



**SANTIAGO VALENCIA PARRA**

**DE LA PALABRA-IMPOSICIÓN A LA PALABRA-CREACIÓN,  
O CÓMO LA LITERATURA PUEDE SALVARNOS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 19 de noviembre de 2018**



**DE LA PALABRA-IMPOSICIÓN A LA PALABRA-CREACIÓN,  
O CÓMO LA LITERATURA PUEDE SALVARNOS**

**Trabajo de grado presentado por Santiago Valencia Parra, bajo la dirección del  
Profesor Nicolás Alvarado Castillo,  
como requisito parcial para optar al título de Filósofo**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 19 de noviembre de 2018**



Bogotá, 19 de noviembre de 2018

**Doctor Fernando Cardona**

Decano

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Javeriana

Estimado doctor Cardona:

Por medio de la presente carta tengo el gusto de presentarle a usted y a la Facultad de Filosofía el trabajo de grado *De la palabra-imposición a la palabra-creación, o cómo la literatura puede salvarnos*, realizado por el estudiante Santiago Valencia como requisito parcial para optar por el título de Filósofo. Es un trabajo riguroso y bien desarrollado, en el que se examina cuidadosamente el concepto de *lo menor* en las obras de Gilles Deleuze y de Félix Guattari, y en el que se propone una lectura bien sustentada de su importancia estética y política.

El estudiante realiza un trabajo considerable, teniendo en cuenta que su rastreo del concepto lo lleva a recorrer desde obras tan tempranas como *Diferencia y repetición* (1968) hasta textos tan recientes como *¿Qué es la filosofía?* (1991). Sin embargo, su principal aporte está en la manera como reconstruye la unidad del campo problemático de *lo menor* aclarando tanto sus determinaciones lingüísticas como estéticas y políticas. Este trabajo muestra cómo esta noción, que pareciera describir exclusivamente a la literatura, nombra en realidad lo que opera en la experiencia como principio creador y como fuerza de transformación sensible.

Como director de este trabajo, considero que cumple con los requisitos filosóficos y formales que exige la Facultad de Filosofía y su carrera de Filosofía para que sea sometido a sustentación pública.

Cordialmente,

Nicolás Alvarado Castillo

Profesor

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Javeriana



## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ HACER CON LA LITERATURA? .....</b>	<b>9</b>
<b>1. CAPÍTULO I. HENDER EL LENGUAJE: UNA LECTURA MENOR DE LA LINGÜÍSTICA.....</b>	<b>15</b>
1.1) Impersonal, pre-individual, a-subjetivo .....	16
1.2) Agenciamiento, máquinas e incorporales .....	21
1.3) Plano de expresión y de contenido .....	26
1.4) Lo menor en la ciencia lingüística.....	30
<b>2. CAPÍTULO II. EXCEDIENDO EL ARTE: LA MÁQUINA DE ESCRITURA DESEANTE.....</b>	<b>37</b>
2.1) Un arte que no sujeta, un arte sin sujeto .....	39
2.2) Entre el arte y la biología: cuestión de territorio .....	46
2.3) Las maquinaciones del deseo .....	49
2.4) Literatura menor: alegría del deseo .....	56
2.5) El artista célibe.....	61
<b>3. CAPÍTULO III. LITERATURA MENOR: POLÍTICAS PARA UNA VIDA AFIRMATIVA.....</b>	<b>67</b>
3.1) La descodificación lingüístico-corporal de Bartleby .....	70
3.1.1) Una fórmula asignificante.....	71
3.1.2) Un cuerpo insignificante.....	76
3.2) Desmontar la ley.....	82
3.3) Entre la utopía y el fantasma.....	89
<b>CONCLUSIÓN: TRES PREGUNTAS, CUATRO RESPUESTAS.....</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>99</b>



## INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ HACER CON LA LITERATURA?

Pues no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte...

Deleuze, 2002

Parece que estas palabras acompañarán a Gilles Deleuze por todo su recorrido filosófico. Desde sus primeros trabajos (*Diferencia y repetición*, *Lógica del sentido*), su pensamiento se inquieta por el problema estético, y si pretendemos ser más específicos, por la cuestión literaria. De Franz Kafka a Antonin Artaud, la literatura es un espacio donde Deleuze encuentra una potencia que está dispuesta para la vida. Esto se puede constatar por la recurrencia que tendrán estos autores —y muchos otros— en sus trabajos posteriores: del imprescindible *Kafka. Por una literatura menor* (1975/1978) a los ensayos de *Crítica y clínica* (1993/2016). La distancia entre estas obras es inmensa, pero contrario a lo que se podría pensar, sus apuestas están muy cerca. La manera que tiene Deleuze de tratar el asunto literario, si bien tiene variaciones y desplazamientos, se ancla en un punto capital: “la salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta” (Deleuze, 2016, p. 15). Sobre estas cuestiones volveremos en el transcurso del texto. Lo que pretendemos mostrar aquí, por el momento, es que la obra filosófica de Gilles Deleuze no puede pensarse al margen del impacto vitalista que tiene la literatura. La cuestión medicinal —es decir, el concepto nietzscheano de la gran salud— aparecerá una y otra vez, y aunque no sea

explícita, siempre será ese *precursor sombrío* que ronda todas sus reflexiones: crítica a la subjetividad, a la representación, a la metáfora, al psicoanálisis, a la ley. Todos los estudios por los que nos desplazaremos en este texto se encuentran en puntos diferentes de la producción de este autor, y, sin embargo, es posible rastrear en ellos la invitación a la creación, la afirmación y la postulación de un nuevo porvenir.

