espacio en general se reitera, se recrea gracias a la combinación del extrañamiento en la forma y el contenido del filme.

2) II Acto. *Diálogo apasionado (Dialog vášnivý)*⁹

De nuevo y desde la arcilla, lo háptico aparece como forma y sentido; de nuevo, una narración y esta vez sobre la pasión entre dos amantes que se entregan para terminar deformándose recíprocamente. El ritmo vital oscila entre dos acontecimientos corporales importantes: besar y golpear; una erótica del deseo y

⁸ listado del cine de animación resulta tan apabullante como interesante. Cfr. Enrique Martínez-Salanova Sánchez en *El cine de animación*. Extenso y detallado compendio de la historia de la animación: <https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>
Revisado por última vez el 1 de noviembre de 2017.

Comprender tanto la evolución de las técnicas como las grandes diferencias entre las estéticas europeas, americanas o japonesas es una tarea imprescindible para un cine que aún goza de un prestigio en negociación. Es indudable que nombres como Vladislav Starévich, Jirí Trnka, Winsor McCay, George Pal, Lotte Reiniger o Ray Harryhausen, entre muchos otros, dialogan abiertamente y de modo crítico con la obra fílmica de Švankmajer.

⁹ <https://vimeo.com/145547106> Visionado por última vez el 1 de noviembre de 2017.

de la sexualidad que acaba, en principio, en la deformación y el amasijo de la pareja refigurada.

La posibilidad del diálogo de este acto surge como acontecimiento; es decir, en el cómo desde este des-hacerse la obra de arte se crea como potencia, como posibilidad. Que en este corto coexistan y se integren el deseo y la rabia, el amor y la ira, la caricia y la bofetada no es solo un juego binario de opuestos sobre las contradicciones de la convivencia; son, especialmente, por un lado la diferencia y la alteridad con sus pasiones; por el otro, son cuerpos afectados que se re-crean como posibilidad de devenir, y, finalmente, se mantienen como agenciamiento en tantos actos siempre por hacerse mientras se des-hacen.

Tomaré prestada la noción de sensación que Deleuze retoma de Paul Cézanne cuando este propone que para ir más allá de la representación se puede tomar la vía de la *Figura*, como la forma sensible tomada de la sensación (Deleuze 1981, 22). Argumenta Deleuze:

Cada cuadro, cada Figura, es una secuencia moviente o una serie (y no solamente un término en la serie). Cada sensación está en diversos niveles, de diferentes órdenes o en muchos dominios. Si bien no hay “las sensaciones” de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una sola y misma sensación. Pertenece a la sensación envolver una diferencia de nivel constitutiva, una pluralidad de dominios constituyentes. Toda sensación, y toda Figura, es de la sensación “acumulada”, “coagulada”, como en una figura de yeso. De ahí el carácter irreductiblemente sintético de la sensación.¹⁰

Si la pareja termina fundida en una misma bola viva y amorfa, sugiere, precisamente, no el fin del diálogo sino el cómo desde este caos de dos cuerpos se sintetizan diferentes órdenes de diferentes sensaciones, es decir, las de la pasión y el amor, el deseo y la rabia, el desecho y la creación. En este contexto podemos considerar que tanto por la técnica del *stop motion* –fotograma a fotograma manipulados- como por el material de los personajes –la arcilla- se integran en la acepción de acontecimiento de Deleuze cuando plantea que se desarrollan en el lenguaje –fílmico y discursivo- y «sobrepasan tanto las condiciones de su aparición como las circunstancias de su efectucción, como una música excede la circunstancia en la que se la toca y la ejecución que de ella se hace» (1996, 19[24]).¹¹ Este recorrido de la formación a lo amorfo, este besarse y repelerse, esta entrega hasta lo indiscernible no supone solamente la pérdida

10 Giles Deleuze, *Francis Bacon...*, 23-24.

11 Para este artículo se trabajó con la edición en línea de *Crítica y clínica* donde la numeración entre corchetes remite al número de la edición en papel de Anagrama.

http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_critica_clinica.pdf

Revisado por última vez el 8 de noviembre de 2017.

de una identidad en el otro hasta saturar los sentidos, sino, sobre todo, la posibilidad de que desde el caos los cuerpos-materiales devengan en acontecimiento, en un producto del lenguaje artístico siempre en alternancia entre el caos y el no-caos, el no-sentido y el sentido.

No hay diferentes materialidades como en el acto anterior, sino diferentes órdenes de sensación que, sí, están apegados a la narración tradicional -inicio, desarrollo y desenlace- antes que a la repetición; sin embargo, la misma amalgama que forman los amantes al momento del encuentro sexual es la que surge de nuevo en la pelea final: es una materia siempre a punto de resurgir y convertirse para cualesquiera de las sensaciones acumuladas, como dice Deleuze, en su propio devenir.

3) III Acto *Diálogo exhaustivo/exhausto (Dialog vycerpávající)*¹²

El último acto es el del ámbito alegórico profesional: dos cabezas recién creadas intentan comunicarse compartiendo, al principio, lo que quieren y necesitan, pero luego el encuentro igual de reiterativo en el dar y recibir se torna una espiral ciega; dar y recibir sin entender la alteridad pero insistir hasta quedar agotadas.

Chocan sus lenguas, se ofrecen objetos que en principio riman unos con otros: el pan con la mantequilla, el sacapuntas con el lápiz, el cordón para el zapato, etc., pero luego, al cambiar de perspectiva y orientación en la siguiente secuencia, las cabezas pierden el sentido del otro: la pasta dental se encontrará con el zapato, este sin cordón pero con un cuchillo, y así, de nuevo, el sinsentido domina la escena. Se produce el choque como vía del encuentro del que se rebota en cada intento.

De los tres, este acto es el menos optimista: los seres no se pierden *en-ni-su forma*; se agrietan, se cansan, respiran asfixiados y exhaustos ante el intento vano de estar con el otro, pero se quedan frente a frente. No hay fagocitación ni fundición: es el diálogo de amor ultimado sin solución de continuidad que no suponga una nueva grieta. La representación ofrece su propio límite; la experiencia queda fijada y desgastada como si esta vez el no-diálogo fuera, en efecto, la única condición sin agenciamiento posible, sin órdenes de sensación.

Es interesante, sin embargo, acotar dos últimos apuntes sobre este cortometraje. Primero, fue uno de los primeros trabajos filmicos que Švankmajer realizó después de siete años de censura (entre 1973 y 1980), condicionada a que realizara adaptaciones filmicas de clásicos literarios (Švankmajer 2014,

¹² Coloco la doble posibilidad de exhausto/exhaustivo porque, en efecto, el deseo de congeniar es tan detallado como agotador. Cortometraje visionado por última vez el 1 de noviembre de 2017 en <https://www.youtube.com/watch?v=Xox48w2QOAB>

55); pero, incluso después de este corto, la calificación del comité ideológico del Partido Comunista checoslovaco fue tan severa que *Dimensión/Posibilidad del diálogo* fue prohibido y enseñado como el tipo de cine que no debía hacerse. Ante esta censura por el carácter subversivo de los surrealistas, surgió un tiempo de experimentación táctil, de engranar piezas insólitas colocando lo táctil como eje-sentido y percepción máxima. Sus collages, su recreación y reinención no a contrapelo de la censura sino como espacio otro y propio sin censuras.

Y segundo, y como apunte para todo el tríptico filmico revisado, los cuerpos deseantes o cuerpos sin órganos se inscriben para Deleuze y Guattari en una lógica capitalista o, mejor aún, el *socius desterritorializado*¹³, creado en el límite del capitalismo, como expresión crítica y producto a la vez de la sobrecodificación ante los flujos y fluidos de esos cuerpos. Desde este marco, se comprende mejor la crítica anticapitalista de la obra del artista checo y su permanente refracción de los cuerpos y objetos para abrir flujos, sensaciones y nuevos devenires.

4) *Los conspiradores del placer: lo háptico como mediación*



Cartel francés del filme *Los conspiradores del placer*

Los conspiradores del placer (*Spiklenci slasti*, 1996) fue el primer largometraje fuera del ámbito de las adaptaciones filmicas sobre textos literarios que habían marcado el camino anterior de Švankmajer.¹⁴

13 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. (Barcelona: Paidós, 1985), 145.

14 Me refiero a *Alice* (1988), su magnífica y perturbadora adaptación del texto de Lewis Carroll, *Fausto* (1994) a partir de la obra de Goethe o *El péndulo, el pozo y la esperanza* (1983) terrorífico y oscuro corto basado en el texto de Edgar Alan Poe. Švankmajer ha llevado al cine otras obras de Poe tales como el largometraje *Lunacy (Šilení, 2005)* inspirado en los cuentos "El sistema del doctor Tarr y el profesor Fetjer" y "El entierro prematuro", y el corto *La caída de la Casa Usher* (1980); adaptaciones que forman parte del proyecto de investigación en el que se inscribe mi artículo.

En este film se narra el progresivo andamiaje que se construyen/diseñan los personajes para experimentar el placer erótico y sexual; sujetos que mediatizan su deseo a través de la ritualización de objetos, gracias a los cuales se activa lo háptico como lógica de la narración. El placer erótico y sexual de estos experimentadores se alcanza mediante la búsqueda o el diseño de artilugios mecánicos, materiales diversos, alimentos, enseres de cocina, muñecas, disfraces, etc., que median –como mediumnidades vitales- para lograr, según Švankmajer, una *memoria táctil*,¹⁵ es decir, un camino que permite indagar sobre los complejos, miedos y tabúes creados desde la infancia; etapa dominada y regulada por las convenciones represivas por lo que una experimentación corporal sacaría esa memoria adormecida, y abriría el campo de los niveles de sensaciones a través de la sinestesia y sus innumerables connotaciones y experiencias: tocar con los ojos sería una forma de aproximación de los espectadores; mirar con las manos, la de los personajes. Experimentar lo táctil y, de vuelta, que rearmar el propio dispositivo de la mirada.

Lo abyecto, grotesco o extraño, el humor negro, la parodia o la muerte serían algunas de esas sensaciones guardadas en el cajón de sastre olvidado que pudiera constituir el espacio de lo reprimido. Con Freud y el Marqués de Sade en los créditos de la película, Švankmajer fundamenta claramente sus bases teóricas y conceptuales añadiendo su propia teoría de memoria e imaginación táctiles que ya había desarrollado en algunos escritos, según Jesús Palacios.¹⁶ Es una permanente apuesta alegórica y crítica sobre los convencionalismos en torno a cómo debe experimentarse el placer erótico, por un lado y, por el otro, es la activación de la sinestesia y de la cinestesia -reinos de las percepciones y sensaciones- con el cuerpo como mediación en el intercambio cíclico entre estímulos y respuestas de los personajes que, a su vez, median la experiencia del espectador. Objetos que afectan los cuerpos y cuerpos que logran afectar la memoria en el juego trastocado entre lo háptico, la mirada, la memoria y el posible nuevo modo de re-ver.

Según Palacios, este film concentra una *política de los sentidos* con el logro de:

transmitir al espectador por medio de la imagen en movimiento sensaciones táctiles que si, necesariamente, difieren de las que experimentan ‘realmente’ sus personajes, despiertan en él recuerdos, memorias táctiles, también ‘reales’ surgiendo una suerte de sinestesia cinematográfica.¹⁷

15 Este concepto sustenta buena parte de la producción artística de Švankmajer. En esta misma línea aunque más centrado en el tactilismo sin la carga erótica del cineasta checo, la encontramos en la brillante obra del cineasta español José Val del Omar y su propuesta- fórmula PLAT, siglas del “concepto totalizador de Picto-Luminica-Audio-Táctil” Cfr. www.valdelomar.com

16 Jesús Palacios, prólogo a *Para ver, cierra los ojos* de Jan Švankmajer (La Rioja: Pepitas de calabaza ed., 2014), 25.

17 Jesús Palacios, prólogo a *Para ver, cierra los ojos...*, 25-26.

Esta sinestesia es una profundización del propio sistema del surrealismo que, como bien afirma Martin Jay en *Ojos abatidos*, supuso la puesta en quiebre del ocularcentrismo que «oscilaba entre los modelos de la especulación, de la observación y de la revelación. Cuando uno u otro vacilaba podía invocarse un tercero como el fundamento de un orden de conocimiento visual privilegiado» (Jay 2007, 180). El ojo de Luis Buñuel en *Un perro andaluz* (1929) estaría cerca, precisamente, de este *quiebre y corte* de la mirada mientras miramos y nos miran.

La confusión de los sentidos es llevada en el filme a un paroxismo creativo táctil gracias a la reunión, además, de materiales que facilitarán el despliegue de las sensaciones más allá del ojo-convencional y homogéneo sobre cómo mirar la propia sexualidad y el erotismo. Se aborda así el placer solitario y circular; es decir, se experimenta en solitario en algunos casos, como el de la cartera que esnifa migas de pan, pero también el ritual íntimo en medio de artilugios supone a un otro –la presentadora de tv, la vecina- a quien le rebota ese deseo tanto en el plano simbólico como en el real (un personaje juega a matar a la muñeca hecha a imagen de su vecina para luego, al llegar a casa, encontrarla muerta, y luego ser él mismo un muñeco de su vecina: la representación de la representación como permanente refracción de los deseos y de sus artilugios). En este sentido, la contratransferencia pasional confunde los límites entre lo imaginado y lo real ficcional. Si hay un otro será siempre en diferido, en su representación material otra para mediar las fantasías sexuales envueltas en atmósferas mórbidas, fetichistas, oníricas, trágicas o extravagantes. Esta vivencia íntima escapa de la regulación social al uso; la alteridad es necesaria en tanto recreación fantasiosa como potencialidad del yo inmerso en su propio camino corporal; camino háptico hecho al pulso del régimen del mirar acumulativo y reiterativo que repercute a partes iguales en la exacerbación sensorial.

Los bloques de sensaciones de los personajes, en este caso corporales, pasan por la necesidad de experimentar en diferentes niveles lo material -lo háptico- en tanto sistema de percepciones que vehiculan el deseo solitario y común a todos. La sexualidad se vive en privado pero el ritual es el mismo entre el colectivo: buscar los materiales a través y con los cuales sus cuerpos logran el placer en secuencias abiertamente grotescas casi esperpénticas. Si como afirma Palacios este trabajo sería el primer film pornográfico objetual (Švankmajer 2014, 27), cabe entender, entonces, que también se pone en juego la propia codificación estándar de lo pornográfico en la pantalla desmontando sus fórmulas y clichés sobre la sobreexposición del cuerpo y del acto sexual. En este caso, los cuerpos de los protagonistas -casi sin desnudos- experimentan el placer en sus pulsiones íntimas, sus manías, sus rituales -caminar, buscar materiales, reunirlos, mirar por la ventana, etc.-, así que el placer último es conse-

cuencia de un abigarrado entramado perceptual, objetual y corporal y no solo un asunto de carácter erótico-sexual.

Precisamente, exasperar y reiterar al ritual implica una crítica sobre la homogenización y los convencionalismos atrapantes hasta adormecer los sentidos, así como a la hapticidad del cuerpo y la piel como únicos y últimos umbrales del encuentro entre el afuera y el adentro.

La sobreexposición del cuerpo actúa para dismantelar la función utilitaria desde la cual, según Švankmajer, se ha entrenado al tacto y al mundo de lo táctil. Por eso propone «no enmascarar los objetos táctiles volviéndolos disponibles a la identificación por la Vista y no asociar las sensaciones táctiles a la visualización interna. (...) [sobre todo -y será la opción del cineasta- hay que] cultivar el Tacto», para liberar «interiormente al hombre de los hábitos utilitarios» (Švankmajer 2014, 132), y, por lo tanto, pueda «vivirse» el objeto táctil y, desde allí, entonces, se generen nuevas y extrañas asociaciones y analogías.

Sea el tocar o el tocarse, Jean Luc Nancy afirma: «Tocar jamás abolirá la distancia entre nosotros, sino que transformará la distancia en acercamiento. No en contacto, sino en venida. No en presencia, sino en aparición. No en ‘estar allí’, sino en la manera de ‘pasar por allí’».¹⁸

En este sentido, estos personajes reintentan ser apariciones para sí mismos. Al observarlos no se trata solo de la experiencia catártica, sino también la del mirar este cine desde la confrontación del ojo que-ve y no necesariamente hacia lo que ve o mira. En esta operación de retorno se trataría, creo, de ver la piel, el placer corporal y la condición háptica en su hacer pliegue y despliegue, como diría Deleuze, y asegurarse, al menos, *el pasar por más que estar en esa conjugación tan compleja como misteriosa entre la psique, el cuerpo y el alma.*

Dentro de todo este marco de percepciones y experiencias resulta vital traer las palabras de Susan Buck-Morss al explicar la crisis de la percepción por saturación de la mirada desde el sistema de correspondencias en la obra de Walter Benjamin. La autora puntualiza que lo sensorial como parte de la respuesta-recepción del cerebro, del cuerpo, depende de su interacción con el mundo, con la experiencia. De este modo, lo háptico y sus dimensiones de afectación tal y como lo he delineado anteriormente es válido para todo el cuerpo: «El sistema nervioso no está contenido dentro de los límites del cuerpo. El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo» (Buck-Morss 2014, 182). En este marco propone el concepto de *synaesthetic system* para dar cuenta de un complejo campo de relaciones sistémicas de corte estético «de conciencia sensorial descentrado del sujeto

¹⁸ Jean Luc Nancy, *Dar piel* (Ecuador: Trashumante, 2016), 43.

clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación».¹⁹

Para Benjamin, como Švankmajer, la modernidad es una experiencia compleja, contradictoria, de permanente descentramiento con dosis de anestesia sobre los sentidos, las percepciones, los saberes. Despertar, entonces, no se trata solo de usar los sentidos, sino de replantearse hasta dónde estos permiten mediar entre el sujeto y su entorno y, además, en qué medida los sentidos, la memoria y las experiencias se re-significan en el sujeto y su entorno como un modo de superar esa crisis de la percepción; como bien refiere Buck-Morss sobre Benjamin «ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la ‘perceptibilidad’» (Buc-Morss 2014, 190).

Sin duda, toda la obra artística de Švankmajer se plantea desde experiencias sensoriales como golpes a los sentidos adormecidos, homogeneizados en su función. Ahora bien, la noción de restauración de la mirada o de las sensaciones pareciera hablar de un estadio previo ideal, como una arcadia sinestésica/kinestésica pasada a la que volveremos *como la primera vez*. Sin embargo, la obra de Švankmajer en tanto *sistema sinestético* refiere al arte como mediación para salir del marasmo interno, incluidos los traumas infantiles o esas otras arcadias olvidadas, y, por ello mismo, supone un camino para lidiar con el descentramiento permanente del sujeto.

5) Tercer ritmo: mis manos ante el collage o leer en des-orden



Imagen de la portada del libro

19 Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, (Buenos Aires: la marca editora, 2014), 182. El traductor elige colocar en español “sistema sinestésico” antes que sinestético; para afectos de mi trabajo, ambos términos son indisolubles puesto que tanto Švankmajer, como Deleuze también apuntan a la sinestesia como experiencia del cuerpo, de su devenir; inserto en la experiencia del mundo, el campo sensorial se reinventa.

La última parada de este trabajo sobre Švankmajer es su libro *Para ver, cierra los ojos* (2014). Si VER significa la acción de percibir los objetos gracias a la acción de la luz mientras que MIRAR implica «fijar la vista en un objeto»²⁰, no es de extrañar que la apuesta estética del artista en esta producción textual sea la de exponer la reificación de la mirada en tanto se cuestiona la sola acción de ver; es decir, se trataría más bien de rebajar el tono del ver y aumentar el del vocablo en latín *spectar*: observar, hacer de espectadores. Para ello, en los trabajos anteriores lo háptico ha estado en lo que él denomina *el collage táctil*; recurrir a esta técnica, clave en toda su obra como centro de acopio, choque, exposición y resignificación de las materialidades no solo en sí mismas sino en cuanto se generan y regeneran al contacto con otras.

He escogido hablar del libro porque concentra justamente *el collage táctil*: puedo tocarlo como objeto único y abrirlo para encontrar una variedad fragmentaria de géneros discursivos y visuales –entrevistas, decálogo, escritos sobre el tactilismo, autorretrato, su intento de historiar las extrañezas del mundo vegetal o natural, collages escultóricos o pictóricos, historias de dibujos mediúmnicos, etc.-; toda la fisicidad escritural que remite a la fisicidad de su trabajo llevado al arte gráfico, filmico, plástico o escultórico. Discursos, además, acompañados de fotografías sobre sus trabajos para reunir una muestra más que significativa del artista y su extensa y compleja producción artística.

Dicen Deleuze y Guattari que:

(n)unca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. [...] Puesto que un libro es una pequeña máquina.²¹

Para ver, cierra los ojos es, ante todo, un manifiesto del collage táctil tanto por los componentes allí reunidos como por las conexiones de intensidades hacia otros campos de percepciones y sensaciones; Švankmajer no defiende lo táctil por encima de los sentidos sino como devenir hacia los otros sentidos, incluido el visual que es el régimen al que en principio estaríamos más regulados.

Tocamos las páginas porque queremos ver la imagen, como si en nuestro propio devenir sujetos deseantes nos quedáramos detenidos en ese momento en el que un collage nos recuerda el desorden del mundo, pero lo tenemos de un modo ordenado como signo inequívoco de que seguimos –en el arte- reor-

20 Según el Diccionario de la Real Academia Española

21 Giles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (España: PreTextos, 2002), 10.

denando la complejidad de sentidos, materialidades y maquinarias deseantes que es el propio mundo.

Si Švankmajer ordena el mundo lo hace para explotarlo de nuevo. Ante un libro accedemos al saber del caos con su narrativa y sus historias, su secuencialidad paginada al tiempo que la fragmentación y la heterogeneidad de sus fricciones y afectaciones, a la arbitrariedad de los signos, al desorden de los nombres y de los rigores de ilogicidad y del asombro sensoriales y sus universos. Tocamos con los ojos desde una percepción más ajustada las dimensiones de sus mundos, pero también vemos con las manos en tanto se convoca al tacto en la doble condición matérica del texto como libro y colección discursiva del arte.

En este sentido, la heterogeneidad matérica que es el libro -entrevista, fotografías de sus montajes, esculturas, cuadros, mapas, fotogramas, etc.; decálogo, comentarios de cine, su texto *Ceremonia mágica de iniciación al tactilismo*, entre otras textualidades- se comprende desde el agenciamiento que proponen Deleuze y Guattari como «aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones» (Deleuze y Guattari 2002, 14). Como un gabinete de curiosidades -otro texto/materia importante en esta obra artística- o, por qué no, como un cajón de sastre donde cada objeto/texto apela tanto a la materialidad de sus componentes como a la materia cuerpo del lector en su mirar y tocar, la lectura se hace con todo el cuerpo.

III. Cierre

Hasta aquí, he abordado algunas líneas singulares de la obra de Švankmajer tratando de apuntar el ritmo que genera la condición háptica y visual de sus textualidades -fílmicas y escriturales- como materialidades necesarias para indagar en los órdenes y niveles de sensación, de esos cuerpos sin órganos - como un cajón de sastre- que se re-articulan o reaniman en tanto se afectan entre ellos de manera insólita. El caos de las relaciones y prácticas amorosas, profesionales, eróticas, sexuales o escriturales son temas insertados en discursos y materialidades que en su afectación devienen en expresión más allá de la mera representación; modos de iluminar el ojo interior que, en definitiva, regula la mirada hacia el exterior.

Lo háptico como sistema de percepción arraigado -apuntalado por el surrealismo- ya como técnica a través del collage, como materialidad de los objetos o ya como referente del propio espacio corporal supone siempre un devenir afectado; objetos que disparan bloque de sensaciones, ritmos (a) sincopados que en esa permanente tensión y reciprocidad nos colocan delante de una obra siempre en proceso de explicarse desde nuestros nuevos modos de mirarla toda vez que logramos superar la fase funcional de la ocularización como de

todo el sistema sensorial. Es siempre un llamado a abrir el cajón de sastre y adentrarse en la permanente afectación que poseen esos objetos y entre ellos. Es la magia como truco –de Méliès, por ejemplo- pero conectando el campo sensorial con la dimensión del trampantojo archimboldiano para entrar y salir de este gracias al siempre abigarrado juego entre las muchas escrituras de los lenguajes y textualidades de las materias, los cuerpos y los sentidos.

Bibliografía

- Buck-Morss. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: la marca editora, 2014.
- Deleuze, Giles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, 1981.
http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/bertha_arizpe/wp-content/uploads/2016/08/Bacon.pdf
- *Crítica y Clínica*. Barcelona: Edit. Anagrama, 1996.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre- Textos, 2002.
- Jay, Martín. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *Dar piel*. Ecuador: Trashumante, 2016.
- Švankmajer, Jan. *Para ver, cierra los ojos*. La Rioja: Pepitas de calabaza ed., 2014.

Webgrafía

- Martínez, Luis. *Disney es el mayor corruptor de la imaginación infantil de la humanidad'*
Entrevista. Diario *El Mundo* el 02/10/2014. Consultado por última vez el 8 de noviembre de 2017. <http://www.elmundo.es/cultura/2014/10/02/542c4915e2704eb7458b457f.html>

Circuitos de la imagen-cristal

La imagen-cristal de Pedro Páramo

Olga López

Universidad de las Artes

1. Circuitos de La imagen-cristal

En su aproximación al cine moderno Deleuze propone la imagen-cristal. Antes de definir los componentes maquínicos de este concepto, empecemos por reconocer algunas de sus manifestaciones. La imagen-cristal se expresa de tres formas: lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio.

En primer lugar, lo actual y lo virtual se presentan a través de todo tipo de espejos: cóncavos, convexos, espejos de rostro y de cuerpo completo. De modo que, entre el personaje (actual) y su reflejo (virtual) se lleva a cabo una indiscernibilidad, al punto que el personaje deviene virtual y su reflejo se torna actual. Este tipo de estética se reconoce en obras como *El espejo* o *Solaris* de Tarkovski. En la primera de estas películas la madre y el hijo de las primeras escenas se une al hijo del narrador y su esposa, de tal forma que la película pasa de los unos a los otros en una relación de real y virtual. En *Solaris*, el océano es un gran espejo que construye imágenes virtuales que sin embargo se tornan actuales. Igualmente, en *La dama de Shanghái* de Orson Welles, la escena donde proliferan los espejos genera un conjunto de imágenes virtuales que se convierten en actuales por la desaparición de los personajes de carne y hueso. Finalmente, estos sólo reaparecen cuando destruyen los espejos, a la vez que se asesinan mutuamente. En tal caso, se anulan la imagen actual y la virtual.

En segundo lugar, lo límpido y lo opaco. Este movimiento de la imagen-cristal lo encontramos en la ciudad, el actor, el barco, el dinero en el cine. Así la ciudad funcional del día se cambia por la ciudad opaca de la vida nocturna. Esta viene a ser predominante y anula completamente la primera quien queda suspendida hasta la mañana siguiente. Vale la pena recordar el cuento de Guy de Maupassant, «La noche», donde vemos la asombrosa transformación de París a los ojos de ese *flâneur* que pretendía conocer su ciudad. Si bien él ama la vida nocturna y detesta el estruendo de las luces, sin embargo, ese mundo noctámbulo conocido y amado deviene extraño y lo hunde en una profunda angustia. El

personaje se siente perdido en esa ciudad nocturna donde sólo existe él en tanto que ser vivo y todo lo demás son los movimientos caóticos de la materia: la transformación molecular de la piedra que adquiere su intensidad y su fuerza en esa ciudad que permanece opaca durante el día, pero que se torna luminosa durante la noche. Entre algunos signos que parecen familiares, el personaje de este cuento percibe los intercambios intensivos de la materia o bien la entrada en escena de otros personajes distintos a los urbanitas: las legumbres, los caballos, el río. Ello ligado a diversas intensidades: colores, luces, sonidos, calor, frío.

Así en lo conocido, vemos aflorar un mundo completamente nuevo: una ciudad-otra que siempre está al acecho y que ocupa en cualquier momento la ciudad diurna donde vivimos donde nos sentimos tranquilos. Sin embargo, en el circuito de la imagen-cristal que nos propone Deleuze, la una no puede estar sin la otra. En el actor convive lo límpido y lo opaco, es por ello que cuando este sale a escena el personaje que interpreta se vuelve límpido, en tanto que el humano de carne y hueso deviene opaco. Este movimiento de la imagen-cristal no cesa de venir del uno al otro. Habría un proceso de solapamiento: la mujer o el hombre sin atributos de la vida ordinaria, pone en escena un personaje que cobra vida, gracias al borramiento de su propia personalidad. Los seres ficticios se ponen en escena y tornan opacos los seres reales, aquellos que justamente permiten su existencia. Por ello, el cine, la literatura, el teatro actúan en este circuito que borra nuestra realidad empírica para tornar límpidos esos personajes salidos de las profundidades cristalinas del cerebro. El cuento «La sombra» de H.C. Anderson, *El retrato de Dorian Grey* o bien de nuevo G. de Maupassant con su cuento «El horlà» retoman esta temática con tintes incluso terroríficos, así como la película de Román Polanski *Venus à la fourrure* (2013) representa una actualización de este tema.

En el barco encontramos este mismo movimiento: los pasajeros hacen su viaje en una zona límpida, sin embargo, existe una zona opaca donde trabajan los maquinistas quienes hacen funcionar el barco. Ello lo podemos ver en el primer capítulo de *América* de Kafka donde el personaje Karl, quien ha viajado en un barco que de Europa lo ha llevado a América, y del cual se dispone a descender, se percata que ha olvidado su paraguas. Tomado por esta urgencia, él se devuelve y comienza a explorar el barco que deviene completamente rizomático. Karl recorre salas y pasillos que en ningún caso en tanto que pasajero habría podido visitar. Su objetivo es simple: llegar al lugar donde habría dejado su paraguas, sin embargo, ese trayecto que parece rápido, euclidiano, lo lleva a perderse en ese espacio topológico del barco, al punto que sin saber muy bien cómo se encuentra en una habitación donde entabla conversación con el fagonero (aquel que alimenta el vientre del barco), quien le cuenta sus penas: los atropellos que sufre del jefe maquinista. Karl escucha sus quejas y apoya su causa al punto de acompañarlo a reivindicar sus derechos. Para ello

se sigue adentrando más en las profundidades del barco: «...Karl se asombraba del ajeteo del que naturalmente había sabido bien poco en su entrepuente. A lo largo de los pasillos corrían además cables de instalaciones eléctricas y se oía sonar en forma constante una campanita»¹. Espacios que se abren a otros, o bien se conectan entre ellos de manera inesperada. Es un mundo topológico, lleno de laberintos donde los personajes quedan atrapados. Este ejemplo del barco se repite varias veces a lo largo de la novela como en el hotel o el circo donde trabajará posteriormente Karl. Esta temática del infinito del espacio la encontramos a lo largo de la obra de Kafka, sólo que, en este caso, el barco nos permite vislumbrar con claridad esta dicotomía entre lo límpido y lo opaco. Así diversos lugares viven bajo esta lógica. Por ello, cuando los pasajeros del barco descienden, cuando los huéspedes parten, cuando los comensales abandonan los restaurantes, la zona opaca entra en escena y ocupa el lugar de la límpida: los cuerpos, las vidas, las relaciones e historias de aquellos que se ocupan en las sombras que el mundo límpido funcione.

En fin, para el circuito del germen y el medio, Deleuze propone varias alternativas: el barco como el germen y los movimientos del mar serían las capas cristalinas. Igualmente, esta relación también la encuentra en el cine cuando una película tiene como tema realizar una película o una obra de teatro. En estos casos el germen es la creación de la obra y el medio, el desarrollo de la película. Aunque hay muchos ejemplos de esta temática cinematográfica, quisiera recordar la obra de A. G. Iñárritu *The Birdman* (2014). Bajo una aproximación que podríamos declarar deleuziana -ya que toda la obra pareciera la imagen cristal del cerebro del protagonista-, la película es la mirada de lo que ocurre en los camerinos, entre un grupo de actores que montan una obra de teatro. Ella podría considerarse como el testimonio de la actuación, de los conflictos entre los actores y el choque de sus personalidades. Los actores se integran y desintegran en la obra, ella es el germen de la vida y de la obra cinematográfica. En esa medida, notamos como el germen y el espejo se combinan: al desaparecer la imagen-acción propio del nacimiento del cine, este termina por contar su propia historia. Es en esa medida que Deleuze indica la presencia misma de la imagen-tiempo.-

2. Cristal de tiempo: lo ideal sin ser abstracto

El cristal de tiempo que se mueve en circuitos, como los indicábamos anteriormente, Deleuze lo elabora a partir de la filosofía de Bergson y la literatura de Proust. Es por eso que con Proust habría tres dimensiones: el tiempo perdido, el tiempo encontrado y la interioridad del tiempo. Es a partir

¹ Franz, Kafka, *América* (Barcelona: Edicomunicaciones, 1999), 31.

de la combinación de estas tres temporalidades que se construye el tejido literario de su novela. Por ello, *En Busca del tiempo perdido* es un palimpsesto de tiempos donde lo menos importante es la sucesión cronológica, la cual se enfrenta al tiempo en su «estado puro» que se juega en la interioridad temporal. Es en este tiempo en su estado puro que habita el presente y el futuro. En cuanto a la relación de Deleuze con Bergson, intentemos pensarlo a partir de las siguientes preguntas: ¿Cuál es la diferencia entre una imagen-cristal y las imágenes recuerdo, las imágenes mentales, las imágenes sueño? Que estas últimas se actualizan a partir de nuevos presentes, en tanto que la imagen-cristal está en relación únicamente con el presente del que ella es un pasado. Así el círculo actual-virtual no está en relación con un devenir, sino que es una imagen presente (actual) que se corresponde a una pasada (virtual) que de algún modo queda suspendido a cualquier actualización de nuevos presentes. Entonces, la imagen virtual es pura virtualidad que sirve de base o de punta para las otras imágenes: sueño, recuerdo, las cuales serían imágenes orgánicas, pues están sometidas a la movilidad del tiempo. En la imagen-cristal vemos ese circuito que se desdobra en dos chorros: uno que se lanza hacia el futuro, otro que cae en el pasado. Es de esta forma que ella nos muestra el tiempo en su estado puro. Esto se puede reforzar con las tres premisas que indica Deleuze a propósito de Bergson: 1. «El pasado coexiste con el presente que él ha sido»; 2. «El pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico)»; 3. «El tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva». Lo actual es objetivo y lo virtual es subjetivo, pero no hablamos de nuestra subjetividad, sino de la del tiempo. Deleuze indica: «Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la máxima paradoja. El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos».²

Volvamos sobre estos puntos, para entender la lógica del pensamiento deleuziano y su ontología del tiempo. En primer lugar, el pasado no se actualiza, sino que coexiste con el presente que pasa, que está marcado por el cambio. En segundo lugar, al considerar el pasado como un cristal de tiempo, este es ajeno a los vaivenes del presente, es aquello que se conserva, como una capa cerebral que en su permanencia determina a aquellas que se consolidarán posteriormente. Es en ese mismo sentido que el cristal de tiempo es una imagen del pensamiento, es la manera como este funciona. En tercer lugar, Deleuze señala el desdoblamiento del tiempo entre actual y virtual, entre un presente material y un pasado puro, al cual nos permite acceder el arte: lo eterno, entendido no tanto como la infinitud del tiempo, sino con su intemporalidad y en esa medida, el arte nos pone en contacto con el «tiempo puro». Ahora

2 Gilles, Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1986), 115.

bien, esta aproximación al tiempo es ajena a cualquier psicologismo. No es el individuo que se inventa una relación con el tiempo, es el tiempo que existe y nos habita. En esa medida no es una mirada fenomenológica donde el sujeto gobierna su relación con el tiempo y el mundo, sino a la inversa, un sujeto sometido a los cristales de tiempo.

Si con Bergson, Deleuze puede clarificar la diferencia entre actual y virtual, es con Proust que reconocerá los movimientos a través de las capas de tiempo por las cuales se desplazan los individuos. Por eso, del primer al séptimo libro lo que vemos es un desplegar del tiempo y la manera como éste toma los cuerpos y los espacios, sin embargo, habría siempre aquello que se conserva «el tiempo puro» sobre el cual pivotean los demás tiempos. Así, abandonamos linealidad, donde en realidad el tiempo está sometido a fragmentaciones espaciales, para vivir en círculos de tiempo que atravesamos y de las que surgen imágenes-sueño, imágenes-recuerdo. En ese mismo sentido Deleuze propone el tiempo como capas. Por ello si buscamos un recuerdo, hay que hundirse en el pasado y buscar en una capa de tiempo en particular: infancia, adolescencia, juventud para hallar allí ese recuerdo que buscábamos. Si por el contrario no lo encontramos es que este se halla oculto por otra imagen-recuerdo. En otros términos, convivimos con el niño, el adolescente y el adulto que somos. En este movimiento por las capas de tiempo una situación presente, una imagen-sueño nos pone en contacto con una imagen-cristal y nos conecta con el tiempo en su estado puro. Deleuze propone desde el campo cinematográfico una distinción. Por un lado, Alain Resnais, es la experiencia de las capas de tiempo, a la manera del cono invertido de Bergson, que hace que lo más superficial sea el presente y lo más profundo el pasado, lo virtual. Es por ello que el personaje de la película, *Je t'aime, je t'aime* (1968) nos muestra un personaje que se mueve por las distintas capas de tiempo. Una perspectiva distinta sería que, en vez de movernos por capas de pasados, nos aproximáramos a puntas de presente. Es esto lo que reconoce Deleuze en *L'homme qui ment* (1968) de Alain Robbe-Grillet donde vemos que el personaje cuenta una pluralidad de versiones de la misma historia y no llegamos a saber cuál es la «verdadera». De modo que a cada versión del presente se sobrepone no un pasado, sino otro presente. La película sería: puntas de presente que se alejan, se sobreponen, se chocan entre ellas. De tal modo que la película se reinicia una y otro vez, como un eterno retorno de la diferencia, ya que algún elemento de la composición va a cambiar: los signos de lo real se disponen de otro modo al punto que el presente deviene una heterogeneidad. En esa medida, el personaje de esta película es la expresión misma del falsario: aquel que a medida que relata, inventa nuevos mundos. Por su parte, una película como *L'année dernière à Marienbad* (1961) donde participan Alain Resnais y Robbe-Grillet, sería una combinación de los dos tiempos: capas de pasado y puntas de presente. La película contrapone varias versiones de

una historia en el encuentro de una mujer y un hombre. Este narra encuentros que ella no recuerda. Por eso pareciera que cada uno de ellos habitara capas de tiempo distintas y que lo que dice él, ella no lo hubiera vivido aún. El tiempo se despliega en diversas formas: presente del pasado, pasado del futuro y futuro del presente. Entonces, estas puntas de presente, tal y como se nos muestran en la secuencia cinematográfica, sirven para elaborar una imagen-tiempo y mostrar este en su estado puro, es decir, para indicar eso que justamente no pasa, un pasado que siempre se conserva.

Vale la pena señalar que la imagen actual y la imagen virtual que conforman la imagen-cristal no corresponden a un contenido y una expresión, sino que ambas son expresiones, ambas son signos, ambas entablan relaciones donde no es el sentido lo que dirige. En esa medida, recibimos destellos de la imagen-cristal: op-signos, son-signos, crono-signos, tacti-signos (Pierce), lo cual expande el círculo mínimo que como un germen expresa el cristal de tiempo. Ahora bien, en la medida que Deleuze elabora una estética del cine en *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*, él describe los diversos signos con los cuales los cineastas expresan los cristales de tiempo: sus superficies, sus luces y sombras. En primer lugar, Max Ophüls (1902-1957), en donde Deleuze reconoce las imágenes-cristal perfectas. Así, los personajes se agotan en el rol que interpretan como si no hubiese un afuera del espejo o del decorado, al margen del cual, ellos desaparecen o mueren. Es el caso de *Lola Montes* (1955) y su rol en el circo, del cual ella no logra escapar, de modo que, vemos un cristal que se enrolla y de personajes petrificados en esa condición cristalina. En esa medida, habría una perfección del cristal del cual no se busca escapar, sino exaltar por todos los medios. En segundo lugar, las imagen-cristal de Jean Renoir (1894-1979) poseen características distintas: los cristales nunca son perfectos, poseen una falla, una fisura, una línea de fuga por la cual los personajes escapan para crear un nuevo Real. Así, lo petrificado del cristal sale a la vida, de modo que si para J. Renoir el teatro esta primero, lo que realmente vale la pena rescatar es la vida que escapa a él. En el caso de *Boudou salvado de las aguas* (1932), el personaje se evade del espejo petrificado que le proponía el librero y su mujer -una vida donde los roles están completamente determinados-, para irse con un río que corre y exponerse a lo desconocido, al caos de lo indeterminado. De la misma manera, *La regla de la vida* (1939), en vez de mostrarnos dos grupos sociales rígidos: los nobles y sus sirvientes, indica su confusión y las grietas que atraviesan las diversas instituciones, en particular el matrimonio. Al parecer, la regla es que no existe verdaderamente ninguna norma, pues si bien el cristal nos muestra un tiempo petrificado, este se apoya en elementos frágiles que pueden explotar en cualquier momento. Así, para Deleuze, el pueblo por venir es aquel que logra escapar del cristal, que sale de la repetición para encontrar la diferencia.