Ahora, ¿cómo lograr este asunto? Deleuze, y después la dupla Gilles Deleuze-Félix Guattari, nos enseñan que el arte, y la literatura, no pueden ser tales si no se insertan en las lógicas y las sedimentaciones sociales. Aquello que parece más obvio, lo más usual, lo más inmortal en nuestra vida cotidiana, es aquello que tiene que ser examinado. Pero este análisis no se hará desde una óptica crítica kantiana, sino desde los flujos de lo real que ponen a funcionar los distintos escritores que escogen nuestros autores: William Burroughs, Samuel Beckett, Franz Kafka, Herman Melville, Marcel Proust, Virginia Wolf y Louis Wolfson, por solamente mencionar unos pocos. El arte en general, y en nuestro caso la literatura, tendrá que abrirnos a distintos devenires, hacia lo informe, lo intensivo y lo impersonal. Desde la palabra, todos los escritores que presentaremos aquí han tenido por tarea dismantelar las máquinas sociales, romper los márgenes de la subjetividad, demostrar la opresión que puede causar el lenguaje y usar ese mismo lenguaje para desactivar todo a su paso. Cuando el arte se inserta en lo cotidiano tiene que entenderse que esa inserción no se puede tomar como si una separación trascendente operara en un primer momento; como si el arte fuera algún tipo de significante o metáfora de lo real. Toda palabra, y, toda obra de arte, es inmanente al mundo donde es creada. Y este punto será clave en todo nuestro estudio: la inserción del arte es un gesto donde el artista se acerca a todo aquello de lo cual ya es parte. La inserción, en este contexto, debe entenderse como la entrada a algo de lo cual siempre hemos hecho parte, pero que ha estado escondido por las máscaras de los agenciamientos de poder. La inserción es, en una palabra, dismantelamiento, desterritorialización, fuga, problematización, satirización y burla.

Nuestro propósito, entonces, será examinar qué herramientas se encuentran en la obra de Deleuze y Guattari que llevan a los autores a postular, dentro del marco del arte como medicina y transformación de la realidad, lo que se conoce como *literatura*

*menor*. Como toda manifestación artística, la literatura será creación de bloques de sensación, desde una especificidad singular: el uso de las palabras. Dado que las palabras se entienden y se estudian en su uso, este se caracterizará como una pragmática, y esta, a su vez, deberá ser estudiada en tres ejes: uno lingüístico, otro estético y, para finalizar, su umbral político. Con respecto al problema del lenguaje, la política y el arte, en su estudio *Deleuze and Language* (2002) Jean-Jacques Lecercle arguye que dentro de la obra deleuziana pueden encontrarse dos posturas con respecto al tratamiento de la lengua. Así, dirá que se pueden rastrear dos “poéticas”; una artística y otra política. Estas posturas se analizarán con mayor atención en los capítulos siguientes. Mas, es importante dejar sentada nuestra posición desde este momento. Lecercle (2002) hace una distinción entre dos posibles lecturas que se pueden hacer con respecto a las obras de Deleuze y las de Deleuze-Guattari. Por un lado, encuentra estudios que se centran en el tartamudeo de la lengua y la cuestión agramatical, que serían elementos propios de la pluma individual de Deleuze. Este tipo de trabajos se interesarían en su mayoría por un uso tan radical del lenguaje que lo llevarían, en última instancia, al silencio o al resquebrajamiento de su sintaxis. Desde otra orilla, el uso de ciertas literaturas respondería a fines explícitamente políticos, como ocurre en los trabajos de coautoría entre Deleuze y Guattari. No obstante, esta diferenciación no nos parece del todo fructífera. Si bien el arte y la política pueden ser dos dominios distintos, en las obras de estos autores no es del todo claro que puedan separarse tajantemente. Aún más, ni siquiera se podrá separar la cuestión agramatical y asignificante de sus repercusiones políticas dentro de las obras solitarias de Deleuze (piénsese en “Bartleby o la fórmula”). Parece que, en un primer momento, Lecercle separa dos regímenes que nunca cesan de comunicarse subterráneamente. Ahora bien, en un segundo punto de su investigación, Lecercle intenta conectar estas dos poéticas mediante los conceptos deleuzianos de estilo y minoridad, pero deja el asunto en una tensión problemática. Como resumen se podrá decir que Lecercle defiende que los trabajos de Deleuze junto a Guattari tienen un aire marxista, donde las relaciones de fuerzas productivas y los agenciamientos son esenciales. Por otro lado, los trabajos individuales de Deleuze se centrarían en una reflexión de la literatura (que se rotulará como *high modernist* o *avant-garde*) como ejercicio de variación que tendría como

meta un lenguaje que refleje toda su potencia sintáctica y semántica; lejos de los usos corrientes o cotidianos de la lengua. Por nuestra parte, diremos que el tartamudeo que causan de las literaturas “altas” en la lengua cotidiana puede seguir siendo político, y las escrituras emancipatorias esconden las variaciones internas del lenguaje, llevando el uso corriente a un espacio de *praxis* política. Estas aclaraciones deben hacerse porque, en el recorrido del texto, se tendrá como presupuesto que los límites entre literatura y política se difuminan constantemente, hecho que se mostrará explícitamente en la conclusión.