El tercer ejemplo de formas cristalinas es el cineasta Federico Fellini (1920-1993). En este caso, no estamos frente a cristales perfectos ni cristales con fisuras, sino un cristal infinito que no deja de crecer. Este es captado por Fellini en su proceso de formación y crecimiento. Por ello, él no reconoce las fugas del cristal, sino las maneras de entrar en él, pues cada apertura es un germen con el que se forman nuevos cristales. Nichos, alvéolos, grutas, laberintos, conforman el cine de Fellini, el cual prolifera al infinito. Esto lo vemos en varios de sus films: *Julietta de los espíritus* (1965), *El satyricon* (1969), *La ciudad de las mujeres* (1979). En donde encontramos cómo de una historia salen muchas historias, o bien de un mundo surgen otros mundos. Ello sin agotarse y más bien con la intención de mostrar lo fecundo de cada situación, de cada personaje o bien de cada sensación. Confirmamos de nuevo la heterogeneidad de los cristales de tiempo que al conservar el pasado hacen proliferar lo actual.

El cuarto ejemplo que nos propone Deleuze es Visconti: un cristal en descomposición. Él engloba a este cineasta bajo cuatro aspectos: 1. El mundo aristocrático, de los antiguos nobles. Un cristal sintético hecho de sus propias reglas, fuera de la Historia y de la Naturaleza; 2. El proceso de descomposición de esta clase aristocrática, que se carcome desde adentro, se ensombrece, se opaca, se hunde en el tiempo; 3. La Historia explica el proceso de descomposición. Ella no es simple decorado, sino que es una especie de rayo que viene a cortar el cristal; 4. El más importante de los elementos y que asegura la unidad de los anteriores: encontramos en Visconti una estética del “demasiado tarde”. Algo podría haber salvado la situación, pero llega a des-tiempo. Esto no es un accidente, sino una dimensión del tiempo, la parte luminosa que podría salvar la opaca, pero llega demasiado tarde. Es así que Ludovico de Baviera, (*Ludwin o el crepúsculo de los dioses*, 1972) es un rey que llega a des-tiempo y construye castillos que ya nadie realizaba, o bien el músico de *La muerte en Venecia*, (1971) ve en la figura del adolescente la belleza sensual que le faltó a su obra. Vale la pena recordar que Visconti escribió un escenario de la novela de Proust *A la búsqueda del tiempo perdido* y que toda su obra quedó regida por la visión proustiana del tiempo.³ Esta aproximación cinematográfica de Deleuze no implica el abandono de Bergson, quien no tenía un especial aprecio por el cine, sino ligar al filósofo con Proust para vislumbrar los cristales de tiempo que se hacen tangibles en imágenes-tiempo cinematográficas. Es en esa misma medida que el problema del tiempo atraviesa el conjunto de la obra de Deleuze, por lo cual Anne Sauvagnargues indicará: «ese dispositivo bergsoniano es necesario para comprender la filosofía del tiempo, que Deleuze ela-

3 Véronique, Bergen, *Les promesses du crépuscule* (Belgique: Impressions nouvelles, 2017).

bora con las tres síntesis temporales de *Diferencia y repetición*, el hábito, el pasado puro y el eterno retorno, y que él reúne en la gran disyunción estoica de *Aiôn* y de *Chronos* de *Lógica del sentido*». ⁴ Ahora bien, la descripción de esta imagen-cristal que nos permiten observar el tiempo en su estado puro, tiene como objetivo, no sólo recordar la manera como Deleuze hace proliferar este concepto a través del cine, sino encontrar aproximaciones con la obra de Pedro Páramo. Es por ello que en el último apartado buscaremos encontrar esos hilos que ligan dos pensamientos: aquel de Rulfo con este de Deleuze. O para decirlo de otro modo, intentaremos encontrar los op-signos, son-signos, imago-signos, crono-signos con los cuales Rulfo diseña su propio cristal de tiempo.

3. La imagen-cristal en la escritura rulfiana

Vale la pena recordar que la historiografía ha hecho hasta el momento, pocos vínculos entre el filósofo francés y el escritor mexicano. Es necesario, sin embargo, recordar el texto de Edison Aladino «Pedro Páramo o el libro como rizoma». ⁵ Donde este autor reconoce en la obra de Rulfo una escritura rizomática. ¿Qué significa esto? Según Deleuze y Guattari el rizoma pone en cuestión las formas jerárquicas y más bien busca la proliferación horizontal. Esto implica alejarse de la lógica en términos aristotélicos y tomistas que distribuía el conocimiento a partir de categorías: los seres del mundo son las expresiones del Ser, por lo cual, ellos no serían más que derivados categoriales. Así lo rizomático abandona esta lógica de pensamiento y, por el contrario, propone dinámicas horizontales, donde lo más importante es el campo de relaciones que se entablan entre ellas, lo cual determina su «naturaleza». Es decir, la naturaleza de una cosa no es estática, sino que depende del campo de relaciones en la cual esté inscrita, por ello puede variar constantemente. Ahora bien, si pensamos en la escritura rizomática de Rulfo, tal y como lo propone Aladino, nos damos cuenta de que su escritura es topológica, que no posee un centro, que no cesa de proliferar: múltiples historias que se abren y se conectan entre ellas. A medida que pasamos las páginas del libro, no sabemos quién es el protagonista, porque de algún modo todos los personajes lo son en cada una de las topologías donde están inscritos, pero que no hacen como mónadas, sino que hay venas que atraviesan todas las topologías, inscritas en este gran espacio: Comala. Para decirlo, en otros términos, quizás los personajes no sean los protagonistas, sino el conjunto de afecciones que nos permite experimentar cada espacio topológico: los personajes son las

⁴ Anne, Sauvagnargues, *L'empirisme transcendantal* (Paris : PUF, 2009), 96.

⁵ Edison, Aladino, «Pedro Páramo o el libro como rizoma», *Poligramas* 41 (diciembre 2015): 113-121.

sensaciones. Es justamente por estas características que la obra de Rulfo puede leerse como una novela con muchas fases o bien leer cada uno de sus relatos en su singularidad, sin que dependa de una narrativa ni de una temporalidad. En términos de Aladino:

El texto es una madriguera, intrincada y compleja, que comporta varios puntos de desplazamiento temporal y quiebres narrativos. Al leer vemos cómo unos puntos se conectan con otros, cómo unas entradas y salidas se relacionan con otras. Hay que pasar varias galerías y encrucijadas para apreciar el mapa de articulación de toda esa segmentaridad.⁶

Es la diferencia entre la solidez del libro-árbol, que elabora un Sentido y la multiplicidad del libro-rizoma donde la diseminación de espacios y tiempos no cesa de ampliar nuestra percepción y alcanza una proliferación de sentidos. Estos son cambiantes y se juegan en la superficie a la manera como los encontramos en Alicia de Lewis Carroll. Es igual con esta superficie rizomática rulfoniana a través de la cual nos deslizamos y que tiene las características de un cristal. Después de reconocer los síntomas rizomáticos de la obra de Rulfo, habría otra aproximación con la obra de Deleuze: su experiencia del tiempo en estado puro. Para ello, vale la pena recordar lo que señalaba Deleuze a propósito de la novela de Proust: «Combray surge bajo la forma de un pasado que no estuvo jamás presente: el en sí de Combray».⁷ Esto mismo podemos decir de Comala, el pueblo donde se desarrolla la novela de *Pedro Páramo*: es ella el cristal de tiempo a partir del cual se construye la imagen-tiempo que conforma la novela de la misma manera que «Rosebud» en *El ciudadano Kane* de Orson Welles es la presencia del tiempo en su estado puro. Para decirlo en términos bergsonianos: Comala es la punta más profunda del cono y a partir de ella se forman los círculos de tiempo en los cuales se mueven los personajes de Rulfo. Por eso si en la obra de Proust es posible encontrar imágenes cinematográficas como lo han hecho algunos autores, sin que Proust haya visitado nunca una sala de cine⁸ ¿por qué no reconocer en la literatura de Rulfo el mismo efecto? Es decir, visualizar una literatura cinematográfica que elabora cristales de tiempo. Para ello, vale la pena recordar que Rulfo era fotógrafo, lo cual le permite una aproximación visual a la «realidad mexicana» que según Clément Rosset se podría resumir en tres aspectos: la aridez de la tierra en México, especialmente en Jalisco uno de los lugares descritos por Rulfo, donde los humanos se enfrentan a la crudeza de las condiciones climáticas; la incomunicación que atraviesa a esta sociedad, lo cual hace que entre el gobierno y los indígenas no haya relaciones sino un profundo resentimiento de

6 Edison, Aladino, "Pedro Páramo o el libro como rizoma", 115.

7 Gilles, Deleuze, *Différence et répétition* (Paris : PUF, 1963), p. 115.

8 Thomas, Carrier-Laffleur, *L'œil cinématographique de Proust* (Paris : Garnier, 2015).

los segundos y desprecio de los primeros.⁹ Esto lleva por último a una tautología, la cual no busca interpretar las condiciones sociales, sino únicamente verificarlas, como lo hace Rulfo con su literatura o su fotografía, como lo haría según nosotros, con esa imagen-tiempo de Comala, que, aunque no haya existido es bien real. Para retomar el tema del cristal de tiempo en Rulfo volvamos sobre Deleuze quien nos dice: «Todo lo que es pasado recae dentro del cristal y allí se queda: es el conjunto de los roles helados, coagulados, petrificados, demasiado conformes, que los personajes han ensayado por turno, roles muertos o de la muerte, la danza macabra, de los recuerdos de la que habla Bergson».¹⁰ Ese pasado que nunca fue como el Combray de Proust, tiene poco que ver con algún sitio real. Esta coagulación del tiempo no se puede datar de manera precisa, ella es el tiempo en sí mismo, del cual surgen los recuerdos del pasado. Por tanto, a la hora de pensar en el pueblo de Comala del cual parte la novela de Rulfo, no nos enfrentamos con lugar empírico, sino con un acumulado temporal que forma un cristal y al cual podemos remitir las miradas empíricas que podríamos elaborar sobre el México de hoy. Este es el tiempo en su estado puro y a partir de allí lo que vemos es una novela que se mueve por círculos de tiempo, para conformar la imagen-tiempo que surge de la obra de *Pedro Páramo*. Así, la novela comienza cuando Juan Preciado explica la razón por la que llegó a Comala, pero antes de escucharlo recordemos que estamos en el nivel más profundo del cono invertido de Bergson, el punto cero de la imagen-tiempo que hará los pasados, presentes y futuros que siguen. Entonces, Juan Preciado señala: «vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo».¹¹ El inicio de la obra relata la muerte de la madre de Preciado que lo lleva a un lugar que él no ha visitado nunca y que sólo había experimentado por los recuerdos idealizados de la madre. Al llegar a Comala que parece un pueblo solitario y completamente diferente a la imagen que él tiene del lugar, se enfrenta con un murmullo: el pueblo está lleno de sonidos, que por nuestra parte diremos son los sonidos del tiempo, son-signos con los cuales empieza la elaboración de la imagen-tiempo. En ese sentido Comala es un pueblo extra-temporal, que aparece triste a los ojos del personaje Juan Preciado, que sin embargo había encontrado por el camino a un arriero que le había platicado de otros tiempos de Comala. Pero, a diferencia del cristal que nos da la sensación de frío, Comala es caliente, peor que el infierno.

Por tanto, si volvemos a las tres imagen-cristal descritas previamente a propósito del cine: la imagen-tiempo perfecta y cerrada en sí misma donde todo está muerto, la imagen-tiempo con fisuras por donde se escapa la vida y

9 Clément, Rosset, *Tropiques. Cinq conférences mexicaines* (Paris : Minuit, 2010).

10 Gilles, Deleuze, *Imagen-tiempo. Estudios de cine* 2, 121.

11 Juan, Rulfo, *Pedro Páramo* (Madrid: Cátedra, 2013), 73.

finalmente la imagen-tiempo que no cesa de proliferar, podríamos reconocer que la obra de Rulfo sería una intersección entre la primera y la tercera imagen-tiempo descritas por Deleuze. En el caso de esta última y como indicábamos previamente, reconocemos en *Pedro Páramo* una proliferación incesante de topos, madrigueras, espacios que se abren hacia otros espacios, sin embargo, es la primera que predomina, ya que Comala es un mundo muerto: es el encuentro de estos muertos en distintos niveles temporales que forma la obra. De allí nadie podrá escapar, todos están encerrados como los personajes de *L'année dernière à Marienbad*. En la novela de Rulfo nos encontramos con una imagen-cristal, sin fisuras, un cristal de muertos donde se pivotea de lo actual y a lo virtual en un diálogo de muertos, ajeno al futuro. En ese cristal aparecen todos los elementos que conforman la sociedad mexicana incluso hasta hoy: el pueblo de Comala donde habita el gran terrateniente y su capataz, quienes se apropian de la tierra a través de amenaza, tortura o incluso asesinato. Los fantasmas de los pobres que deambulan por ese pueblo vacío, los indígenas ligados a la tierra con sus legumbres y sus hierbas, o bien la fiesta de los muertos que se hace explícita en la novela cuando el pueblo en vez de llevar duelo por la muerte de la esposa de Pedro Páramo se dedica a la fiesta. Es así que nos encontramos con capas de tiempo donde lo virtual es el pueblo de Comala y lo actual el lugar del relato donde se hace manifiesta la imagen-tiempo. Entre lo actual y lo virtual, la conexión es el pueblo que traspasa todas las capas de tiempo. Es este que construye a cada una de ellas. Describamos de ahora en adelante esas capas de tiempo en sus distintos aspectos para ver cómo se relacionan entre ellas. Si bien la novela comienza con el relato de Juan Preciado y su llegada a Comala, que le recuerda las palabras de su madre quien le decía: «Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cerca la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz»¹², sin embargo, esta no es la capa más actual. Por eso, vale la pena preguntarse ¿por qué allá la podrá escuchar mejor? Quizás porque es en Comala donde los tiempos se conectan, porque es allí donde se pierde la diferencia entre la vida y la muerte. Entonces, de manera preliminar podríamos indicar los elementos que componen el primer círculo de tiempo. El más superficial, es el cementerio en el cual conversan los muertos o bien hablan solos, pero su voz es escuchada por otros. Es este el murmullo que escuchó Juan Preciado al llegar por primera vez a Comala, las voces de los muertos que no es otra cosa que la voz del tiempo. Es allí que conocemos a Susana la mujer de Pedro Páramo, quien relata su infancia, al igual que su vida con Florencio. Este tiempo presente que no hace más que actualizarse con imágenes del pasado, permite el encuentro de Juan Preciado, quien pareciera que murió hace poco, con Dorotea quien fue sepultada con él,

12 Juan, Rulfo, *Pedro Páramo*, 78.

en el mismo féretro. Es el diálogo entre los dos que permite que nos movamos por distintos círculos de tiempos, así como las voces de los distintos muertos que restauran la imagen de Comala. Como aquella que se escucha de Susana, la esposa de Pedro Páramo quien lleva bastante tiempo muerta:

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. Siento el lugar en que estoy y pienso... Pienso cuando maduraban los limoneros. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio.¹³

Todo ello expone la interioridad del tiempo a través del cual nos movemos. En esta danza macabra de los muertos vemos desfilar los murmullos de las voces que ocupan el cementerio y que son la experiencia sonora de las acumulaciones temporales que allí habitan. Murmullos que no sólo predominan en el cementerio sino en todo el pueblo. Es el ruido del tiempo. Los sentimientos que atraviesan sus capas que se expresan en estos sonidos que llenan el ambiente de Comala. Los cuerpos han desaparecido, sin embargo, el lugar está habitado por las diferentes capas de tiempo que se expresan con sonidos que se mezclan y confunden entre ellos. Así, muchos de los relatos del libro son estos rumores que salen de Comala, de las capas de tiempo que aún se conservan y que se expresan en lo actual. Por eso en algún momento Juan Preciado dice: «las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños».¹⁴ Debemos reiterar, entonces, que el primer círculo de tiempo corresponde a un pueblo muerto, donde todo lo que llega allí también muere como es el caso de Juan Preciado. Vemos, de este modo, una inversión del tiempo: en vez de ser la muerte el final, es el comienzo, allí donde el relato tiene nacimiento, puesto que la imagen-tiempo está concluida y, por tanto, el sujeto-tiempo puede narrarse. En este primer círculo vemos el delirio de los muertos, puesto que los relatos se mezclan, se entrecruzan entre ellos, brincan, años y décadas. Este es un presente sólo hecho de pasados.

El segundo círculo de tiempo lo reconocemos con la llegada de Juan Preciado a Comala a la búsqueda de las imágenes-recuerdo de su madre, sin embargo, estas pertenecen a otro círculo de tiempo, por lo cual, lo único que encontrará Preciado es en una soledad sonora (aquella que emiten las «al-

¹³ Juan, Rulfo, *Pedro Páramo*, 141.

¹⁴ Juan, Rulfo, *Pedro Páramo*, 115.

mas»). Esta comienza con Abundio -el primer murmullo narrado en el texto-, arriero que encuentra Preciado en el camino y a quien le pregunta por la ubicación de Comala. Este le indica que va para allá y que, por tanto, pueden irse juntos. En el camino los dos afirman ser hijos de Pedro Páramo y, sobre todo, Abundio anuncia que Pedro Páramo murió hace mucho tiempo. Abundio pone a J. Preciado sobre la pista de la casa de Eduvigés en donde sin duda podría pasar la noche. Cuando llega a la casa de esta mujer, ella lo recibe y dice que lo esperaba, lo cual empieza a generar un sentimiento de extrañamiento. ¿cómo sabía usted que vendría? Pregunto J. Preciado y Eduvigés -segundo gran murmullo del texto y quien nos presenta importantes imágenes-recuerdo-, responde con toda naturalidad que la madre de él se lo anunció. De modo que, si esta mujer habla con su madre muerta, quizás es porque ella también lo está. Pese a esta constatación Preciado se queda a dormir en esta casa llena de muebles viejos y de ruidos, en un cuarto sin cama que le ofrece Eduvigés a lo que agrega: «usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón».¹⁵ Si Abundio le había ofrecido a Juan Preciado algunas imágenes de Comala y de Pedro Páramo (un rencor vivo), Eduvigés continúa en la misma línea: ella describe imágenes-recuerdo de la época en que aún había vida en Comala. Su relato se entrecruza en el texto con la adolescencia de Pedro Páramo, la presencia de Susana que vivía en su imaginación, así como su relación con la madre y la abuela. Estas imágenes-recuerdo que se entrecruzan con las de Eduvigés, nos presentan el cruce de dos círculos de tiempo que no son necesariamente consecutivos, pues el tercer círculo de tiempo es la decadencia de la Media Luna la hacienda de Pedro Páramo.

Por un lado, él se dedica a esperar que la mujer que tanto ha deseado, Susana, y que al fin tiene a su disposición, se cure de esa enfermedad rara que tiene: una especie de delirio que la mantiene en cama día y noche. Por otro lado, aparecen los diferentes grupos armados -entre ellos los de Pancho Villa-, a los cuales Pedro Páramo negocia, financia, instiga y a la vez, engaña, en una especie de burla hacia aquellos que hacen la revolución, pero no saben en realidad contra quién. El punto de quiebre es la muerte de Susana. Al alba comienza el repique de las campanas de todas las iglesias que bajo la influencia de Pedro Páramo proclaman su duelo por la difunta. Así durante tres días, al punto que los habitantes de Comala estaban sordos. Nadie sabía lo que pasaba, sólo algunos que comentaban que se había muerto la mujer de Pedro Páramo. Aquí hay un giro pantagruesco, pues en vez de llenarse el pueblo de dolor por la muerte de la mujer del patrón, comenzó a llegar gente de distintos lugares y empezó a organizarse una fiesta. Así la tragedia singular se convirtió en comedia popular. Si para Pedro Páramo las campanas eran la expresión de su dolor, para los ha-

¹⁵ Juan, Rulfo, *Pedro Páramo*, 80

bitantes del pueblo y de lugares próximos era el anuncio de jolgorio. De modo que todos llegaron como en peregrinación a Comala:

Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban como si fueran mirones, y al rato ya se habían avvicinado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso en el pueblo.¹⁶

Esta actitud que demuestra la espontaneidad de lo «popular» fue visto por Pedro Páramo de otro modo: como un insulto a su duelo. De modo que decretó su muerte: «me cruzaré de brazos y Comala morirá de hambre».¹⁷ Y así lo hizo. Comala empezó a morir: sus habitantes comenzaron a partir a buscar trabajo en otro lado y dejaban todo atrás: muebles, casas abandonadas y los que no pudieron marcharse se murieron de hambre o de tristeza. Entonces nos encontramos con ese pueblo fantasma con el cual inicia la novela. Todo esto demuestra que el único dueño de Comala era Pedro Páramo. Por su voluntad el pueblo se conserva o se muere.

El cuarto círculo de tiempo tiene como acontecimiento la muerte de Lucas Páramo. Es a partir de este evento que se produce un giro en la personalidad de Pedro Páramo: dejará de ser el muchacho que era para convertirse en «don» Pedro. Así que llama Fulgor Sedano, el administrador de la hacienda de su familia la Media Luna y se entera que su padre estaba completamente arruinado, que había contraído deudas con diferentes personas en el pueblo. Pedro Páramo se pone en acción para liberarse de todos esos compromisos, no precisamente con el pago de sus obligaciones, sino por diversas formas criminales que pasan por el engaño, la intimidación y el asesinato. En esa conversación con Sedano se entera que a quién más le debe es a Dolores Preciado (la madre de Juan Preciado), de modo que, para resolver este asunto, envía a Sedano a pedir su mano. Rulfo destaca la influencia de los descendientes europeos en estas tierras, pues sólo la solicitud de matrimonio era todo un homenaje para la solicitada. En resumen, en este círculo de tiempo vemos cómo la ausencia de cualquier escrúpulo convierte en poco tiempo a Pedro Páramo en el dueño de Comala al punto que su hacienda la Media Luna y el pueblo forman una unidad: el posee sus tierras y a su gente, al punto de tomar a voluntad o por la fuerza las mujeres que le interesan. El despliegue de la personalidad es uno de los hilos conductores del libro, sin embargo, en este círculo de tiempo se ve claro cómo Pedro Páramo es frío y astuto, claro y

¹⁶ Juan, Rulfo, *Pedro Páramo*, 179.

¹⁷ Juan, Rulfo, *Pedro Páramo*, 179.

cínico, es decir, posee las características de un hombre de poder: todo aquello que interfiera con sus intereses simplemente es eliminado. Sólo Susana lo aleja de su lógica calculadora y lo introduce en el plano de los sentimientos: la única persona que ha amado en este mundo, pero a la vez la más alejada de él: «esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti».¹⁸ Este círculo de tiempo es fundamental, pues a partir de él se actualizan los precedentes y los posteriores: el dominio de Pedro Páramo, la prosperidad de la Media Luna, el reconocimiento de su hijo Miguel Páramo que sigue la misma actitud que él -pero que muere tempranamente-, el retorno de Susana y la presencia del padre Rentería. En este círculo de tiempo vemos a la iglesia representada en este cura completamente sometido al hombre que sin ningún escrúpulo se ha apropiado del pueblo. La novela despliega los sentimientos encontrados de este sacerdote quien reconoce la «maldad» de Pedro Páramo y de su hijo Miguel Páramo, sin embargo, se vende por las monedas que se le ofrecen, mientras que abandona a los pobres que como él dice, no le dan para comer.

Quinto círculo de tiempo: la adolescencia de Pedro Páramo, las relaciones con la madre y la abuela, la presencia de una muerta de la que siempre estará enamorado: Susana y que lo acompaña desde el otro lado de las nubes. En este nivel profundo de la imagen-tiempo aparece una descripción de las relaciones afectivas de Pedro Páramo con su madre y su abuela antes de desplegar esa personalidad que lo convierte en el hombre más poderoso de Comala. Descripción de la casa, las labores domésticas, la lluvia, elementos que forman parte de los mundos imaginarios de Pedro Páramo. Nos hemos hundido de tal modo en el tiempo que cuando: «el reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, [era] como si se hubiera encogido el tiempo». Claro este se encoge, se comprime, hasta llegar a una extratemporalidad que escapa al tiempo cronológico, que para la novela es lo menos importante, lo cual le permite alcanzar el objetivo del arte: construir una imagen-tiempo para hacernos sensibles al tiempo en su estado puro. Por ello, estos círculos se anuncian paulatinamente, pero a medida que pasamos las páginas, ellos se amplían, se complejizan y se conectan entre ellos.

Finalmente, el sexto círculo de tiempo: la infancia de Susana. La relación con su madre, la muerte de esta que nadie visitó en el velorio, la vida con su padre y el miedo que le entró en el cuerpo. Aunque Susana es un personaje central, ella siempre está aislada en sus sueños, en sus fantasías y a pesar de ser la persona que más amó Pedro Páramo, no existe en la novela un solo diálogo entre ellos, no se muestra ningún contacto. Él sólo la observa debatirse con sus

18. Juan, Rulfo, *Pedro Páramo*, 147.

fantasías. Estos círculos de tiempo (quizás otros lectores vislumbren otros círculos no propuestos en este artículo), que hemos descrito no agotan la novela, ellos buscan quizás de manera esquemática hacer visible el tiempo en su estado puro que se encarna en la imagen-tiempo de Comala. Por eso en muchos momentos de la novela, no aparece un personaje que relate, sino que es el tiempo mismo el que cuenta, él que en su devenir se muestra a través de este pueblo que paulatinamente muere. El tiempo que indica su existencia y demuestra la interioridad temporal en la que viven estos personajes. Así el tiempo no es una creación subjetiva, él existe al margen de cualquier construcción individual, porque es él mismo la individualidad, es en él que habitamos. En Juan Rulfo no vemos el pueblo a venir, así como tampoco lo encontramos en Proust. Lo que habría más bien es una danza macabra en la que la iglesia, los terratenientes, los revolucionarios, los indígenas, los campesinos están encerrados en ese cristal sin posibilidades de salida, sin grietas, sin líneas de fuga que permitan otro devenir.

Bibliografía

- Aladino, Edison. «Pedro Páramo o el libro como rizoma», en *Poligramas* 41, (diciembre 2015): 113-121. www.revistaunivalle.edu.co/index.php/poligramas/article../6640
- Bergen, Véronique. *Les promesses du crépuscule*. Belgique: Impressions nouvelles, 2017.
- Carrier-Laffleur, Thomas. *L'œil cinématographique de Proust*. Paris : Garnier, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1963.
- . *Proust et les signes*. Paris : PUF, 1964.
- . *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires : Paidós, 2013.
- . *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris : Minit, 2003.
- Kafka, Franz. *América*. Barcelona: Edicomunicaciones, 1999.
- Maupassant, Guy. «La noche», (1850-1893). <http://ciudadseva.com/texto/la-noche/>
- . «El horla». (1887). <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>
- Rosset, Clément. *Tropiques. Cinq conférences mexicaines*. Paris : Minit, 2010.
- Sauvagnargues, Anne. *L'empirisme transcendantal*. Paris: PUF, 2009.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2013.

Las potencias de lo falso en el cine de Pedro Costa¹

María del Pilar Gavilanes

Universidad de las Artes

Estar en su propia lengua como un extranjero.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka*, p. 48.

Este artículo propone una lectura del cine de Pedro Costa en relación con la noción de fabulación propuesta por Gilles Deleuze a partir de la diferencia que establece entre dos regímenes de la imagen cinematográfica, el orgánico y el cristalino. La exposición de los cinco puntos que diferencian estos regímenes conducirá a la función de fabulación y las potencias de lo falso, criterios que permitirán abordar el cine de Pedro Costa en la perspectiva de un devenir menor, como un agenciamiento colectivo de enunciación y como la posible invención de un pueblo por venir. Se trata de pensar la comunidad y una escritura colectiva de la Historia a través de esta práctica política del cine basada en relaciones de complicidad.

Empecemos con una breve presentación del cine de Pedro Costa que, desde hace veinte años, tiene lugar en los barrios populares de Fontainhas y Casal da Boba, situados en la zona metropolitana de Lisboa; son sus habitantes quienes elaboran historias y las interpretan en las películas. El rodaje de *Huesos* (1997), primera experiencia en Fontainhas, constituye un momento determinante en la orientación de esta práctica cinematográfica. Por una parte, algunos residentes integran el equipo de actores, convirtiéndose en los intérpretes exclusivos de las siguientes películas. Por otra parte, el cineasta reemplazará los rodajes en película por el uso del video, reduciendo el peso estructural y económico de la producción que resulta así más compatible con las condiciones de vida en el barrio. Fontainhas fue demolido y sus habitantes reubicados en Casal da

1 Este artículo retoma una parte de la reflexión sobre el cine de Pedro Costa publicada en «Un cine menor: las potencias de lo falso», *Aprender bellas palabras. El cine de Pedro Costa. comunidad, migraciones, ficciones*, (Quito-París-Montevideo: Funes Editora, 2017).

Boba, un nuevo barrio de vivienda social donde se rodaron las siguientes películas.²

En los filmes realizados con los habitantes, los componentes de la realidad y de la ficción son atributos de una condición doble que constituye la base de la construcción de relatos pues los personajes recuerdan sus experiencias así como inventan historias. La elaboración de relatos y la puesta en escena de la palabra constituyen procesos colectivos de larga duración que dan como resultado personajes múltiples y polifónicos que, a partir de la singularidad de sus cuerpos y de sus voces, dan cuenta de la vida de la comunidad. Es sobre la base de estas características específicas que encontramos en esta práctica cinematográfica la función de fabulación y un posicionamiento político articulado a las potencias de lo falso; nociones que exponemos a continuación.

En sus libros sobre el cine, *Cine 1. La imagen-movimiento* (1983) y *Cine 2. La imagen-tiempo* (1985), Deleuze diferencia dos regímenes de la imagen –el orgánico y el cristalino– que atribuye respectivamente al cine clásico y al moderno a partir de una ruptura luego de la Segunda Guerra Mundial.³ El primero sería un cine de actante, de situaciones sensoriomotrices y, el segundo, un cine de vidente, de situaciones puramente ópticas y sonoras. Es importante señalar que esta pureza corresponde solamente a un esquema conceptual, pues el autor precisa que estos regímenes no se excluyen sino que coexisten. Detallaremos las cinco características que los diferencian: las descripciones, la relación entre lo real y lo imaginario, la narración, el tiempo y la puesta en crisis de la noción de verdad, el relato; lo que nos conducirá a la noción de fabulación.

Primero, las descripciones en el régimen orgánico presentan una realidad como si esta fuera independiente de la descripción que hace la cámara. En el cristalino, al contrario, la descripción reemplaza su objeto y cada descripción contradice, desplaza o modifica las precedentes. Segundo, en cuanto a la relación entre lo real y lo imaginario, en el régimen orgánico lo

2 La filmografía completa de Pedro Costa incluye nueve largos y seis cortometrajes: *É Tudo Invenção Nossa* (1987), *Sangre* (1989), *Casa de lava* (1994), *Huesos* (1997), *En el cuarto de Vanda* (2000), *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* (2001), *Seis bagatelas* (2003), *Juventud en marcha* (2006), *The Rabbit Hunters* (2007), *Tarrafal* (2007), *Ne change rien* (2009), *Nuestro hombre* (2010), *Sweet Exorcist* (2012), *Caballo dinero* (2014) y *Vitalina Varela* (2018).

3 Deleuze establece diferencias entre el cine clásico y moderno a partir de las teorías sobre el tiempo y el movimiento de Henri Bergson en *Materia y Memoria* (1896) y de *La crítica del juicio* (1790) de Emmanuel Kant. El autor plantea que el cine moderno fue inaugurado por el Neorealismo italiano, especialmente, por las películas de Roberto Rossellini: *Roma Ciudad Abierta* (1945), *País* (1946) y *Alemania año cero* (1948). Estas no prolongan las percepciones en acciones sino que las ponen en relación con el pensamiento de los personajes frente al mundo que los rodea, inaugurando así lo que el autor llama un *cine de vidente* en el cual el personaje ha devenido un espectador de su propio mundo.

real obedece a conexiones causales y lógicas; puede incluir el recuerdo, el sueño, lo imaginario, pero marcando claramente la diferencia con lo real. Mientras que en el régimen cristalino, ya no se distingue lo real de lo imaginario. Como señalamos antes, estos dos regímenes cohabitan. Así, en las películas de Pedro Costa encontramos una cámara discreta, los movimientos de cámara son casi inexistentes y los planos fijos interfieren poco con la presentación de una realidad. Al mismo tiempo, sobre todo los últimos filmes, presentan una indistinción entre el orden de lo real y de lo imaginario. *Caballo dinero* (2014), por ejemplo, combina indiferentemente las experiencias y los delirios de Ventura.

Tercero, la narración en el régimen orgánico sigue esquemas sensoriomotores: los personajes reaccionan a las situaciones. Es una narración verídica que puede incluir rupturas, elipsis, superposiciones, descomposiciones, pero obedece a las leyes de distribución de centros de fuerza en el espacio; de modo que el tiempo «es una representación indirecta, en la medida en que emana de la acción, depende del movimiento, se deduce del espacio».⁴ En el régimen cristalino, en cambio, el espacio ya no se organiza según tensiones y resolución de tensiones. En este caso, se trata de presentaciones directas del tiempo, «ya no es un tiempo cronológico sino un tiempo crónico: que produce movimientos falsos, anormales».⁵ En las películas de Pedro Costa, las tensiones no se resuelven ni construyen una narración lineal sino que persisten o se relacionan en falsos movimientos. La presencia de los cuerpos y de los espacios intensifica o suspende una narrativa fragmentada. La acción de los personajes ha sido remplazada por sus maneras de ver y de relatar el desordenado mundo que los rodea.

El cuarto elemento deriva de las descripciones ópticas y sonoras, las repeticiones y variaciones de lugares desconectados y los tiempos descronologizados que proponen distintas posibilidades como modificaciones de la misma historia, poniendo en crisis la relación entre el tiempo y la noción de verdad. Para desarrollar este punto, Deleuze retoma primero una paradoja de la Antigüedad, la de los *futuros contingentes* que a partir de dos alternativas –o bien lo imposible procede de lo posible, o bien el pasado no es necesariamente verdadero– pone en evidencia la dificultad de pensar una relación directa de la verdad con la forma del tiempo y sitúa lo verdadero lejos de lo existente (en lo eterno); luego, recurre al planteamiento de Leibniz que inventa la noción de la *imposibilidad*, distinta de la contradicción: lo que procede de lo posible no es lo imposible sino lo imposible, y el pasado puede ser verdadero sin ser necesariamente verdadero; y finalmente, apela a la proposición de la línea

4 Gilles Deleuze, *Cine 2, La imagen-tiempo* (París: Minuit, 1985), 174.

5 Deleuze, *Cine 2...*, 176.

recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, como la línea que no cesa de bifurcarse, pasando por *presentes imposibles y pasados no necesariamente verdaderos* planteada por Jorge Luis Borges en su cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan» (1977). Deleuze plantea entonces un nuevo estatus de la narración: cesa de aspirar a lo verdadero para hacerse falsificante. Retoma el concepto de la *voluntad de potencia* de Nietzsche que, al sustituir la noción de verdad por la potencia creadora de lo falso, plantea en presente diferencias inexplicables, presenta una «simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos»⁶, indecidi- bles entre lo verdadero y lo falso, aniquilando así la posibilidad de juzgar las situaciones o los personajes.

En las películas de Pedro Costa, los relatos se elaboran tanto a partir de ex- periencias reales como inventadas y una serie de recursos de la puesta en escena produce variaciones y repeticiones, *incoherencias* en la narración y *errores* de mon- taje que podríamos calificar de falsificantes. Además, las películas no proporcionan elementos suficientes para explicar ciertas situaciones o elucidar completamente el sentido de algunos relatos, de modo que no presentan ningún tipo de juicio moral y, en el mismo sentido, no se apela a sentencias por parte del espectador.

«¿Qué queda? –se pregunta Deleuze– Quedan los cuerpos, que son fuer- zas, nada más que fuerzas».⁷ Estas fuerzas ya no se vinculan con un centro ni enfrentan obstáculos, sino que se afectan entre sí y, entonces, su potencia es la capacidad de afectar y de ser afectadas. Las potencias de lo falso se manifiestan en el choque de fuerzas dentro de la imagen o de las imágenes entre sí. En las películas de Pedro Costa, los planos se sostienen por la intensidad de las pala- bras, las trayectorias de las miradas, la precisión de los gestos, el pensamiento en movimiento del personaje o sus abismos. Los personajes por su parte, se cons- tituyen a partir de sus deambulaciones y de la diversidad de sus encuentros con otros cuerpos; y, su capacidad de ser afectados no determina solamente su propio devenir sino también el de la colectividad.

Nueva pregunta de Deleuze: «¿Significa esto que todo es cuestión de fuer- zas en la vida?»⁸ Sí, responde, pero aclarando que la relación de fuerzas no es cuan- titativa sino cualitativa. Por un lado, están las fuerzas que responden de manera uniforme e invariable; estas son fuerzas agotadas aunque puedan ser cuantitativa- mente grandes. Por otro lado, están las fuerzas que se metamorfosean al ser afecta- das por otras; estas aumentan la potencia de vivir y abren nuevas posibilidades. La narración se construye a partir de las metamorfosis recíprocas en un devenir que implica una irreductible multiplicidad: los personajes o las situaciones se constitu-

6 Deleuze, *Cine 2...*, 178.

7 Deleuze, *Cine 2*, 188.

8 Deleuze, *Cine 2*, 189.

yen a través de transformaciones mutuas. En el cine de Pedro Costa, los personajes son seres física y/o psicológicamente frágiles, su potencia reside, sin duda, en su capacidad de convertirse a través del trabajo cinematográfico en personajes polifónicos y múltiples.

El quinto punto aborda las variaciones del relato tradicional que, siguiendo un modelo de verdad, busca la adecuación de lo objetivo (lo que ve la cámara) con lo subjetivo (lo que ve el personaje). Deleuze encuentra otro modo de relato en *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles donde la diferencia entre los dos tipos de imágenes –objetivas y subjetivas– tiende a desvanecerse en lo que han visto los testigos sin que se pueda concluir en una identidad del personaje. Sucede igual en el cine de poesía de Pasolini donde el discurso indirecto libre contamina las visiones de la cámara con las de los personajes.

En especial, Deleuze subraya en el *cine de lo vivido* de Pierre Perrault, en el *cine verdad* de Jean Rouch, en el cine de John Cassavetes y en el de Shirley Clarke, más que una ruptura entre la ficción y la realidad, un nuevo modo de relato que las afecta a ambas. En todos los casos, se trata de romper con la ficción como modelo que, para Perrault, «forma un modelo de verdad preestablecido que expresa necesariamente las ideas dominantes o el punto de vista del colonizador».⁹ Esta ruptura es la que da lugar a la función de fabulación que ya no responde a criterios de verdad y, sobre todo, propone nuevas formas operativas de la ficción.