Si partimos del hecho de que el arte y la política pueden ir de la mano (lo cual no imposibilita que cada una tenga unas manifestaciones muy detalladas dentro de las obras filosóficas que consultaremos aquí), tendremos que empezar nuestro trabajo recorriendo el uso de la lengua en su dimensión más dominante y despótica. Para poder sumergirnos en la potencia emancipatoria de la literatura, antes habremos de examinar cuidadosamente cómo se manifiesta regularmente el lenguaje. En su cotidianidad, y en el estudio lingüístico de ciertas ciencias, el lenguaje es imposición y consigna, y primero habrá que desmontar estas ideas para transitar hacia la “poética” artística. Una vez allí alcanzaremos un segundo momento: el lenguaje —y el arte— como creación de bloques de sensación o monumentos, cuya importancia es la apertura a nuevos devenires. En un tercer momento, nos trasladaremos con toda esa fuerza a los dominios de la ley y el ejercicio burocrático; al escenario donde la acción política se muestra más claramente en el sentido que la finalidad de este apartado será resaltar la posibilidad de construcción colectiva.

Estos tres momentos se separarán en tres capítulos, desarrollados en el mismo orden que se han presentado aquí. Nuestra finalidad, con todo, es recorrer el concepto de literatura menor para demostrar su importancia dentro de la obra filosófica de Deleuze y Guattari, en tanto es una teoría de la afirmación y producción vital constante. Por tales motivos, se pueden resumir nuestros objetivos de la siguiente manera: 1) estudiar el lenguaje, partiendo de su dimensión controladora hasta llegar a su carácter sensible y político, 2) encontrar en ese mismo recorrido nociones determinantes como “devenir menor”, “monumento”, “máquina”, “agenciamiento”, 3) demostrar que el

lenguaje recorre todos estos conceptos, y, 4) observar qué tarea se le puede reservar a la literatura menor dentro de un proyecto utópico y del porvenir. Estos puntos serán la excusa perfecta para ir delineando la pregunta más importante que pretendemos responder: ¿puede la expresión literaria, como ejercicio inmanente de variación y apertura de territorio, ser un componente central dentro de un proyecto de construcción colectiva del futuro? La respuesta será afirmativa. Sin embargo, se tendrán en cuenta matices y puntos de tensión. Como se intentará mostrar en el transcurso de las páginas que siguen, el lenguaje nunca aparece completamente solo. Si la expresión lingüística es inmanente al mundo, obligatoriamente tenemos que remitirnos a su contrapartida, esto es, a los cuerpos. Así, se tiene que aclarar desde ya que el lenguaje tiene el mismo peso y estatuto ontológico que los cuerpos; y desde tales razonamientos, estos últimos no pueden eliminarse en ningún momento de nuestras reflexiones. Cuerpos y lenguaje van de la mano, pero la expresión de la lengua, en los usos menores de la literatura, parece que se *adelanta* recurrentemente a lo corpóreo.

Por el momento, resta decir que todas las indicaciones que se den aquí responden a una lectura transversal de los textos de los autores franceses. No hemos separado los trabajos en un orden cronológico, en el sentido que pensamos que el Deleuze de *Diferencia y repetición* puede seguir dialogando con el de *¿Qué es la filosofía?*. Si se usan ciertos términos o conceptos que han sido abandonados o transfigurados en obras tardías, ha sido porque hemos seguido la consigna —positiva— de Deleuze y Guattari, esto es, el desterritorializar las palabras de su uso y su significado central; pudiéndonos servir de distintas terminologías para tratar problemas similares. Así, ejemplificando esta cuestión, veremos que los sujetos larvarios aparecen junto a los agenciamientos, o que la noción de *bêtise* puede relacionarse con los devenires. De inicio a fin, estas páginas son un encuentro entre distintos textos, distintas épocas y distintas ideas. Y todo ello se ha hecho para rescatar, en la medida de lo posible, todas las puntadas de lo que se mostrará aquí son los elementos de la literatura menor.



## 1. CAPÍTULO I. HENDER EL LENGUAJE: UNA LECTURA MENOR DE LA LINGÜÍSTICA

Patrullar es, de hecho, mi ocupación principal... Por severas que sean las medidas de Seguridad, siempre estoy *Afuera*, en algún sitio, dando órdenes y *Dentro* de esta camisa de fuerza de mermelada que cede y se deforma, pero que se rehace siempre antes de cada movimiento, pensamiento, impulso, marcado por el sello de la inspección ajena...

Burroughs, 2015

Patrullar es, en un sentido amplio, rondar, vigilar, observar; conlleva ejercer poder. El policía patrulla una calle, como el maestro vigila un examen en la escuela. Los médicos observan a los enfermos en el hospital, como los padres dan ronda en la noche preocupados de que sus hijos no puedan conciliar el sueño. En este escenario, Burroughs (2015) se refiere al acto de escribir y lo caracteriza satíricamente como un acto de posesión, en el sentido de un sujeto que posee un objeto. Un sujeto que puede escribir de manera autónoma porque controla a su objeto, a la escritura. Pero arremete contra ello inmediatamente y plantea el problema de la patrulla. El lenguaje, tal como se trata dentro de las obras de Burroughs, no surge de un genio artístico, sino por el contrario, dentro de escenarios donde la lengua tiene una doble dimensión de patrullaje y poder. Y, de manera problemática, la patrulla será una dimensión inmanente al lenguaje, lo cual hará que la cuestión del control se dé en mecanismos inherentes a la lengua, no trascendentes. Al escribir, y por qué no, al hablar, nos vemos interpelados por reglas y convenciones; a una Seguridad como lo dirá nuestro autor.

El punto central en este asunto es el lenguaje, y se da en un doble movimiento. Aunque se refiera a un *Afuera* y a un *Dentro*, tendremos que precisar desde ahora que

no se trata de ninguna manera de momentos ontológicos distintos, ni de jerarquizaciones o posiciones representativas dentro del uso lingüístico. De lo que se trata aquí, en una palabra, es de momentos de tensión donde el lenguaje y los cuerpos llegan a sus umbrales de máximos y mínimos de relación. En este horizonte, los registros de tensión al interior del lenguaje deberán enmarcarse en experimentar y descubrir las potencias menores que trastoquen al patrullaje y al control, abriendo camino a la desterritorialización. Esta buscará hacer tartamudear al lenguaje hasta su silencio, o tal vez hacerlo gemir hasta no tener más que gritos inarticulados. Y, sin embargo, ¿qué quiere decir todo esto? El propósito de las siguientes líneas es clarificar tanto las palabras de Burroughs como las nuestras, y para ello, nos remitiremos al examen que llevan a cabo Gilles Deleuze y Félix Guattari en “Postulados de la lingüística” (2015) donde se estudian cuestiones que se relacionan directamente con nuestro propósito.

### **1.1) Impersonal, pre-individual, a-subjetivo**

Gran parte de la lingüística estructural contra la que arremeten Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (2015) encuentra un nido teórico en autores como Ferdinand de Saussure y Noam Chomsky. En esta tradición lingüística, significante y significado son dos términos que permiten la construcción de todo un aparato del proceso de significación que se pretende sólido y objetivo. Sin embargo, los autores franceses no tardan en descubrir que en este panorama la pragmática pasa a considerarse como un reducto indeseable que no entra completamente dentro de la cientificidad de la lingüística. Significante/significado funcionan, en líneas generales y sin pretender ser exhaustivos, dentro de las lógicas de un tipo particular de ciencia que categoriza axiomáticamente el proceso de significación en el lenguaje<sup>1</sup>. Esto lleva a una fuerte jerarquización del significante por encima del significado. Los signos lingüísticos pasan a referirse circularmente y, en consecuencia, se forma una semiología cerrada y abstracta. Se presupone la cientificidad del lenguaje y su transparencia a la hora de brindar modelos sintácticos, fonológicos y semióticos. Ahora bien, ¿qué se hace realmente cuando

---

<sup>1</sup> Esta cuestión se trabajará a mayor profundidad en el último apartado del presente capítulo.

hablamos o proferimos una palabra? Este es, precisamente, el punto de partida de Deleuze y Guattari. La importancia de un estudio del lenguaje no recae en su sistematicidad, sino, por el contrario, en su operatividad heterogénea. En ser disperso y no compacto, libre y no encarcelado, creativo y no restrictivo. Mas, la configuración significante/significado mostrará algo en su fallido intento de homogenizar: siempre encontraremos el problema de la imposición de un término sobre el otro, y así, la circularidad fantasmática del significado. Esto lleva a los autores a plantear, junto a los desarrollos de la pragmática anglosajona, un nuevo estudio del lenguaje. En contra de la presunción de cientificidad despótica, Deleuze y Guattari esbozarán lo que nos gustaría llamar —y que se desarrollará al final del presente capítulo— una semiótica que dé cuenta de la potencia expresiva del lenguaje, muy cercana al ámbito artístico y político.

Detengámonos un poco en lo que se entenderá por pragmática<sup>2</sup>. El lenguaje conlleva en sí mismo una acción, un uso. Para volver a la pregunta, ¿qué se hace cuando se habla? (en apariencia como la de J. L. Austin) lo primero que tendría que expresarse es que se imponen consignas (*mots d'ordre*) por medio de actos de habla. Las consignas son coordenadas semióticas binarias, al estilo significante/significado, que imponen una fuerza sobre el que la recibe. En su sugerente trabajo, Lecercle (2002) plantea —siguiendo la lectura nietzscheana de Deleuze— que el mundo está compuesto por relaciones de fuerzas (*rapport des forces*). Este asunto atañe directamente al lenguaje, en tanto se da una doble dimensión que se auto refiere: lenguaje autoritario y de autoridad. La consigna, presuntamente, significaría lo que el hablante la fuerza a significar. Empero, estas relaciones no pueden pensarse dentro de la estructura de sujeto/objeto, (otro punto de fuerte crítica que adelantarán Deleuze y Guattari en contra de las posiciones binarias de los lingüistas estructuralistas) y, por el