Al romper con un modelo preestablecido, la función de fabulación está estrechamente ligada a un devenir menor. Así, para Perrault «se trata de pertenecer a su pueblo dominado y de recobrar una identidad colectiva reprimida», mientras que para Rouch «se trata de salir de su civilización dominante y de alcanzar las premisas de otra identidad».¹⁰ Para Cassavetes es indispensable interesarse por la gente más que por los problemas de puesta en escena, «para que la gente no pase del lado de la cámara sin que la cámara haya pasado del lado de la gente».¹¹ Constatamos posiciones análogas en el cine de Pedro Costa; el pasado colonial es una de sus principales temáticas, abordada desde el punto de vista de los caboverdianos y en relación con su presente en las periferias de Lisboa. Además, los procesos de elaboración de las películas se organizan en concordancia con la realidad del barrio y los eventos de la vida de los habitantes.

Para un análisis preciso del devenir menor en el cine de Pedro Costa, retomemos las tres características que Guattari y Deleuze atribuyen a la literatura

9 Deleuze, *Cine 2*, 202.

10 Deleuze, *Cine 2*, 205.

Cf. Edmundo Cordeiro, Pedro Costa e Pierre Perrault. *Intercessão, força ficcional, força documental* (Great Britain: Amazon-Marston Gate, 2013); se trata de un estudio comparativo entre el cine de Pedro Costa y Pierre Perrault.

11 Deleuze, *Cine 2*, 207.

y que, más tarde, este último extiende también a un cine menor¹²: la desterritorialización de la lengua que se entiende como un uso menor de una lengua mayor, la articulación a lo inmediato político y su dimensión colectiva.

Primero, un devenir menor no se define por el uso de una lengua menor, sino por el uso que una minoría hace de una lengua mayor aportando transformaciones a esta lengua. El criollo caboverdiano mantiene con el portugués una relación similar a la de las literaturas menores. No solo porque es una lengua menor en relación con una lengua mayor –el portugués siendo la lengua de los colonizadores del archipiélago–, sino también porque el portugués fue alterado, *criollizado*, por el uso de los caboverdianos en sus islas y de los migrantes que se instalaron más tarde en la península europea. Tanto en las calles de Fontainhas y Casal da Boba como en las películas de Pedro Costa se escucha el criollo, y esta presencia puede pensarse como un uso *menor* de esta lengua que nuevamente contamina el portugués. Cabe señalar que las películas más recientes necesitan subtítulos cuando son proyectadas en versión original en Portugal.

Además, es un cine *minorizado*, otro que el *mayor*, en dos sentidos: primero por sus económicos presupuestos y por la economía que hace del lenguaje cinematográfico, lo que se opone tanto a la dominante del cine comercial como a la ficción en tanto que modelo. Segundo, porque propone un nuevo lenguaje en cada una de las películas. En este sentido, Pedro Costa declara querer trabajar «contra el lenguaje del cine», es decir, contra la corriente dominante de los códigos y los géneros empleados en las producciones mayoritarias del cine comercial. Luego de sus tres primeros largometrajes, el cineasta renuncia a tra-

12 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature Mineure* (Paris: Minuit, 1975); cuya génesis remonta a *Capitalisme et Schizophrénie I, L'Anti-Œdipe* (Paris: Minuit, 1972).

Gilles Deleuze, *Cine 2...*, 282-283. Deleuze considera que la tarea del cine político moderno es la misma que la de la literatura menor; este, a diferencia del cine clásico, no produce más representaciones del pueblo. Toma como ejemplo las películas rusas de Eisenstein, Poudovkine, Vertov y Dovjenko y las estadounidenses de King Vidor, Capra o Ford en las cuales el pueblo «incluso oprimido, engañado, subyugado, incluso ciego o inconsciente» aparece en la pantalla. Mientras que el cine moderno se hace sobre la base de un pueblo que «ya no existe, o no existe todavía... *el pueblo falta*». La idea del pueblo que falta es elaborada a partir del rot atribuido a la literatura por Franz Kafka en la creación de una consciencia nacional por una colectividad en situación minoritaria (Franz Kafka, *Journal*, 25 de diciembre 1911) y de las reflexiones de Paul Klee sobre la pintura. (Paul Klee, *Théorie de l'art moderne, Méditations*, 33.) Es precisamente la necesidad de inventar un pueblo a partir de las condiciones de existencia de las minorías oprimidas lo que lleva al cine político del *tercer-mundo* a compartir las características de una literatura menor. Deleuze analiza el cine del brasileño Glauber Rocha, del filipino Lino Brocka, del canadiense Pierre Perrault, del egipcio Youssef Chahine, del palestino Michel Khtleifi, de los cineastas negros estadounidenses de los años 1970 y del *africano* Jean Rouch. Articula estas reflexiones a la necesidad de construir una nación en los países oprimidos, en crisis de identidad colectiva; tarea en la que el cine puede colaborar. Sin embargo, en su libro sobre Kafka, Deleuze y Guattari califican de *menor* toda literatura que encuentre «su propio punto de subdesarrollo, su propio tercer mundo, su propio desierto», expandiendo así el concepto más allá de consideraciones geográficas o identitarias; *Kafka...*, 29-50.

bajar en las condiciones de un sistema establecido y encuentra la posibilidad de hacer un cine *menor* a la vez en los márgenes de la industria cinematográfica y en los linderos de Lisboa. Es un cine de barrio que se desterritorializa hacia las periferias de la capital para crear otros territorios cinematográficos. En el mismo sentido, el crítico de cine Antony Fiant analiza en su libro *Por un cine contemporáneo sustractivo*¹³, algunas películas de estas últimas décadas, incluidas las de Pedro Costa, subrayando sus características minimalistas y mostrando que a través de un *gesto sustractivo*, los cineastas proponen formas fílmicas alejadas de los modelos narrativos moldeados por las películas comerciales.

Un cine *menor* debe inventar maneras de hacer para producir enunciados nuevos, esto implica no solo una forma de hacer películas, sino también una política; lo que apela a la segunda característica de un devenir menor en el cual «todo es político [pues] su exiguo espacio hace que cada asunto individual esté inmediatamente conectado con la política», dado que los asuntos individuales se presentan siempre en conexión con un medio económico, social, jurídico o burocrático. Pedro Costa, por su parte, vincula la política a la búsqueda de una manera de decir y de hacer durante la elaboración de una película pues este trabajo implica la intención de «sacar del actor algo de lo que él no sabe aún que es capaz. Eso es para mí el trabajo, eso es la política. Darle al otro el apetito para que pueda ir a decirle algo a su patrón, a su amigo, a su empleado, a su amante. Lo puede decir de otra manera, no con el mismo viejo lenguaje».¹⁴

En el espacio delimitado de los suburbios de Lisboa, esta práctica cinematográfica se confronta con los problemas de sus habitantes y trata temas en relación con la precariedad de su economía y su situación social, otorgando una atención particular a la puesta en escena de la palabra y a la elaboración de diálogos por parte de los mismos actores que inventan frente a la cámara otros posibles, haciendo un uso menor del lenguaje cinematográfico en relación con el devenir de una comunidad. Esto responde, así, a la tercera característica de un devenir menor pues todo toma un valor colectivo, no hay una *enunciación individuada* que pueda ser separada de una *enunciación colectiva* porque no se trata de individuos excepcionales, no se cuentan historias privadas que no sean inmediatamente colectivas y políticas. En el cine de Pedro Costa, la elaboración de relatos conjuga historias personales que devienen colectivas a través de la puesta en escena y de la construcción de personajes múltiples; es a través de la palabra que estos actúan: cuentan, resisten, transmiten.

Deleuze y Guattari elaboran el concepto de «agenciamiento colectivo de enunciación» en el que, al contrario de las categorías tradicionales que

13 Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Lisandro Alonso, Wang Bing, Alain Cavalier, Pedro Costa, Bruno Dumont, Béla Tarr... (Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2014).

14 Pedro Costa en: *Dissent!*

identifican un sujeto de enunciación y un sujeto de enunciado –el autor y el héroe o el narrador y el personaje–, el enunciado se entiende como el producto de un agenciamiento siempre colectivo en la medida en que un individuo interactúa con un medio y un grupo en permanente evolución. A partir del análisis de la obra de Franz Kafka, como señalamos antes, precisan la función de la literatura menor que tendría como objetivo escribir para un pueblo por venir; *para* significa menos *en lugar de* que *a la intención de*¹⁵; no se trata en ningún caso de tomar la palabra en lugar de los otros sino de construir juntos enunciados colectivos que conciernen a la comunidad.

Refiriéndose específicamente al cine, Deleuze afirma que la construcción de enunciados colectivos implica el hecho de que el cineasta no inventará él mismo una ficción que sería una historia privada, sino que cumplirá una función de *intercesor* al trabajar con personajes reales y no ficticios: «poniéndolos en estado de ‘ficcional’, de ‘leyendar’, de ‘fabular’».¹⁶ Pedro Costa cumple efectivamente una función de *intercesor* en la elaboración de relatos con los habitantes del barrio, asume la responsabilidad material y pone a disposición sus competencias de cineasta para que los actores creen una *fabulación* que es «un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de atravesar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y produce él mismo enunciados colectivos».¹⁷ Los personajes cuentan o inventan experiencias, apelan a memorias propias y ajenas, se apropian de las historias de sus vecinos, las repiten y las modifican para dar cuenta de la realidad que comparten, de las condiciones de vida de un barrio que reflejan también un contexto más amplio. Entonces, los personajes ya no son identidades reales o ficticias sino, como planteábamos antes, fuerzas que se transforman en estos procesos de fabulación y en la invención de una comunidad.

Los personajes en el cine de Pedro Costa son multiplicidades. Vanda es un frágil cuerpo adicto a la droga y una fuerza imparable de lúcidas palabras, desde el encierro de su cuarto expone la vida del barrio. Ventura es un albañil jubilado y un inmigrante obrero de 17 años; es un contador que lleva la cuenta de sus salarios, de las fechas (el día en que llegó a Lisboa, el día de la Revolución) y es un poeta que recita repetidas veces una carta de amor; es un narrador de extensos monólogos y una presencia silenciosa. Y... Y... Ventura, como los otros personajes, se constituyen con y a partir de sus encuentros con otros cuerpos, con otras fuerzas.

15 Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris: Minuit, 1993), 15.

16 Deleuze, *Critique...*, 289. Cf. Jacques Rancière que, por su parte, introduce el concepto de *fábula cinematográfica* y cuestiona el corte histórico propuesto por Gilles Deleuze entre el cine clásico (imagen-acción) y el cine moderno (imagen-tiempo); Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001), 145-163.

17 Deleuze, *Critique...*, 288-289.

Así, en estas películas, los personajes fabulan el devenir de una comunidad en permanente reinvenición. Siguiendo a Deleuze, podemos decir que la fórmula identitaria ha sido reemplazada por las palabras de Rimbaud: «yo es otro». Y el cineasta, por su lado, se hace otro cuando *se intercede* personajes reales que reemplazan sus propias ficciones. Las historias fabuladas por los habitantes de los suburbios hablan también de la Historia. El cineasta *se intercede* los migrantes para contar Cabo Verde y Portugal. La importancia aquí está nuevamente en la conjunción “Y”. Se trata de un dispositivo colectivo de enunciación que pone de manifiesto no solo la relación colonial y postcolonial entre estos dos territorios, sino que cuestiona lo que Portugal no quiere ver: su propia criollización.

Para Deleuze, el devenir se opone a la Historia. ¿Se puede pensar de otra manera esta dicotomía? Se podría considerar un tercer término, precisamente, el de la fabulación, como una escritura menor de la Historia. Dentro de esta articulación ¿se puede considerar el tiempo cinematográfico como puesta en crisis de la verdad de la Historia? Podríamos considerar esta práctica cinematográfica como una manera de (re)hacer la Historia y como una forma de utopía invertida, que no señala una promesa de futuro sino que (re)construye progresivamente pasados a partir del trabajo de la ficción y de su potencial de inventar mundos posibles.

Entonces, las películas de Pedro Costa pueden ser interpretadas como *una historia que se está haciendo*, como un proceso de *escritura* que crea vínculos tanto con eventos históricos como con referentes cinematográficos que, a su vez, remiten a coordenadas históricas y problemáticas específicas, reactualizadas en estos diálogos filmicos. Tanto los eventos históricos como los imaginarios cinematográficos constituyen también historias compartidas, la historia reciente de Cabo Verde y Portugal es evocada a través de cartas, documentos, recuerdos y *remakes*. En esta última modalidad, *Casa de Lava* (1994) y *Tarrafal* (2007) establecen vínculos con las películas de Jacques Tourneur para reactualizar la problemática de la colonización y la inmigración.

Retomemos lo dicho anteriormente: las potencias de lo falso no tratan de una ruptura entre la ficción y la realidad sino de un nuevo modo de relato que las afecta a ambas. Subrayemos ahora ambas y su condición de conjunción incorporada: la ficción Y la realidad. Sin duda, el cine de Pedro Costa rompe con el modelo dominante de la ficción y con toda búsqueda de veracidad, en un cuestionamiento del presente a través de capítulos de la Historia. Habría que preguntarse, entonces, cómo afecta la realidad.

Podemos encontrar una primera respuesta en relación con el imaginario colectivo. En una recopilación de textos sobre la historia del cine portugués desde los años treinta hasta la primera década de los años 2000, *O cinema português através dos seus filmes*, la historiadora de cine Carolin Overhoff Ferreira

subraya el carácter inédito de *Huesos*, una de las primeras películas «que busca abordar la exclusión social de la segunda generación de inmigrantes africanos en la capital portuguesa de manera que el espectador comience a percibirlos de otra forma»¹⁸, al mostrar problemas que les son comunes como el desempleo, la explotación en el trabajo y la discriminación. La propuesta de esta primera película filmada en Fontainhas se refuerza con el conjunto de la filmografía, a través de un compromiso de larga duración los inmigrantes africanos dejan de ser el otro radical, invisible en las periferias, para construir lejos de los estereotipos una visión compleja de sus vidas y de sus mundos.

Otro aspecto se relaciona directamente con la manera en que se elaboran estas películas, con la importancia acordada en esta práctica cinematográfica a los procesos de trabajo con los actores que implican una construcción común a partir de experiencias e imaginarios compartidos, sobre la base de un aprendizaje colectivo y una autoridad compartida que se reconfigura a lo largo de los años. La puesta en escena de la palabra es en estas películas un trabajo de escucha, de rememoración y de invención; un compartir efectivo de palabras y miradas. Este trabajo cinematográfico se opone así a una segmentación entre las experiencias de la realidad y las de la ficción pues se constituye tanto a partir de lo vivido como de lo imaginado. Tanto en las películas como en la vida estas categorías coexisten, lo que nos permite considerarlas como una acción transformadora de las realidades que registran y estimulan.

Potencial de inventar también una comunidad, tan real como ficticia. Pensemos en las personas que hacen este cine desde hace veinte años –y en quienes miran las películas– como una comunidad de sujetos inacabados en su devenir y en su devenir cinematográfico. Devenir que requiere un mínimo de confianza tanto en las potencias de lo falso como en este mundo. Una comunidad que es también una complicidad; comprometida con un trabajo cinematográfico y con las complejidades de una realidad. Complicidad-hospitalidad, desafío en el mundo contemporáneo, problemática de los migrantes, problemática del otro, son algunas de las líneas conceptuales y temáticas en permanente reinterpretación que conforman el universo de las periferias de Lisboa y de esta práctica cinematográfica. Se trata de un nosotros hecho de interrupciones, conflictos, distancias que se presenta también como una promesa. Un nosotros como un proceso que comporta riesgos, como una experiencia creadora. Un nosotros cinematográfico tan ficticio como real: falsificante.

18 Carolin Overhoff Ferreira, «OSSOS. Pedro Costa, Portugal (1997)», *O cinema português através dos seus filmes*, (Carolin Overhoff Ferreira, dir.), Arte & comunicação, 101 (Lisboa: Edições 70, 2014), 233.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. «El jardín de los senderos que se bifurcan» (1977), *Ficciones*, Madrid: Editorial Alianza, 2006.
- Cordeiro, Edmundo. *Pedro Costa e Pierre Perrault. Intercessão, força ficcional, força documental*, Great Britain: Amazon-Marston Gate, 2013.
- Costa, Pedro. *Dissent!*, Bruselas, Argos, 2013, <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1897>
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, París: Minuit, 1983.
- Cinéma 2. L'image-temps*, París: Minuit, 1985.
- Critique et clinique*, París: Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, pour une littérature Mineure*, París: Minuit, 1975.
- Fiant, Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif. Lisandro Alonso, Wang Bing, Alain Cavalier, Pedro Costa, Bruno Dumont, Béla Tarr...*, Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- Gavilanes Ribadeneira, María del Pilar. *Aprender bellas palabras. El cine de Pedro Costa. comunidad, migraciones, ficciones*, Quito-París-Montevideo: Funes Editora, 2017.
- Overhoff Ferreira, Carolin. «OSSOS. Pedro Costa, Portugal (1997)», *O cinema português através dos seus filmes*, (Carolin Overhoff Ferreira, dir.), *Arte & comunicação*, 101, Lisboa: Edições 70, 2014.
- Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*, París: Seuil, 2001.

Filmografía de Pedro Costa

- *É Tudo Invenção Nossa*, 1987, Portugal, 16mm, 1:1.33, col., 10 min, en *Cartas a Julia* 6X10 min.
- *O Sangue*, 1989, Portugal, 35mm, 1:1.33, b/n, 95 min.
- *Casa de lava*, 1994, Alemania / Francia / Portugal, 35mm, 1:1.66, col., 110 min.
- *Ossos*, 1997, Portugal / Francia / Dinamarca, 35mm, 1:1.66, col., 94 min.
- *No quarto da Vanda*, 2000, Portugal / Alemania / Suiza, video, 1:1.33, col., 171 min.
- *Onde jaz o teu sorriso?*, 2001, Portugal / Francia, video, 1:1.33, col., 104 min.
- *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, cinéastes*, 2001, Francia, col. y b/n, 1:1.33, 72 min.
- *6 Bagatelles*, 2003, Francia, col. y b/n, 1:1.37, 18 min.
- *Ne change rien*, 2003, Portugal / Japón, video, 1:1.33, b/n, 12 min.
- *Juventude em marcha*, 2006, Portugal / Francia / Suiza, video, 1:1.33, col., 154 min.
- *Tarrafal*, 2007, Portugal, video, 1:1.33, col., 16 min, en *Memories*, 2007, Francia / Corea del Sur, 102 min.
- *A Caça ao coelho com Pau*, 2007, Portugal, video, 1:1.33, col., 24 min, en *O estado do mundo*, 2007, Portugal, 105 min.
- *Ne change rien*, 2009, video, 1:1.33, b/n, 95 min.
- *O nosso homem*, 2010, Portugal, video, col., 23 min.
- *Sweet Exorcist, Lamento da Vida Jovem*, 2012, Portugal, video, 1:1.33, col., 30 min, en *Centro Histórico*, 2012, 80 min.
- *Cavalo Dinheiro*, 2014, Portugal, video, 1:1.33, col., 104 min.
- *Vitalina Varela*, 2018, Portugal, DCP, 1:1.33, col., 100 min.

Deshacerse de venenos: el devenir menor en la obra de Samuel Beckett

Gabriela Rivadeneira Crespo

Universidad de las Artes

Un año antes de iniciarse la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el irlandés Samuel Beckett decidió radicarse en Francia (donde vivió hasta su muerte en 1989).

Este periodo marca definitivamente su trabajo. Se trata de un periodo de transición que le llevará a encontrar el sentido de su escritura y su rol como escritor y artista. Desde este momento se definen al menos dos aspectos que marcan su obra y que permiten la configuración de su proyecto artístico que inicia en el campo literario y que poco a poco incluirá formas y medios muy diversos.

El primer aspecto tiene que ver con la elección de sus personajes: gente trivial, que se desplazan entre la injuria y la escatología, personajes atrapados en un mundo sin intriga, sin historia, sin verosimilitud, en mundos que los vuelven ilegítimos e imposibles. Gente invisible, gente cualquiera, que está ahí simplemente para atestiguar o sugerir, a través de su presencia, una vida vivida «como se puede» y «con lo que se tiene» –solamente, que «lo que se tiene» es progresivamente menos a medida que se vive.

Beckett expone a sus personajes a un proceso de desintegración, un proceso que no solamente le sucede a un personaje dentro de una obra específica como en *Molloy* o *El innombrable*, sino que existe una progresiva radicalización de la desintegración, de una obra a otra. Véase como ejemplo de esto *Not I (Yo no)*.¹

Exploremos, por ejemplo, la novela *Molloy* (1951): Molloy es un viejo solitario, un poco enfermo, que un día decide visitar a su madre, pero en el camino poco a poco su cuerpo lo abandona y termina arrastrándose

1 Samuel Beckett, «Not I», rodado en 1973/1975, video en YouTube, 07:23, acceso el 26 de noviembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=l8C4HL2LjWU&t=101s>

en medio de un bosque hasta que se deja caer en un hueco profundo y desaparece. La novela continúa con la aparición de otro personaje que será enviado en busca de Molloy y que extrañamente a medida que avanza en su investigación se le parece cada vez más. Molloy es un personaje marginal, un vagabundo, un ser que nos cuenta permanentemente sus dolores físicos y sus actividades más insignificantes a través de razonamientos totalmente vanos.

A partir de la indignidad del sujeto y de la insignificancia del personaje, Beckett crea un universo donde, como diría Jacques Rancière, están abolidas las fronteras entre lo ordinario impropio y lo extraordinario del arte. Donde los cuerpos son testimonios de una extrañeza inasimilable.²

El segundo aspecto tiene que ver con el proceso mismo de escritura de Beckett y con el campo literario que debe ser entendido como el horizonte artístico en el que inscribe su investigación. Y para abordar este aspecto quisiera dar algunos ejemplos, que me ayudarán a aclarar las ideas y conducir la argumentación hacia el concepto de literatura menor elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su libro *Kafka, por una literatura menor*, publicado en 1975.

Rechazar los viejos venenos

El 9 de Julio de 1937 Beckett escribe una carta (en alemán) a su amigo Axel Kaun, que contiene reflexiones muy importantes en relación a su escritura y a su proceso creativo. Esta carta puede considerarse la primera declaración del autor sobre su programa artístico. Un programa que irá aclarándose y afirmándose poco a poco a través de una investigación singular que se concretará, de manera contundente, diez años más tarde, con sus trabajos escritos entre 1947 y 1949, dando lugar a su célebre trilogía: *Molloy*, *Malone Muere* (publicados en 1951), y *El Innombrable* (publicado 1953). En la carta Beckett confiesa que:

Se vuelve, en efecto, cada vez más difícil, incluso desprovisto de sentido, el escribir en un inglés oficial. Cada vez más el lenguaje se me presenta como un velo que debe rasgarse para llegar a las cosas (o a la nada) que se esconden detrás. La gramática y el estilo! Para mí, están tan fuera de

2 «Lo sensible heterogéneo de que se nutre el arte de la era estética puede encontrarse en cualquier lugar y principalmente en el terreno mismo del que los puristas querían alejarlo. Volviéndose obsoleta, inútil para el consumo, cualquier mercancía, cualquier objeto de uso se vuelve disponible para el arte, de diversas maneras, separadas o conjuntas: como objeto de satisfacción desinteresada, cuerpo que cifra una historia o testimonio de una extrañeza inasimilable». Jacques Rancière, *El malestar en la Estética* [2004] (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 64.

lugar como los terno de baño Biedermeier³ o la imperturbabilidad de un *gentleman*. Una máscara. Hay que esperar que llegue el día, a Dios gracias en ciertos círculos ya llegó, donde el mejor modo de utilizar el lenguaje será el de maltratarlo de la manera más eficaz posible.⁴

Beckett tenía 31 años cuando escribe esta carta y, a partir de este momento, cuestionará incansablemente toda una tradición literaria centrada en la jerarquía de las formas, de las estructuras gramaticales y de los estilos, así como en la dignidad de sus personajes, temas o géneros. Beckett instaurará una tensión entre el arte y la vida, a través de la exploración de las profundidades de la psique humana, trabajando con lo obsoleto, lo impropio y alejándose gradual y voluntariamente de todo academicismo.

James Knowlson (biógrafo y especialista de la obra de Beckett), comenta que Beckett toma distancia con respecto a su propio trabajo inicial, desviándose «de técnicas narrativas [...] aplicadas en su prosa o en sus poemas de los años 30, donde la profusión de citas y de giros académicos eruditos sirven para desarrollar ideas e imágenes intelectualmente muy complejas».⁵

Beckett se apartará radicalmente del camino que había tomado en sus trabajos ensayísticos de juventud así como del tipo de poesía o de prosa producidas en los primeros años de su vida como escritor. Es así que su obra de madurez, de finales de los años 1940, está muy fuertemente marcada por el rechazo del uso de fórmulas rebuscadas del lenguaje, de referencias eruditas a temas, obras o personajes, de todo virtuosismo intelectual o técnico, e incluso por el rechazo del idioma, de su lengua materna: el *Inglés*, que le llevaba hacia un juego inconsciente de reglas no deseadas. Y que para Beckett eran sinónimo de «falsa profundidad» con «falsas apariencias de gravedad y paz».⁶

3 El estilo Biedermeier inicia en Austria y en Alemania alrededor de 1814 y llega hasta 1848 (período de la Restauración). Estilo literario y artístico que se extiende a las artes decorativas y la vestimenta. Sinónimo de una manera de vivir burguesa, conservadora, sobria, apolítica y replegada sobre sí misma. El adjetivo *bieder* ("probo"), era usado irónicamente como sinónimo de íntegro, honrado. Encyclopædia Britannica, inc., publicada: noviembre 08, 2012; consulta: noviembre 26, 2017: <https://www.britannica.com/art/Biedermeier-style>

4 Samuel Beckett, «Lettre à Axel Kaun», *Disjecta*, (Dublin, NYC: Grove Press, 1984), 171-172. Retomado en *Samuel Beckett, Lettres I - 1929-1940*, (París: Gallimard, 2014), 563. Nuestra traducción a partir del francés.

5 James Knowlson, *Beckett* [1996] (Arles: Babel, 2007), 574. «Il se détourne également des techniques narratives (...) appliquées dans ses textes en prose ou ses poèmes des années trente où la profusion de citations et de clins d'œil érudits sert à élaborer des idées et des images intellectuellement très complexes».

6 Samuel Beckett, *Molloy* (París: Minuit, 1982), 27. «Y en avait-il un seul pour se mettre à ma place, pour sentir combien j'étais peu, à cette heure, celui dont j'avais l'air, et dans ce peu quelle puissance il y avait, d'amarres tendues à péter. C'est possible. Oui, je tirais vers ce faux profond, aux fausses allures de gravité et de paix, je m'y élançais de tous mes vieux poisons, en sachant que je ne risquais rien».

Vimos en la carta a Axel Kaun, que Beckett expresa sus dificultades en relación al inglés oficial, buscando deshacerse de la gramática y el estilo que parasitaban su escritura. Más tarde, en 1968, Beckett dirá que tuvo «que rechazar todos los venenos... encontrar el lenguaje conveniente...»⁷, y la manera de lograrlo fue deshaciéndose del inglés y escogiendo el francés como lengua adoptiva para la creación.

Beckett se instala definitivamente en París en enero de 1938 (luego de algunos ir y venir entre Irlanda, Alemania, Francia e Inglaterra), y es sólo a partir de 1944 que hace el paso definitivo al francés, que se impone un idioma segundo que no dominaba (en todo caso no lo dominaba en ese momento y sobre todo no como el inglés). Esta elección le permite a Beckett librarse sin esfuerzo de los usos inconscientes y convencionales del lenguaje, le permite «escapar a los automatismos inherentes al empleo de una lengua materna».⁸ Aunque había otro objetivo en su elección, recordemos que él quería abierta y deliberadamente maltratar el lenguaje «de la manera más eficaz posible». En la misma carta dirigida a Axel Kaun, Beckett dirá incluso querer «contribuir a su descrédito»:

Puesto que no podemos descartarlo de un sólo golpe, al menos no queremos pasar por alto nada que pudiera contribuir a su descrédito. Y cavar un hoyo tras otro hasta que eso que se esconde detrás, sea algo o nada, comience a supurar – no puedo imaginar más noble ambición para el escritor de hoy. (...) En mi opinión, el trabajo más reciente de Joyce (*Work in Progress*)⁹ no tenía nada que ver con un programa de este tipo. Allí parece tratarse mucho más de una apoteosis de la palabra.¹⁰

Cabe añadir que Beckett se divertirá escribiendo en todo idioma extranjero, como por ejemplo el alemán, confesando tener «la consolación, como ahora, de tener el derecho de violar una lengua extranjera tan involuntariamente como quisiera hacerlo, consciente o intencionalmente, contra mi propia lengua, y – Deo juvante [si Dios quiere] – lo haré.»¹¹

7 Samuel Beckett, en Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett* [24 Octobre 1968] (San Clément: Fata Morgana, 1986), 17. **Nuestra traducción a partir del francés.**

8 Beckett, Juliet, *Rencontres...*, 19. **Nuestra traducción a partir del francés.**

9 *Work in Progress* fue escrito entre 1923 y 1938, su versión final fue publicada en 1939 como *Finnegans Wake*.

10 Beckett, «Lettre à Axel Kaun», 563. **Nuestra traducción a partir del francés** «Puisque nous ne pouvons pas le congédier d'un seul coup, au moins nous voulons ne rien négliger qui puisse contribuer à son discrédit. Y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière, que ce soit quelque chose ou rien, commencera à suinter – je ne peux imaginer de plus noble ambition pour l'écrivain d'aujourd'hui. (...) À mon avis, l'oeuvre la plus récente de Joyce [Work in Progress] n'avait rien à voir avec un tel programme. Là il semble s'agir beaucoup plus d'une apothéose du mot».

11 Beckett, «Lettre à Axel Kaun», 564.

Un uso menor del lenguaje

Si bien Beckett no abandona totalmente el inglés, pues escribirá todavía varios textos y piezas para radio, teatro y televisión (Ej. *All that fall* (1957), *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy days* (1963), *Not I* (1973)) de todas maneras tuvo la necesidad de hacer ese «paso forzado» al francés para poder explorar en profundidad sus imperativos e intuiciones. Beckett tuvo la necesidad (como dirá Deleuze en relación al devenir menor), de «Traicionar a su reino, a su sexo, a su clase, a su propia mayoría -¿acaso hay otra razón para escribir?-. Traicionar también a la escritura».¹²

Su escritura deviene entonces lo que Deleuze y Guattari llaman una «literatura menor» un concepto que no hay que confundir con la idea de una literatura escrita en un idioma subalterno, al contrario, se trata de la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor, y que de acuerdo a los autores tiene tres características:

1. una literatura menor provoca la desterritorialización del idioma,
2. conecta lo individual con lo inmediato-político, y
3. es un agenciamiento colectivo de enunciación¹³.

Efectivamente podemos identificar estas tres características en el programa literario de Beckett: puesto que su escritura procede de una elección que posiciona al autor frente a la imposibilidad de escribir de otra forma. Una elección que significa para Beckett la oportunidad de «violar involuntariamente un idioma extranjero» y (como dirían Deleuze y Guattari), de someterlo así a «extraños usos menores»¹⁴, donde la intención primera del autor es la de sustraerse él mismo a todo ejercicio de control.

Beckett da al francés (idioma dominante) un tratamiento que lo vuelve extranjero a sí mismo, como dicen Deleuze y Guattari: «*el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites*».¹⁵ Esto conlleva un proceso obligado de *des-territorialización* y de *re-territorialización* del francés. Es decir que el autor sustrae al idioma de sus usos habituales y crea así una distancia irreductible con este idioma que deviene desterritorializado.

Territorializar es, según Deleuze, marcar un territorio (como lo hace un animal), sólo que la creación de un territorio no se limita al nivel físico del gesto, conlleva también un nivel simbólico, psicológico o mental (que designa un territorio de creación). El territorio es lo que resulta de un proceso o de un movimien-

12 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Diálogos* [1977], (Valencia: Pre-textos, 1980), 54.

13 Deleuze, Guattari, *Kafka*, 28-30.

14 Deleuze, Guattari, *Kafka*, 29.

15 Deleuze, Guattari, *Kafka*, 38. En cursivas en el texto original.

to de territorialización que involucra la emergencia de «cualidades expresivas, o materias de expresión [que] son forzosamente apropiativas» dicen Deleuze y Guattari¹⁶ (la *desterritorialización* se define por ese movimiento con el cual se deja el territorio¹⁷). Es en este sentido que Deleuze sostiene que no hay *desterritorialización* sin que al mismo tiempo haya un esfuerzo por *territorializarse* en otro lugar. Este «territorializarse en otro lugar» o reterritorialización no consiste en un regreso al territorio, sino ha «rehacer territorio» sobre otra cosa y «de naturaleza diferente que el territorio que se deja»¹⁸. Deleuze da el ejemplo de un bastón que sería una rama desterritorializada. En el caso de Beckett se trata de crear las condiciones formales, expresivas, que faltaban para la creación artística.

La segunda característica de la literatura menor, en la literatura Beckettiana, es que a través de sus personajes, nos sitúa en un espacio amplio (aunque disfuncional) del espacio social. Se trata de personajes que, como dicen Deleuze y Guattari, en las grandes literaturas ocupaban «la parte más baja», un «sótano del cual se podía prescindir», eran una «ocurrencia esporádica» de trasfondo.¹⁹ Pero en Beckett son elementos fundamentales de la obra y están expuestos a plena luz. De esta manera los problemas de sus personajes se conectan con el medio social, un medio social marcado profundamente por los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Es en este sentido que su obra, a través de sus personajes y sus problemas, se conecta con lo inmediato-político.

Por otro lado, si retomamos la carta a Axel Kaun, podemos percibir que efectivamente Beckett tiene el propósito de conectar su trabajo con un espacio específico desde el cual se posiciona: el espacio del arte. Esta es otra manera de conectar su obra con lo inmediato-político puesto que, con su trabajo, Beckett busca cuestionar el estado en el que se encontraba la literatura respecto a otras artes:

¿porqué debe ser la única rezagada en esa vieja ruta apesada, abandonada desde hace mucho tiempo por la música y la pintura? (...) ¿Existe una razón que explique porqué la materialidad terriblemente arbitraria de la superficie de las palabras no pueda disolverse, como por ejemplo la superficie sonora de la Séptima Sinfonía de Beethoven es devorada por inmensas pausas sombrías, de modo que por páginas enteras no podemos percibir nada más que un vertiginoso camino de sonidos uniendo abismos insondables de silencio?²⁰

El programa artístico de Beckett va definiéndose al mismo tiempo que va inventando las formas de hacer salir a la literatura de su desfase o retraso

16 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Mesetas* [1980] (Valencia: Pre-textos, 2002), 322 y 332.

17 Deleuze, Guattari, *Mil Mesetas*, 338.

18 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Paris: Minuit, 1991), 69.

19 Deleuze, Guattari, *Kafka*, 29.

20 563. Nuestra traducción a partir del francés

frente al espacio del arte. En este sentido las elecciones de Beckett son una toma de posición frente al campo literario, y aunque se trate de una elección relativa a su propio programa literario, es ante nada un acto de indiferencia ante la cuestión individual, puesto que Beckett inscribe el sentido de su búsqueda en el campo ampliado del arte, es ese su horizonte de acción, es ahí donde sitúa a sus enemigos y desde donde traza sus estrategias. Con esta perspectiva Beckett abandona la literatura de autor o del maestro. Su escritura resiste entonces a las reglas, al uso dominante del lenguaje y, de esta manera, no sólo conecta lo individual con el plano artístico-político, sino que adquiere un valor colectivo. Beckett entra en un devenir-no-escritor, a través de la disidencia o, como diría Deleuze, de «la traición» al canon. Pues para Deleuze traicionar es crear, él dice que «Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido».²¹

De esta manera llegamos a la tercera característica de la literatura menor, puesto que Beckett declara estar determinado, tal y como dicen Deleuze y Guattari, a llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio en todos los aspectos²². Beckett inscribe su programa de escritura en el espacio del arte, entendido como horizonte último de referencia y, en este sentido, alcanza la tercera característica de la literatura menor. Su proyecto adquiere un valor colectivo al situarlo en el espacio común del arte como una posibilidad nueva de hacer arte. Deleuze y Guattari sostienen que es justamente el horizonte común de la literatura lo que conecta la obra de un escritor con el espacio político, cuando la obra es capaz de crear otra consciencia y otra sensibilidad:

Lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. [...] es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra consciencia y de otra sensibilidad.²³

Deleuze y Guattari se toman el tiempo de precisar que «menor» califica «las condiciones revolucionarias de toda literatura en el seno de aquella que

21 «El rostro, además de ser un producto de este sistema, es una producción social: ancho rostro de mejillas blancas con el agujero negro de los ojos. Nuestras sociedades tienen necesidad de producir rostro». Deleuze, Parnet, *Diálogos*, 55. «Virginia Woolf se prohibía 'hablar como una mujer', y así captaba tanto o más el devenir-mujer de la escritura», Deleuze, Parnet, *Diálogos*, 53

22 Deleuze, Guattari, *Kafka*, 30.

23 Deleuze, Guattari, *Kafka*, 30.

se la llama mayor (o establecida)», se trata de «escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto». ²⁴ Los autores añaden que una literatura menor inventa las condiciones de escritura que faltan, y dan ejemplos para ilustrar dos maneras posibles de una literatura menor. Por una parte sitúan la escuela de Praga – que enriquece artificialmente el alemán (inflándolo con recursos simbolistas, arquetípicos, esotéricos, cabalísticos y significados escondidos ²⁵) –; y por otra parte, la manera inventada por Kafka, que opta por el alemán de Praga tal y como es – con toda su pobreza, con su vocabulario desecado y sobrio.

Deleuze y Guattari en equivalencia a la pareja *Escuela de Praga* y *Kafka* asocian a *Joyce* y *Beckett*, precisando que si bien estas parejas trabajan en condiciones muy diferentes, se puede hacer esta analogía por la manera de trabajar: el primero procede dicen: «con exuberancia y sobredeterminación», el segundo, dicen: «funciona a fuerza de sequedad y sobriedad, de pobreza voluntaria, llevando la desterritorialización hasta donde no quedan sino intensidades». ²⁶

Como en el caso de la carta de Axel Kaun, en varias ocasiones, el propio Beckett señalará la diferencia existente entre su trabajo y el de *Joyce*, oponiendo la búsqueda de omnipotencia emprendida por *Joyce* a su búsqueda de impotencia:

La diferencia es que *Joyce* es el gran manipulador de material – quizás el mejor. El hacía hacer a las palabras el máximo absoluto de trabajo. No hay una sílaba superflua. El tipo de trabajo que yo hago es uno en el que no soy amo del material. Cuanto más sabía *Joyce*, más podía. El aspira a la omnisciencia, a la omnipotencia como artista. Yo trabajo con la impotencia, la ignorancia. No creo que la impotencia haya sido explotada antes. Parece haber una especie de axioma estético que quiere que la expresión sea culminación. Mi pequeña exploración aborda esa zona del ser siempre desestimada por los artistas como algo inutilizable – como algo por definición incompatible con el arte. ²⁷

Podemos notar que Beckett subraya que su búsqueda explora un aspecto, hasta entonces, desatendido o ignorado por los artistas, considerado como inutilizable. Esto confirma que su práctica se inscribe en un sensible heterogéneo del arte, como dice Rancière, pues su práctica encuentra sus recursos en el terreno mismo donde los puristas daban media vuelta.

²⁴ Deleuze, Guattari, *Kafka*, 31.

²⁵ Ej. Gustav Meyrink, Max Brod, etc. Deleuze, Guattari, *Kafka*, 32.

²⁶ Deleuze, Guattari, *Kafka*, 33.