---

<sup>2</sup> En “Sobre algunos regímenes de signos” Deleuze y Guattari (2015) plantean algunas ideas que, si bien no pueden desarrollarse aquí, es útil presentarlas. En esta meseta, la semiótica (que no puede estudiarse sin su conexión con la pragmática) se considera desde cuatro puntos: a) generativa, o cómo se relacionan distintos regímenes de signos, b) transformacional, o cómo hay traducciones entre estos regímenes formando distintas semióticas, c) máquina abstracta, o cómo dichas semióticas entran en procesos de movimiento territorial y mapeo, y, d) agenciamiento maquínico, o cómo las máquinas abstractas se efectúan en lo real.

contrario, deben ser estudiadas dentro de la red de un lenguaje que se refiere a sí mismo. “Lejos de que el discurso indirecto suponga un discurso directo, es éste el que se extrae de aquél (...)” (DG, 2005, p. 89). No existe un Yo transparente que sea dueño de todas sus representaciones lingüísticas y, no hay tal cosa como un hablante que fuerce al lenguaje, sino que este lo fuerza a él. Lo que existe es un conjunto no-binario de voces de enunciación, de lugares de enunciación, de usos de la lengua. Hay superposiciones y divergencias, y, nunca hay un punto cero de enunciación. No existe, por tanto, un lenguaje original que nace de un sujeto en particular. Desde el momento en que se profiere la más mínima palabra, ya se está enmarañado en toda una red—inmanente— de presuposiciones donde hay ciertos *significantes* ya instaurados; sedimentados dentro de las lógicas sociales, culturales, económicas, políticas, estéticas y religiosas. Por ello se llegará a decir que el lenguaje es discurso impersonal en tanto todo enunciado se encuentra ya incubado en relaciones heterogéneas de fuerzas entre discursos, prácticas e instituciones (todas de carácter colectivo). En estas relaciones se puede entender por qué el lenguaje es la remisión a un tercero indeterminado. Como anota Lecercle (2002), la fórmula francesa que confronta *je parle* a *on parle* permite ilustrar bastante bien este punto. El *on* remite a un indecible, algo indeterminado, un tercero. Impersonal, en suma, porque el lenguaje es discurso indirecto, y pragmático, porque justamente ese uso indirecto se da dentro de un ejercicio de fuerza-poder determinado.

Ahora veamos, en los actos de habla—siempre en discurso indirecto— se descubre que tanto el enunciado como el acto funcionan en el mismo nivel. Al pronunciar un enunciado, inmediatamente se está realizando su acción. Dicho de otro modo, en el acto de habla se efectúa un implícito, su acción. Se tiene una relación compleja entre palabras y acciones donde van de la mano sin por ello confundirse. Esto nos da herramientas para recoger un punto anterior: que usar el lenguaje es transmitir consignas o comandos de poder (pragmática), llevando a cabo, al mismo tiempo, acciones. Es preciso notar, en esta misma línea, que existe un vínculo (no causal ni tampoco de identidad) entre las palabras y las obligaciones sociales. Este hecho ya se mostraba de alguna manera en la dependencia del discurso directo con respecto al indirecto. Hay una redundancia donde la orden que se profiere se basa en otro sin fin

de órdenes que la anteceden; en el movimiento circular del signo que refiere a otros signos dentro de la misma cadena significativa. Llevar a cabo el acto de habla es poner en funcionamiento al mismo tiempo la imposición de su consigna, de sus significaciones dominantes dentro de un plano histórico determinado. Hay un derecho a enunciar ciertas cosas bajo ciertas circunstancias. Este derecho encuentra legitimación dentro de una situación específica (de enunciados y de cuerpos), real y concreta. Así, lo real se despliega en un plano de organización<sup>3</sup> que se encuentra determinado históricamente, y que es la base de la relación enunciado-acto. En otras palabras, el acto de habla que efectúa un caballero de la edad media tendrá otros implícitos si lo comparamos con una consigna manifestada por un guerrero de Esparta del mundo antiguo. Cada uno opera en un plano de desarrollo distinto, sin que por ello no se puedan encontrar elementos de un plano sobre el otro, organizados de manera diferente: lógicas de guerra, organización del espacio, organización política, económica y social. En cada caso, los presupuestos lingüísticos no solo operan antes del sujeto formado y su enunciado proferido, sino que forman (organizan) a ambos en una relación de fuerza donde se afectan mutuamente palabras (lenguaje) y acciones (cuerpos).

Para solucionar estas relaciones que son complejas y múltiples, remitámonos a un ejemplo de Deleuze y Guattari (2015): al acto de jurar. Este es un acto de habla, sin ninguna duda. Se lleva a cabo el juramento en el momento que se profieren las palabras “lo juro”. No obstante, hay variaciones importantes entre jurar con respecto a la Biblia, a un tribunal o frente a un enfermo. El juramento del creyente frente a la Biblia no es el mismo juramento que lleva a cabo un acusado de asesinato frente a un tribunal, ni el de un médico que le jura a la familia de un paciente que lo salvará. Sin mencionar que, nuestro personaje puede reunirse en estos tres momentos de enunciación: puede ser un médico creyente que sin embargo es acusado de haber asesinado a su amante.

---

<sup>3</sup> El plano de organización (o de desarrollo) es la determinación de lo real, su organización. El plano se estratifica y opera como una suerte de estabilidad frente a la heterogeneidad y disparidad que se presenta de forma inmanente en el mundo. Esta estratificación es la distribución (no trascendente) donde se organiza a los cuerpos y al lenguaje, donde el factor histórico es decisivo. Algunas anotaciones importantes sobre este asunto se encuentran en la meseta “Conclusión: reglas concretas y máquinas abstractas” (2015), como también en el capítulo “Geofilosofía” de *¿Qué es la filosofía?* (2017).

Como se ve, cada acto de habla lleva a cabo distintas acciones que se relacionan de manera evidente con las diferentes instituciones. Proclamar la fe, defender un derecho o ejercer una profesión. Cada uno funciona a partir de una organización heterogénea —pero específica— de enunciados y cuerpos. Esto es, justamente, un agenciamiento, y los hay de dos tipos: agenciamiento maquínico de cuerpos y agenciamiento colectivo de enunciación. En estos se reconoce la dimensión pre-individual en tanto el énfasis de lectura debe hacerse sobre carácter social del agenciamiento, o sea, cómo configura objetos y sujetos sin la intervención de una individualidad o *cogito*. El “sujeto” se forma cuando entra en contacto con distintos agenciamientos donde hay unas significaciones establecidas en cada caso. Así, se encuentran los puntos que remarcábamos con anterioridad. Un lenguaje impersonal, que se da en el espacio de los enunciados de poder (*rapport des forces*), que a su vez forman un sujeto. El sujeto se forma a partir de la fuerza que el enunciado le impone, venida de una gama impersonal de discursos, que se reúnen en distintos agenciamientos. La lingüística, sin embargo, no entiende este funcionamiento. Al establecer estructuras binarias crea un lenguaje simétrico y transparente, pero sin carne y sin posibilidad de actuar en el mundo real<sup>4</sup>. Lo que ocurre en la cotidianidad no son los enunciados abstractos que se formalizan en el pensamiento de los lingüistas. Lo real es una mezcla incesante de agenciamientos, en su mayoría inconcientes, donde diferentes líneas de enunciación y de deseo hacen que el lenguaje y los cuerpos transiten por diferentes caminos formando la rejilla de un YO que de ningún modo es sólido. Se es frágil, transitorio y cambiante, en una palabra, a-subjetivo. “Siempre dependo de un agenciamiento colectivo molecular, que no está dado en mi conciencia, que tampoco depende únicamente de mis determinaciones sociales aparentes, y que reúne muchos regímenes de signos heterogéneos” (DG, 2005, p. 89). Así, se entiende por qué no existe tal cosa como un *cogito* o un sujeto trascendental completamente cerrado sobre sí: todos

---

<sup>4</sup> En relación con esto, la meseta “La geología de la moral” es fundamental. Aquí, los autores criticarán que se pueda sostener la siguiente idea: “la lengua es el interpretante de todos los demás sistemas, lingüísticos y no lingüísticos” (DG, 2015, p.68). Es decir, la presunción de que el lenguaje pueda abstraerse y referirse a los demás estratos de lo real, estando el lenguaje en una posición de representante-significante. Esto responde a la idea de que el lenguaje puede, supuestamente, referirse tanto a sí mismo como al mundo; como si el mundo y el lenguaje fueran dos estratos completamente desconectados.

estamos atravesados por discursos indirectos que brotan de distintos agenciamientos colectivos de enunciación. El mandato, pues, puede tener un mensaje explícito, pero implícitamente tiene otras consecuencias debido a los agenciamientos en los cuales esté inscrito el sujeto.

## **1.2) Agenciamiento, máquinas e incorporeales**

En *Mil Mesetas* (2015) Deleuze y Guattari adelantan un estudio no solamente de los agenciamientos, sino que postulan al mismo tiempo lo que ellos llaman máquinas abstractas. Así, este apartado nos impone una triple dificultad, a saber: 1) acercarnos a la noción de máquina, para 2) poder relacionarla con el agenciamiento, y finalmente, 3) situar esta discusión en el marco de una crítica a la lingüística.