²⁷ Beckett, citado por James Knowlson, *Beckett*, 1240 (nota de pie de página 57)

Cabe resaltar que, en una entrevista con Israel Shenker en 1956, Beckett encuentra igualmente diferencias fundamentales entre su trabajo y el de Kafka, allí sostiene que: «el héroe de Kafka tiene una coherencia de propósito. Está perdido pero no es espiritualmente precario. (...) Mi gente, dice Beckett, parece estar cayéndose en pedazos»²⁸. Asimismo Beckett encuentra otra diferencia respecto a la forma kafkiana, según el autor esta:

es clásica, avanza como una aplanadora – casi serena. Parecería estar permanentemente amenazada – pero la consternación está en la forma. En mi caso no está de ninguna manera en la forma, la consternación es estructural está «detrás de la forma». Al final no hay nada mas que polvo – lo nombrable».²⁹

A medida que Beckett señala las diferencias con uno y con otro se van aclarando ciertos aspectos de su obra, puesto que formula en pocas palabras la motivación de su programa artístico y el nudo conceptual de su exploración creativa. Detengámonos sobre la definición de los personajes que pueblan su obra, Beckett dice que «parecen estar cayéndose en pedazos», que al final no queda «más que polvo». En la entrevista con Shenker Beckett añade que en «*El Innombrable* hay completa desintegración. Ningún 'yo', ningún 'tener', ningún 'ser'. Ningún nominativo, ni acusativo, ni verbo. No hay ninguna manera de continuar»³⁰. Se trata de la desintegración del personaje y del lenguaje que Beckett buscaba lograr desde finales de los años 1930. Beckett aspiraba conseguir una textura porosa del lenguaje, una literatura de la no-palabra, como lo afirma en 1937, en la carta dirigida a su amiga Mary Manning Howe: «Lanzo la Liga de los Logoclastas [...]. Soy el único por el momento. La idea es la de una escritura desgarrada, de suerte que el vacío pueda desbordar, como una hernia».³¹

Vemos que las dos cartas citadas (a Axel Kaun y a Mary Manning Howe), tienen en común el hecho de que fueron redactadas en 1937. Ambas constituyen una pequeña muestra tanto del sentido de su investigación artística como del vasto trabajo de reflexión sobre la escritura y el arte emprendido

28 Samuel Beckett, Israel Shenker, *An Interview With Beckett*, New York Times, 5 May 1956 (Section II, 1, 3), 148.

29 Beckett, Shenker, *An Interview*, 148. Retomado por Lawrence Graver, Raymond Federman, eds., *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, (Oxon: Routledge, 1979), 148. «The Kafka hero has a coherence of purpose. He's lost but he's not spiritually precarious, he's not falling to bits. My people seem to be falling to bits. Another difference. You notice how Kafka's form is classic, it goes on like a steamroller - almost serene. It seems to be threatened the whole time - but the consternation is in the form. In my work there is consternation behind the form, not in the form. At the end of my work there's nothing but dust - the namable. In the last book - 'L'Innommable' - there's complete disintegration. No 'I', no 'have', no 'being'. No nominative, no accusative, no verb. There's no way to go on».

30 Beckett, Shenker, *An Interview*, 148.

31 Samuel Beckett, «Carta a Mary Manning Howe» [11 julio de 1937], en *Lettres I*, 566. (nota de pie de página n°6). Subrayado por Beckett.

por Beckett. Un intenso proceso que quedó registrado en una abundante y continua correspondencia con sus allegados. En efecto, sus cartas son un reservorio de ideas, una especie de formulación preliminar de su investigación, un lugar para discutir y pensar la escritura misma.

En el camino a esa literatura de las Despalabras [des Untworts], que tanto anhelo, es posible que una cierta forma de ironía nominalista sea una etapa necesaria. Pero no basta que el juego pierda un poco de su gravedad sacra. Debe cesar completamente! Actuemos entonces como ese matemático loco (¿?) que utilizaba un principio de medida distinta en cada fase de su cálculo. Y agredamos las palabras en el nombre de la belleza.³²

Vemos en ambas cartas que Beckett insiste en que su proyecto consiste en buscar la «destrucción del lenguaje». Al proponer su ‘Liga de Logoclastas’ no sólo se propone destruir las imágenes que sus palabras suscitan, como sucede al final de su novela *Molloy*, donde se puede leer: «es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía»; si no que sacrifica el idioma en beneficio de una ‘escritura desgarrada’, reinventada en sub-lengua o en entre-lengua, de manera que, tal y como Beckett buscaba: «el vacío pueda desbordar, como una hernia».

Un imperativo: continuar

En la entrevista con Israel Shenker, Beckett reivindica la impotencia y la ignorancia como parte de su proceso de creación, y cuestiona lo que el autor llama el axioma estético dominante: la idea del arte como resultado controlado. Beckett se posiciona del lado opuesto de la figura del artista-maestro, que impone una «forma activa» a una «materia pasiva», contra la idea de trabajar a partir de un «modelo», contra los poderes del «oficio» y de la maestría técnica. Al punto que Beckett sostiene que «en nuestros días cualquiera que preste la más mínima atención a su propia experiencia estimará que se trata de la experiencia de un no-conocedor, no-poderoso (de alguien que no puede). El otro tipo de artista – el Apolíneo – me es completamente ajeno».

Beckett rechaza de manera categórica una serie de principios y se entrega a la exploración de otros procedimientos donde la impotencia y la necesidad – entendidos como imperativos no razonados de continuar con una tarea – son dos elementos fundamentales que intervienen en el origen de la creación artística, como motores creativos. De ahí que en 1949 Beckett escribirá en su texto *Tres Diálogos* lo siguiente:

³² Beckett, «Lettre à Axel Kaun», 563-564.

que ser artista es fracasar como nadie más se atreve a fracasar, que el fracaso es su universo y su rechazo deserción, (...) convertir esta sumisión, esta aceptación, esta fidelidad al fracaso, en una nueva ocasión, en un nuevo término de la relación, y hacer de este acto imposible y necesario un acto expresivo (aunque sea sólo para sí mismo), de su imposibilidad, de su necesidad.³³

Beckett vuelve sobre las nociones de fracaso, imposibilidad y necesidad en varias ocasiones integrándolas como una suerte de triada que condensa el acto creador y que aparece en su trabajo en forma de ‘agotamiento de un conjunto de variables’, a través de ‘imperativos contradictorios del narrador’. Este es el caso de *El Innombrable* (escrito en 1949), veamos un extracto del final del libro:

[...] hay que continuar, no puedo continuar, hay que continuar, voy pues a continuar, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que continuar, quizá se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que abre mi historia, me sorprendería, si se abre, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar.³⁴

Un poco más tarde Beckett escribe *Textos para nada* (1950), compuesto de trece textos que pueden ser considerados como la continuación de su trilogía, puesto que parecería comenzar exactamente donde se quedó *El Innombrable*: «Bruscamente, no, a la fuerza, a la fuerza, no pude más, no pude continuar. Alguien dijo, No puede permanecer ahí. No podía permanecer allí y no podía continuar. Describiré el lugar, carece de importancia»³⁵. Un poco más lejos en *Textos para nada*:

No hay nadie, hay una voz sin boca y un oído en algún lado, algo que debe oír, y una mano en algún lado [...] por fin algo, en algún lado, que deja huellas, de lo que pasa, de lo que se dice, es realmente lo mínimo, no, es novela, todavía novela, sólo la voz murmura y deja huellas.³⁶

Tanto la Trilogía (*Molloy*, *Malone Muere* y *El Innombrable*), como *Textos para nada*, tienen como centro a un personaje al que no se puede ha-

33 Samuel Beckett, «Tres Diálogos» [1949], en *Proust y otros ensayos*, (Santiago: Universidad Diego Portales, 2008), 111.

34 Samuel Beckett, *El Innombrable*, (Paris: Minuit, 1953), 210-211. Nuestra traducción a partir del francés.

35 Samuel Beckett, *Textes pour rien* [I], en *Nouvelles et textes pour rien* (Paris: Minuit, 1955), 115.

36 Beckett, *Textes pour rien* [XIII], 202.

cer callar, cuya voz es incesante, interminable.³⁷ Las novelas, relatos o ensayos que hemos citado, a lo largo de este texto, nos hacen notar una suerte de equivalencia formal entre el posicionamiento artístico del autor y el modo de pensar y actuar de sus personajes. Se podría decir que «hablar a pesar de sí, a pesar de la incapacidad de hablar» es el correlato de «escribir a pesar de sí, a pesar de la incapacidad de escribir». De esta manera, el acto de creación no puede ser entendido sino como un acto paradójico, como un residuo de la contradicción del ser.

Conclusiones

«Disolver la superficie de la palabra», «hacer cesar completamente el juego solemne», «provocar una tempestad en las palabras», así describe Beckett el proyecto artístico al que se consagra como escritor durante al menos diez años para llegar a producir su trilogía, buscando sustraerse de la literatura del virtuosismo, del maestro y del estilo. Es así que, como dirían Deleuze y Guattari, su «escritura sin talento» crea una «literatura diferente». Beckett inventa una escritura menor y las condiciones de escritura que faltaban para lograrlo, la primera de las condiciones era «rechazar los venenos», rechazar las máscaras que recubrían las palabras (la gramática y el estilo). Para esto inventa un procedimiento (abandona el inglés), y se procura un método de trabajo que le permitirá maltratarlo y descreditarlo (adoptar un idioma segundo), este procedimiento le permitirá afectar el idioma francés y, posteriormente, el suyo propio (el inglés). Es así que su escritura adquiere las características de una literatura menor, pues Beckett inscribe su trabajo directamente en un contexto artístico y en una historia de la literatura, frente a los cuales toma distancia, se posiciona, adquiriendo así un valor político y colectivo. Beckett interviene y reconfigura el espacio literario, incluso y sobre todo, como dicen Deleuze y Guattari, cuando los otros no están de acuerdo, puesto que reactiva el espacio literario, produce una suerte de «solidaridad activa» en el campo literario.

Para concluir, quisiera referirme a la manera en que Kafka define la tarea de escribir, desde su condición de judío en Praga, en alemán. Kafka dice que se trata de un «callejón sin salida» que impide su acceso a la escritura, haciendo «de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera».³⁸

³⁷ Maurice Blanchot, *El libro por venir* (Madrid: Trotta, 2005), 251.

³⁸ Deleuze, Guattari, *Kafka*, 28.

Esta confesión que hace Kafka sobre su proceso creativo, que podría verse como un aspecto común entre Kafka y Beckett (puesto que la escritura de Beckett también se ve afectada por el imperativo de la imposibilidad de escribir de otra manera), es descrito por Beckett de forma diferente, es decir como el «hecho de estar parado al borde de un acantilado y tener que avanzar, es imposible, y sin embargo tienes que avanzar aunque sea unos miserables milímetros más». ».



6 fotogramas extraídos de la obra audiovisual *Not I*, interpretada por Billie Whitelaw, escrita y dirigida por Samuel Beckett. Transmitida por la BBC2, el 13 de febrero de 1975.

Bibliografía

- Beckett Samuel. «Lettre à Axel Kaun», *Disjecta*, Dublin, NYC: Grove Press, 1984.
- Beckett Samuel. «Tres Diálogos», en *Proust y otros ensayos*, Santiago: Universidad Diego Portales, 2008.
- Beckett Samuel. *El Innombrable*, París: Minuit, 1953.
- Beckett Samuel, *Lettres I - 1929-1940*, París: Gallimard, 2014.
- Beckett Samuel. *Molloy*, París: Minuit, 1982.
- Beckett Samuel. *Textes pour rien*, en *Nouvelles et textes pour rien*, París: Minuit, 1955.
- Beckett, Samuel. «Carta a Mary Manning Howe», *Lettres I*,
- Beckett, Samuel, «Not b», rodado en 1973/1975, video en YouTube, 07:23, acceso el 26 de noviembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=l8C4HL2LjWU&t=101s>
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*, Madrid: Trotta, 2005.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?*, París: Minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era, 1978.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil Mesetas*, Valencia: Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire. *Diálogos*, Valencia: Pre-textos, 1980.
- Encyclopædia Britannica, inc., <https://www.britannica.com>
- Graver, Lawrence, Federman, Raymond, eds. *Samuel Beckett : The Critical Heritage*, (Oxon: Routledge, 1979.
- Juliet, Charles. *Rencontres avec Samuel Beckett*, San Clément: Fata Morgana, 1986.
- Knowlson, James. *Beckett*, Arles: Babel, 2007.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la Estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Shenker, Israel. *An Interview With Beckett*, New York Times, 5 May 1956 (Section II, 1, 3), 148.

Ethos barroco: del laberinto al rizoma.

Modernidad, mestizaje y revolución en Glauber Rocha

Fabián Darío Mosquera

Universidad de Pittsburgh

Formado en la matriz de la crítica frankfurtiana tardía y en el debate académico y cultural del marxismo mexicano de los setenta, Bolívar Echeverría¹ se aplicó a pensar –inscrito, desde luego, en una larga tradición de intelectuales que asumieron este problema desde el siglo XIX– el carácter singular y heterodoxo de la modernidad latinoamericana. Esta tentativa, como sabemos, desembocó en el reconocimiento de una relación oblicua, incluso de disidencia, frente a lo que Echeverría entendía como el paradigma de la modernidad capitalista occidental, a partir de una estrategia de refrendación de la diferencia que se apoya en el núcleo crítico de su propuesta teórica: la categoría de *ethos barroco*. Recordemos por un instante que, desde el extremo opuesto del espectro ideológico e intelectual mexicano de la misma época, Octavio Paz hace énfasis también en la necesidad de pensar esa disruptiva idiosincrasia, ese estatuto diferencial de la modernidad latinoamericana, al referirse precisamente a la región como uno de los extremos *excéntricos* del Mundo Occidental². Sin

1 La utilización de los presupuestos teóricos de Bolívar Echeverría para pensar críticamente algunas experiencias del cine latinoamericano puede encontrarse, como antecedente de este artículo, en un valioso trabajo titulado *El barroco andino en La nación clandestina: una lectura desde la "puesta en escena de la identidad mestiza"*, de Karolina Romero, publicado en el tercer número de *Fuera de Campo* (Universidad de las Artes del Ecuador; enero de 2017). Allí, la autora hace énfasis en la definición de la estrategia barroca en tanto "teatralidad absoluta", subrayando entonces la imposibilidad de encontrar en ella, por supuesto, una identidad esencializada, una suerte de cosificación político-discursiva referencial y apriorística para dar cuenta, de manera más o menos palmaria, del abigarramiento cultural latinoamericano. Romero, en tal sentido, postula –y desarrolla su argumento desde ese lugar de enunciación crítico y epistémico– la correspondencia entre mestizaje y barroco como una coincidencia "puramente formal". Nos interesa ahora interpelar la trayectoria que arranca desde la estrategia barroca entendida, pues, como escenificación, y avanza hacia el momento (discursivo, estético y político) en que resulta posible entenderla como *función operativa*.

2 Ver: Octavio Paz. (1991). *Literatura y crítica*. 1. ¿Es moderna nuestra literatura? En O. Paz, *Obras completas Fundación y disidencia. Dominio hispánico* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1991), págs. 58-68.

embargo, si en Paz el reconocimiento de la diferencia constituye, como resulta esperable, una distancia a ser franqueada en función de reafirmar la pertenencia latinoamericana a ese paradigma centralizado, en Echeverría el énfasis está puesto justamente en el contraste que radicaliza la potencia de esa *modernidad otra*³ asumida como dispositivo de resistencia política y epistémica. El *ethos barroco* plantearía, entonces, una solución de alteridad (o alternatividad) respecto de otras estrategias de producción simbólica y material, inherentes a un tardo-capitalismo cuyas dinámicas recrudecen el proverbial debate sobre el centro y la periferia.

Según Echeverría, en el *ethos realista*, por ejemplo, la lógica de acumulación de capital somete a la social-natural del valor de uso haciéndonos creer que la perfecciona (pensar en el “american way of life”, cuyo ambiente de economía industrial ofrece casa con piscina al tiempo que seguridad ciudadana). El *ethos romántico*, por su parte, invierte el orden de la subordinación haciéndonos creer en la derrota de la lógica de acumulación (“Para el *ethos* romántico, la vida moderna y su mundo son creaciones del sujeto humano; son resultados de una aventura vital emprendida por él, que como tales pueden ser rehechos y transformados de manera soberana en cualquier momento”⁴. Pensar en el intento de construcción de las patrias nacionales). El *ethos clásico*, a su vez, ya había postulado una “inmolación” de la vida social-natural en beneficio de la vida de valor acumulativo – pensemos en la consabida explotación sistematizada de las materias primas como apuntalamiento material del anhelo civilizatorio-. A diferencia de todos ellos, el *ethos barroco* consiste en la reivindicación de la vida del valor de uso: “promueve la reivindicación de la forma social-natural de la vida y su mundo de valores de uso, y lo hace incluso en medio del sacrificio del que ellos son objeto a manos del capital y su acumulación”. En ese sentido, Echeverría encontrará –aunque apostando, como iremos viendo, por una subsiguiente desterritorialización crítica- un punto de partida y articulación en el ejemplo obvio del arte, recurriendo a una frase de Adorno: “(la obra de arte barroca) es una decoración absoluta”⁵.

3 El tema que permite constatar esta tensión crítica entre Echeverría y Paz es el del zapatismo chiapaneco. Ver: Bolívar Echeverría, *Chiapas y la Conquista inconclusa*. Entrevista con Carlos Antonio Aguirre Rojas. En Bolívar Echeverría, *Ensayos Políticos* (Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados del Ecuador, 2011), págs. 233-248.; y Octavio Paz, *Itinerario crítico. Antología de textos políticos*. (México: Conaculta, 2014), págs. 319- 330.

4 ⁴ Bolívar Echeverría, *La clave barroca de América Latina*. Conferencia en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin. <http://www.bolivare.unam.mx/> (2002), pág. 8.

5 Bolívar Echeverría, *La clave barroca de América Latina*, 8. Ténganse en cuenta lo siguiente: este párrafo, que compendia esa suerte de *taxonomía del ethos* propuesta por Echeverría en su conferencia para afianzar un análisis interperante de la modernidad decimonónica y ya novecentista, está redactado tomando en cuenta la síntesis que consta en un artículo precedente de mi autoría, “Neobarroco cubano y objeto psicoanalítico”, publicado en Guaraguao, revista de cultura latinoamericana (Barcelona, número 37; 2011; ISSN 1137-2354)

El autor horada en la huella de este sintagma para postular su idea de que el *ethos barroco* implica, más bien, “una puesta en escena absoluta”; la del mestizaje:

En la América Latina, el *ethos* barroco se gestó y desarrolló inicialmente entre las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas del siglo XVII y XVIII, en torno a la vida económica informal y transgresora que llegó incluso a tener mayor importancia que la vida económica formal y consagrada por las coronas ibéricas. Apareció primero como la estrategia de supervivencia que se inventó espontáneamente la población indígena sobreviviente del exterminio del siglo XVI y que no fue expulsada hacia regiones inhóspitas. Ante la probabilidad que dejó el siglo XVI de que, borradas de la historia las grandes civilizaciones indígenas de América, la Conquista, desatendida ya casi por completo por la corona española, terminara desbarrancándose en una época de barbarie, de ausencia de civilización, esta población de indios integrados en la vida citadina virreinal llevó a cabo una proeza civilizatoria que marcaría de modo fundacional la identidad latinoamericana: reactualizó el recurso mayor de la historia de la cultura, que es la actividad de mestizaje.⁶

Ahora bien, es imprescindible subrayar que la categoría de *mestizaje*, muy trajinada, debe por supuesto situarse a estas alturas lejos de cualquier ponderación simplificadora y biempensante que insinúe lo que Damián Tabarovsky alguna vez llamó “una versión pasteurizada de la diferencia”, que implicaría inevitablemente una licuefacción de la complejidad en la fenomenología de lo mestizo (algo que nos haría recordar, por mencionar un caso propio del terreno de la etnicidad, fenómenos como la “eliminación estadística” de la que ha hablado Anette Jaimes en referencia a los nativos norteamericanos). También habría que impugnar específicamente, para lo que ahora nos atañe y a la luz del emplazamiento histórico propuesto por Echeverría, antecedentes de instrumentalización retórico-identitaria como la idea de mestizaje gravitante en el México posrevolucionario, que llegó a postular cierta *ortodoxia indigenista* cuyo fuero latente encerraba más bien un modelo *criollo* de blanqueamiento cultural y racial.

Por otra parte, no debemos perder de vista aquel cotejo crítico –fundamental y, por lo demás, bastante abordado en el debate sobre la *deriva* identitaria latinoamericana– entre dispositivos categoriales que, al permutarse precipitadamente, corren el riesgo de sufrir un borramiento de las asimetrías y singularidades que determinan cualquier comparación. Brota la vieja pre-

6 Bolívar Echeverría, *La clave barroca en América Latina*, 8-9.

gunta: ¿qué tipo de *mestizaje* entraña, por ejemplo, la estrategia sincrética de la antropofagia, o de la transculturación, la hibridación etc.? ¿Hasta qué punto hablamos de lo mismo? Mejor dicho: ¿hasta qué punto coinciden los ritmos epistémicos y creativos de todas estas estrategias si hablamos de acompañar un avance hacia el descentramiento heterogéneo para descifrar y proponer lógicas de reconocimiento y producción cultural? Las respuestas unívocas, por supuesto, son imposibles, considerando la amplitud del panorama teórico y político en que se inserta este problema. No interesa ahora, tampoco, llevar a cabo por enésima vez una especie de quisquillosa, quirúrgica evisceración diferencial de estos conceptos. Digamos, más bien, que entendemos –con Echeverría– la idea de mestizaje en tanto gran vector matriz que precede al resto de avances conceptuales y fricciones categoriales (como, en palabras de Andrea Giunta, la categoría de creolización, planteada precisamente como “un proceso de mestizaje (...) que abreva de narraciones *infinitas* del pasado y no puede nunca ser resuelto de manera definitiva”, de tal suerte que “supone un intercambio autoconsciente que se presenta como alternativa a las nociones de mestizaje e hibridación provenientes de la órbita del multiculturalismo”⁷). Ante este orden de cosas, le reconocemos pues a ese vector/antecedente toda su labilidad anti-esencialista, todas las fricciones y tensiones de un “saber hacer” con la diferencia (lejos de cualquier forma de fusión domesticadora), sin perder de vista que, obviamente, “los modos de definir el mestizaje posibilitaron el ocultamiento o la visibilización de las estructuras de poder que garantizaron la dominación sobre los sujetos subalternos”⁸. De allí que sea pertinente recordar entonces que esta idea, como propositivo ideologema de consenso, se inscribe desde luego dentro de un complejo acontecer *genealógico* de producción epistémica y crítica en el campo cultural latinoamericano; y que, al mismo tiempo, cada vez que se propicia su rehabilitación categorial debe reconsiderarse el horizonte geopolítico en el que se inserta. A propósito de ese acontecer genealógico, Irlemar Chiampi ha sugerido ejemplos que, si bien limitados o incluso deficitarios en su momento, dan cuenta de esa dinámica:

Si la generación de intelectuales que actuó entre 1920 y 1940 hizo de la identidad el tema de sus desvelos, la generación siguiente, del cuarenta al sesenta, encontró el problema prácticamente resuelto. Con los estudios de Fernando Ortiz sobre los procesos de transculturación, los de Reyes sobre la apertura de la “inteligencia americana” a las influencias, los de Mariano Picón Salas sobre la combinación de las formas europeas e indígenas, los de Uslar Pietri sobre el proceso de aluvión de nuestro sistema literario o con

7 Andrea Giunta, *Verboamérica (catálogo de la exposición)* (Buenos Aires: MALBA, 2016), 7.

8 Andrea Giunta, *Verboamérica (catálogo de la exposición)*, 15.

la propuesta de Carpentier sobre lo real maravilloso americano, se dio el reconocimiento del mestizaje como nuestro signo cultural.⁹

Por otro lado, y volviendo a la cita de Echeverría (enfocada en el mundo colonial), es pertinente acentuar la operatividad crítica propiciada por la transición que permite a “lo barroco” dejar de ser asumido como un *ítem* de afianzamiento borbónico y eclesiástico (la tradicional impugnación al barroco como “conservadurismo monárquico”), o ser membretado como simple escenificación formalista de supervivencia, para transformarse en una *función operativa* dentro del horizonte de la pregunta sobre el devenir identitario, tomando en cuenta evidentemente los riesgos de que la idea de la “identidad barroca latinoamericana” se haya transformado ya en una petrificación sintagmática –y, por supuesto, ideológica– difícil de horadar críticamente, pero al mismo tiempo apuntalando las implicaciones de una práctica teórica latinoamericana que, a decir de Julio Ortega,

ha buscado exceder los cánones de la percepción clásica, de la representación naturalista, del logocentrismo patriarcal, de la dominación etnocéntrica, de la modernización compulsiva. (Una) práctica que ocurre desde la intemperie del sujeto alterno, desde la celebración del diálogo carnavalesco, desde la utópica transparencia del habla mutua, desde el barroco hiperbólico que reafirma la capacidad de habitar este mundo en sus márgenes.¹⁰

Se esclarece entonces el circuito no solo categorial sino, insistimos, operativo, propuesto a partir de Echeverría: su “mestizaje” es igual a estrategia barroca de *despliegue y repliegue* de la alteridad cultural, planteando así una alternativa de inserción crítica en el proyecto de la modernidad capitalista. Cuando digo “operativo”, intento imprimirle al término una cierta coloratura, en la medida en que propongo incluir aquí otra placa para un tríptico cuyas láminas se encuentran, como en un teatro de sombras, en tensión contrastante y, así mismo, en dinámica homología: la lámina en que se inscribe y se describe (¿teóricamente?) la praxis revolucionaria, en un diagrama que se configuraría entonces así: Estrategia barroca – mestizaje – presupuestos simbólicos de la emancipación. En otras palabras, conviene preguntarse de qué manera un intelectual como Echeverría, filósofo marxista latinoamericano de mediados del XX abocado a estas indagaciones, piensa desde *su lugar* (y desde la historicidad de ese lugar) el tema cardinal de la revolución en términos estratégico-concep-

9 Irlemar Chiampi, *La Historia tejida por la imagen*. En J. L. Lima, *La expresión americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 10.

10 Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997), 19.

tuales. Existe, a ese respecto, si rastreamos el problema dentro de su producción ensayística, una reflexión tan sucinta como reveladora:

Hace ya un buen tiempo que la violencia revolucionaria resulta impensable como aquella que emplea el sujeto social, constituido como ejército del pueblo, enfrentado al ejército represor de la oligarquía con la finalidad de arrebatarle el aparato de poder del estado. (...) Tal vez lo que es revolución habrá que pensarlo ya no en clave romántica sino, por ejemplo, en clave barroca. No como la toma apoteósica del Palacio de Invierno, sino como la invasión rizomática, de violencia no militar, oculta y lenta pero omnipresente e imparable, de aquellos otros lugares, lejanos a veces del pretencioso escenario de la Política, en donde lo político -lo re-fundador de las formas de la socialidad- se prolonga también y está presente dentro de la vida cotidiana.¹¹

Reveladora –para lo que aquí nos concierne- resulta la inflexión adjetivante que Echeverría le imprime a uno de los conceptos maestros de Gilles Deleuze. En la homologación entre “rizoma” (entre “invasión rizomática”) y “ethos barroco” como mecanismo para pensar el posible cambio de clave en la experiencia revolucionaria latinoamericana se condensa, por supuesto, un evidente regusto deleuzeano: más allá de la alusión al rizoma, el barroco, como sabemos, constituye uno de los objetos de estudio más sensibles para el pensador francés, aunque dicho así resulte desde luego una consideración demasiado genérica y sea preciso volver ahora al terreno de los estudios latinoamericanos para extraer de allí una lectura –la de Mabel Moraña- que, como un oportuno aunque polémico tamiz interpretativo, como un hábil aunque acotado gesto de diferimiento post-hermenéutico, desentrañe las implicaciones inherentes a la aproximación deleuzeana, si asumimos dicha lectura desde la certeza de fortalecer el circuito teórico y crítico de las categorías problematizadas por Echeverría. Ya veremos en breve cuál es el carácter polémico y los límites de la reflexión de Moraña; baste precisar que, para lo que ahora nos concierne, su cavilación deleuzeana re-introduce sugerentemente en la dinámica de nuestro debate una imagen (una *figura*, para decirlo con Auerbach) frecuente en la tradición del pensamiento latinoamericano sobre la identidad y el devenir sociopolítico y cultural: la del laberinto.

Desde un punto de vista filosófico, Gilles Deleuze propuso en su libro *Le pli: Leibniz et le baroque* (1988) la idea del doblez o del pliegue como la imagen que captura el movimiento inherente a la estética barroca: el constante proceso que marca la tensión entre alma y materia, la fachada y el espacio

¹¹ Bolívar Echeverría, *La clave barroca de América Latina*, 11.

cerrado, el arriba y el abajo. El término *le pli* (the fold en la traducción al inglés) remite, en castellano, por extensión, a la idea de re-plegue: ya no solo el doblez, sino el retroceso estratégico que vuelve a proponerse como avance, que se desdice de su direccionalidad para volver a proyectarse y des-plegar-se. Para Deleuze, el barroco no es una esencia –mucho menos un simple “estilo” o cultura “de época”– sino una “función operativa”, que consiste en pliegues infinitos cuya penetración requeriría un “criptógrafo” especialista (...) en enigmas, espejos y laberintos.¹²

La caracterización de la táctica barroca como ese “retroceso estratégico que vuelve a proponerse como avance, que se desdice de su direccionalidad para volver a proyectarse y des-plegar-se”, se concilia con la tentativa propuesta por Echeverría, en la que se dibuja esa trayectoria libidinal en cuanto política (para decirlo también con Deleuze) que abandona el deseo de unicidad en “la toma apoteósica del Palacio de Invierno” y avanza hacia la deriva heterogénea de “la invasión rizomática en donde lo político -lo re-fundador de las formas de la socialidad- se prolonga y está presente dentro de la vida cotidiana”. ¿Cuál es entonces el carácter polémico y acotado de la *descripción* deleuzeana ofrecida por Moraña? Se trata, para ser más precisos, de una vieja polémica: como sabemos, esta autora se ubica del lado de aquellos latinoamericanistas que, lejos de considerar el barroco como la estética decadente de un orden estamentario y virreinal, ven en su despliegue una (posible) morfología cultural revolucionaria. Si seguimos a Echeverría, habremos de suscribir ese abordaje; pero debemos asimismo subrayar que la transformación del barroco en *función operativa* no es posible –como ya hemos sugerido– sin un esfuerzo de circunscripción geopolítica conciente del sedimento histórico que, por ejemplo, el antecedente colonial -con toda su complejidad- entraña... En otras palabras: no es posible su politización sin la pregunta sobre cómo re-semantizarlo y extraerlo de aquel estatuto que John Beverley ha llamado “su afectividad neurótica” colonial¹³; más allá de lo que pueda aportar el idealismo de esa postura leibniziana en referencia a una estética que marca la tensión entre alma y materia, entre arriba y abajo; y más allá de cierta pirotecnia retórica deleuzeana, abstractizante, de la que Moraña parece –por lo menos en estos pasajes– contagiarse.

Pero apenas dicho lo último surge también cierta pulsión reivindicativa, cierta necesidad de un monitoreo epistémico que nos prevenga de injusticias o desnaturalizaciones contra la obra del autor francés. Y surge, en tal medida, la pertinencia de explicitar uno de los alcances deseados en este trabajo: se trata

¹² Mabel Moraña, *Territorios y Forasteros. Retratos y debates latinoamericanos* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2015), 3.

¹³ John Beverley, *The Failure of Latin America*. Conferencia pronunciada en la Universidad de Pittsburgh el viernes 30 de marzo de 2018. Department of Hispanic Literatures and Languages.

de un ensayo que pretende, asimismo, someter a Gilles Deleuze a un gesto de re-politización. En otras palabras: a un intento por sacarlo de esa cosificación –a la que fue remitido a partir de los ochenta- que lo asume, precisamente, como una especie de maquila posestructuralista de metáforas pedantes e ilegibles, para reconocerle por el contrario sus genuinas contribuciones históricas al debate de la epistemología de izquierda. Solo citemos un caso: Frederic Jameson termina su famoso ensayo de 1982 “El postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío” apelando –vía Lacan- a una constelación cultural *esquizo* como forma de resistencia o problematización del capitalismo. Por supuesto, como sabemos de sobra, el antecedente de dicha configuración categorial es deleuzeano; y si bien Jameson no menciona al filósofo francés en ese texto, en otro de sus trabajos más importantes (y discutidos) de la misma época, “Literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional” (1986), volverá extensa y sensiblemente sobre la noción propuesta por Deleuze y Guattari que describe a la política como economía libidinal, afectiva, pagando ahora sí tributo al *Anti-Edipo*.

Por otra parte, tomando en cuenta el cierre de la reflexión de Mabel Moraña, esa estrategia de retroceso y despliegue puede denominarse rizomática en tanto concebimos el rizoma como la expresión radicalizada del laberinto. Es decir, la imagen radicalizada de esa refracción alegórica que –desde Octavio Paz o García Márquez hasta, según veremos, Glauber Rocha- ha servido, como ya hemos adelantado, para pensar ciertos alcances identitarios e histórico-políticos de la modernidad latinoamericana; entendiendo, pues, también deleuzeanamente, esa modernidad como *carga libidinal de todo un campo histórico*.

Umberto Eco establece tres tipos de laberinto, buscando bosquejar formas de organización del pensamiento que se alejen del árbol de Porfirio, que se desmarquen de un esquema cuya arborescencia requiere de una organización epistémica centralizadora (ramas que se desprenden de un tronco); aquel árbol que “representa (siempre, a lo largo de la historia del pensamiento fuerte) el intento de reducir el laberinto, polidimensional, a uno bidimensional.”¹⁴

Esos tres tipos de laberinto serían, entonces, los siguientes:

El laberinto clásico, el de Knosos, unidireccional: al entrar sólo se puede llegar al centro (y del centro sólo se puede encontrar la salida). Por cierto que en dicho laberinto debe haber un Minotauro, para que el asunto tenga interés. (...) El segundo tipo es el laberinto manierista o *Irrweg*. (...) Todos los recursos conducen a un punto muerto, salvo uno, que conduce a la salida. (...) Se pueden cometer errores, hay que volver sobre los propios pasos.

¹⁴ Eco Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: Lumen, 1988), 383.

(...) El laberinto de tercer tipo es una *red*, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro. (...), y el proceso de conexión es también un proceso continuo de corrección de las conexiones (...). Por tanto, quien viaje por él tiene que aprender a corregir de continuo la imagen que tiene de él. (...) A mitad de camino entre el modelo y la metáfora se encuentra el *rizoma* (Deleuze y Guattari 1976); (...) el rizoma puede romperse y volverse a conectar en cualquier punto; el rizoma es antigenealógico (no es un árbol jerarquizado). (...) No se da una descripción global del rizoma ni en el tiempo ni en el espacio; el rizoma justifica y estimula la contradicción.¹⁵

A partir, entonces, de esta idea del rizoma como expresión radicalizada del laberinto, y de esa potencial lógica de producción crítica llamada a impugnar el control epistémico y político propiciado y afianzado por un esquema arborescente/genealógico de centralización; y en la medida en que consideramos el postulado filosófico de la “invasión” rizomática como estrategia de producción barroca de sociabilidad, mestiza (en nuestros términos), horizontal, aunque aún pivoteada por el gran *significante-amo* de la revolución, nos proponemos el acotamiento de un campo o, mejor dicho, de un objeto de estudio concernido dentro de unas coordenadas de debate más claras. Evidentemente, queda por fuera de nuestra primera aproximación (es decir, queda por fuera al menos por ahora) la vasta experiencia de militancia y articulación social de base o comunitaria, las formas de la axiomática de partido o del “movimiento”, etcétera; es decir, esas formas de la *política real* que constituyen un terreno histórico en el que podríamos por supuesto detectar tentativas de mayor o menor “arborescencia”, de mayor o menor descentramiento *mestizo*. Nos corresponde concentrarnos ahora en un corte epocal hiper-referido (finales de los sesenta), y en el campo cultural y artístico latinoamericano (el cine, para ser más exactos), tomando en consideración fundamentalmente dos cuestiones: la primera, asumiendo –para el debate político/identitario; es decir, entendiendo que este campo *es* también la política real- ese panorama de producción simbólica como un aparataje de *relaciones*, aunque, desde luego, complejizando con otra vuelta de tuerca la inmanencia obvia de esta aseveración, al subrayar la bifurcación de su alcance semántico: por un lado, relaciones en el sentido incorporado por Eco en referencia a “un proceso continuo de corrección de las conexiones”; y, por otro, en el sentido de *relato*, atendiendo a la aproximación de Julio Ortega, cuando vuelve al problema de la identidad:

En América Latina no hemos hecho otra cosa que disputar las funciones del sujeto (personal, social, nacional, histórico, político, cultural) en los discursos

15 Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, 383-385.

sos de la identidad, tan diversos que incluyen su propia refutación (la idea de que la identidad es un falso problema). Un discurso que hoy nos convoca a explorar la textura (la textualidad) y el habla (la discursividad) de ese sujeto heteróclito más allá de los marcos restrictivos, en la intersubjetividad que lo desplaza y reconduce. Esta es, claro, una pregunta por el lugar que ocupamos en el recommienzo constante del relato que nos constituye.¹⁶

En segundo lugar, y asumiendo pues el tono de lo dicho por Ortega, nos interesa tomar en consideración –aunque sea tangencialmente y como punto de partida– el horizonte latinoamericano de producción cinematográfica que contribuyó complejamente a la configuración de un relato, de un imaginario latinoamericano dentro del cual se sopesaban las condiciones e implicaciones socioculturales e históricas de la tentativa revolucionaria. Es decir, las formas en que en esa época crucial se discernía crítica, estética y políticamente el tándem antinómico –dicho con León Rozicthner– *moral burguesa/revolución*. Glauber Rocha se presenta, entonces, como un ineludible punto tanto de articulación como de fuga, si reparamos en que su trabajo y su pensamiento potencian el contrapunto crítico y la tensión expresiva de los elementos remitidos dentro de este recorrido, de maneras muy fecundas y singulares.

Glauber, devorador devorado

El teórico Ismail Xavier ha llamado varias veces a Glauber un *polemista – revolucionario*, y a su trabajo un *Barroco político*. Percibimos, como resulta más que evidente, el eco de Echeverría en la densidad cualitativa de esta nomenclatura. Precisamente la tesis que esgrimimos aquí es que la compleja potencia político-poética de Rocha persiste como pulsión interpelante, franqueando anacronismos restrictivos, re-actualizándose sustancialmente (incluso más allá de los reduccionismos a los que suele remitirse el Brasil de los sesenta), justamente porque en su trabajo se despliega un movimiento barroquizante y rizomático (en el sentido de lo dicho por Echeverría), des-centralizador y anti-arborescente (en el sentido de lo propuesto por Eco), que coincide con la consideración crítica de un cambio de clave para pensar y re-activar el discurso estético respecto del empoderamiento emancipador en el heterogéneo devenir cultural latinoamericano. Pensemos, una vez más, en el panorama estético/político y el cine de finales de los sesenta; se trata, como sabemos, del momento en que aparecen, en el terreno de la producción continental específicamente, además de las películas de la *Trilogía de la Tierra* de Rocha, las siguientes propuestas: *Memorias del Subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (1968); *La Hora de los*

¹⁶ Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo*, 17.

Hornos, de Pino Solanas y Octavio Getino (1969); *Yawar Malku*, de Jorge Sanjinés (1969); dentro de un contexto ampliado en el que Godard ha estrenado *La China* (1967) y Pontecorvo *La Batalla de Argel* (1966).

Establezco ahora una oscilación dialéctica de carácter –digámoslo de manera sencilla- ilustrativo, entre la propuesta de Rocha y aquel que considero el polo diametralmente opuesto dentro del arco expresivo de la cinematografía latinoamericana de izquierda producida en la época; un polo que, más allá de esa brecha, constituye una instancia creativa concernida también por la necesidad de hilvanar un relato en torno a esa misma efervescencia: *La hora de los hornos*. Mientras aquel clásico del cine-guerrilla (que aparece en 1968, un año antes de que Rocha estrene *Antonio das Mortes*) se articula desde un reconocimiento explícito de la necesidad de subordinar el cine a las invectivas de la acción política revolucionaria, como si el primero no terminara de plantear una solución de autonomía orgánica respecto de estas últimas, Rocha advierte ya desde aquel momento –como puede verse en *Glauber, el laberinto de Brasil* (2003), documental que Silvio Tendler le dedica recurriendo una vez más a la figura alegorizante del laberinto- no solo que en su caso dicha subordinación es imposible, sino que “el cine no será una máscara porque el cine no hace la revolución; el cine es uno de los instrumentos revolucionarios. La colonización amenaza continuar incluso después de la revolución (y) necesitamos de los santos y orishás para negar una razón colonizadora y superar el moralismo dogmático que mezquina héroes”¹⁷. Como resulta evidente, podría activarse aquí, de maneras muy fecundas, el prisma epistémico del pensamiento clásico de izquierda en torno al problema de la “revolución cultural”, con todas sus diferencias: de Gramsci a Marcuse, Rocha se presenta como un objeto de estudio fascinante para re- evaluar el carácter de la cultura en el horizonte de la emancipación política.

Glauber pone “en cuarentena” el doctrinarismo vertical revolucionario propio de un amplio sector de la izquierda latinoamericana de su época, que en *La Hora de los Hornos* es condición necesaria para la constelación discursiva (una constalación, de cualquier forma, muy rica a nivel propiamente cinematográfico). Si la película de Pino Solanas está –parcialmente- dedicada al Che Guevara, con la imagen sacralizante de su rostro muerto, y se trata de un film que suscribe –fiel a la época- la presencia de Cuba como guía inequívoca de la liberación continental, Glauber, aunque no oculta su admiración por Guevara, parece remitirlo a una distancia crítica, a esa gozosa ironía ditirámica y carnavalesca que rezumaba siempre en su retórica pública (a eso se remite también aquello de los santos y los orishás, que según decía, eran convocados a resistir a la Metro Golden Mayer...). Rocha siempre afirmó que iba a morir joven, y en

17 Ver: Silvio Tendler, *Glauber, el laberinto de Brasil* (documental, 2003)

una ocasión soltó: “El Che murió a los treintaiocho, yo tengo cuarentaidós. Es mucho para un latinoamericano”¹⁸. Valga recordar, además, que a inicios de los setenta, ya en el exilio, mostró una postura muy crítica –en el mejor sentido de la palabra; esto es, en su acepción original de *discernimiento* antidogmático- con la Revolución Cubana, durante un momento histórico en que, como recordó su colega mexicano Paul Leduc, asumir esa postura resultaba todavía atípico dentro del mundo intelectual latinoamericano.

Volvamos, por un instante, a esa expresión ditirámica y provocadora sobre los santos y los orishás, para recalcar en su genuina carga de sentido: como resulta evidente, apunta a la recuperación de una tradición sincrética. Es decir, nos impele a retomar la pregunta sobre el tipo de empalme cultural y político que, en el sentido de lo que hemos venido diciendo, entraña la propuesta expresiva singular de Rocha; y -asunto neurálgico y cardinal- nos enfrenta entonces con el problema de las formas en que dicha propuesta dialoga con una matriz epistémica y crítica que determina las tensiones y contrapuntos de la modernidad cultural brasileña y, por extensión, latinoamericana.

Decíamos al inicio que la reflexión de Bolívar Echeverría sobre el carácter diferencial y heterodoxo de la modernidad latinoamericana lo inscribe en una larga tradición de pensadores que indagaron sobre este problema. Irle-
mar Champi nos recuerda que

de Sarmiento a Martí, pasando por Bilbao y Lastarria (...); de Rodó a Martínez Estrada, en un primer arco que incluye (...) los nombres de Vasconcelos, Ricardo Rojas, Pedro Henríquez Ureña y Mariátegui, las respuestas a aquellas indagaciones [sobre la modernidad] variaron de acuerdo con las crisis históricas, las presiones políticas y las influencias ideológicas. En sus escritos América había pasado por el sobresalto de las antinomias románticas (¿civilización o barbarie?), por los diagnósticos positivistas de sus males endémicos, por la comparación con Europa y la cultura angloamericana; algunas veces había reivindicado su latinidad, otras, la autoctonía indígena; se vio erigida, posteriormente, con el espacio cósmico de la quinta raza y hasta conceptualizó su bastardía fundadora.¹⁹

Es fundamental ahora repasar este recorrido de producción intelectual que parte desde el republicanismo del XIX, para introducir en la cadena un nudo de condensación significativa que determina, ya a inicios del XX, de manera profunda, la naturaleza descentrada y heterogénea que marca nuestra modernidad cultural o, más bien, la imagen y el relato –en el sentido sugerido

18 Silvio Tendler, Glauber, *el laberinto de Brasil*.

19 Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo*, 9.

por Ortega- que tenemos de ella: como luego (en los ochenta y noventa) teorizarían Beatriz Sarlo con sus indagaciones sobre la modernidad periférica, y Néstor García Canclini con sus reflexiones acerca de la asimetría entre modernismo y modernización, las vanguardias de los veinte (la brasileña del Movimiento Antropófago pero también, hasta cierto punto, la argentina de la revista Martín Fierro o, incluso, la peruana de Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril o Vallejo) se expresan en tanto movimientos refrendadores de una modernidad estética e intelectual singular y compleja en la medida en que, lejos de operar como meros y mecánicos reflejos de estéticas importadas, meras imitaciones de los paradigmas vanguardistas metropolitanos, desplegaron una estrategia, precisamente, antropófaga (aunque este *significante* propiamente brasileño no sugiera ninguna agenda transnacional conciente, ni mucho menos...). Esto es, en palabras de David Barreto, una razón que, entre otras cosas, parte de la canibalización de obras y propuestas *occidentales* que devienen formas poéticas interpelantes; yendo más allá, entonces, de cualquier idea pacificadora de mestizaje, apuntando a la apropiación del origen que deja, por ello, de ser origen para empezar a ser parte íntima del bocado antropófago; lo que requiere cierta violencia²⁰. Glauber Rocha es heredero de ese espíritu antropófago, en aquel sentido derridiano de herencia que implica “filtrar, cribar, criticar (y) escoger entre los varios *posibles* que habitan la misma inyunción”²¹. Entre

20 Ver: Carta abierta –de varios firmantes- sobre la cultura, dirigida al presidente ecuatoriano Rafael Correa; 2009. <http://nuevascartas.blogspot.com/2009/08/>

21 Jacques Derrida, *Espéctros de Marx* (Madrid: Trotta, 1995), 30. Por supuesto, cuando hablamos de heredar en este sentido activo, estamos reconociendo la complejidad e, incluso, las profundas contradicciones internas tanto de la semiósfera política y cultural que constituye el mundo simbólico y social inmediato de Rocha –en principio, el Brasil de los sesenta, con el ascenso y caída de Goulart, el desarrollismo, las profusas vetas de la industria cultural, la dictadura militar, etc.-, así como de aquel horizonte que representa el mundo, históricamente delimitado, de la Antropofagia, del cual el cineasta intena abreviar, y que está lejos de presentarse como un paisaje apaciguado y libre de dialéctica interna, zonas oscuras, impases o acechanzas *espectrales*. Carlos Jáuregui explica así ese vaivén histórico: “El más conocido y discutido aspecto de la *Antropofagia* (...) se refiere a la propuesta de formación de lo nacional por el consumo o la digestión de bienes simbólicos. El tropo funciona como un dispositivo de autorización estética y cultural con respecto a Europa y como mecanismo simbólico diferencial de participación en la Modernidad. (...) La feliz metáfora del canibalismo erótico, utópico y consumidor se quiebra con la crisis de 1929 y el ascenso de Getúlio Vargas y el populismo. El antropófago –económicamente vinculado a la economía exportadora de Sao Paulo- se convierte en una víctima del capitalismo internacional. En esa coyuntura ocurre la “conversión” de Oswald de Andrade al marxismo que, aunque reniega expresamente del Modernismo, no estará exento de heterodoxias antropofágicas. (...) Andrade volverá al tropo del canibalismo en los años 50 haciendo una hipótesis de los elementos dionisiacos y utópicos de la *Antropofagia* modernista; el canibal es reformulado como el ser liberado del trabajo, de los miedos metafísicos y de las restricciones autoritarias gracias a la tecnología, la recuperación de la alteridad, el fin del mesianismo, la muerte de Dios y el reemplazo del Estado por el matriarcado de Pindorama. Esta tecno-utopía anuncia el fin de la razón de Occidente al mismo tiempo que expresa una fe ciega en el progreso industrial sólo comparable con el optimismo futurista de los orígenes del Modernismo”. Carlos Jáuregui, (2005) *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005), 581-582.

otras cosas, lo es por su *saber lidiar*, en referencia a la articulación de su relato político-identitario, con esa violencia inherente al sincretismo simbólico, cuyo despliegue problematiza una energía política convulsa (recordemos su interés por teorizar lo que sería –tal fue el sintagma acuñado– una “estética de la violencia”). Por eso el final de *Antonio Das Mortes*, por ejemplo, consiste en escenificar una versión en clave sincrética afrobrasileña del mito de Jorge y el Dragón, para refractar en esa contienda la discursividad revolucionaria en torno a un problema fundamental del Brasil contemporáneo: la tierra. Rocha se nos presenta como un lector aplicado –aunque autónomo, inventivo– del Manifiesto Antropófago fraguado por de Andrade que, como sabemos, encuentra antecedentes y contrapuntos en el Manifiesto Cannibale de Picabia, el marxismo, el surrealismo, Freud, las ideas rousseauneanas en torno al salvaje o las de barbarie técnica de Hermann Keyserling, además de la reivindicación entre lúdica, irónica y post-romántica de lo *nativo*. Allí aparece descrita –en varios de sus puntos– la Antropofagia como la transfiguración del Tabú en Tótem. Otro de sus ítems se cierra con la siguiente sentencia: “El cine americano informará”²². Y Rocha está, como se sabe, muy bien informado: su gesto de *elemental* antropofagia cinematográfica implica la metabolización de los paradigmas de la vanguardia y la tradición cinematográfica mundial, para poner la densidad de ese sustrato en tensión creativa y crítica con un mundo de ritualidad barroca inscrito en los pulsos culturales, geográficos y políticos del Brasil bahiano. Ismail Xavier lo ha dicho así:

Visiblemente metafórico, lejos del naturalismo, Glauber buscó responder a sus demandas ideológicas y a su nacionalismo cultural practicando un cine moderno de autor, e inventando su propio lenguaje. Si buscó apoyo en algunos maestros – Eissenstein, Welles, Visconti, Buñuel – y dialogó con diversas estéticas del cine contemporáneo, de Godard a Straub, fue para construir un recorrido genuino en el que la tendencia creciente fue enfatizar el aspecto experimental de su trabajo.²³

Por su parte, Martin Scorsese ha expresado, en una conocida entrevista:

Antonio das Mortes era una cosa distinta. (Rocha) tomó elementos del western y de sus *traducciones* cinematográficas. (...) La película, además, enfatiza la fuerza ritual de una atmósfera donde todo es posible. (...) La música

22 Tomamos en cuenta una interesante versión del Manifiesto Antropófago, con las notas que Jorge Schwartz incluyera en su libro *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), y que puede encontrarse en línea en la siguiente dirección: http://www.ccgsm.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

23 Ismail Xavier, *Cine Brasileño Contemporáneo* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2000), 77.

es esencial (...); se intensifica hasta adquirir casi un sentido religioso (...). Rocha combina el barroco, el western, y una violencia ritual buscando *su* verdad sin excusas. (...) (Por otro lado), si pienso en *Tierra en trance* pienso en Orson Welles, en Eisenstein, y en su potencia poética. La política explícita está allí, pero rebasada por la poesía.²⁴

Rocha entendió, según nos dejan ver estos acercamientos, esa incitación del Manifiesto Antropófago a encontrar “una rítmica religiosa”. Agregamos que se trata de una rítmica solo posible en la profanación que resulta inherente a la estrategia sincrética: si la escena que cierra *Antonio das Mortes*, en que termina lanceado el latifundista, es una apelación a la historia de Jorge de Capadocia en su transculturación africanista, es decir, una *puesta en escena* del mismísimo y problemático sincretismo cultural brasileño como imagen/condensación de la potencia poética revolucionaria, pues se trata de una potencia que Rocha entiende de la misma manera que Bolívar Echeverría: como invasión rizomática de los espacios de la socialidad, que son asimismo los espacios de la más densa simbolización, de la resistencia, y de la producción ideológica, incluso en el sentido althusseriano de *representación de la relación imaginaria que los sujetos tienen con sus condiciones reales de existencia*. Esta actitud en su cine se concilia desde luego con su intervención ciudadana en la esfera pública: Glauber impugnó prácticamente a todo el espectro político brasileño; se volvió inclasificable... Regis Debray lo intentó: lo llamó un “nacionalista revolucionario, de vitalidad anárquica”. Adriano Aprá, por su parte, “un cosmopolita tropicodélico, con un delirio preñado de razón”

De cualquier forma, la relación Rizoma = Glauber Rocha merece una apostilla un tanto más pormenorizada. Habría que rechazar la que parece ser una aproximación a la categoría de rizoma determinada por una suerte de purismo metafísico, de aspiración epifánica, que petrifica del rizoma, como rasgo esencial, su condición de imposibilidad. Es decir, nos proponemos rechazar una especie de cinismo crítico que pondera que nada es, por supuesto, lo

24 Martin Scorsese, *Martin Scorsese acerca do Dragao de Maldade contra o Santo Guerreiro*. <https://www.youtube.com/watch?v=-2w233bAwgY>. Es justo que resaltemos, de entre los rasgos que configuran la *imagen* de Scorsese, esa especie de naturaleza de albacea/restaurador del cine mundial. Fue él quien se dio a la tarea de rescatar, por ejemplo, el cine de Mijail Kalatazov (específicamente el clásico *Soy Cuba*, de 1964). En los años sesenta, antes de convertirse en el famoso realizador consagrado por la industria que conocemos hoy, buscó siempre mecanismos de difusión del *Cinema Novo* brasileño o del cine europeo de vanguardia dentro de Estados Unidos. Años después, en 1985, gracias a su labor como productor, Paul Schrader, solo por citar un caso más, pudo llevar adelante su proyecto sobre el gran narrador japonés Yukio Mishima. Más allá de la recurrente acusación de que Scorsese se ha dejado adocenas, en los últimos lustros, por las mezquindades de la industria hollywoodense, su autoridad para lo que podríamos llamar una *lectura comparada* del cine mundial –en cuanto a cómo se articula un *lenguaje*– permanece incuestionable.

suficientemente descentrado, heterogéneo, revolucionario, libre, lábil, fluido, anti-genealógico, etc. como para ser llamado rizomático y, por lo tanto, el rizoma solo existe como huella ideal abstracta y abstractizante. Esta postura –que implicaría pensar la revelación epifánica, abrupta aunque siempre imposible, siempre diferida o procrastinada, del rizoma como realidad acabada de una vez y para siempre– entraña el problema de ignorar el énfasis deleuzeano sobre el devenir, que en la definición del concepto/imagen de rizoma se expresa, como sabemos, en tanto viaje:

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción *y... y... y*. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...).²⁵

Vemos entonces que la experiencia rizomática en el pensamiento cinematográfico de Glauber Rocha puede contarse por partida doble: por un lado, su propio trabajo parecería experimentar un viaje en tal sentido, si tomamos en consideración, como dicen Ismail Xavier y Mario Cámara, que

En los años sesenta, las tensiones y desequilibrios [en su cine] se resuelven de modo que prevalezca la organización general, la gran metáfora. Hay discontinuidades, rupturas, una textura compleja, como en *Dios o el diablo* o *Tierra en Trance*, pero esa representación se coloca en los límites de un cine ficcional diegético, relativamente homogéneo. Las improvisaciones en *Cáncer* (1968/72) marcan nítidamente el momento en que el conflicto entre la parte y el todo comienza a resolverse a favor de la fragmentación y la heterogeneidad, (a favor) del collage de episodios autónomos. Ya en *La edad de la tierra*, (1980) (...) Glauber exhibe ostensiblemente un montaje que rechaza simetrías y concatenaciones, se instala abiertamente en la *crisis de la representación*.²⁶

Asimismo encontramos, por otro lado, el propio desplazamiento vivo de un pueblo que constituye el objeto de interpelación de este cine y que, por su heterogeneidad, solo podrá encontrar la clave de su empoderamiento alejándose rizomáticamente de las expresiones arborescentes y centralizadoras

25 Félix Guattari y Gilles Deleuze, (2005), *Rizoma* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 57.

26 Xavier, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*, 77.

de las experiencias políticas ancladas a ciertas condiciones de la modernidad liberal republicana y burguesa. En ese sentido, el devenir rizomático puede asumirse a partir de esta otra afirmación de Julio Ortega: La identidad es procesal pero su contenido es actual²⁷. Ése sería, por lo demás, el genuino estatuto *latinoamericano* de lo que Gilles Deleuze llamó *el pueblo (por)venir*.

El espacio para esa densa simbolización política y ritual encaja -en su potencia alegórica- con otra categoría deleuzeana, determinada por toda esa heterodoxia de la modelización pos-estructuralista: la categoría/imagen del ritornelo. Para Deleuze, el ritornelo es una “andadura” más que una “forma”, en torno a un punto frágil que se siembra en el centro del agujero negro del caos. Luego, el francés le imprime a su discurso una ligera corrección de rumbo y toma de Paul Klee la idea pictórica de “punto gris” para permutarla por la de agujero negro. “El punto gris es en primer lugar el caos no dimensional, (...) luego ese punto salta por encima de sí mismo y hace irradiar un espacio dimensional, (...) toda una fuerza interna terrestre: [entonces] no representa ya el caos, sino la morada o la casa”²⁸. En ese sentido, “El ritornelo puede desempeñar otras [entiéndase diversas] funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación con lo Natal, lo Originario”²⁹. Esa tierra natal y espiritual concomitante, ese espacio de densa simbolización es, en el caso de Glauber Rocha, como sabemos, el Sertao, el desierto del nordeste brasileño. Ampliemos la pulsión alegórica de la modelización deleuzeana y pensemos en la operatividad filosófica del desierto en cuanto imagen: se trata de ese vector que salta sobre sí mismo y al buscar espesor dimensional se transforma, parafraseando a Derrida, en un bostezo de par en par abierto, del que surgen formas y ritmos vitales heterogéneos. El desierto es, dicho borgeanamente, el extremo del laberinto. La poesía latinoamericana conoce bien la incandescencia de esta imagen, desde Raúl Zurita (con su desierto de Atacama) hasta Mario Montalbetti (con un desierto más filosófico que es, al mismo tiempo, todos y ninguno: Arizona, Sahara, las dunas peruanas...). En el caso de Rocha, se trata, como hemos dicho, de un espacio concreto; y el Sertao implica considerar una carga muy potente en el imaginario político (revolucionario) y estético brasileño, desde que Euclides da Cunha escribiera su clásico *Los Sertones*, acerca de las revueltas y los resistencias populares de esa región en el XIX, hasta *Gran Sertao, Veredas*, el imprescindible libro de Gimaraes Rosa, quien hace brotar del desierto un lenguaje tan profusamente desafiante que se inscribe en una rica zona liminar: es un poema y una novela al tiempo. Una vez más, Glauber hereda a su manera la tradición brasileña. Hace del desierto una topografía poético-

27 Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo*, 32.

28 Gilles Deleuze y Félix Guattari, (2002). *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 319.

29 Deleuze, Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, 319.

Bibliografía

- Barreto, David. en: Carta abierta –de varios firmantes- sobre la cultura, dirigida al presidente ecuatoriano Correa, Rafael. 2009. <http://nuevascartas.blogspot.com/2009/08/>.
- Chiampi, Irtemar. *La Historia tejida por la imagen*. En J. L. Lima, *La expresión americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993)
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos* (Valencia: Pre-textos, 1980).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2005), *Rizoma* (Valencia: Pre-Textos, 2005).
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx* (Madrid: Trotta, 1995).
- Echeverría, Bolívar. *La clave barroca de América Latina*. Conferencia en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin. (<http://www.bolivare.unam.mx/> 2002)
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: Lumen, 1988)
- Giunta, Andrea. *Verboamérica (catálogo de la exposición)* (Buenos Aires: MALBA, 2016)
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005)
- Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997)
- Manifiesto Antopófago. Revisado el 26 de noviembre de 2017 en: www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Moraña, Mabel *Territorios y Forasteros. Retratos y debates latinoamericanos* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2015).
- Tendler, Silvio *Glauber, el laberinto de Brasil* (documental, 2003).
- Xavier, Ismael *Cine Brasileño Contemporáneo* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2000).

Fernando Nieto Cadena: ¿Una literatura menor frente al canon de la poesía ecuatoriana?

Ángel Emilio Hidalgo

Universidad de las Artes

Mi reflexión nace en diálogo a un sugerente artículo del poeta ecuatoriano Ernesto Carrión, aparecido en el último número de la revista *Eskeletra*, titulado “Canon y dominación”,¹ entendiendo lo que implica la formación de un canon como dispositivo de poder que se gesta en el interior de un campo literario, evidentemente atravesado por campos de poder, en el sentido propuesto por el sociólogo francés Pierre Bourdieu: «El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural, en especial)».²

En la configuración de los cánones literarios, esas listas de autores donde los escogidos son presentados como lo más representativo de una época, una generación o un país, intervienen campos de fuerza, cuyos actores intervienen en franca lucha por el poder simbólico. Pero la clave consiste en el nivel de autonomía el campo literario, pues, como explica Bourdieu, «cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas –a nivel simbólico– para los productores más independientes de la demanda».

«Capital simbólico» y «capital cultural» son concebidos como formas de acumulación en la producción literaria, que han sido alcanzadas, en buena medida, por lo que Bourdieu llama *principio de jerarquización externa* o *criterio del triunfo temporal*, que está basado en el éxito comercial como resultado de las ventas de las publicaciones de un autor, su «notoriedad social» (participación en ferias de libros, congresos literarios, condecoraciones recibidas), así como cargos públicos que, en un determinado momento, sirven para catapultar su imagen. Por otra parte, en la otra cara de la moneda, está el *principio de jerarquización*

1 Ernesto Carrión, «Canon y dominación. (Otros modos de entender la poesía ecuatoriana en un país sin lectores)», en *Eskeletra*. 25 años (número especial), Quito, Eskeletra Editorial, s.f.

2 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1995), pp. 319-320.

interna, la cual, básicamente, se constituye por la legitimación que un autor alcanza en su comunidad de pares; es decir, entre sus colegas literarios, quienes reconocen la valía o no de su trabajo creativo, generalmente desde la crítica especializada y más allá de las veleidades del mercado y del “gran público”.

Si pensamos en el caso ecuatoriano, tenemos muchísimos ejemplos que demostrarían la prevalencia del *principio de jerarquización externa* sobre el *principio de jerarquización interna* por, al menos, dos razones principales: primero, por la precariedad del campo literario, el cual recién alcanzó su autonomía en la década del setenta, luego de un primer antecedente importante con la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), como una instancia del Estado que se encargó de congrega a los artistas e intelectuales, publicar revistas, abrir espacios de producción y difusión de la «cultura ecuatoriana», en el marco de una ideología de perfil nacionalista y no menos populista, funcional al proyecto de Estado nacional mestizo vigente desde los días de la Revolución Liberal Ecuatoriana. Y en segundo lugar, porque a partir de los años treinta y al menos hasta los años sesenta, la impronta del realismo social se convirtió en un cuño político-ideológico que, a la larga, pervirtió la autonomía del campo, lo que apareció ejemplificado en el debate sobre la «literatura burguesa» que lo inició el escritor marxista Joaquín Gallegos Lara, en diciembre de 1933, y cuya primera víctima de esa deriva dogmática fue nada más y nada menos que el extraordinario narrador Pablo Palacio, quien recién sería justipreciado e incorporado al canon de la literatura ecuatoriana en los años setenta. Ya entre los setenta y ochenta, con la aparición de escuelas de literatura en universidades de Quito, Guayaquil y Cuenca, y la multiplicación de revistas, concursos, talleres, grupos literarios y de un activismo ya no político, sino en, desde, por y para la literatura, podemos decir que el campo literario al fin logró su autonomía frente a cualquier otra esfera de lo social.

Volviendo al artículo de Ernesto Carrión, este autor contemporáneo denuncia una especie de connivencia entre los personajes que históricamente han «dominado» la crítica de poesía en el país desde hace algunas décadas. Según Carrión, el canon lírico del Ecuador ha estado dominado por «tríadas», en una alusión que no deja de tener connotaciones religiosas, por las trinitades cristiana e hinduista. A lo cual, añade el crítico, se suma el hecho de que estas tríadas estrían completamente formadas por poetas quiteños (en la primera, figuraría Arturo Borja, Humberto Fierro y Ernesto Noboa y Caamaño; en la segunda, Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena; en la tercera, Iván Carvajal, Javier Ponce y Alexis Naranjo; y en la cuarta -la generación contemporánea del autor de texto-, Juan José Rodríguez, César Carrión y alguien que aún no está definido, pero que se estaría acomodando en este juego de vanidades literarias).

Más allá del aparente sesgo regionalista de este artículo, el malestar que en el fondo le movería a Carrión, sería comprobar que tradicionalmente

el canon poético ha estado regido de manera arbitraria, más aún en Ecuador, un país «dominado» por élites intelectuales y aristócratas de la palabra que, en medio de su estatus de diplomáticos –piénsese en el caso de Jorge Carrera Andrade o en escritores cosmopolitas como Alfredo Gangotena, quien escribió toda su obra en francés y aunque no fue leído en Ecuador durante las primeras décadas del siglo XX, fue incorporado sin recelos al canon poético del siglo XX.

Carrión sugiere que existen intereses creados en la formación de estos cánones, los que realmente son listas de privilegiados, a quienes una escuálida o casi inexistente crítica los entroniza y a fuerza de repetir verdades a medias, se convierten en las «vacas sagradas» de la literatura ecuatoriana, con todo el despliegue de la «tripe P» (prensa, publicidad y publicaciones).

No obstante, en medio de todo ello, Carrión se pregunta por importantes voces líricas que han sido confinadas a un lugar secundario en las listas de los «elegidos», paradójicamente en un país de la no crítica como es Ecuador: «¿Qué hubiera pasado si la línea canónica de nuestra lírica hubiera sido asentada con Hugo Mayo, Francisco Tobar García y Roy Sigüenza? [...] ¿Qué hubiera pasado si nos hubieran motivado a leer a Agustín Vulgarín, Rubén Astudillo y a Fernando Nieto Cadena? Y respondo: no hubiera existido en Ecuador esa llamada poética del silencio».

La poética del silencio es una corriente presente en la poesía contemporánea que tiene significativos exponentes sobre todo en la península ibérica, a partir de la década del ochenta aunque, según Ernesto Carrión, se remonta al poeta Jorge Carrera Andrade y sus *Microgramas* (un poemario publicado en 1940), en el caso del Ecuador. A pesar del virtual anacronismo, resulta interesante la acusación que hace Carrión a la que sería la línea dominante de la poesía ecuatoriana moderna: una llena de «refinamiento literario»³ que, según sostiene, «dominó la escena de nuestra poesía por décadas».⁴ Estaríamos, entonces, frente a la crítica al «buen decir», a un tipo de poesía que ha predominado en las altas esferas intelectuales de la capital, donde se ha reproducido hasta el cansancio, «la prolongación de un espíritu clasista que pretende decirnos que sólo unos cuantos pueden acceder a dicho manjar literario».⁵ Por el contrario, según el autor de este ensayo, casi siempre se han invisibilizado «autores ajenos al canon, marginados por su sexualidad, su etnia, su credo, su provincialismo, en definitiva: autores aislados de todo lo oficial por poseer una identidad que no es acorde a los valores que un canon pretende promover como único receptáculo de la identidad de un país».⁶

3 Carrión, *Canon y dominación...*

4 Carrión, *Canon y dominación...*

5 Carrión, *Canon y dominación...*

6 Carrión, *Canon y dominación...*

Si esto es así, tendríamos que explicar por qué otro tipo de discursos, registros, enfoques líricos, no han sido considerados por estos árbitros del buen decir, caballeros que desde su mirada y posición étnica, clasista y patriarcal, no toman en cuenta esas alteridades en el complejo horizonte de la lírica ecuatoriana.

En este punto, acudo a Gilles Deleuze-Félix Guattari y su formulación de *literatura menor*, como un concepto que se sostiene a partir de tres características: «la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político y el dispositivo colectivo de enunciación»,⁷ condiciones de posibilidad que tipificarían una literatura menor, la cual convive «en el seno de una llamada mayor (o establecida)». Reviso, entonces, el contra-canon moderno y encuentro que en la poesía del guayaquileño nacido en Quito (aquí parece cumplirse la desterritorialización como primera característica), Fernando Nieto Cadena (1947-2017) se desliza un lenguaje que en el momento en que pasa a ser enunciado (los años setenta del siglo pasado), articula la búsqueda individual del poeta en lo inmediato-político de esa época, expresiva en debates sobre la responsabilidad social del escritor, en el sentido planteado por Sartre. El mismo poeta concibe una línea discursiva dentro de su propia obra, que le acompañará hasta el final de sus días y que podría pensarse como un dispositivo colectivo de enunciación, por el préstamo que hace al lenguaje y la rítmica de la cultura popular, particularmente a la de la música afroantillana.

Pero, más allá de esta presencia rastreable en las páginas de su poesía, también es posible pensar en un derrotero político, a partir del grupo literario que Nieto Cadena creó en su inicial magisterio: Sicoseo, un taller de intelectuales y artistas que decidió apostar por un lenguaje callejero, popular y marginal propio del puerto de Guayaquil, como una actitud de cuestionamiento a los decires acartonados de los escritores «oficiales», entendiendo —como ellos lo hacían— que este peculiar registro de habla también era legítimo, más allá de los diccionarios de la academia de la lengua española.

Desde la expresión coloquial de sus poemas, Nieto Cadena encuentra aquí «su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto»,⁸ en palabras de Deleuze y Guattari, y se desplaza como un *flaneur* del trópico, registrando olores, sabores y sobre todo sonidos en una ciudad erotizada, al ritmo de la última palabra de la sonoridad afroantillana: la salsa, que en los años setenta ya coleccionaba fieles acólitos. Aquí, cabe observar la ciudad como escenario de esos objetos sensibles que devienen vectores o tensores de lo que Deleuze y Guattari llaman «dispositivo»;⁹ es decir, potencias de un conjunto multi-direccional de relaciones de fuerza que son activadas por la voz lírica desde las distintas instancias estructurales del poema: especialmente en la eufonía, el ritmo y el metro).

7 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1978), p. 31.

8 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, p. 31.

9 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, p. 31.

La eufonía (su “banda sonora”) y el ritmo que vertebran la poesía de Nieto Cadena, es el de la música afroantillana y particularmente de la Salsa (con un solo de timbal como el de ‘Sonido bestial’, de Richie Ray y Bobby Cruz, o el coro de Adalberto Santiago, Yayo, el ‘Indio’ y Marcelino Guerra en ‘El paso de Encarnación’, con la Orchestra Harlow: «cambia el paso que se te rompe el vestido», autores y temas que aparecen constantemente en su poesía), y del bolero. De hecho, hemos ubicado en su poesía episodios lingüísticos que guardan relación con el fraseo rítmico del bolero antillano, como el poema 19 que Fernando Nieto Cadena publicó en su libro *De buenas a primeras* (1976): «Busco la soledad más entusiasta/ que pueda hablar conmigo y no se exalte/ que no pida perdón ni dé disculpas./ Busco la soledad más hermanable/ que pueda corretear/ rodar las escaleras/ romperse las costillas./ Busco la soledad menos segura/ que no me tranquilice si me ofusco/ que no me garantice años de paz ni protección/ que me deje encerrar y no se asuste./ Busco la soledad». El ritmo del poema, en la última parte, es casi idéntico al inicio de la canción «Busco tu recuerdo», del compositor colombiano José Benito Barros, cuya mejor interpretación le pertenece al cantante puertorriqueño Charlie Figueroa: «Busco tu recuerdo dentro de mi vida/ de nuestro pasado que fue de alegría/ pero solo llega a mi pensamiento/ grandes amarguras para el alma mía».

En cuanto a la Salsa, un buen ejemplo es el Canto 1 o «Elegía a tu alma de tumbero», de *Nuevos ensalmos y otros evangelios apócrifos de Susanboy*,¹⁰ donde el poeta Nieto establece un diálogo –esta vez consciente– con el tema «Tumbakutún», de autoría de Catalino «Tite» Curet Alonso e interpretado por el sonero boricua Pete «El Conde» Rodríguez, en su álbum *Este negro sí es sabroso* (Fania Records, 1976):

1
[...]
de tus ñeros ñerísimos
/tumbakuyún/
en tus ojos se quedaron las noches de biela y ron
/tumbakuyún/
a tus oídos aún resonaban los un dos tres costa'
rica swing boys
/sonero/
[...]
/tumbakuyún/
no sé si aún vives los deslumbres de tu crisura
si aún espantas el polvo para brillar en un solo

10 Publicado en la revista *Sicoseo*, No. 1, Guayaquil, abril de 1977.

ladrillito
 /biyi biyón/
 hoy quiénes te aplauden
 quiénes te adulan por tu pasito sandunguero
 /ayé ayé/

Otro poema clave que articula este registro rítmico, esta vez, en un deambular de tiempos y espacios, siempre vinculados al barrio («el barrio» como una entidad propia, sin importar la ciudad), es el poema IV del libro *Los des(en)tierras del caminante* (1988). Así lo enuncia el poeta: «Me basta un pregón de timbales / Mi nostalgia se enreda a la sombra de mis primeros pasos / atrás de mí queda un barrio a oscuras / miro correr a la gente / darse golpes / saludar con esos modos que en la escuela llaman vulgares / admiro esa forma nada sutil de apodar a los amigos / atrás de mí tengo retazos de una infancia que se rasgó los ojos / que tuvo en los asombros su disfraz / una infancia que se quedó esperando otra canción en la rockola de la esquina». Y termina con una sentencia que en buena medida condensa su poética literaria y musical: «Un pregón de timbales es todo lo único que tengo».

La voz del barrio, el habla de la calle, el grito de la esquina, están presentes en la obra de Fernando Nieto Cadena, nuevamente, a lo largo del poema *Nuevos ensalmos y otros evangelios apócrifos de Susan Boy*: «si solamente hubieses hecho lo que te dije / lo que te enseñé / dos pasos palante camina sin cuidado / no estarías camellando en el parque / tiritandito de frío mamacita rica». Pero tal experimentación literaria no es exclusiva del poeta Nieto. La búsqueda de un lenguaje propio se reproduce en el manifiesto de la revista *Sicoseo* que este grupo publicó, en 1977. Según el «identi-kit» que precedía los textos de los «sicoseadores» – como se autodenominaban estos escritores guayaquileños– el objetivo de la revista era: «Representar-testimoniar-clarificar esa vida ordinaria y común de lo mejor de nuestra sociedad. No nos referimos a la crema y nata de los celestinajes sociales; nos referimos a eso que un tanto peyorativamente los providencialistas llaman pueblo».¹¹

En este punto, cabría preguntarse si el gesto expresivo de Fernando Nieto Cadena roza los linderos de una literatura menor, desde la subversión hacia la literatura dominante, configurando lo que Deleuze y Guattari llaman «las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)»¹² y mi respuesta tentativa es que sí, como virtual subversión a una forma de hacer poesía que se concibe como mayor y que entroncaría con la reflexión que hace Ernesto Carrión en su artículo «Canon y

11 "Identi-kit", en *Sicoseo*, No. 1, Guayaquil, abril de 1977, p. 1.

12 Gilles Deleuze y Félix Guattari, op. cit., p. 31.

dominación», en el sentido de que el sesgo dominante del canon de la poesía moderna ecuatoriana es aquel marcado por representaciones que favorecen a un puñado de valores que retratarían a la visión que tiene un país de sí mismo, como «católico, heterosexual, cosmopolita»,¹³ además de profundamente clasista y racista.

A modo de ejemplo, en aquella literatura mayor tampoco aparece la síncope, como efecto que marca la prolongación del tiempo para romper la regularidad del ritmo dentro del compás. En el canon de la música clásica occidental, el compás debe marcarse de manera exacta, lo que no ocurre en las músicas de origen africano, donde ese tiempo a veces se atrasa o se adelanta. De la misma forma, los poemas de Nieto están poblados de constantes quiebres rítmicos, donde el texto lírico funciona como una partitura, pues las notas fuertes se yuxtaponen a las notas débiles, con un manejo de las células rítmico-armónicas que nos remiten a la madre África. Esos quiebres lingüísticos también aparecen en la materialidad del texto, con el señalamiento de negritas o letras remarcadas que hace Nieto Cadena cuando cita o parafrasea fragmentos de las canciones de música popular.

Como dice el sociólogo y ensayista puertorriqueño Ángel Quintero Rivera, la música afroantillana y particularmente la Salsa, es sinónimo de democracia corporal y espontaneidad libertaria, y su lenguaje subalterno surge como desafío a la música «erudita» o «cultura».¹⁴ Desde ese peculiar registro y acto de habla, la poesía de Fernando Nieto Cadena también se yergue como una textualidad menor que interpela el texto mayor, ese lugar de enunciación tan serio y estandarizado donde no hay lugar para notas sincopadas, rítmicas descargas y estridentes solos de trombón.

13 Ernesto Carrión, op. cit., p. 61.

14 Ángel G. Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música «tropical»*, (México: Siglo XXI Editores, 1998).

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- Carrión, Ernesto. "Canon y dominación. (Otros modos de entender la poesía ecuatoriana en un país sin lectores)": *Eskeletra. 25 años*, (s.f.).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- Nieto Cadena, Fernando. *De buenas a primeras*. Guayaquil; Casa de la Cultura Ecuatoriana "Núcleo del Guayas", 1976.
- Nieto Cadena, Fernando. *Los des(fen)tierros del caminante*. Quito: El Conejo, 1988.
- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI, 1998.
- Sicoseo*, no. 1 (abril de 1977).
- Discografía
- Figueroa, Charlie. *Busca tu recuerdo*. Discos Fuentes, FLP-0224, s.f.
- Rodríguez, Pete "El Conde". *Este negro sí es sabroso*. Fania Records, SLP-00489, 1976.



Geofilosofía sin sombras.

El grado cero de un pueblo por venir

Paolo Vignola

Universidad de las Artes

Al cruzar el gran número de publicaciones recientes acerca de la «Geofilosofía» de Deleuze y Guattari con las cuestiones filosóficas ligadas al cambio climático y al Antropoceno, se podrían hallar elementos fundamentales para armar un campo de trabajo estimulante y con resultados que son aún indeterminados.¹ Entre estos elementos, vale la pena exaltar la literatura y, en esta, en particular los autores analizados por Deleuze, lo cual parece indicar un camino eficaz para volver al tema del Antropoceno en tanto que argumento político (macro y micropolítico). Así, la convicción del presente trabajo es que la articulación del tema geofilosófico con el de la literatura «deleuziana», nos permitirá ir más allá de la crítica de la época antropocénica y dirigirnos hacia las condiciones de la formulación de una individuación colectiva alternativa al Antropoceno, o sea la constitución de lo que empezaremos a llamar, «un pueblo por venir». Sin embargo, cabe señalar que los rasgos de este pueblo venidero, los que en la «geofilosofía» quedan tal vez demasiado abstractos, fueron pormenorizados en mayor medida por Guattari en *Las tres ecologías*,² y pertenecen al horizonte pragmático de la ecosofía, como articulación de las ecologías ambientales, mentales y sociales.³ Geofilosofía, ecologías y literatura, o más bien ecosofía y literatura,

1 Como introducciones a la temática general, véase Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari* (París: Harmattan, 2003); Rodolph Gasché, *Geophilosophy. On Gilles Deleuze and Félix Guattari's What is Philosophy?* (Evanston: University Press, 2014); Michael Bonta, John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and a Glossary*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004). A. Saldanha, H. Stark, *A New Earth: Deleuze and Guattari in the Anthropocene*, «Deleuze Studies», Vol. 10, 4, pp. 427-439. Cabe señalar también el reciente congreso internacional «We, The People to Come», *South Africa 2017 Deleuze and Guattari Conference*, Western Cape, August 30-31 (2017).