Desde las primeras páginas de *El Anti Edipo* (1985) Deleuze y Guattari definen lo que ellos entenderán por máquina: “una máquina se define como un *sistema de cortes*. No se trata en modo alguno del corte considerado como separación con la realidad; los cortes operan en dimensiones variables según el carácter considerado” (DG, 1985, p. 42). La máquina es ante todo operativa y dinámica. Para retomar nuestras palabras, se dirá que la máquina *acontece* en los planos de organización de lo real-concreto, siempre de manera inmanente. En sus cortes, según la obra recién citada, se forman relaciones heterogéneas donde no existe dependencia de un término sobre otro; no hay binarismo. Se tienen, por lo tanto, máquinas que operan sobre máquinas: todo un flujo de producción que funciona debido a sus quiebres y contrapuntos. Si nos remitimos una vez más al caballero y al guerrero, veremos que ambos funcionan en distintas máquinas que nunca dejan de relevarse entre sí: máquina castillo, máquina iglesia, máquina templo, máquina barco. Pese a su aparente cercanía a lo que sería una estructura (lugar cerrado donde hay determinaciones homogéneas), la máquina no opera bajo la representación o la jerarquía. Como dirá François Dosse (2013) en “Deleuze and Structuralism”, el propósito de los autores franceses será dar cuenta de las máquinas semióticas<sup>5</sup>, y no de una semiótica estructural. La primera tiene un eje

---

<sup>5</sup> Es importante recalcar que dentro de la obra conjunta de Deleuze y Guattari existen otros tipos de semióticas que no se agotan en el lenguaje y, por tanto, que hacen referencia a regímenes de signos distintos. Sin embargo, gran parte de nuestro estudio se enfoca en la parte lingüística. En relación con las otras semióticas, son provechosas las mesetas de “Año Cero – Rostridad”, “Del Ritornelo” y “Sobre

fuertemente material-corporal, que parece respaldar la lectura de, por ejemplo, Lecercle. Para este, el concepto de máquina concreta que se desarrolla en *El Anti Edipo* es fundamental, pero *Mil Mesetas* va un paso más adelante al conceptualizar la máquina abstracta. Si en la máquina concreta se logra romper con la homogeneidad de la estructura, abriéndole paso a los flujos heterogéneos de lo real, la máquina abstracta será la herramienta conceptual que permita medir las intensidades de la organización o de los puntos de fractura del aparato social<sup>6</sup>. Ahora bien, en *El Anti Edipo* (1985) no se desconoce la dimensión intensiva. Esto se constata en la importancia de la figura del esquizofrénico que, abriéndose camino por medio de las intensidades de “su” cuerpo, “su” lenguaje y la vida misma, puede romper las cadenas significantes que le impone el psicoanálisis —padre, madre, castración, falo, incesto— dando cuenta de la intensidad libidinal que circunda a las máquinas concretas<sup>7</sup>. La ganancia de la postulación de la máquina abstracta no estará, por tanto, en encontrar la dimensión intensiva, cuestión que siempre ha estado latente en el trabajo conjunto de los autores franceses, sino por el contrario, en remarcar la posibilidad de mapeo de dichas intensidades dentro de los estratos y la consistencia de lo real; en sus agenciamientos. Si las máquinas de *El Anti Edipo* ya tienen la cuestión intensiva (por ejemplo, en las máquinas deseantes), la máquina abstracta de *Mil Mesetas* es la posibilidad de *agenciar* ese flujo de una manera u otra, dependiendo de la organización establecida. Sobre todos estos puntos, en especial sobre la noción de intensidad y el papel de la máquina abstracta, se volverá en el transcurso de los siguientes capítulos. Centremos nuestra atención, por el momento, en la máquina semiótica de *Mil Mesetas*. Esta

---

algunos regímenes de signos”. Además, hay que tener presente que varias semióticas pueden operar al mismo tiempo, superponiéndose y relevándose en el plano de desarrollo.

<sup>6</sup> Por ello será necesaria la complementariedad de la máquina concreta (*El Anti Edipo*) y la máquina abstracta (*Mil Mesetas*). “*Mil Mesetas* menciona máquinas que son abstractas en vez de mecánicas (...). Las máquinas lógicas se sitúan en el nivel correcto de abstracción: convierten el plano de inmanencia en un plano de consistencia, promoviendo procesos de territorialización y desterritorialización, y organizando los estratos que hacen parte del plano (...). Esta abstracción de la máquina desde su origen mecánico ofrece una transición hacia los agenciamientos (...).” (Lecercle, 2002, p. 185). La máquina es un concepto que remite a las interrupciones violentas, a los saltos, a las variaciones y a un funcionamiento heterogéneo donde no hay series que convergen. La máquina, precisamente, pone en variación los flujos divergentes de lo real, sus singularidades, y en tal perspectiva, es monstruosa.

<sup>7</sup> El tema del esquizofrénico y su relación con las máquinas y los agenciamientos se estudiará con mayor cuidado en el segundo capítulo.