2 Véase Félix Guattari, *Las tres ecologías* (Valencia: Pre-textos, 1996).

3 La ecosofía de Guattari piensa de manera transversal las interacciones entre los ecosistemas y los universos de referencia sociales e individuales. Pues «La ecología social deberá trabajar en la reconstrucción de las relaciones humanas a todos los niveles del *socius*. [...] ya no es posible pretender oponerse a él [el poder capitalista] sólo desde el exterior mediante las prácticas sindicales y políticas tradicionales. Se ha hecho igualmente imperativo afrontar sus efectos en el dominio de la ecología mental en el seno de la vida cotidiana individual, doméstica, conyugal, de vecindad, de creación y de ética personal», Félix Guattari, *Las tres ecologías*, 45-46. Según Guattari, hasta ahora la ecología medioambiental, solo ha esbozado los rasgos de una «ecología generalizada», cuya finalidad debería consistir en «descenrar radicalmente las luchas sociales y las maneras de asumir su propia psique. [...] La ecología cuestiona el conjunto de la subjetividad y de las formaciones de poderes capitalísticos», Félix Guattari, *Las tres ecologías*, 50.



definen así el marco de acción para la constitución de este pueblo como el nuevo sujeto de enunciación crítica, frente al Antropoceno.

Este eje de lectura está basado sobre la doble consideración de que, por un lado, el tema del Antropoceno ofrece la oportunidad de retomar en clave de ecología política, algunas consideraciones destacadas de *¿Qué es la filosofía?*; y, por otro lado, de que este libro parece permitir un discurso sobre el Antropoceno radicalmente filosófico. Además, cabe añadir que, si *Las tres ecologías* puede funcionar como enlace premonitorio de las cuestiones ecológicas contemporáneas, la clave teórica para conectar estas dos esferas temáticas, la geofilosofía y la ecológica, es *algo esencial* que se encuentra en la literatura amada por Deleuze. En ese sentido, tal vez un tramo de esta construcción podría ser dedicado a las relaciones directas o indirectas entre las cuestiones filosóficas, así como a las condiciones macro y micropolíticas, de la «Geofilosofía» que aparecen en las páginas de «Bartleby y la fórmula», donde Deleuze describe la obra entera de Melville como realización de la filosofía pragmatista a través de la literatura⁴.

Una propuesta (geo)ecosofía

Este trabajo tendrá como contenido principal y como horizonte la indicación de ese pueblo por venir mencionado a menudo por Deleuze y Guattari. Más aún, siguiendo las sugerencias de la «Geofilosofía», este pueblo menor, nómada e inacabado, habría de devenir el nuevo sujeto de enunciación de la filosofía⁵ para convertirse en una proposición ecosofía alternativa a la ecología dominante. Sin embargo, lo que volvería aún más interesante este sitio de construcción, sería el abanico de cuestiones abierto por la frase del exergo de *¿Qué es la filosofía?*, donde al poner en tela de juicio la convicción de que pensar corresponda a «un hilo tensado entre un sujeto y un objeto», Deleuze y Guattari sugieren que el pensamiento se diera «en la relación entre el territorio y la tierra»⁶.

Parece bastante evidente como en esta propuesta geofilosofía sea posible ver el resorte teórico de distintas perspectivas ecológico-políticas, en un sentido estricto, es decir con respecto al medio ambiente, así como en un sentido más amplio, o sea enfocadas en las relaciones de cualquier género entre los humanos y los no humanos. Desde la teoría de los hiper-objetos de Timothy Morton⁷, pasando por los análisis decoloniales ligados al Antropoceno de Fe-

4 Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 98-127.

5 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), 111.

6 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 86.

7 Véase Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: MUP, 2013).

derico Luisetti y de Donna Haraway⁸ hasta llegar al perspectivismo y el multinaturalismo amerindios descritos por Eduardo Viveiros de Castro⁹, se puede encontrar la deconstrucción de este subrepticio «hilo tensado entre un sujeto y un objeto» que la tradición del pensamiento occidental siempre ha dado por asumido. El elemento común de estas perspectivas (explícita o implícitamente “geofilosóficas”) es precisamente la tematización crítica del hilo tensado entre sujeto y objeto para poner el pensamiento en relación inmediata con «el territorio y la tierra».

En vez de describir en detalle estas actualizaciones de la geofilosofía o de dibujar los lindes y los límites del sitio de trabajo recién descrito, la intención de este artículo se limita a proponer una operación como ejemplo de lo que se puede hacer dentro del campo de trabajo apenas imaginado. Esta operación consiste en proporcionar los rasgos principales de lo que sería preciso llamar una tentativa geofilosófica entre ecología política y literatura. Dicha tentativa, siguiendo las indicaciones de Deleuze y Guattari goza de una condición geofilosófica particular: la condición tropical y, en especial la equinoccial, semejante a la que Deleuze, directa o indirectamente, se refiere dos veces. La primera, en *Nietzsche y la filosofía*, como condición para una nueva imagen del pensamiento;¹⁰ la segunda, en *Crítica y clínica*, y esta sería nuestra convicción, como grado cero de un pueblo por venir.¹¹

En los apartados siguientes, trataremos de dibujar una línea imaginaria donde se ubicaría este pueblo que todavía no existe: un pueblo por venir. Sin embargo, ante de empezar, cabe preguntarse ¿qué es o quién es este pueblo por venir? A pesar de su indeterminación constitutiva, ya que no se refiere a ningún pueblo en particular, al seguir las sugerencias de la «Geofilosofía», este pueblo, un pueblo menor, nómada e inacabado, habría de devenir también el nuevo sujeto de enunciación de la filosofía: «La raza llamada por el arte o la filosofía no es la que se pretende pura, sino una raza oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nómada, irremediabilmente menor».¹²

Deleuze y Guattari nos hablan entonces de una refundación de la filosofía que consiste en un rescate político, lo cual significa dar voz a quien está oprimido, a quien siempre ha sido puesto afuera de la razón occidental, es decir, a quien

8 Véase Federico Luisetti, *Demons of the Anthropocene: facing Bruno Latour's Gaia*, «PhilosophyKitchen», n. 5, 2016, pp. 157-169; Donna Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, «Environmental Humanities», vol. 6/2015, pp. 159-165

9 Véase Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, (París: PUF, 2009).

10 Véase Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 2002), 156: «A nosotros nos corresponde ir a los lugares más altos, a las horas extremas, donde viven y se alzan las verdades más elevadas, las más profundas. Los lugares del pensamiento son las zonas tropicales, frecuentadas por el hombre tropical. No las zonas templadas, ni el hombre moral, metódico o moderado».

11 Véase Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 122-124.

12 Deleuze, Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 111.

siempre ha sido pensado como objeto del conocimiento y nunca como sujeto. Sin embargo, esta refundación, que quiere ser una revolución del pensamiento, quedaría inacabada sin una acción aun más radical: descentralizar tanto al sujeto como al objeto. De hecho, es así que empieza el capítulo «Geofilosofía»: «El sujeto y el objeto dan una mala aproximación del pensamiento. Pensar no es un hilo tensado entre un sujeto y un objeto, ni una revolución de uno alrededor de otro. Pensar se hace más bien en la relación entre el territorio y la tierra».¹³

Hoy en día, en la época del cambio climático, de las migraciones masivas desde los lugares de guerra, de la desterritorialización afectiva provocada por el capitalismo digital, esta frase requiere ser pensada en toda su potencia expresiva, teórica y política. Por ende, la intención de este texto consiste también en subrayar el carácter visionario de la perspectiva de Deleuze y Guattari con respecto a lo que ocurre en el presente, es decir, una crisis ecológica, social, epistémica y política que toma el término de Antropoceno. Al mismo tiempo, todos estos rasgos problemáticos que parecen caracterizar a la época contemporánea, pueden indicar la necesidad de un replanteamiento de lo que Deleuze y Guattari cualificaban de «menor», esto es, el rasgo de la literatura emancipadora de las minorías étnicas, lingüísticas y políticas. ¿Qué significa «menor» en la época del Antropoceno? O, más concretamente, ¿qué es lo que tendría que ser menor en esta época?

Menor

Según Deleuze, la literatura siempre ha tenido el papel de dibujar líneas de fuga creadoras frente a los acontecimientos de dominación, colonización y violencia que sufre al autor de una obra, así como su comunidad; los ejemplos son varios, de Kafka a Melville, de Lawrence a Burroughs, de Pasolini a Miller. Deleuze describía los escritores tan amados por él como sintomatólogos o médicos de la civilización, capaces de hallar los síntomas de malestar colectivo y de transformarlos en expresiones emancipadoras, por medio de los devenires (animal, mujer, negro, molécula, etc.) que la escritura permite.¹⁴

Si entonces la literatura puede ser concebida como una sintomatología social, cabe preguntarse cuáles son los síntomas detectados por los escritores actualmente y por ende cuáles serían las líneas de fuga creadoras, puesto que tendencialmente ya no se trata del malestar ligado a lo que Kafka, Melvi-

13 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 86.

14 Véase Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Escuela de Filosofía Universidad ARCIS), 170: «Los autores, si son grandes, son más un médico que un enfermo. [...] son sorprendentes diagnosticadores, sorprendentes sintomatólogos [...]. Los clínicos que saben renovar un cuadro sintomatológico hacen una obra artista; a la inversa, los artistas son clínicos, no de su propio caso ni siquiera de un caso general, sino clínicos de la civilización».

lle, Nietzsche, Artaud, Lawrence – entre otros – expresaban por medio de sus obras. Sería reductor también delimitar este papel sintomatológico a aquellas obras que pertenecerían a lo que Deleuze y Guattari definieron como literatura menor¹⁵, ya que los desafíos contemporáneos se hallan en formas y especies de dominación, colonización y violencia bastante diferentes de aquellas en las cuales se desarrolló esta perspectiva literaria: la literatura menor nace y se desarrolla en la época de los estados-naciones disciplinarios, ya bastante lejana del mundo capitalista hipertecnológico, globalizado y «plataformizado» de nuestros días. Sin embargo, *algo esencial* de la literatura menor y de la literatura como sintomatología, por dentro o por fuera de ella, aún existe y se expresa en formas de vida, modalidades de resistencia y líneas de fuga creadoras, frente a los acontecimientos del presente. Este elemento esencial, que sin embargo puede vivir y desarrollarse también afuera de la dimensión literaria, indudablemente tiene que ver con el concepto de «devenir menor», concebido como el carácter ecológico o «ecosófico», en el sentido otorgado por Guattari a este término. En este caso, la ecología se refiere a la dimensión relacional entre los elementos indicados arriba: sociales, políticos, ambientales, epistémicos. En este sentido, es correcto afirmar que el devenir menor, así como su fórmula del «n-1», es siempre una ecología relacional que articula y desarticula las tres esferas, subjetiva, social y ambiental.

Estos rasgos ecológicos serán nuestra guía programática en el dibujo de la línea imaginaria que se manifestará en el intersticio entre filosofía, literatura, geopolítica, «tierra y territorio». En otras palabras, nuestra tesis es que una respuesta geofilosófica al Antropoceno implica hacer proliferar ecologías o ecosofías menores en tanto que condiciones de posibilidad de un pueblo venidero, o sea de nuevas formas de individuación colectiva o de subjetivación.¹⁶

El Antropoceno como ecología mayor

El término «Antropoceno» que viene de la geología, ha adquirido un carácter interdisciplinar, pues se utiliza para indicar que la humanidad a través de la tecnología y la industrialización se ha convertido en un agente fundamental de la transformación de los procesos geológicos y de la biosfera, que han llevado a la Tierra a un punto en que la vida humana corre el riesgo de desaparecer. Esto sig-

¹⁵ En la teoría de Deleuze y Guattari, la literatura menor consiste en una subversión del modelo mayoritario de la lengua oficial: «Una literatura minoritaria no se define por una lengua local que le sería propia, sino por un trato que inflige a la lengua mayor». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 80. En este sentido, las lenguas y literaturas menores son procesos fronterizos de mestizaje que trabajan y transforman la lengua mayor.

¹⁶ Sobre el concepto de «ecología menor», véase Jaime Del Val, «Algoriceno. Ecologías mayores y menores en la era del Big Data», en ILIA. *Debates sobre la investigación en artes* (Guayaquil: UArtes eds., 2017), 44-57.

nifica, a su vez, que la humanidad aparece como un sujeto dominante y excepcional que controla y decide sobre todas las otras entidades no humanas, además de sufrir los efectos secundarios de sus propias acciones sobre el planeta.¹⁷

Lo que parece fundamental con respecto a las consideraciones de geografía y su relación con el pensamiento, sujeto, objeto, tierra y territorio, es que la mayoría de las interpretaciones filosóficas, políticas, así como ecológicas del Antropoceno convergen en pensar este fenómeno como el efecto final de una mirada frente a la tierra y la naturaleza. Lo cual implica que estamos frente a una ecología mayoritaria que pertenece a un tipo específico de ser humano.¹⁸ Esta mirada proviene, esencialmente, de la perspectiva renacentista del sujeto cognoscente, conquistador, que actúa siguiendo la fórmula baconiana «saber es poder». Es en este sentido que Jason Moore acuñó el término Capitaloceno para describir la «ecología-mundo dominante», durante el largo siglo XVI, en la cual «el mapeo del espacio era constitutivo de la conquista del globo, no simplemente de su representación».¹⁹ En otras palabras, esta mirada expresa la voluntad de poder implícita en este hilo tensado entre el sujeto y el objeto.

Ahora bien, vale la pena considerar que la época antropocénica ha sido concebida por filósofos y científicos sociales, no sólo como una cuestión ambiental, sino como un fenómeno social omnipresente. Este se compone de una mezcla de efectos secundarios del cambio climático, viejas y nuevas formas de colonización, así como el empobrecimiento general de los recursos, los conocimientos y los proyectos políticos. En esa medida, el Antropoceno representa una suerte de acontecimiento ecológico mayor, contra el cual el pensamiento crítico, así como la literatura y las artes tienen que pelear. De hecho, en la perspectiva de Deleuze y Guattari, el combate contra los acontecimientos del presente, parece ser la misión de las artes y de la filosofía, no sólo como resis-

17 El término Antropoceno ha sido acuñado por Paul Crutzen y Eugene Stoermer. Para su definición véase Williams Steffen, Paul Crutzen, Paul, J. R. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?* (2007; online: https://pik.potsdam.de/news/public-events/archiv/altre-net/former-ss/2007/05-09.2007/steffen/literature/ambi-36-08-06_614_621.pdf); Ronald Monastersky, «Anthropocene: The human age», «Nature», vol. 519, n.º 7542. Con respecto a las ciencias sociales y la filosofía, véase Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene* (Nueva York: Verso, 2016); Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre. Critique du géoconstructivisme* (París: Seuil, 2016).

18 Véase Heather Davis, Etienne Turpin (ed.), *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanity Press, 2015); Sara Baranzoni, Paolo Vignola (eds.), «The Battlefield of the Anthropocene», *Azimuth*, 9, 2017.

19 El concepto de ecología-mundo, propuesto por Moore y basado en una dinámica relacional, pone la naturaleza como matriz y ya no solo como recurso, así como la interdependencia entre los procesos sociales y los fenómenos naturales, mismos sobre los que se fundamentan las transformaciones en las modalidades de producción capitalista a lo largo de la historia. En este sentido, Capitaloceno significa algo como «la edad del Capital-en-la-naturaleza», y quiere decir que la creación de valor se da por medio de la naturaleza, o sea en la articulación variable de capital, poder y medioambiente. Jason W. Moore, *El auge de la ecología-mundo capitalista (I). Las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima*, «Laberinto», n.º 38, 2013, 10-18.

tencia, sino también como invención de un porvenir: «actuar contra el tiempo, y de este modo sobre el tiempo, a favor de un tiempo venidero». Actuar contra el pasado, y de este modo sobre el presente, a favor de un porvenir». ²⁰

Volvamos al significado de la palabra Antropoceno, que pretende abrazar a toda la humanidad, rompiendo fronteras locales, culturales, económicas y epistemológicas, y confundiendo, dentro del significante *anthropos*, todas las civilizaciones, etnias y procesos socioculturales. Sin embargo, ese *anthropos* no es la humanidad como tal, sino sólo el sujeto de una línea trans-hemisférica y unívoca, geo-epistémica y geopolítica, que cruza el globo de norte a sur, es decir, de Europa y América del Norte hasta todos los demás lugares del mundo para conquistarlos y dominar la Naturaleza, considerada como un objeto. Todo esto significa que al pronunciar la palabra *anthropos*, se repite el patrón colonizador de un sujeto epistémico-político.

Por otro lado, parece bastante evidente que la devastación de la Tierra no es simplemente el resultado de las actividades emprendidas por el *Homo sapiens*: estos efectos derivan de un nexo particular de carácter epistémico y tecnológico en coalescencias sociales, políticas y económicas que forman una red con la biosfera. Este nexo de explotación multinivel, que puso las bases del capitalismo industrial, se ha desarrollado a lo largo de la historia moderna y de la historia de la colonización, hasta formar relaciones sociales de poder cuyo estudio y, en particular, el estudio de los efectos epistémicos constituye la base del pensamiento decolonial.

En esa medida, la pareja colonialismo-capitalismo expresa una forma específica de relaciones sociedad-naturaleza, que tiene sus inicios en la formación del sistema-mundo en el siglo XVI, cuando Europa se convirtió en el «centro» de una red global de conocimiento y poder. A partir de ese momento, Europa deviene el sujeto, el resto del mundo en tanto que naturaleza deviene el objeto, mientras que el hilo tensado entre los dos sería el capitalismo colonial. Para indicarlo de antemano, se trata sin duda de una multiplicidad de hilos que vehicula conocimiento y poder de manera unidireccional. Por esta razón, la tentativa del presente ensayo es la de destacar, analizar y repensar únicamente un hilo de esta red, es decir el hilo ecosófico, relacionado entonces con el saber y el conocimiento, en sus relaciones con el poder, el deseo, la subjetividad y la identidad.

Desde el punto de vista del conocimiento, la naturaleza se encuentra gobernada desde el siglo XVI por las leyes de la *mathesis universalis* cartesiana, en el sentido de que está escrita en un lenguaje matemático universal, válido para todo lugar y tiempo. Todos los atributos y valores de la naturaleza son atraídos hacia la órbita de los intereses humanos y reducidos a elementos

²⁰ Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 113.

calculables. El único *telos* es el de la acción humana, y el mundo se convierte en objeto del conocimiento, objetivo del *anthropos*.

Santiago Castro-Gómez acuñó la expresión «hybris del punto cero» para indicar la tendencia, propia de la razón occidental, a presentar su saber y conocimiento absolutamente objetivos, desnudados de cualquier corporeidad y afectividad, con el fin de legitimarlos automática y jerárquicamente frente a los otros saberes no occidentales.²¹ Estos saberes «no científicos» han sido y siguen siendo sistemáticamente reducidos a «saberes étnicos», y por ende objetos del propio saber occidental, de su absolutismo epistémico. En este sentido, el «punto cero» está acompañado por lo que Boaventura De Sousa Santos y el propio Santiago Castro-Gómez describieron como una especie de «línea abismal», explicando que la modernidad ha convertido las «experiencias no occidentales» en «desperdicios culturales», negándoles la posibilidad de existir.²² El conocimiento que está por encima de esta línea abismal, supuestamente objetivo, neutral, universal y válido para todos, responde de hecho a un sujeto cuyo modelo es el hombre blanco-europeo-capitalista-cristiano-patriarcal-heterosexual. La línea abismal, que expresa un segundo nivel de aproximación con respecto a este «hilo tensado entre el sujeto y el objeto», define entonces la colonialidad del saber.²³

Ahora bien, frente a esta línea abismal, la reivindicación de los autores decoloniales tiene que ser entendida como una «alteridad epistémica» que se expresa a través de formas intersticiales e híbridas, las cuales en su heterogeneidad dibujan los rasgos de una «episteme fronteriza». Este conjunto epistémico-crítico encarna, por un lado, las memorias conflictuales del colonialismo y las contradicciones de la colonialidad y, por otro lado, promueve la producción de conocimientos situados, locales, literalmente incorporados, provenientes de las esferas de los saberes ancestrales, de la explotación del trabajo, del feminismo, de las minorías de cualquier género. Todo esto para interpelar la pretendida neutralidad y objetividad del saber Occidental. La apuesta política de ese episteme fronterizo es entonces, evidentemente, la fuga del «punto cero» del saber universal y eurocéntrico.

No cabe duda de que en esta apuesta política la literatura juega un papel estratégico, como es el caso, de la obra de Gloria Anzaldúa, la que puede ser calificada de sintomatológica, así como de literatura menor.²⁴ En

21 Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, (Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2005).

22 Boaventura De Sousa Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal* (Buenos Aires: CLACSO y Prometeo Libros, 2010), 68.

23 Véase Edgardo Lander, ed., *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: Clacso, 2000)

24 Véase Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (San Francisco: Lute Books, 1987); María Belausteguigoitia Rius, «Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa», *Revista Estudios Feministas*, vol.17, no.3, Florianópolis Sept./Dec. 2009.

Borderlands/La Frontera, la escritura expresa sintomatológicamente el espacio de la frontera entre México y los Estados Unidos: una herida abierta y padecida por los migrantes. Anzaldúa, al alternar y mezclar el inglés y el español trabaja el significado mismo de la frontera, utilizando datos históricos, demográficos y sociales, pero también toda la producción de cultura mayor y menor de aquellos territorios.

Si Kafka, según la perspectiva de Deleuze y Guattari, escribe en el mismo idioma que lo domina y restringe su posibilidad expresiva, es decir, el alemán, para retorcerlo y abrirlo desde el interior, también Gloria Anzaldúa crea una literatura menor en inglés, un lenguaje que, en su forma oficial, colonizadora u opresora la silencia y la hace invisible. *Borderlands/La Frontera* retuerce y transforma el inglés al insertar el español, a la vez que ambos idiomas son trabajados por los dialectos, para crear un lenguaje en devenir y un devenir del lenguaje. El *Spanglish* describe la experiencia migratoria como una sintomatología, en la medida en que visibiliza las formas en que los migrantes sufren la violencia de la condición fronteriza, en donde la sangre y el sudor de los cuerpos cansados y humillados se transforma en manifestaciones expresivas. Si, entonces, la opresión de la lengua siempre refleja una dominación, Anzaldúa muestra como por medio del lenguaje el padecer individual puede ser transmitido en la colectividad y convertido en elemento de emancipación. En este sentido, más que pertenecer al autor individual, la literatura menor de *Borderlands/La Frontera* es una enunciación colectiva que hace signo hacia un pueblo por venir, forjando «los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad».²⁵

Con Anzaldúa nos encontramos en una forma expresivamente poderosa que cuestiona la relación entre la tierra y el territorio, crucial para seguir con la búsqueda del pueblo por venir imaginado por Deleuze y Guattari. Ahora bien, si la sintomatología de Anzaldúa se enfoca sobre el eje geopolítico Norte-Sur, una posibilidad de contra-efectuación artística, literaria y geofilosófica de este eje y del malestar que resulta de él, parece venir del libro *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*. De hecho, este libro ofrece la oportunidad de una desorientación del pensamiento occidental, de sus coordenadas así como de sus pautas geopolíticas. Se trata de una desorientación que tiene que ver justamente con «la relación entre la tierra y el territorio», en la medida en que la latitud cero dibuja un territorio en el intersticio mismo entre el Norte y el Sur de la tierra. Es desde este intersticio que buscaremos los rasgos preliminares de un pueblo por venir.

²⁵ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 30.

Hacer la línea y no el punto

Grado cero, bajo la luz ecuatorial, describe a los escritores que atravesaron la línea ecuatorial entre su vida y su escritura como una «comunidad de imaginantes». Se intenta agenciar Jules Verne, *Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, *Moby Dick* y *Las encantadas* de Melville con un conjunto heterogéneo de autores latinoamericanos y, particularmente, ecuatorianos, como Leonardo Valencia, Jorge Carrera Andrade y Jorge Velasco Mackenzie. Es de este último autor, que Ponce Ortiz, editor del libro, retoma la idea de un país de imaginantes, particularmente en la novela *En nombre de un amor imaginario*. A continuación, el libro apela a una comunidad más amplia que aquella de los grandes escritores, es decir una comunidad que no existe todavía, como ese «pueblo que falta» invocado por Paul Klee y retomado por Deleuze en su dimensión por venir²⁶.

Desde el punto de vista ecosófico que tratamos de redibujar, o de ecología menor, el grado cero puede entonces volverse una línea de fuga creadora, creadora de un pueblo, de una colectividad grande como un pueblo. Se trata pues de una *línea de expresión* alternativa a la dominación occidental y al asunto del Antropoceno: se trata en general de una respuesta a – o contra-efectuación de – la *hybris* del punto cero, porque la línea geopolítica ecuatorial y el grado cero al cual esta noción se refiere son nada más y nada menos que los productos de dicha *hybris* de la razón occidental. Por el contrario, la línea que *Grado cero* quiere redibujar tiene que ser entendida como un plan de inmanencia para la creación de nuevos universos de sentidos. Este plan, precisamente como lo entienden Deleuze y Guattari busca superar la relación jerárquica entre el sujeto y el objeto del conocimiento así como del pensamiento en general:

El espacio de la línea imaginaria, ese que señala el balance de los hemisferios, deviene también el espacio de la ruptura de los bordes psíquicos del sujeto. Si desde la mera demarcación geodésica, el espacio ecuatorial es una rígida marca geométrica de la unidad y el balance (equilibrio, universalidad), [...] el espacio equinoccial pasa de ser un espacio de alta condensación simbólica, a ser el de una radical resistencia al racionalismo occidental que todo lo ordena desde la dictadura del sujeto y el sometimiento del objeto.²⁷

Al mismo tiempo, el libro tiene sin duda en cuenta los riesgos ligados a esta operación, como los localismos y regionalismos identitarios, e intenta

26 «La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta», Deleuze, *Crítica y clínica*, 9.

27 Esteban Ponce Ortiz, «La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra», in Id., (ed.), *Grado Cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Eds., 2016), 31.

activar un «proceso identificatorio en que la apropiación de algunos de los elementos de la pluriculturalidad nacional [ecuatoriana] se proyecte hacia lo universal»²⁸. Se trataría entonces de un ejercicio de desorientación imaginario, de un imaginario que vaya más allá del Ecuador para construir un universal de las diversidades y de las *diversidades*, es decir de las localidades que expresan puntos de vistas otros con respecto a la pretendida universalidad occidental.

Instaurar una mirada que cruce esa galaxia de universos culturales en sus diferencias más notables, a la vez que en su común yacer bajo la plena perpendicularidad de la luz solar, es un ambicioso desafío intercultural y poscolonial y una fuente cierta de goce reflexivo en plenitud desde la tropicalidad ecuatorial, desde el bullir de la vida, como vida y como idea de la vida. Hacer visibles los paisajes culturales del trópico central en su conjunto se convierte así en una estrategia para transversalizar la mirada sobre el planeta, e intentar descentrar la perspectiva geopolítica dominante. Mirar el planeta en sus relaciones horizontales y desde el centro equinoccial, que de ningún modo coincide con los centros geopolíticos, afirma una posibilidad de aproximación intercultural desde la latitud que no es ni sur ni norte; esta transversalidad, desde el grado cero, sugiere una posibilidad de dinamizar las relaciones oriente-occidente, desde otros topos, desde perspectivas culturales descentradas que están más permeables al ejercicio de diversidad.²⁹

Por último -y esto conecta el vocabulario de Guattari, la esfera de la ecología ambiental implícita en la cita precedente, a la de la ecología intersubjetiva-, el grado cero expresa también la voluntad de establecer un vacío de la identidad desde el cual replantear la misma cuestión identitaria. Esto porque, como afirma Ponce Ortiz, la «identidad» es un concepto reticente a la pluralidad y a la diversidad:

Reconozco la dificultad de sustituir el término identidad, sin embargo creo que es fundamental, al hablar de temas culturales, la absoluta ineficiencia y la tendencia siempre reductiva a leer la identidad como unidad, como campo cerrado y como herencia muerta. La expresión “procesos identificatorios” alude a una postura activa en la que los individuos eligen los componentes culturales con los que buscan identificarse; esa tendencia proactiva presume un ejercicio de reflexión consciente en la construcción de los procesos culturales y desdeña la idea de cultura como un mero acto de recepción y herencia [...]. La hibridez desde esa concepción no es tampoco un puro acto que ocurre fuera del sujeto, sino que el sujeto que asume

28 Esteban Ponce Ortiz, «La construcción simbólica», 16.

29 Esteban Ponce Ortiz, «La construcción simbólica», 19-20.

los procesos identificatorios, trabaja ya en un gesto de consciencia de las transformaciones culturales.³⁰

Es entre este vacío y estos procesos identificatorios que se encuentra el tema del pueblo faltante, de un pueblo que todavía no existe. Si la cultura estatal no puede satisfacer la idea que el arte fomenta acerca de un pueblo por venir, *Grado cero* imagina la raíz o el germen de este pueblo en la figura de una comunidad de imaginantes, entendidos -siguiendo la perspectiva decolonial de Enrique Dussel-, como sujetos transmodernos, inacabados, testigos de «un mundo en proceso».³¹ Estos sujetos serían como islas conectadas únicamente por su distancia, justamente como el archipiélago de Galápagos descrito en *Las Encantadas* de Melville.³² Es aquí donde se puede registrar el encuentro con la perspectiva de Deleuze (un encuentro interdisciplinar como los que el mismo filósofo planteaba). De hecho, en «Bartleby y la fórmula» Deleuze utilizó *Las encantadas*, o sea las Galápagos, para definir el pragmatismo como «ese doble principio de archipiélago y esperanza»³³:

Se trata en primer lugar de la afirmación de un mundo en proceso, en archipiélago. Ni siquiera un rompecabezas, cuyas piezas al adaptarse reconstruirían un todo, sino más bien una pared seca de piedras libres, no cimentadas, donde cada elemento vale por sí mismo y en relación con los demás: conjuntos aislados y relaciones flotantes, islas e islotes, puntos móviles y líneas sinuosas [...] no un vestido uniforme, sino una capa de Arlequín, incluso blanca sobre fondo blanco, un *patchwork* de continuación infinita, de empalmes múltiples.³⁴

La operación de Deleuze, así como la sugestión de *Grado cero*, consiste en jugar la condición equinoccial y la línea ecuatorial en tanto componentes geofilosóficos para un pragmatismo mundial postcolonial, un pragmatismo de exploradores-imaginantes.³⁵ Este nuevo pragmatismo, un pragmatismo del *patchwork* geopolítico en la época del Antropoceno, requiere «una nueva perspectiva, el perspectivismo en archipiélago que conjuga panorámica y *travelling*, como en *Las islas encantadas* [...] Hace falta una comunidad nueva, cuyos miembros sean capaces de «confianza», es decir de esa creencia en sí mismos, en el mundo, en el devenir».³⁶ Para conseguir este resultado ecosófico, es en-

30 Esteban Ponce Ortiz, «La construcción simbólica», 16.

31 Deleuze, *Crítica y clínica*, 122.

32 Véase E. Mayorga, «Melville en Galápagos: el paisaje transcendental», in Ponce Ortiz, *Grado Cero*, 241-271.

33 Deleuze, *Crítica y clínica*, 123.

34 Deleuze, *Crítica y clínica*, 84.

35 Véase Deleuze, *Crítica y clínica*, 123.

36 Deleuze, *Crítica y clínica*, 124.

tonces preciso que «el sujeto cognoscente, el único propietario, dé paso a una comunidad de exploradores, precisamente los hermanos del archipiélago, que reemplacen el conocimiento por la creencia, o mejor dicho por la ‘confianza’: no creencia en otro mundo, sino confianza en este mundo de aquí».³⁷

En este sentido, una comunidad de sujetos imaginarios como aquella concebida por *Grado Cero*, que deja de lado la propiedad del conocimiento para creer en el mundo y en el devenir concreta la sugerencia de Deleuze y Guattari acerca de un futuro sujeto de enunciación. Como adelanté en la introducción, a pesar de que este sujeto ha sido anunciado de manera general en *¿Qué es la filosofía?*, en este libro se enuncian formas de pensar este pueblo que está bien presente, incluso de forma pragmática, en los dos autores. En este sentido, no solo se pueden encontrar descripciones más pormenorizadas en *Las tres Ecologías* de Guattari, sino también características fundamentales, como lo testimonian los pasajes siguientes sobre la constitución misma de la ecosofía:

Se tratará más bien de un movimiento de múltiples facetas que instaura instancias y dispositivos a la vez analíticos y productores de subjetividad. Subjetividad tanto individual como colectiva, [...] y que se abre en todas direcciones hacia el socius [...] se trata de conjurar el crecimiento entrópico de la subjetividad dominante. [...] Nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro, con el extranjero con el extraño; [...] es en la articulación: de la subjetividad en estado naciente; del socius en estado mutante; del medio ambiente en el punto en el que puede ser reinventado; donde se dilucidará la salida de las crisis más importantes de nuestra época. [...] Los individuos han de devenir a la vez solidarios y cada vez más diferentes.³⁸

Ahora bien, si asumimos estas características como los rasgos programáticos de una colectividad venidera, y si «la raza llamada por el arte o la filosofía no es la que pretende ser pura, sino más bien una raza oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nómada e irremediablemente menor», los sujetos de esta filosofía o ecosofía tal vez serán las comunidades imaginantes, mismas que darán vida a ese pueblo, que «quizás sólo existe en los átomos del escritor, un pueblo bastardo, inferior, dominado, siempre en devenir, siempre incompleto». Un pueblo que aún no existe, porque no puede pertenecer a los Estados-nación ni al mercado financiero global sino que tiene que salir de una nueva relación entre la Tierra y el territorio, es lo que la actual crisis ambiental y sociopolítica requiere, al menos si deseamos seguir confiando en este mundo, como los pragmatistas, para transformarlo.

³⁷ Deleuze, *Crítica y clínica*, 122-123.

³⁸ Guattari, *Las tres ecologías*, 77-79.

Bibliografía

- Antonioni, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris: L'Harmattan, 2003
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Lute Books, 1987
- Baranzoni, Sara, Vignola, Paolo. (eds.), "The Battlefield of the Anthropocene", *Azimuth*, 9, 2017.
- Belautsteguigolitia Rius, María. «Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa». *Revista Estudios Feministas*. vol.17, no.3, Florianópolis Sept./Dec. 2009.
- Bonneuil, Christophe, Fressoz, Jean-Baptiste. *The Shock of the Anthropocene*. Nueva York: Verso, 2016
- Bonta, Michael, Protevi, John. *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and a Glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punta cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2005
- Davis, Heather, Turpin, Etienne (ed.), *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanity Press, 2015
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2002
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1993
- Del Val, Jaime. "Algoriceno. Ecologías mayores y menores en la era del Big Data", en ILIA. *Debates sobre la investigación en artes*. Guayaquil: UArtes eds., 2017, 44-57.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO y Prometeo Libros, 2010
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos, 1996
- Haraway, Donna. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, «Environmental Humanities», vol. 6/2015, 159-165
- Lander, Edgardo (ed.), *La colonialidad del saber Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 2000.
- Luisetti, Federico. *Demons of the Anthropocene: facing Bruno Latour's Gaia*, «PhilosophyKitchen», n. 5, 2016, 157-169
- Mayorga, Eduardo. "Melville en Galápagos: el paisaje transcendental", in Ponce Ortiz, *Grado Cero*, 241-271.
- Monastersky, Ronald. "Anthropocene: The human age", «Nature», vol. 519, n.º 7542.
- Moore, Jason W. *El auge de la ecología-mundo capitalista (I). Las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima*, «Laberinto», n.º 38, 2013
- Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: MUP, 2013
- Neyrat, Frédéric. *La part inconstructible de la Terre. Critique du géoconstructivisme*. Paris: Seuil, 2016
- Ponce Ortiz, Esteban. «La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra», in *Grado Cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*. Editado por Esteban Ponce Ortiz, 14-55. Guayaquil: UArtes ed., 2016
- Rodolph Gasché, *Geophilosophy. On Gilles Deleuze and Félix Guattari's What is Philosophy?* Evanston: University Press, 2014
- Saldanha, Aarus. Stark, Henry. *A New Earth: Deleuze and Guattari in the Anthropocene*, «Deleuze Studies», Vol. 10, 4, pp. 427-439.
- Steffen, Williams, Crutzen, Paul, J. R. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?* (2007; online: https://pik.potsdam.de/news/public-events/archiv/altre-net/former-ss/2007/05-09.2007/steffen/literature/ambi-36-08-06_614_621.pdf)
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Métaphysiques cannibals*. Paris: PUF, 2009

Ensamblajes granulares

por Leonardo Reyes y Olga López

YachayTech & UArtes, Ecuador

“¿Cómo sabemos que la creación de mundos enteros no está determinada por granos de arena que caen?”

Victor Hugo, *Los Miserables*

Introducción

El filósofo es el amigo de los conceptos, nos dijo Deleuze y Guattari en su libro *¿Qué es la filosofía?* Entre los muchos amigos que tienen los conceptos, ¿cuántos son amigos entre ellos? ¿Cuántos de mis amigos son amigos entre ellos? Esta es una pregunta que en teoría de redes se responde con un número llamado coeficiente de agrupamiento.¹ Las redes regulares, ordenadas, tienen un coeficiente de agrupamiento alto. Las redes aleatorias, muy desordenadas, tienen un coeficiente de agrupamiento bajo. Si queremos establecer una conexión entre el área de Sistemas Complejos y Nietzsche, ¿cuántos intermediarios debemos considerar? En una red ordenada la distancia promedio entre nodos es muy grande, en cambio en una red aleatoria la distancia promedio entre nodos es muy pequeña. Por ello si volvemos a la pregunta precedente establecemos la siguiente cadena: Sistemas Complejos Manuel DeLanda Deleuze Nietzsche. Estos son los intermediarios que hemos elegido para encontrar una relación entre los sistemas complejos y Nietzsche, elección arbitraria y que puede pecar de anacronismo, pero que sin embargo tiene un gran potencial: afirmar, por un lado, el carácter intempestivo de la obra nietzscheana y, por otro lado, reconocer los vínculos entre ciencia y filosofía. Para ello, pasaremos en particular por el pensamiento de Deleuze y de Manuel DeLanda, siendo este último el gran deleuziano contemporáneo para leer a Deleuze con preguntas científicas. Cuando Deleuze describe en su capítulo «el Ritornelo» la posibilidad de construir un territorio, el lo demuestra a partir de un conjunto de elementos ex-

¹ D. J Watts, y S. H. Strogatz, « Collective dynamics of 'small-world' networks », *Nature* 393 (1998) : 440.

presivos que despliegan los animales para indicar que un lugar les pertenece.² Un conjunto de sonidos, olores, colores, formas, movimientos que entran en relación para formar un ritornelo pequeño, de orden territorial. Por su parte DeLanda retoma este problema de la materia expresiva para demostrar que la materia se expresa, que ella no necesita del humano para ser sensible. En ese sentido, la materia puede expresarse con formas, con colores, con patrones. Igual podríamos decir de los torbellinos, los huracanes, los tsunamis, las tormentas, todos ellos son la expresividad de la materia, ajena a la intervención humana y por tanto con la capacidad de producir efectos estéticos por sí mismos.³

Podemos codificar información en un patrón, sea este un código de barras o el conjunto de tensiones y distensiones en los músculos de la cara. Es muy relevante hablar de formación de patrones cerca de un punto crítico, cerca de una transición de fase: la existencia de correlaciones de largo alcance implica que podremos observar patrones que no son reducibles a lo que pueden hacer las partes del sistema por separado. Ello implica que los sistemas complejos nos permiten poner en cuestión la lógica jerárquica aristotélica y más bien nos ponen frente a dinámicas horizontales, rizomáticas: el todo no se puede reducir a la suma de las partes, bien por el contrario, la relación de un conjunto heterogéneo puede dar resultados inesperados y completamente nuevos. Para decirlo en otros términos: el encuentro de elementos heterogéneos, piénsese en materia, grupos de individuos, conjunto de cosas que se relacionan entre ellas, dará como resultado «otra cosa» que no corresponde a la sumatoria de las partes.

Bajo esta perspectiva recordemos el famoso ejemplo Deleuze del guerrero, la espada y el caballo donde introduce su noción de ensamblaje.⁴ Si el guerrero es un buen jinete y un buen espadachín entonces el conjunto transciende a las partes por separado, el todo es más que la suma de sus partes. Por el contrario, un guerrero que no es bueno con la espada y tampoco es un buen jinete el conjunto se reduce a las partes, son sólo un caballo, una persona y una espada. DeLanda enfatiza este ejemplo cuando introduce su versión de ensamblaje.⁵ Abstrayendo un poco más, debe resultar claro que la interacción entre las partes es lo fundamental aquí. El caballo tiene sus movimientos característicos, la espada puede moverse de ciertas maneras; ser un buen guerrero en este caso es ser capaz de sincronizarse con los movimientos propios del caballo y de la espada: director, guionista y actor principal de una coreografía que quiere terminar con la suerte del enemigo. El caballo puede moverse en un paso lento,

2 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas* (Valencia: Pre-Textos, traducción de José Vázquez Pérez, 2002)

3 Manuel DeLanda, «Viviendo al borde del caos» (conferencia SITAC, 2011)

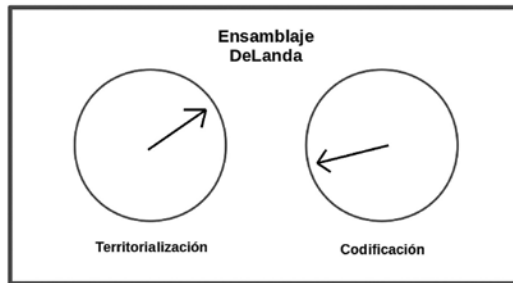
4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo* (Barcelona: Paidós, 1985). Cf. nota 5 en la introducción del libro *Assemblage Theory* de DeLanda. (Edinburgh : University Press, 2016)

5 Manuel DeLanda, *Assemblage Theory*.

un trote o puede galopar, y a medida que asciende en esta escala de movimiento involucra cada vez más a todos los músculos del cuerpo: el caballo en modo galope tiene una expresividad particular que resulta de un estado colectivo que involucra a buena parte de sus músculos, son ahora las interacciones entre los músculos las que nos ocupan. Podemos caminar, trotar o correr; sólo al correr involucramos, por necesidad, a buena parte de los músculos del cuerpo. Quizás ser un buen atleta implique ser capaz de involucrar a todos los músculos del cuerpo en el movimiento, ya sea que estemos caminando, trotando o corriendo.

Igualmente, podríamos pensar el cerebro como un sujeto, tal y como lo indica Deleuze en *¿Qué es la filosofía?*⁶ Ahora bien ¿cómo se activa este sujeto-cerebro? Puede que mis recuerdos no sean otra cosa que patrones de actividad cerebral particulares o, mejor, estar asociados a un conjunto de conexiones entre neuronas susceptibles de ser reactivadas al mismo tiempo. La interacción con el entorno puede activar, en una especie de resonancia, esas conexiones. Sincronización de patrones, si usted quiere. Aún más, puede que hablar de comunicación, en general, sea reducible a hablar de sincronización de patrones, espaciales, temporales. Establecer una conexión, una sincronización, se logra al tener algo en común, y esto puede cuantificarse usando la noción, muy cercana al concepto de entropía, de información mutua.⁷ Veremos si los párrafos que siguen ayudan a establecer una conexión entre los sistemas complejos y el concepto de ensamblaje de Manuel DeLanda.

1. El concepto de ensamblaje en Manuel DeLanda incluye territorialización y codificación como parámetros ajustables, es un concepto con perillas. Al ajustar las perillas podemos obtener cambios cualitativos, podemos inducir transiciones de fase en el ensamblaje.⁸

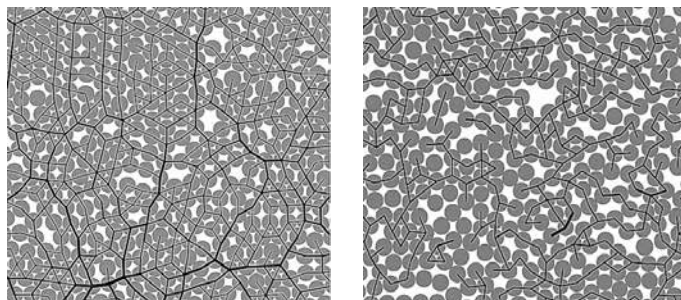


6 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1997).

7 Heinz Georg Schuster, *Deterministic Chaos: An Introduction* (Wiley-BCH, 2nd Rev edition, 1998)

8 DeLanda, *Assemblage Theory*.

Pensar en ensamblajes es pensar en partes que interactúan y que pueden exhibir comportamientos colectivos emergentes, irreducibles a las partes por separado: las interacciones entre las partes son fundamentales. Estas ideas sugieren conexiones con el área de investigación multidisciplinar conocida como *sistemas complejos*. Un sistema complejo prototipo es la arena, o en general los llamados *medios granulares*.



En las imágenes se muestra un conjunto de granos idealizados donde la red de interacciones se representa con líneas cuyo grosor está asociado a la fuerza que los granos ejercen entre sí.⁹ La ausencia de una línea entre dos granos quiere decir que no hay interacción entre ellos. Se muestran dos configuraciones cualitativamente diferentes, en un estado colectivo tipo sólido y en un estado colectivo tipo fluido. En estos sistemas el grado de desorden en la red se puede asociar al número de contactos o vecinos que tienen los granos. En una configuración perfectamente ordenada todos los granos tienen el mismo número de vecinos; en configuraciones desordenadas como las mostradas en la figura hay diversidad en cuanto al número de vecinos que tienen los granos. ¿Para qué nos sirve esta idealización de los sistemas complejos? Para proyectarlos a otros fenómenos donde intervienen muchos individuos, por ejemplo, como es el caso de las ciudades donde hay millones de personas conectadas o desconectadas entre ellas. En esta medida ¿Qué significa el mundo en red de la sociedad contemporánea? Quizás la aparición de un sujeto que no es reducible a las partes que lo construyen, sino de una entidad completamente diferente, emergente.

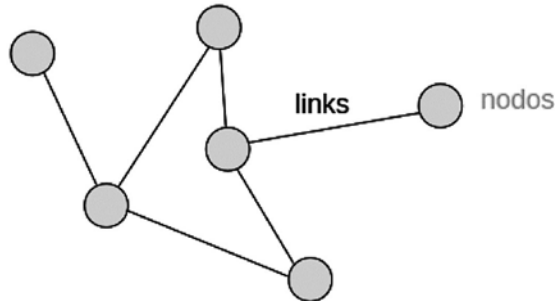
Si volvemos a nuestro ejemplo de los granos, en un desierto vemos que estos al interactuar dan como resultado una duna, que a su vez interactúa con otras dunas.¹⁰ En ella, los granos tienen identidad propia: la duna es un colecti-

⁹ Kevin Hernández, *Estructura interna de medios granulares en 2D*, PhD Tesis (Venezuela: USB, 2010)

¹⁰ Veit Schwämmle y Hans J. Herrmann, «Geomorphology: Solitary wave behaviour of sand dunes», *Nature*, vol. 426 (2003).

vo, un ensamblaje, que también tiene identidad propia. Podemos hablar de las características de la superficie de los granos o de los minerales que contienen, y también podemos hablar de la forma de una duna y de cómo cambia con el viento o al estar cerca de otras dunas. En esa medida, un desierto es un colectivo de dunas, que a su vez son un colectivo de granos. El desierto del Sahara interactúa con la selva amazónica, el viento se encarga de transportar minerales indispensables para el ecosistema amazónico.¹¹

Un conjunto de granos puede comportarse colectivamente como una tormenta de arena (un gas), o como un líquido, o como un sólido, todo depende de las condiciones experimentales.¹² Cambiar de una fase a otra es una bifurcación, una catástrofe que ocurre al cambiar algún parámetro. Podemos fluidizar un conjunto de granos que reposan sobre una mesa al inclinar la mesa y propiciar una avalancha. El parámetro de control en este caso es la inclinación de la mesa, un ángulo. Esto se puede pensar a nivel de muchas escalas como bien lo hizo en su momento René Thom quien bajo este término unifica por otra vía las ciencias duras y las ciencias sociales: las catástrofes existen a todos los niveles: en física, biología, economía, lingüística y ecología.¹³ Nuestra visión del ensamblaje intenta ver en micro aquello que también ocurre en el macro, tratando de evitar, como dice DeLanda, el micro-reduccionismo y el macro-reduccionismo.¹⁴



En *sistemas complejos* es natural utilizar la noción de redes como marco operativo y conceptual. Los nodos de la red son los *granos*. Los links o conexiones entre nodos pueden asociarse a las interacciones entre los granos. Hablar de la evolución del sistema, de su dinámica, es hablar de la evolución de su red de contactos. En la figura hay dos nodos con una conexión, dos nodos con dos conexiones y dos nodos con tres conexiones.

11 NASA, *Nova: Earth From Space*, PBS, DVD Release Date: April 30, 2013.

12 Heinrich M. Jaeger, Sidney R. Nagel y Robert P. « Behringer, Granular solids, liquids, and gases » *Rev. Mod. Phys.* 68, 1259 (1 octubre 1996).

13 René Thom, *Parábolas y catástrofes. Entrevistas sobre matemáticas, ciencia y filosofía* (Barcelona: Tusquets, 2000).

14 Manuel DeLanda, *Assemblage Theory*.

Hablaremos del perceptrón, un modelo sencillo inspirado en cómo podría operar una neurona, y veremos que podemos hablar de codificación a partir de las conexiones entre un nodo y sus vecinos. Introduciremos el modelo GHWS que tiene como ingredientes una red compleja y una dinámica de autómatas celulares que se desarrolla sobre la red. Esperamos que este trabajo sirva de enlace entre el concepto de ensamblaje en DeLanda y los medios granulares. Quizás sea bueno que este enlace sea débil, ya que como dice Granovetter¹⁵ los enlaces fuertes están asociados a relaciones dentro de grupos bien definidos y son los enlaces débiles los que establecen relaciones entre grupos, entre grupos de científicos y filósofos en este caso. Nuestra intención es mostrar que un medio granular como la arena puede servir de sistema modelo para hablar de transiciones de fase, redes, codificación y territorialización, entendida esta última como sinónimo de homogeneidad en el sistema. Estos términos están explícita e implícitamente presentes en la filosofía deleuzo-guattariana la cual buscó, entre otras cosas, elaborar una imagen del pensamiento a partir de la ciencia, la filosofía y el arte. Esto demuestra que, a pesar de las singularidades de estos saberes, ellos comparten vínculos, tienen conexiones que nos permiten pasar del uno al otro, a la manera como se pasa de una meseta a la otra en *Mil Mesetas*. Ahora bien, lo interesante es encontrar los caminos que conectan la ciencia y la filosofía que a veces parecen difíciles de transitar —como el paso del Noroeste de Michel Serres—, tentativa que se ve en los autores citados: Deleuze, Guattari, Thom, DeLanda y que nosotros buscamos esbozar aquí con los términos de sistemas complejos y ensamblaje que bien pueden aplicarse a los fenómenos científicos o a la vida animal y humana.

2. En medios granulares usamos un número en el intervalo $[0,1]$ que nos dice qué tan cerca de ceder, de deslizar, está un contacto. A este número se le suele llamar movilización de la fricción y usaremos la letra μ para referirnos a él. Si μ está muy cercano a 1 entonces el contacto está a punto de deslizar. Si μ está muy cercano a 0 es muy difícil que el contacto deslice. El número μ se obtiene a partir de las fuerzas en el contacto y del coeficiente de fricción. Para que se produzca una avalancha no se necesita que todos los granos del sistema tengan una movilización cercana a 1, es un asunto de la conectividad de la subred de contactos con μ cercano a 1.¹⁶ Este deslizamiento nos demuestra la importancia de las fuerzas que intervienen en los sistemas y que pueden cambiar su «naturaleza». Ellas son las intensidades

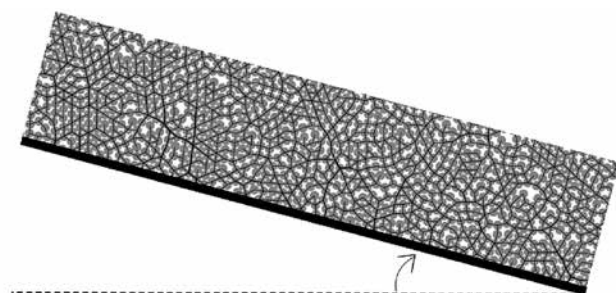
15 M. Granovetter, « The strength of weak ties » en *American Journal of Sociology* 78 (1973) : 1360–1380.

16 Lydie Staron and Farhang Radjai, « Friction versus texture at the approach of a granular avalanche » en *Physical review e* 72, 041308 (2005).

que no sólo deben ser vistas como un agregado, sino además como el elemento que cambia los estados de los cuerpos. Esto que vemos a pequeña escala, puede tener consecuencias catastróficas a gran escala, como bien lo indicaba Thom.

En la referencia¹⁷ se estudió numéricamente (en una computadora) el comportamiento de un medio granular bajo condiciones cercanas a las necesarias para que se produzca una avalancha. Los autores encontraron que podemos clasificar los contactos entre granos en tres tipos. Los contactos pueden pertenecer a una subred fuerte, en la que los granos soportan una gran porción de la carga debida a fuerzas externas: en este caso los contactos pertenecen a las llamadas *cadena de esfuerzo*. Una búsqueda en Google-imágenes con el término *force chains* mostrará resultados experimentales en los que se puede observar claramente a esta subred fuerte de contactos. En la subred débil, encontramos dos tipos de contactos: los que están a punto de deslizarse (cercano a 1) y los que será más difícil que deslicen (cercano a 0). Los contactos débiles sienten mucho menos las cargas o fuerzas a las que está sometido el conjunto de granos. Al caminar sobre la arena los granos no son comprimidos uniformemente, habrá algunos granos que sienten una fuerza muy grande, habrá otros que casi no se enteran de las cargas externas. Usando una terminología afín a dinámica neuronal, y anticipándonos un poco a la presentación del modelo GH, a estos estados podemos llamarlos Susceptible, Excitado y Refractario. El estado refractario puede ser asociado a un contacto que forma parte de la subred fuerte de un medio granular, el estado susceptible puede ser asociado a un contacto con μ cercano a 1 (a punto de deslizarse) y el estado excitado lo podemos asociar a un contacto con μ cercano a 0: los contactos en un estado excitado son los más indiferentes a las cargas externas. Es necesario resaltar que estamos hablando del estado de las conexiones, de los contactos; en los nodos de la red coinciden las conexiones: dos conexiones interactúan si tienen un nodo en común. La respuesta del contacto ante alguna perturbación dependerá del estado en el que esté el contacto, este es el criterio utilizado para establecer la asociación entre los estados que hemos llamado Susceptible, Excitado y Refractario y el tipo de contacto en un medio granular. Necesitamos un tercer estado, y no simplemente prendido y apagado, ceros y unos, porque existe un tiempo característico asociado al estado refractario. τ es un tiempo de relajación. Podemos tener neuronas prendidas (excitadas) o apagadas, pero una neurona apagada en estado refractario no responde a perturbaciones, una neurona apagada en estado susceptible sí responde a perturbaciones.

¹⁷ Staron and Radjai, « Friction versus texture at the approach of a granular avalanche ».



Una capa de granos sobre una mesa inclinada

En otro experimento clave en el área de medios granulares¹⁸ los autores estudiaron una capa de granos sobre un recipiente cuyo ángulo con la horizontal puede ser controlado. Para ángulos pequeños la capa de granos es estable; si perturbamos algún grano, bajo estas condiciones, nada muy interesante ocurre: nuestra perturbación se propaga muy poco en el sistema. Si el ángulo de inclinación es muy grande, el sistema está en un régimen de avalanchas continuas en el que la misma actividad sostenida del sistema nos impide registrar con facilidad los cambios que pueda provocar alguna perturbación. En un intervalo intermedio de ángulos el sistema puede encontrarse en cualquiera de los dos estados: puede estar en equilibrio estático, pero si es perturbado ligeramente podemos producir una avalancha; decimos que en este intervalo de ángulos el estado de equilibrio estático es un estado metaestable. Nos interesa operar en este régimen, el de una coexistencia de fases, si queremos usar la capa de granos como un *sensor* de perturbaciones: si perturbamos ligeramente un grano (lo tocamos con una aguja) el sistema responde con una avalancha; la avalancha es la respuesta del sistema a una perturbación. Es parecido a lo que ocurre en los llamados puntos críticos, que están asociados a un tipo de transición de fase: la *susceptibilidad* del sistema es muy grande. Esta mirada especializada de un físico tiene como objetivo demostrar la actividad de lo intensivo: los niveles en los cuales la materia se está modificando y el grado de susceptibilidad al cual ella está sometido. Todo esto comúnmente se nos escapa, pues nuestra perspectiva está sometida a nuestros sentidos donde lo micro y la macro nos son ajenos.

3. Un tercer ejemplo para dar continuidad al argumento precedente es el modelo de Greenberg-Hastings (GH), un autómata celular que fue estudiado originalmente sobre una red regular en el contexto de la reacción química

¹⁸ Adrian Daerr y Stéphane Douady, « Two types of avalanche behaviour in granular media » en Nature 399, (20 May 1999) : 241-243.

mica de Belousov.¹⁹ En la reacción de Belousov al mezclar dos componentes obtenemos una oscilación del color de la mezcla, un resultado experimental que parecía estar en conflicto con la ciencia de la época: era como si en un vaso lleno de agua vertiéramos tinta china y luego de mezclarse de repente el sistema oscilara entre negro y transparente.²⁰ Todo lo que había que hacer para entender el resultado experimental de Belousov era pensar en sistemas fuera del equilibrio termodinámico y/o en sistemas no-lineales. En el modelo GH el estado del sistema, el tiempo y el espacio están discretizados. Este es un tipo de modelo que le gusta mucho a una computadora actual: a una computadora le gustan los números enteros, puede ser muy rápida operando con números enteros. En última instancia, esos números enteros, que tienen una representación binaria de ceros y unos, son codificados a partir de una condición de fluye o no-fluye corriente eléctrica; de ahí la importancia de los semiconductores. Los tres estados en los que puede encontrarse un autómatas de Greenberg-Hastings los llamamos Susceptible, Excitado y Refractario. En este modelo, sólo en estado susceptible se interactúa con el entorno: si un nodo está en estado Susceptible y al menos uno de sus vecinos está Excitado, ese nodo se excita con probabilidad r . Al parámetro r se le suele llamar *probabilidad de transmisión*. Si r es cercano a cero es muy difícil que un nodo se excite. Esto puede ponerse en el contexto de la transmisión de alguna enfermedad. Si estoy susceptible y al menos uno de mis vecinos en la red está enfermo, entonces yo me enfermo con probabilidad r . En este caso podemos asociar al parámetro r con la fortaleza de mi sistema inmune. Si r es pequeño es difícil que me enferme: mi sistema inmune funciona bien. Si r es cercano a uno, me enfermaré muy fácilmente, en este caso mi sistema inmune no está bien. Podemos resumir la dinámica del modelo GH, para cada nodo o *neurona*, así: de excitado a refractario con probabilidad 1, de refractario a susceptible con probabilidad 1, y de susceptible a excitado con probabilidad r *si y solo si* al menos uno de mis vecinos está en estado Excitado, sino el nodo permanece susceptible. El modelo de Greenberg-Hastings es un modelo discreto de *reacción-difusión*, y debemos recordar aquí que, con una reinterpretación de las variables, los mismos modelos pueden ser relevantes en contextos muy diferentes: una misma ecuación diferencial, por ejemplo, puede servirnos para describir lo que ocurre con la corriente eléctrica en un circuito, el movimiento de una esfera en un fluido o la presión en un silo lleno de granos.

4. Si es natural pensar en redes cuando lidiamos con un sistema complejo, también es natural averiguar qué modelos de red existen en la literatura científica. Uno de los modelos más estudiados es el modelo Watts-Strogatz

19 J. M. Greenberg, S. P. Hastings, « Spatial Patterns for Discrete Models of Diffusion in Excitable Media » en *SIAM Journal on Applied Mathematics* 34 (1978) : 515–523.

20 BBC, *The secret life of chaos*, (2010). Narrado por Jim Al-Khalili

(WS)²¹ que tiene el atractivo de incluir un parámetro, una perilla, que nos permite controlar el grado de desorden en la red. Muchas redes naturales y artificiales presentan características que el modelo WS logra reproducir. En una red perfectamente ordenada todos los nodos de la red tienen el mismo número de vecinos. En una red desordenada hay una diversidad en cuanto al número de vecinos que tienen los nodos. En el modelo WS comenzamos con una red perfectamente ordenada en la que cada nodo tiene el mismo número de vecinos. Usamos la letra K para referirnos a este número de vecinos inicial. Recableamos al azar cada conexión con probabilidad p . Al recablear introducimos atajos en la red que la desordenan y disminuyen la distancia media entre nodos al mismo tiempo. Como solo recableamos y no creamos nuevas conexiones el número promedio de conexiones no cambia, sigue siendo K . Este modelo de red tiene dos parámetros: el número promedio de vecinos K y la probabilidad de recableado p . El parámetro p controla la diversidad en el número de vecinos de los nodos de la red. También se piensa en p como un parámetro de desorden. Si, por ejemplo, $p=0.1$, en promedio recablearemos una de cada diez conexiones. Para valores intermedios del parámetro p podemos tener redes con un coeficiente de agrupamiento alto, como en las redes ordenadas, y con una distancia media entre nodos pequeña, como en las redes aleatorias, y esto supone un régimen en el que el flujo de información en la red y su funcionamiento en general pueden ser óptimos.

Al utilizar el modelo de red WS nos separamos un poco del área de medios granulares, estamos hablando ahora de una red en la que podemos controlar, por construcción, el número de conexiones promedio de cada nodo y el grado de desorden en esas conexiones. Podemos decir que el parámetro p controla las fluctuaciones en el número de contactos: mientras más grande p habrá más diversidad en el número de contactos. Si implementamos una dinámica de Greenberg-Hastings en una red de Watts-Strogatz estaremos estudiando un modelo que llamaremos GHWS.²² Este modelo combina un algoritmo de autómatas celulares con una red compleja y es de esperar que sea de utilidad al pensar en sistemas complejos en general. Una variante de este modelo se utilizó en la referencia²³ para reproducir patrones de actividad cerebral observados en experimentos, logrando esto al sintonizar el modelo para operar cerca de un punto crítico. En la referencia²⁴ un físico y un biólogo mantienen una conver-

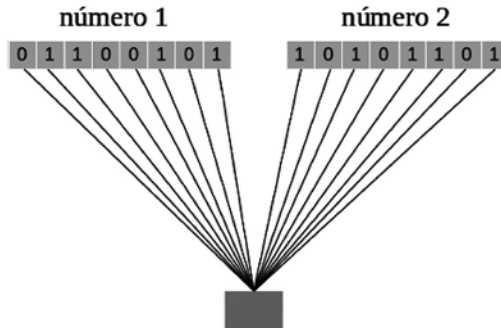
21 Watts and Strogatz, « Collective dynamics of 'small-world' networks ».

22 Reyes, L., « Greenberg-Hastings dynamics on a small-world network: the collective extinct-active transition », arXiv:1505.00182, (2015.), <http://arxiv.org/abs/1505.00182>.

23 Haimovici, Tagliazucchi y Balenzuela, Chialvo, « Brain organization into resting state networks emerges at criticality on a model of the human connectome » en *Physical review letters* 110, (2013):178101.

24 John M. Beggs y Nicholas, « Timme, Being critical of criticality in the brain » en *Frontiers in Physiology*, Volume 3 (June 2012) : Article 163.

sación sobre criticalidad en el cerebro. El modelo GHWS puede estudiarse con una computadora o también con matemáticas discretas y teoría de grafos. En este caso el énfasis no se pone tanto en los nodos como en el tipo de conexiones que se produce entre ellos.



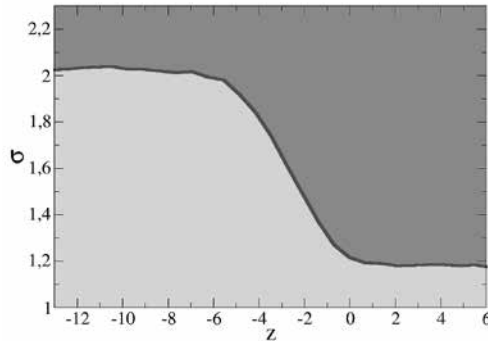
5. El perceptrón. Antes de exponer algunos resultados del modelo GHWS vamos a ver cómo podemos hablar de codificación en un contexto de redes, de nodos y conexiones. Para esto pensamos en un modelo mínimo: un nodo que puede tener muchas conexiones. El estado del nodo central (ver figura) se calcula en base al estado del nodo al que conduce cada conexión, y en base al estado de cada conexión. El estado de cada conexión se especifica con un número que nos dice qué tan importante es esa conexión.

En la figura se muestra un perceptrón simple. Tenemos como entrada dos números que podemos representar como dos secuencias de unos y ceros, como dos secuencias de bits. Podemos usar el perceptrón de la figura para averiguar cuál número es más grande:²⁵ estableciendo la conexión apropiada con cada uno de los bits podemos responder a esta pregunta. A esto se le llama fijar los *pesos* de una red. En medios granulares, los pesos de la red pueden estar asociados a la magnitud de la fuerza en el contacto, y si estamos cerca de una avalancha podemos decir que tenemos solo tres opciones para esos pesos. En el problema de la figura, ¿cuál número es más grande?, sabemos exactamente lo que hay que hacer con los pesos de la red. En problemas más complicados podemos establecer una dinámica de aprendizaje. El mensaje importante aquí es que realizar un cómputo específico se reduce a, básicamente, ajustar los pesos de la red. Cada distribución de pesos corresponde a un cómputo, a una codificación. Individuos o nodos, conexiones, fuerzas, son elementos que definen ensamblajes.

²⁵ A. Engel y C. Van den Broeck, *Statistical Mechanics of Learning*, (Londres: Cambridge University Press, 1st Edition, 2001).

6. Un marco apropiado para estudiar medios granulares puede ser el de redes con conexiones que pueden estar en tres estados. Al concentrarnos en el modelo GHWS adoptamos un modelo de red particular y, además, una dinámica particular para las transiciones entre los estados de las conexiones. En este modelo tenemos tres parámetros a nuestra disposición: K es el número promedio de conexiones, p es la probabilidad de recableado que controla la diversidad en el número de conexiones de los nodos, y r que controla el tamaño del umbral en la dinámica. Un umbral es una cantidad que determina el tamaño mínimo de la fuerza o perturbación necesaria para que el sistema responda. En la arena tenemos umbrales debido a que hay fricción. Si ponemos un objeto sobre un plano inclinado este puede permanecer estático porque hay fricción, el ángulo máximo de inclinación en el que el objeto puede permanecer estático es una medida del coeficiente de fricción. En ausencia de fricción, la más leve inclinación saca al objeto del equilibrio.

Se puede demostrar que el producto rK es una medida del acoplamiento promedio de un nodo con su entorno. A este producto lo designaremos con la letra σ . También podemos pensar a σ como el número de vecinos efectivos que necesitamos para estar en un estado colectivo tipo fluido. Los resultados numéricos del modelo GHWS pueden resumirse en la siguiente gráfica:



donde z es un número que depende del parámetro de desorden p . Mientras mayor sea z (más hacia la derecha del gráfico) mayor el desorden. La forma de la curva nos dice que redes, ensamblajes, más desordenados necesitan menos conexiones efectivas para estar en un estado colectivo tipo fluido. z depende²⁶ logarítmicamente de p : decir que $z=-10$ es equivalente a decir $p=0.00005$, $z=-2.5$ es equivalente a $p=0.08$ y $z=5$ equivale a $p=0.99$. Simplificando un poco, especificar σ y z equivale a especificar los tres parámetros del modelo GHWS.

²⁶ $z = \ln[p/(1-p)]$

Si esta combinación es tal que estamos en la zona amarilla de la figura entonces estaremos en un estado colectivo tipo sólido. Si estamos en la zona azul estamos en un estado colectivo tipo fluido; este estado colectivo puede asociarse también a una actividad neuronal permanente. Lo interesante ocurre cerca de la transición entre estos dos estados colectivos, cerca de la línea roja de la figura. Al estar cerca de esta zona de transición entre dos estados cualitativamente diferentes podremos cambiar más fácilmente entre un estado y otro. Esto puede ser relevante si el ensamblaje necesita cambiar cualitativamente para adaptarse a un entorno cambiante, y aquí hay que hacer una distinción entre los grados de desorden: para redes muy ordenadas ($z=10$ por ejemplo) o muy desordenadas ($z=5$ por ejemplo) la frontera entre los dos estados es horizontal, lo que implica que podemos cruzar la frontera sólo aumentando el número efectivo de vecinos. En cambio, para valores moderados de desorden, alrededor de $z=2.5$, también podemos cruzar la frontera incrementando el desorden en la red, sin cambiar el número promedio de vecinos efectivos. Cambiar el número efectivo de vecinos es equivalente a crear o eliminar conexiones en la red. Cambiar el desorden en la red puede lograrse al reconectar o recablear las conexiones.

Las perillas del modelo GHWS son el número efectivo de vecinos $\langle z \rangle$ y el grado de desorden en la red z . Al cambiar estos parámetros podemos inducir una transición de fase en el sistema. Si el grado de desorden en la red no es muy grande y tampoco muy pequeño podremos cambiar entre un estado colectivo extinto (una fase tipo sólido) y uno activo (una fase tipo fluido) sólo con recablear, sin crear conexiones nuevas, cambiando el desorden de la red. Si consideramos una red de redes como las descritas aquí, un *ensamblaje de ensamblajes* como dice DeLanda,²⁷ en las que ahora cada nodo es a su vez un GHWS, estos se comunicarán más efectivamente en términos de estados colectivos; para lograr esto facilitaría mucho las cosas que los nodos GHWS puedan cambiar entre estados colectivos fácilmente, y esto se puede lograr si las redes no son ni muy ordenadas ni muy desordenadas. Al considerar una red de redes es natural hablar de flujo de información a través de escalas.²⁸ En los puntos críticos ocurren fluctuaciones a muchas escalas, ocurren leyes de potencia que están asociadas a fenómenos libres de escala, muy afines a la geometría fractal. Son estas grandes fluctuaciones las que permiten mantener conexiones dinámicas entre las partes de un sistema, son las que aseguran una participación de todas las partes en la dinámica del colectivo.

En ciencia necesitamos de modelos para poder establecer marcos de referencia que sugieran cantidades que puedan ser medidas y poder así com-

27 Manuel DeLanda, *Assemblage Theory*

28 Malcolm Forster, «Percolation: an essay on renormalization», (octubre 2003): 12, <http://philosophy.wisc.edu/forster/Percolation.pdf>

parar resultados experimentales con las predicciones del modelo. A nadie le extraña usar la misma noción de círculo para hablar de la forma de una pizza, de la forma de un reloj o de la trayectoria de un planeta en su giro alrededor del sol. En física ocurre lo mismo con los modelos, aunque asociaciones diversas no resultan en general fáciles de establecer ni aceptar; quizás es una cuestión de tiempo. Si hablamos de una dinámica de autómatas celulares sobre una red compleja, los estados de los autómatas pueden ser contextualizados de muchas maneras, los nodos y conexiones de la red pueden significar cosas muy diferentes: podemos estar hablando de redes sociales, de dinámica neuronal, o de medios granulares. Al mostrar en detalle algunos de los efectos con los cuales la materia se transforma y pasa de un estado a otro queríamos igualmente reconocer el rol de la física en el pensamiento de Gilles Deleuze y de Manuel DeLanda. En el caso del primero, además de los elementos indicados a lo largo del texto, debemos recordar su libro *Lógica del sentido* en el cual Deleuze busca instaurar otra lógica que se aleje de la aristotélica, para lo cual reivindica el pensamiento estoico en donde todo ocurre en la superficie de la piel. Más que los sustantivos o los adjetivos (la cosa y su cualidad), el énfasis se pone en los verbos que implican movimiento (correr, soñar, bailar, verdear, enrojecer) en oposición al estatismo de la lógica de Aristóteles y Tomas de Aquino. Es en esa medida que Alicia, el personaje de Lewis Carroll, que retoma Deleuze en este libro, está en constante devenir, es un ser «inestable»: pequeña, grande, rápida, ligera, ella es un «sistema susceptible» que se ve afectada constantemente. Por ello, en vez de seguir en el mundo de los seres sólidos hemos pasado a un mundo frágil, donde cualquier modificación, por pequeña que sea, puede implicar grandes consecuencias. Es lo mismo que busca DeLanda con el devenir expresivo de la materia y la composición de ensamblajes: los seres son completamente vulnerables a los cambios del entorno, y su acción no depende de algo individual, sino del conjunto de relaciones en las cuales se integran, éstas siempre forman parte de un devenir que convoca grados de orden y desorden, donde se juega la existencia o la desaparición de los sistemas.

Bibliografía

- Beggs, John and Nicholas Timme «Being critical of criticality in the brain, *Frontiers in physiology*», June 2012 | Volume 3 | Article 163.
- Daerr, Adrian & Stéphane Douady, «Two types of avalanche behaviour in granular media», *Nature* 399, 241–243 (20 May 1999).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas*, Valencia: Pre-Textos, traducción de José Vázquez Pérez, 2002.
- DeLanda, Manuel. *Viviendo al borde del caos* (conferencia SITAC, 2011).
- Deleuze y Guattari. *Anti-Edipo*. Ver nota 5 en la introducción del libro *Assemblage Theory* de DeLanda.
- DeLanda, Manuel. *Assemblage Theory* (Edinburgh University Press, 2016).
- Deleuze y Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, 2006.
- Engel, A. and C. Van den Broeck, *Statistical Mechanics of Learning*, 1st Edition by, Cambridge University Press; (April 2, 2001).
- Forster, Malcolm. «Percolation: an essay on renormalization». October 12, 2003. Acceso el 29 de marzo de 2018. <http://philosophy.wisc.edu/forster/Percolation.pdf>
- Granovetter, M. «The strength of weak ties», *American Journal of Sociology* 78 (1973) 1360–1380.
- Greenberg, J.M., S. P. Hastings, «Spatial Patterns for Discrete Models of Diffusion in Excitable Media, *SIAM Journal on Applied Mathematics* 34 (1978) 515–523.
- Haimovici, Tagliazucchi, Balenzuela, Chialvo. «Brain organization into resting state networks emerges at criticality on a model of the human connectome», *PHYSICAL REVIEW LETTERS* 110, 178101 (2013).
- Hernández, Kevin. *Estructura interna de medios granulares en 2D*, PhD Thesis (Venezuela, USB, 2010).
- Jaeger, Heinrich, Sidney R. Nagel, and Robert P. Behringer, *Granular solids, liquids, and gases*, *Rev. Mod. Phys.* 68, 1259 – Published 1 October 1996.
- Lydie Staron and Farhang Radjai. «Friction versus texture at the approach of a granular avalanche», *PHYSICAL REVIEW E* 72, 041308, 2005.
- Nova: Earth From Space*, PBS, DVD Release Date: April 30, 2013.
- Reyes, L., Greenberg-Hastings. «Dynamics on a small-world network: the collective extinct-active transition», arXiv:1505.00182, <http://arxiv.org/abs/1505.00182> (2015).
- Schwämmle, Veit, Hans J. Herrmann, «Geomorphology: Solitary wave behaviour of sand dunes» *NATURE* | VOL 426 | 11 DECEMBER 2003.
- Schuster, Heinz Georg. *Deterministic Chaos: An Introduction* (Vch Pub; 2nd Rev edition, 1998).
- Thom, René. *Parábolas y catástrofes. Entrevistas sobre matemáticas, ciencia y filosofía*. Barcelona, Tusquets, 2000.
- The secret life of chaos*, Documental de la BBC 4, 2010. Narrado por Jim Al-Khalili.
- Watts, D. J., S. H. Strogatz. *Collective dynamics of 'small-world' networks*, *Nature* 393 (1998) 440.



Epílogo

Remontajes deleuzianos: doces veces entre dos por tres

Cuando Paolo Vignola y el resto de compañeros que participan en el libro colectivo *Las artes de Gilles Deleuze* me propusieron hacer un epílogo, se abrieron ante mí dos posibilidades: o bien construir una valoración crítica de los trabajos compilados a la búsqueda de un latido común entre los mismos, o bien ensayar un ejercicio más libre y experimental. En todo caso, mi objetivo era plasmar el movimiento del pensamiento del pensador francés a través de la materialidad de los textos del presente volumen. Opté por poner en marcha la conjunción Y que se instala entre Gilles Deleuze y las artes. Esa Y, tan deleuziana, que no implica un acto de asociación, sino una diferenciación, una multiplicidad y un devenir. Ahora bien, esa Y me catapultaba a hacerme cargo de dos preguntas: ¿cómo expresar el pensamiento de Deleuze en/desde/entre el arte?, ¿cómo sería una obra de arte deleuziana? Ante esta problemática, mi objetivo para configurar el texto sería doble: se trataba de hacer un texto filosófico que expresara el pensamiento de Deleuze, pero que, a su vez, se acercase a la praxis artística. Se trataba de poner en marcha un esfuerzo por forjar un constructo filosófico y a artístico a la vez. Un rizoma entre ambos dominios. Una diferencial entre el concepto y la forma.

Una vez identificado el objetivo, pensé que la forma de la obra podría ser la del *ready-made*, ya que esta engranaba con el universo conceptual de Deleuze. Recordemos que el *ready-made* de Marcel Duchamp abrió un nuevo continente para la investigación artística, dando justamente en el corazón de la pregunta por el arte. Por mi parte, la idea era tomar los textos del libro y, con ellos, elaborar un remontaje de ideas, es decir, una pieza filosófica hecha con otras piezas a través de un juego intertextual. Estas ideas del *ready-made* y del intertexto fueron ciertamente útiles para justificar la práctica de la no-escritura, que fue sustituida por la creación de un dispositivo de interacciones textuales. Se trataba de practicar el robo conceptual con el fin de de posibilitar la composición de un discurso indirecto libre y de una enunciación colectiva que pongan en crisis la función autor. La función del autor, según explica Deleuze, es “una estructura donde “X explica X, firmado X”, mientras que la función de la enunciación colectiva la describe como “X

explica Y, formado Zⁿ Y, justamente, es esa enunciación colectiva la que quería poner en marcha en el juego textual y, por tanto, no tenía sentido crear un texto lineal, causal y subjetivo.

Tenía el objetivo -hacer una obra filosófico-artística- y tenía la forma artística -el *ready-made* intertextual. Ahora solo quedaba por saber cuál era ese gesto mínimo del pensamiento deleuziano que nos sirviera de *leitmotiv*. ¿Cómo resumir la filosofía de Deleuze? ¿Cómo representar el pensamiento de Deleuze? Es difícil -e incluso deshonesto- resumir el pensamiento de un gigante del siglo XX como Deleuze. Con todo, si tuviéramos que quedarnos con un gesto de su pensamiento, con un movimiento significativo y representativo, entonces creemos ese movimiento es el del *entre*, que sin duda se repite a lo largo de toda su producción teórica con variados disfraces. En sus estudios monográficos, ya muestra su interés por el *entre*: el *entre* como la relación diferencial entre el sujeto y lo dado en Hume, el *entre* como diferencia cualitativa en Bergson, el *entre* como buen encuentro en Spinoza; o el *entre* como la diferencial entre lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche. Lo mismo en sus obras más personales: el *entre* como la diferencia difiriendo que anula toda identidad (*Diferencia y Repetición*); el *entre* como la instancia paradójica y afirmación de dos sentidos a la vez que trastoca el buen sentido (*Lógica del sentido*); el *entre* como la Figura que emerge de una zona de vecindad entre dos formas: una que ya no estaba y otra que aún no está (*Francis Bacon. Lógica de la sensación*). O en su obras con Félix Guattari: el *entre* como la diferencial entre lo menor y lo mayor en Kafka; el *entre* como el rizoma que está siempre en medio, entre las cosas.

El objetivo, la forma y el movimiento resonaban. Ya estaba todo dispuesto para desarrollar una praxis entre la filosofía y el arte, un *collage* estético-conceptual. La intención era hacer el rizoma y la diferencia. Se trataba de dejar de hacer teoría de lo que “es” para hacer teoría de lo que “hacemos” de cara a posibilitar en el lector un acto de multilectura. Esto es: hacer rizoma con el pensamiento e ir más allá de la articulación subjetiva y de una enunciación determinadas, para crear realmente un agenciamiento colectivo. Mi propuesta, fiel a la praxis deleuziana, pretendía más que articular, abrir los sentidos; más que forjar el sentido único de mi lectura; crear un dispositivo plural que las multiplique. Es decir, hacer el rizoma, y no solo decir el rizoma.

Por último, hay que señalar que la obra textual tiene tres partes: Manual de Multilectura, Matriz de Fórmulas y Remontaje de Metatextos, Intertextos y Textos-Objeto. Cada una de las partes está compuesta por doce elementos. Entre dichos elementos se pueden establecer relaciones plurales, diferenciales, libres y rizomáticas. En definitiva, la idea era crear un sistema de coordenadas, de ordenadas y de abscisas, para que el lector forje su lectura trasversal, su

1 Gilles Deleuze, y Claire Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pre-Textos, 1980), 23.

función, su línea de fuga, su devenir. Un texto como praxis; un texto como lengua extranjera; un texto como alteración; un texto como composición relacional; un texto como diferencia difiriendo; un texto como relación con el exterior; un texto como *intermezzo*; un texto como Figura; un texto como frontera; un texto como pliegue. Un texto como fragmento que, lanzado al azar, resuena.

Miguel Alfonso Bouhaben
Universidad de las Artes

Manual de Multilectura

1. La presente obra es un compuesto de diversas materialidades textuales.
2. En la primera página se distribuyen una serie de Formulas (F) del filósofo Gilles Deleuze ordenadas diacrónicamente.
3. En el resto de páginas se disponen tres tipos de textos diversos.
4. Los textos del margen izquierdo son una serie de conceptos deleuzianos utilizados por los autores de la presente compilación para pensar los textos del margen derecho. De modo que estos últimos son los Textos Objeto (TO) pensados por los conceptos deleuzianos, que operan como Metatextos (MT). En ocasiones, aparecen también Imágenes Objeto (IO) en diferentes disposiciones espaciales. La tipografía del TO es American Typewriter. Y la de F, MT e IT es Times New Roman.
5. El tercer tipo de texto es el Intertexto (IT) forjado por los autores de la presente compilación. Se sitúa en el *intermezzo*.
6. La obra se puede leer diacrónicamente. De la Fórmula a la relación entre el Metatexto, el Intertexto y el Texto Objeto. Por ejemplo, $F1 \rightarrow MT1 + IT1 + TO1$. Así, podemos pensar la Formula (F1) durante 12 minutos con el fin de crear un marco de sentido que permita forjar una relación diferencial entre los tres textos de las páginas impares ($MT1 + IT1 + TO1$).
7. La obra también se puede leer sincrónicamente. Bien leer sólo las Fórmulas ($F1 + F2 + F3 + F4 \dots Fn$);
8. Bien leer sólo los Metatextos (MT) (Flujo, Línea de Fuga, Indeterminación... MTn);
9. Bien los Intertextos (IT) (Portilla, Marra... ITn);
10. Bien los Textos Objeto (TO) (Burroughs,... TOn)
11. Aunque las posibilidades de lectura se pueden complejizar abriendo todo un campo de lecturas múltiples posibles: $F1 \rightarrow MT2 + IT3 + TO4$; $F5 \rightarrow MT6 + IT9 + TO12$; $F_n \rightarrow MTn + ITn + TO_n$
12. En todo caso, la lectura se parecerá a usted. O no.

Matríz de Fórmulas

<p>1. (1953) <i>Empirismo y subjetividad</i>. La filosofía debe constituirse como la teoría de lo que hacemos, no como la teoría de lo que es.</p>	<p>7. (1972) <i>El Anti-Edipo. ¿Qué pide el esquizoanálisis?</i>. Nada más que algo de verdadera relación con el exterior.</p>
<p>2. (1964) <i>Proust y los signos</i>. Los libros más bellos están escritos en una especie de lengua extranjera.</p>	<p>8. (1980) <i>Mil mesetas</i>. Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas.</p>
<p>3. (1965). <i>El bergsonismo</i>. Bergson sustituye el concepto platónico de alteridad por un concepto aristotélico, el de alteración, para hacer de él la sustancia misma: el ser es alteración.</p>	<p>9. (1981) <i>Francis Bacon. Lógica de la Sensación</i>. El diagrama ha actuado imponiendo una zona de indiscernibilidad objetiva entre dos formas, de las que una ya no estaba y la otra aun no: destruye la figuración de una y neutraliza la de la otra. Y, entre las dos, impone la Figura.</p>
<p>4. (1968) Spinoza y el problema de la expresión. Cada individuo es una composición de partes bajo una relación.</p>	<p>10. (1985) <i>Cine-2: La imagen-tiempo</i>. Entre dos acciones, entre dos afectaciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera.</p>
<p>5. (1968) Diferencia y repetición. Hay que mostrar la diferencia difiriendo.</p>	<p>11. (1988) <i>El pliegue</i>. Lo múltiple no es sólo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras.</p>
<p>6. (1969) <i>Lógica del Sentido</i>. El buen sentido es la afirmación de un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez.</p>	<p>12. (1991) <i>¿Qué es la filosofía?</i>. Los conceptos filosóficos son todos fragmentarios que no ajustan unos con otros, puesto que sus bordes no coinciden. Son más producto de dados lanzados al azar que piezas de un rompecabezas. Y sin embargo resuenan.</p>

Flujo. Toda máquina, en primer lugar, está en relación con un flujo material continuo (*hylé*) en el cual ella corta. La máquina funciona como máquina de cortar jabón: los cortes efectúan extracciones en el flujo asociativo. Así por ejemplo, el ano y el flujo de mierda que corta; la boca y el flujo de leche pero también el flujo de aire, y el flujo sonoro; el pene y el flujo de orina, pero también el flujo de esperma. La máquina sólo produce un corte de flujo cuando está conectada a otra máquina que se supone productora del flujo. Y sin duda, esta otra máquina es, en realidad, a su vez corte. Pero no lo es más que en relación con la tercera máquina que produce idealmente, es decir, relativamente, un flujo continuo infinito. Así por ejemplo, la máquina-ano y la máquina-intestino, la máquina-intestino y la máquina-estómago, la máquina-estómago y la máquina-boca, la máquina-boca y el flujo del rebaño («y además, y además, y además...»). En una palabra, toda máquina es corte de flujo con respecto a aquella a la que está conectada, pero ella misma es flujo o producción de flujo con respecto a la que se le conecta. Esta es la ley de la producción de producción. (AE, 42).

Líneas de fuga. Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambien de naturaleza al conectarse con otras (MP, 13).

William Burroughs. La habitación toma el aspecto de una casa de putas del Cercano Oriente -paredes azules y lámpara de borlas roja...- siento que me convierto en una negra, el color oscuro va invadiendo silenciosamente mi carne... Convulsiones de lujuria... Mis piernas adquieren una forma bien torneada, una calidad como polinésica... Todo se agita, cobra una vida furtiva, temblorosa... La habitación es el Cercano Oriente lo negro, Polinesia, algún sitio familiar que no localizo... El yagé es un viaje espacio-temporal... La habitación parece temblar, vibrar, entrar en movimiento...

la sangre y
 sustancia de
 muchas
 razas
 negras
 negros
 polinesios,
 mongoles de
 la montaña,
 nómada del
 desierto,
 políglotas del
 Cercano
 Oriente,
 indios, razas
 todavía no
 concebidas ni nacidas pasan a
 través del cuerpo ...
 Migraciones, viajes increíbles a
 través de desiertos y selvas y
 montañas (éxtasis y muerte en
 valles cerrados de las montañas
 en los que las plantas nacen del
 sexo, inmensos crustáceos se
 incuban en el interior y rompen
 el cascarón del cuerpo)
 cruzando el Pacífico en Piragua
 hasta la isla de Pascua..."

Indeterminación. Para producir un monstruo, de poco sirve la pobre receta de amontonar determinaciones heteróclitas o de sobredeterminar el animal. Mas vale hacer subir el fondo y disolver la forma. Goya procedía por medio del aguainta y el aguafuerte, la grisalla de una y el rigor de la otra (...) El pensamiento es ese momento en que la determinación se hace una, a fuerza de sostener una relación unilateral y precisa con lo indeterminado. El pensamiento hace la diferencia pero la diferencia es el monstruo. (DR, 62)

Univocidad. Nunca hubo mas que una proposición ontológica: el Ser es unívoco (...) Lo esencial de la univocidad no es que el Ser se diga en un único y mismo sentido, sino que se diga, en un único y mismo sentido de todas sus diferencias individualizantes o modalidades extrínsecas (...) El Ser se dice en un único y mismo sentido de todo aquello de lo cual se dice, pero aquello de lo cual se dice difiere: se dice la diferencia misma (DR, 71)

Caos. Cualquier fuerza se halla pues en una relación esencial con otra fuerza. El ser de la fuerza es el plural; sería completamente absurdo pensar la fuerza en singular. Una fuerza es dominación, pero también objeto sobre el que se ejerce una dominación. Una pluralidad de fuerzas actuando y sufriendo a distancia, siendo la distancia el elemento diferencial comprendido en cada fuerza y gracias al cual cada una se relaciona con las demás: éste es el principio de la filosofía de la naturaleza en Nietzsche (NF, 15)

Robert Musil.
Inmediatamente le preguntaban:

-“¿Cuántos son catorce más catorce?”

Y él les contestaba pensativo:

-“Aproximadamente de veintiocho a cuarenta.”

A q u e l “aproximadamente” les dejaba perplejos y Moosbrugger sonreía de satisfacción. Es muy sencillo; él sabe también que añadiendo catorce a catorce se llega a veintiocho, pero no está determinado que aquello sea la meta y no se pueda seguir adelante.

Encuentro. La justicia, la justeza, son muy malas ideas. Hay que oponerles la fórmula de Godard: no una imagen justa, justo una imagen (...) no ideas justas, justo ideas. Justo ideas, eso es precisamente el encuentro, el devenir, el robo y las bodas, ese entre-dos soledades (D, 14)

Teatro Edípico. La producción ya no es más que producción de fantasma, producción de expresión. El inconsciente deja de ser lo que es, una fábrica, un taller, para convertirse en un teatro, escena y puesta en escena. Y no en un teatro de vanguardia, que ya lo había en tiempos de Freud (Wedekind), sino en el teatro clásico, el orden clásico de la representación. El psicoanalista se convierte en el director de escena para un teatro privado —en lugar de ser el ingeniero o el mecánico que monta unidades de producción, que se enfrenta con agentes colectivos de producción y de antiproducción. (AE, 60)

Movimiento. Hegel representa conceptos en lugar de dramatizar Ideas: hace un falso teatro, un falso drama, un falso movimiento (...) El movimiento, por el contrario, es la repetición, en eso radica nuestro verdadero teatro (...) En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes. (DR, 34)

¿Cómo es posible que el mismo Carmelo Bene recuerde Deleuze como uno de los más grandes expertos de teatro? ...¿Qué hace entonces Deleuze si no refundar con su filosofía todo un arte del movimiento, de la temporalidad, de la creación y de la experimentación? ...Deleuze busca son encuentros (...) Sin duda, las más célebres evocaciones del mundo teatral hechas por Deleuze, en este caso con Félix Guattari, se encuentran en la obra *El Anti-Edipo*, en relación con los roles impuestos por el psicoanálisis que infectan el inconsciente, transformándolo en un teatro íntimo donde siempre se representa el "triángulo familiar" (...) A diferencia de Hegel, que el puntualmente denuncia por representar conceptos en lugar de dramatizar ideas, y, así, proponer un movimiento abstracto, «un falso teatro, un falso drama, un falso movimiento» (...) Nada que ver con algo que pasa en la escena, sino más bien «un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes — todo el aparato de la repetición como "potencia terrible" (Baranzoni)

Carmelo Bene. Estos grandes revisores, deconstructores del pensamiento occidental (Gilles D.), cuando tratan de cine, teatro, o arte en general, en verdad — y esto es lo que importa— es de su pensamiento que se ocupan. Se interesan de otro, por suerte. Es entre los pliegues de su propio repensamiento que hurgan. Aunque sí, naturalmente, su prodigiosa "indisciplina" es mucho más rigurosa y lúcida de cualquiera de las cuestiones maltratadas por las, con todo, "honestas" exégesis del específico gringolado [paraocchiato]. Es precisamente porque se entretienen en otro lugar, que nos quedan más valiosos (...) Algunos entre los pasajes que he leído son más biográficos de cualquiera veleidad autobiográfica.

n-1. Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1 (MP, 12)

Rizoma. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni

t a m p o c o q u e d e v e n d r í a directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. (MP, 25)

Multiplicidad. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, t a m a ñ o s , dimensiones que no pueden aumentar sino que ella cambie de naturaleza (...) Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambien de naturaleza al conectarse con otras. (MP, 15)

Aristóteles. En efecto, en todo lo que consta de varios elementos y llega a ser una unidad común, ya de elementos continuos o separados, aparece siempre

el dominante y el dominado, y eso ocurre en los seres animados en cuanto que pertenecen al conjunto de la naturaleza. (...) L a naturaleza, teniendo en cuenta la necesidad de l a conservación, ha creado a unos seres para mandar y a otros para obedecer. Ha querido que el ser dotado de razón y de previsión mande como dueño, así como también que el ser capaz por sus facultades corporales de ejecutar las órdenes, obedezca como esclavo, y de esta suerte el interés del señor y el del esclavo se confunden.

Si podemos decir que la ontología es el aspecto y las posibilidades compositivas que tiene el mundo según una filosofía dada, la ontología de la tradición metafísica occidental (...) constituye una ordenación del mundo muy concreta que aspira a ser universal. Su expresión más original y clara la encontramos en Aristóteles. En su *Política*, Aristóteles despliega tres procedimientos para ordenar el mundo: primero, reduce la multiplicidad (lo componible) a lo múltiple de las unidades elementales; segundo, reduce lo múltiple de las unidades elementales a dos; tercero, reduce la relación *entre los dos*, a la dominación (...). El concepto de n-1 que Deleuze y Guattari proponen en *Mil Mesetas*, está conectado en primer lugar a la noción de multiplicidad siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1 (...) La multiplicidad rizoma, pues, en primer lugar no es arborescente, no deriva de una unidad primera, no está primero el Uno, luego el dos y luego el tres como en la narrativa monoteísta o en la metafísica de la sustancia. La multiplicidad rizomática no es una multiplicidad de unidades numéricas, no es multiplicar el uno hasta tener muchos unos, sino restar el uno, por ejemplo el uno de la especie que se multiplica y vuelve en cada individuo que le pertenece, para dimensionar (multiplicar las trayectorias posibles hasta amorfar la forma de la unidad (...). Elx artista restaura esta potencia plástica de las cosas efectuando el n-1. El n-1 resta la posibilidad imposibilitante: descubre-produce- o se inventa una salida (...). Elx artista opera esta conexión logrando un medio, un túnel, una salida, por la que el deseo pueda aún moverse, circular. Elx artista es desde esta perspectiva nada más (y nada menos) que elx experimentadorx de las posibilidades que el acontecimiento nos ofrece (Morales)



Jan Švankmajer: "Utiliza la animación como si realizases una operación mágica. La animación no consiste en hacer que se muevan las cosas muertas sino en reanimarlas, (...) No te sirvas de los objetos para contar tus historias, cuéntales las suyas"

Entender la noción de lo háptico en la obra de Jan Švankmajer, el sistema táctil como un medio y proceso para re-activar el acto de ver/mirar. ...en una obra que, como bien apunta Deleuze sobre Bacon, ofrece tensiones de fuga para indagar en los bloques de sensación como esa forma del arte que nos contacta con las sensaciones en medio del caos (...). En otras palabras, esta apertura deleuziana para abordar el trabajo de Švankmajer me permite entender el ritmo vital de las sensaciones donde se pone en juego lo háptico. ...[en *Dimensión/Posibilidad de un diálogo*]. La referencia y homenaje a Arcimboldo nos remite a la propuesta estética a través del juego visual, la ilusión óptica, al jugar con el antropomorfismo y la anamorfosis, es decir, a la ilusión de lo mirado y lo mirado como ejercicio de perspectiva que atraviesa la forma y el contenido (...). Hace colisionar sus materialidades internas —modelo de un cuerpo sin órganos deleuziano— y en esa fricción se recrean y se re-sienten. [En *Diálogo apasionado*] lo háptico aparece como forma y sentido (...). Tomaré prestada la noción de sensación que Deleuze retoma de Paul Cézanne cuando este propone que para ir más allá de la representación se puede tomar la vía de la *Figura*, como la forma sensible tomada de la sensación. (Medina)

Háptico. La relación de la mano y del ojo es infinitamente más rica, y pasa

por tensiones dinámicas, inversiones lógicas, intercambios y vicariedades orgánicas... distinguir varios aspectos en los valores de la mano: lo digital, lo táctil, lo propiamente manual y lo háptico que (...). Se hablará de *háptico* cada vez que no hubiera ya subordinación estricta en un sentido o en otro, ni subordinación rebajada o conexión virtual, sino cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos. (FB, 158)
Sensación. Cada sensación se da en diversos niveles (...). De tal modo que no existen unas cuantas sensaciones de diferentes órdenes, sino

diferentes órdenes de una única y la misma sensación. Pertenece a la sensación e l

desarrollar una diferencia constitutiva de nivel, una pluralidad de dominios constituyentes. (FB, P44)

Figura. Se puede pensar que Bacon encuentra a Artaud en muchos puntos: la *Figura* es precisamente el cuerpo sin órganos...el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo...Bacon no ha cesado de pintar cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo. Las partes limpiadas o cepilladas son partes de organismo neutralizadas, devueltas a su estado de zonas o de niveles. (FB, 52)

Imagen-cristal. La imagen-cristal tiene dos caras que no se confunden. Porque la confusión de lo real y lo imaginario es un simple error de hecho y no afecta a su discernibilidad: la confusión está solamente «en la cabeza» de alguien. En cambio, la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva; ella no suprime la distinción de las dos caras sino que la hace inasignable, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad. En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. (C1, 99)

Virtual. La duración es lo que difiere, y lo que difiere no es ya lo que difiere de otra cosa, sino lo que difiere de sí mismo. Esto que difiere se ha convertido en una cosa, en una substancia. La tesis de Bergson podría expresarse así: el tiempo real es la alteración, y la alteración es la substancia (...) La duración, lo indivisible, no es exactamente lo que no se deja dividir, sino lo que cambia de naturaleza al dividirse, y lo que cambia de naturaleza de este modo define lo virtual (B, 52-54)

Topología. Si tomamos como hilo conductor, o como línea, esa exterioridad de las relaciones, vemos desplegarse, fragmento a fragmento, un mundo extrañísimo, abrigo de Arlequín o patchwork, hecho de plenos y de vacíos, de bloques y de rupturas, de atracciones y distracciones, de matices y de brusquedades, de conjunciones y de disyunciones, de alternancias y de entrelazamientos, de adiciones cuyo total nunca se logra, de sustracciones cuyo resto nunca queda fijado. (D, 69)

El cristal de tiempo que se mueve en circuitos, Deleuze lo elabora a partir de la filosofía de Bergson y la literatura de Proust. En cuanto a la relación de Deleuze con Bergson, intentemos pensarlo a partir de las siguientes preguntas: ¿Cuál es la diferencia entre una imagen-cristal y las imágenes recuerdo, las imágenes mentales, las imágenes sueño? Que estas últimas se actualizan a partir de nuevos presentes, en tanto que la imagen-cristal está en relación únicamente con el presente del que ella es un pasado. Así el círculo actual-virtual no está en relación con un devenir, sino que es una imagen presente (actual) que se corresponde a una pasada (virtual) que de algún modo queda suspendido a cualquier actualización de nuevos presentes (...) si pensamos en la escritura rizomática de Rulfo, tal y como lo propone Aladino, nos damos cuenta de que su escritura es topológica, que no posee un centro, que no cesa de proliferar: múltiples historias que se abren y se conectan entre ellas la (...) hay venas que atraviesan todas las topologías, inscritas en este gran espacio: Comala (...) El texto es una madriguera, intrincada y compleja, que comporta varios puntos de desplazamiento temporal y quiebres narrativos. Al leer vemos cómo unos puntos se conectan con otros, cómo unas entradas y salidas se relacionan con otras (...) Para decirlo en términos bergsonianos: Comala es la punta más profunda del cono y a partir de ella se forman los círculos de tiempo en los cuales se mueven los personajes de Rulfo (López)

Juan Rulfo. Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. (...) Allá me oírás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cerca la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que

alguna vez la muerte ha tenido alguna voz (...) Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no es esto y acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. Siento el lugar en que estoy y pienso.

cuando maduraban los limoneros. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio (...) Las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.



Fabulación. Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que se convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo. (C2, 202)

Potencia de lo falso. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. La descripción cristalina llegaba ya a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, pero la narración falsificante que le corresponde da un paso más, y plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso. (C2, 178)

Este artículo propone una lectura del cine de Pedro Costa en relación con la noción de fabulación propuesta por Gilles Deleuze a partir de la diferencia que establece entre dos regímenes de la imagen cinematográfica (...) En las películas de Pedro Costa, los relatos se elaboran tanto a partir de experiencias reales como inventadas y una serie de recursos de la puesta en escena produce variaciones y repeticiones, *incoherencias* en la narración y *errores* de montaje que podríamos calificar de falsificantes. Las potencias de lo falso se manifiestan en el choque de fuerzas dentro de la imagen o de las imágenes entre sí. En las películas de Pedro Costa, los planos se sostienen por la intensidad de las palabras, las trayectorias de las miradas, la precisión de los gestos, el pensamiento en movimiento del personaje o sus abismos. Los personajes por su parte, se constituyen a partir de sus deambulaciones y de la diversidad de sus encuentros con otros cuerpos; y, su capacidad de ser afectados no determina solamente su propio devenir sino también el de la colectividad (...) No hay una *enunciación individuada* que pueda ser separada de una *enunciación colectiva* porque no se trata de individuos excepcionales, no se cuentan historias privadas que no sean inmediatamente colectivas y políticas. (Gavilanes).

Agenciamiento colectivo de enunciación. Siempre dependo de un agenciamiento de enunciación molecular... que retine muchos regímenes de signos heterogéneos. Glosolalia. Una lengua parece definirse por las constantes fonológicas, semánticas, sintácticas que forman parte de sus enunciados; el agenciamiento colectivo, por el contrario, concierne al uso de esas constantes en función de variables internas a la propia enunciación. (MP, 89)

Desterritorialización. Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales esta estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc...; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay una ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma (...) Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga. (MP, 15-17)

Devenir-imperceptible.

Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene—mujer, se deviene—animal o vegetal, se deviene—molécula hasta devenir—imperceptible (CC, p. 12)

Beckett expone a sus personajes a un proceso de desintegración (...) Me ayudarán a aclarar las ideas y conducir la argumentación hacia el concepto de literatura menor elaborado por Gilles Deleuze y Felix Guattari, en su libro *Kafka, por una literatura menor*, publicado en 1975 (...) Deleuze y Guattari: "el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites". Esto conlleva un proceso obligado de desterritorialización y de reterritorialización del francés. Es decir que el autor sustrae al idioma de sus usos habituales y crea así una distancia (...) Con esta perspectiva Beckett abandona la literatura de autor o del maestro. Su escritura resiste entonces a las reglas, al uso dominante del lenguaje y, de esta manera, no sólo conecta lo individual con el plano artístico-político, sino que adquiere un valor colectivo. Beckett entra en un devenir-imperceptible, a través de la disidencia o, como diría Deleuze, de "la traición" al canon" (...) "Disolver la superficie de la palabra", "hacer cesar completamente el juego solemne", "provocar una tempestad en las palabras", así describe Beckett el proyecto artístico al que se consagra como escritor durante al menos 10 años para llegar a producir su trilogía. (Rivadeneira)

Samuel Beckett. La diferencia es que Joyce es el gran manipulador de material - quizás el mejor. El hacia hacer a las palabras el máximo absoluto de trabajo. No hay una sílaba superflua. El tipo de trabajo que yo hago es uno en el que no soy amo del material. Cuanto más sabía Joyce, más podía. El aspira a la omnisciencia, a la omnipotencia como artista. Yo trabajo con la impotencia, la ignorancia. No creo que la impotencia haya sido explotada antes. Parece haber una especie de axioma estético que quiere que la expresión sea culminación. Mi pequeña exploración

aborda esa zona del ser siempre desestimada por los artistas como algo inutilizable - como algo por definición incompatible con el arte.

Rizoma. El rizoma es una antigenealogía (...)procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección (...) siempre desmontable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (...) es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin memoria organizadora

o autómatas central. (MP, 26)

Barroco. El barroco no cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, pliegues griegos, romanos, románticos,

Reveladora –para lo que aquí nos concierne- resulta la inflexión adjetivante que Echeverría le imprime a uno de los conceptos maestros de Gilles Deleuze. En la homologación entre “rizoma” (entre “invasión rizomática”) y “ethos barroco” como mecanismo para pensar el posible cambio de clave en la experiencia revolucionaria latinoamericana se condensa, por supuesto, un evidente regusto deleuzeano: más allá de la alusión al rizoma, el barroco, como sabemos, constituye uno de los objetos de estudio más sensibles para el pensador francés (...) Bolívar Echeverría abandona el deseo de unicidad en “la toma apoteósica del Palacio de Invierno” y avanza hacia la deriva heterogénea de “la invasión rizomática en donde lo político -lo re-fundador de las formas de la socialidad- se prolonga y está presente dentro de la vida cotidiana”. Ahora bien, tomando en cuenta el cierre de la reflexión de Mabel Moraña, esa estrategia puede denominarse rizomática (...) El teórico Ismael Xavier ha llamado varias veces a Glauber Rocha un *polemista – revolucionario*, y a su trabajo un *Barroco político* (...) su trabajo se despliega un movimiento barroquizante y rizomático (en el sentido de lo dicho por Echeverría), descentralizador y anti-barroco congruente con la consideración crítica de un cambio de clave para pensar y re-activar el discurso estético respecto del empoderamiento emancipador en el heterogéneo devenir cultural latinoamericano (...) Rocha se nos presenta como un lector aplicado del Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade (Mosquera)

Bolívar Echeverría. El ethos barroco consiste en la reivindicación de la vida del valor de uso: promueve la reivindicación de la forma social-natural de la vida y su mundo de valores de uso, y lo hace incluso en medio del sacrificio del que ellos son objeto a manos del capital y su acumulación (...) Tal vez lo que es

revolución habrá que pensarlo ya no en clave romántica sino, por ejemplo, en clave barroca. No como la toma apoteósica del Palacio de Invierno, sino como la invasión rizomática, de violencia no militar, oculta y lenta pero omnipresente e imparable, de aquellos otros



góticos, clásicos. Pero él curva y recurva todos los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. (P, 11)

lugares, lejanos a veces del pretencioso escenario de la Política, en donde lo político.

Dispositivo. Es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneo. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas, sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras (...) En todo dispositivo debemos desenmarañar

y distinguir las líneas del pasado reciente y la parte de lo actual (F, 155)

Menor. Una literatura menor no es una literatura de un idioma menor, sino la literatura que hace una minoría dentro de una lengua mayor. Su primera característica es un fuerte coeficiente de desterritorialización. (K, 43)

En este punto, acudo a Gilles Deleuze-Félix Guattari y su formulación de "literatura menor", como un concepto que se sostiene a partir de tres características: "la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político y el dispositivo colectivo de enunciación" (...) Fernando Nieto Cadena (1947-2017) El mismo poeta concibe una línea discursiva dentro de su propia obra, que le acompañará hasta el final de sus días y que podría pensarse como un dispositivo colectivo de enunciación, por el préstamo que hace al lenguaje y la rítmica de la cultura popular, particularmente a la de la música afroantillana (...) decidió apostar por un lenguaje callejero, popular y marginal propio del puerto de Guayaquil, como una actitud de cuestionamiento a los decires acartonados de los escritores «oficiales» (...) Desde la expresión coloquial de sus poemas, Nieto Cadena encuentra aquí "su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto", en palabras de Deleuze y Guattari, y se desplaza como un *flâneur* del trópico, registrando olores, sabores y sobre todo sonidos en una ciudad erotizada, al ritmo de la última palabra de la sonoridad afroantillana: la salsa, que en los años setenta ya coleccionaba fieles acólitos. Aquí, cabe observar la ciudad como escenario de esos objetos sensibles que devienen vectores o tensores de lo que Deleuze y Guattari llaman "dispositivo"; es decir, potencias de un conjunto multi-direccional de relaciones de fuerza que son activadas por la voz lírica desde las distintas instancias estructurales del poema: especialmente en la efonía, el ritmo y el metro. (Hidalgo)

Fernando Nieto Cadena

[...]

de tus ñeros ñerísimos

/tumbakuyún/

en tus ojos se quedaron las noches de biela y ron

/tumbakuyún/

a tus oídos aún resonaban los unos dos tres costa

rica swing boys

/sonero/

[...]

/tumbakuyún/

no sé si aún

vives los

deslumbres de

tu crisura

si aún

espantas el

polvo para

brillar en un

solo

ladrillito

/biyi biyón/

hoy quiénes te

aplauden

quiénes te

adulan por tu pasito sandunguero

/ayé ayé/

Pueblo que falta. La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta (CC, 9)

Geofilosofía. La desterritorialización absoluta no se efectúa sin una reterritorialización. La filosofía se reterritorializa en el concepto. El concepto no es objeto, sino territorio. No tiene un Objeto, sino un territorio. Precisamente, en calidad de tal, posee una forma pretérita, presente y tal vez futura. La filosofía moderna se reterritorializa en Grecia en tanto que forma de su propio pasado. Quienes más han vivido la relación con Grecia como una relación personal son sobre todo los filósofos alemanes. Pero, precisamente, se sentían como el reverso o lo contrario de los griegos, la inversa simétrica: los griegos en efecto dominaban el plano de immanencia que construían desbordantes de entusiasmo y arrebatados, pero tenían que buscar con qué conceptos llenarlo, para no caer de nuevo en las figuras de Oriente; mientras que nosotros tenemos conceptos, creemos tenerlos, tras tantos siglos de pensamiento occidental, pero no sabemos muy bien dónde ponerlos, porque carecemos de auténtico plano, debido a lo distraídos que estamos por la trascendencia cristiana (QPh, 102)

Esteban Ponce Ortiz. Este volumen dedicado a analizar determinados cruces entre la condición geográfica de equinoccialidad y la producción cultural en ese elusivo espacio de "lo ecuatorial", se ha propuesto plantear una reflexión múltiple en torno a las condiciones en que se genera cultura en-desde-hacia la República de Ecuador, y también en otras geografías que comparten el ubicarse bajo el ojo escrutador de la perpendicularidad solar. En el centro de cada uno de los ensayos de este libro subyace una pregunta en torno a la potencialidad significativa de estar atravesados por un ingenio geométrico - geofísico al que se le asigna una naturaleza puramente imaginaria y que, sin embargo, tiene manifestaciones físicas y en consecuencia culturales muy reales.

La convicción del presente trabajo es que la articulación del tema geofilosófico con el de la literatura "deleuziana", nos permitirá ir más allá de la crítica de la época antropocénica y dirigirnos hacia las condiciones de la formulación de una individuación colectiva alternativa al Antropoceno, o sea la constitución de lo que empezaremos a llamar, "un pueblo por venir" (...) *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*, debajo la luz ecuatorial, describe a los escritores que atravesaron la línea ecuatorial entre su vida y su escritura como una «comunidad de imaginantes». Se intenta agenciar Jules Verne, *Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, *Moby Dick* y *Las encantadas* de Melville con un conjunto heterogéneo de autores latinoamericanos y, particularmente, ecuatorianos, como Leonardo Valencia, José Carrera Andrade y Jorge Velasco Mackenzie. Es de este último autor, que Ponce Ortiz, editor del libro, retoma la idea de un país de imaginantes, particularmente en la novela *En nombre de un amor imaginario*. A continuación, el libro apela a una comunidad más amplia de aquella de los grandes escritores, es decir una comunidad que no existe todavía, como ese «pueblo que falta» invocado por Paul Klee y retomado por Deleuze en su dimensión por venir (...) Si asumimos estas características como los rasgos programáticos de una colectividad venidera, y si «la raza llamada por el arte o la filosofía no es la que pretende ser pura, sino más bien una raza oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nómada e irremediamente menor», los sujetos de esta filosofía o ecosofía tal vez serán las comunidades imaginantes, mismas que darán vida a ese pueblo, que «quizás sólo existe en los átomos del escritor, un pueblo bastardo, inferior, dominado, siempre en devenir, siempre incompleto». (Vignola)

Ritornello. El papel del ritornello es territorial, es un agencia miento territorial. El canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio. Los modos griegos, los ritmos hindués, también son territoriales, provinciales, regionales (MP, 319).

Territorio.

Incluye en sí mismo un medio exterior, un medio interior, un medio intermedio y un medio anexionado (...) Hay territorio desde el momento en que empieza a haber expresividad de ritmo. La

emergencia de materias de expresión es la que va a definir el territorio (...) La marcas territoriales son *ready-mades* (...) se puede hacer cualquier cosa con las materias de expresión (MP, 321-323)

Manuel DeLanda. En la teoría de los ensamblajes la cuestión de la exterioridad se da, primeramente, en la concepción de la relación parte/todo. Las relaciones entre partes son de interioridad si las partes son constituidas como tales por el papel que juegan en el todo. En otras palabras, si las partes se constituyen mutuamente por sus

relaciones de interioridad, entonces son inseparables del todo (una parte separada deja de ser lo que es) y el todo se vuelve indivisible. Pero en un ensamblaje un componente sí se puede separar y volverse parte de otro ensamblaje.

Las relaciones de exterioridad entre partes son interacciones en las que las partes ejercitan ciertas capacidades de afectar, y de ser afectadas por, otras partes, pero el ejercicio de esas capacidades no determina su identidad.

Biografía de los autores

César Portilla

Es PhD en Estética, ciencias y tecnologías de las artes, Université Paris 8 Vincennes- Saint Denis, Francia, artista, investigador y docente de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). Sus investigaciones exploran la figura del artista como sujeto político: cómo el artista, a través de su obra, construye tanto su figura de sujeto-artista, como el espacio del arte. Su principal labor artística la realiza al interior del grupo Pan Con Cola Producciones (PCCP). Dirige, junto a José Manuel Ruiz, el grupo de investigación *La Brecha* en la FAUCE.

Emilia Marra

Es doctoranda en filosofía en la Universidad de Trieste, con un proyecto acerca de Hegel y Spinoza en el pensamiento francés contemporáneo. Ha publicado ensayos y traducciones en revistas como "Esercizi filosofici", "Interpretationes", "Scienfa&Filosofia", "Aut-Aut", "Philosophy Kitchen" y "La Deleuziana". De esta última, forma también parte del comité de redacción. Ha traducido en italiano y editado el libro de Pierre Macherey, *Hegel o Spinoza* (Ombre Corte, Verona 2016).

Sara Baranzoni

Doctora en Estudios Teatrales y Cinematográficos, lleva a cabo sus investigaciones desde una perspectiva interdisciplinaria que conecta la filosofía, las artes, los estudios sobre la performance y las tecnologías digitales. Autora de numerosos ensayos en italiano, francés, inglés y castellano, es co-fundadora de la revista de filosofía online *La Deleuziana*, y miembro de las redes internacionales Deleuze Studies y Red Estudios Latinoamericanos Deleuze y Guattari (REELD&G). Actualmente es docente de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes.

Cristina Morales Saro

Es docente-investigadora en la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes del Ecuador, donde coordina el grupo de investigación "Ecologías relacionales en la época del Big Data". Es doctora internacional en Filosofía, en el área de Estética y Teoría de las Artes y master en Lingüística aplicada a la enseñanza de lenguas extranjeras. Sus líneas de investigación comprenden los intersticios entre estética, lingüística y teoría política, los estudios críticos feministas, decoloniales y transculturales y las pedagogías. En la actualidad se orienta hacia la investigación canibal (experimental/plástica), la escritura expandida, las artes críticas, y las ecologías de aprendizaje. Publica asiduamente ensayo y poesía. Puedes conocerla mejor en: www.lamaquinanoematica.wordpress.com.

Diana Medina Meléndez

Doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, docente e investigadora universitaria. Se ha desempeñado como docente de las áreas de enseñanza del español, literatura y cine. Sus áreas de investigación giran en torno a las relaciones entre la palabra y la imagen considerando imaginarios ficcionales y narrativos. Sus líneas de trabajo son las adaptaciones filmáticas, la literatura y el cine, la mirada y las imágenes desde la literatura. Actualmente se desempeña como docente e investigadora de la Universidad de las Artes en Guayaquil.

Olga del Pilar López

Ph.D en Estética de la universidad Paris-Ouest, Nanterre. Profesora de la universidad de las Artes, Guayaquil-Ecuador. Integrante de los grupos de investigación: la filosofía y las artes, así como de Real Smart Cities. Ha escrito diversos artículos en revistas indexadas y no indexadas, así como dos libros.

María del Pilar Gavilanes

Maestría en la escuela de arte École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy-Paris; Maestría en Arte Contemporáneo y Nuevas Tecnologías en la Universidad París 8 Saint-Denis; Doctorado en Artes y Lenguajes en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales de París (EHESS). Trabaja la poesía visual y se especializa en el campo del cine. Actualmente es docente e investigadora en la Universidad de las Artes de Guayaquil.

Gabriela Rivadeneira

Artista e investigadora. PhD en Artes (Sorbona París 1), Master en Didáctica de la imagen (París 3), Licenciada en Cine y audiovisuales (París 3), Licenciada en Artes Plásticas (París 8 y UCE). Directora de la *Unidad Transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales*, y profesora de *Análisis y Estética del film* en la Universidad de las Artes. A través de un recorrido transversal entre estudios cinematográficos, teoría estética y práctica artística contemporánea, explora los diálogos entre el cine y el arte, privilegiando el estudio de las condiciones de existencia del arte y su dimensión contextual, apuntando a esclarecer su función crítica y política.

Fabián Darío Mosquera

Estudió Periodismo en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil y obtuvo un Certificado en Teoría Crítica por el Instituto de Estudios Críticos 17, de México. Cursó el programa de Maestría en Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento en la Universidad Pompeu Fabra. Ha sido cronista, reseñista de cine, Editor Dominical y Jefe de Redacción. Ha dictado Literatura Comparada y el curso de Lectura y Escritura del Poema en la Universidad de las Artes del Ecuador. En 2013, con el poeta y ensayista uruguayo Eduardo Milán, publicó *Motricidad Fina*. Ha recibido los siguientes reconocimientos: Premio Nacional de Narrativa Joven de la Sociedad Femenina de Cultura (Guayaquil, 2007), Premio Nacional de Periodismo Jorge

Mantilla Ortega (Quito, 2012 y 2013); finalista del Premio Internacional de Poesía Casa de las Américas (La Habana, 2013). Actualmente pertenece al programa de doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Pittsburgh.

Angel Emilio Hidalgo

Historiador y poeta. Docente de la Universidad de las Artes. Doctorando en Historia por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla; Magíster en Historia Andina y Especialista Superior en Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Licenciado en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Historia y columnista de diario *El Telégrafo*.

Leonardo Reyes

Chileno de nacimiento, Leonardo Reyes obtuvo su PhD en Física en la Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela. Su área de estudio son Sistemas Complejos, con incursiones en Caos, Aleatoriedad, Medios Granulares y Transiciones de Fase en Redes Complejas. Actualmente trabaja en la Escuela de Ciencias Físicas y Nanotecnología de la Universidad YachayTech, ubicada en la provincia de Imbabura, en el norte de Ecuador.

Paolo Vignola

PhD en filosofía, es docente e investigador de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes de Guayaquil. Su investigación se enfoca en la estética, la filosofía de la tecnología y la ecología política. Es cofundador de la revista internacional de filosofía *La Deleuziana*, miembro de la red latinoamericana de estudios sobre Deleuze y Guattari, editor de la nueva edición italiana de *Mille plateaux*, coautor del *Dictionnaire Deleuze* (Bouquins, 2018) y autor de varias publicaciones, entre libros, artículos en revistas indexadas y capítulos de libros, en inglés, francés, italiano y español.

Una publicación evaluada por pares de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en Imprenta Mariscal Cia. Ltda.
en Abril de 2018, se imprimieron 300 ejemplares.