conserva el carácter operativo de la máquina concreta en tanto postula una relación entre las máquinas y los enunciados lingüísticos: si el lenguaje funciona como una máquina y la máquina pone en relación lo material, el lenguaje será un elemento que actúa en el mismo nivel que los objetos; el lenguaje, en consecuencia, hace parte e interviene en el mundo. En la misma línea, la máquina semiótica estará atravesada por los flujos que se pueden trazar a partir de la máquina abstracta; flujos que den cuenta de lo concreto (formado) como de los movimientos de escape (lo no-formado). Los cuerpos y los enunciados, con todo, existen, se relacionan, operan y se mezclan en el mismo plano de organización. Dentro de este plano determinado, es imposible una máquina concreta que no esté en relación con la máquina abstracta. Esta, es el vector de mutación que entrará a afectar a la primera (que está distribuida en distintos agenciamientos de cuerpos y enunciados). La máquina abstracta, entonces, nace y se desarrolla trazando un *plano de consistencia*. Este plano es una suerte de mapa intensivo de lo real, y sobre él, precisamente, se da el plano de organización. El plano de consistencia es la reunión de elementos heterogéneos que en sus movimientos reales e intensivos dan cuenta de líneas que no se encuentran completamente organizadas, y por donde se pueden generar desplazamientos y quiebres con respecto al plano de desarrollo establecido (DG, 2015). Dado que los vectores desestabilizantes se trazan abriendo el plano de organización al de consistencia, se puede sostener que en la máquina abstracta funcionamiento y surgimiento son indisolubles. Cuando surge una máquina abstracta es porque esta ya está operando en lo real. Para Igor Krtolica (2009) cartografiar el plano de consistencia es necesariamente entrar en los umbrales intensivos que pueblan dicho plano en sus distintos niveles. En este sentido, el mapa resultante “es una máquina abstracta (diagrama informal) que no se efectúa sin actualizarse dentro de las máquinas concretas (...)” (pg. 107). Con todo, se podrá decir que la máquina abstracta pone en funcionamiento una nueva relación maquinaica en lo real, liberando distintos flujos de intensidades en las máquinas ya constituidas y agenciadas.

Ahora, ¿cuál es la relación de las máquinas planteadas en *El Anti Edipo* con los agenciamientos de *Mil Mesetas*? El agenciamiento es “en primer lugar territorial” (DG, 2015, p. 513), o sea, la formación y organización de un territorio que se extrae

del plano de inmanencia —el flujo de lo real—. Se dice que es territorial en el sentido que el agenciamiento es un concepto que permite, tal como se mostraba en líneas anteriores, dar cuenta de la distribución heterogénea de los cuerpos y los enunciados dentro de momentos específicos. Las cosas que se dicen, como las cosas que se hacen, encuentran su condición de posibilidad en el agenciamiento y sus procedimientos de subjetivación. Desde esta perspectiva se podrá decir que, principalmente, el agenciamiento remite directamente a la ordenación de lo real, al mismo tiempo que en dicha configuración existen significados establecidos o dominantes, en una palabra, estratificados. El agenciamiento, en tanto noción que remite al territorio, se definirá, en suma, desde un eje colectivo que contiene relaciones corporales y de signos. Ahora bien, dentro de esta construcción teórica no desaparece el concepto de máquina concreta, aunque se introduzca en ella el principio de la abstracción diagramática. La máquina sigue operando como un sistema de relevos donde diferentes elementos de lo real entran en conexiones y distribuciones específicas. Piénsese en cómo dentro de una sociedad todas las máquinas se conectan. Un pequeño ejemplo: máquina hospital que releva y corta la máquina escuela. La subjetividad del individuo está recorrida, y formada, por las máquinas que ponen en relaciones complejas a lo real, al tiempo que esas relaciones tienen una territorialidad específica. *“Las máquinas siempre son llaves singulares que abren o cierran un agenciamiento, un territorio”* (DG, 2015, p. 339). Este punto es esencial porque si en el agenciamiento acontecen las máquinas concretas (máquina escuela, máquina hospital, máquina jurídica, máquina burocrática) que dan cuenta de la formación territorial, la máquina abstracta abre “el agenciamiento territorial a otra cosa, a agenciamientos de otro tipo, a lo molecular, a lo cósmico, y constituyen devenires” (DG, 2015, pg. 519). Reconfigurando el territorio, la máquina abstracta creará realidad, y si en los agenciamientos pueden distinguirse regímenes semióticos establecidos o maquinaciones específicas de lo corpóreo, dentro de este nuevo gesto maquínico cuerpos y enunciados entrarán en relaciones que se pensaban inauditas, al punto que la diferencia entre ambos se extinga en la inauguración de un plano de consistencia<sup>8</sup>. Por estas razones se podrá argüir que tanto la máquina

---

<sup>8</sup> Este punto se ampliará en el tercer apartado.

(concreta y abstracta) como el agenciamiento guardan una relación esencial donde ambos conceptos funcionarán conjuntamente —nunca independientemente— desde *Mil Mesetas*.

En este panorama, ¿dónde entra la crítica a la lingüística científica? Ya se ha planteado que el enunciado conlleva la fuerza de una orden o consigna. Empero, es fructífero volver a plantear la pregunta: ¿qué se hace cuando se habla? La consigna, además de imponer una orden, genera cambios incorporales en los cuerpos: “la transformación se dice de los cuerpos, pero ella misma es incorporea, interna a la enunciación” (DG, 2015, p. 87). El enunciado genera cortes, transformaciones y organiza segmentos en lo corpóreo. El enunciado, o máquina semiótica, impone cambios incorporales, dentro de un agenciamiento colectivo de enunciación particular. Por ello se entiende la fuerte crítica de que el lenguaje no pueda ser ni comunicativo ni informativo (DG, 2015). El lenguaje, si retomamos a Burroughs (2015), no es posesión sino imposición. No se le informa nada a un sujeto, se le impone; no se comunica algo dentro de un espacio intersubjetivo, se lleva a cabo un proceso de formación y subjetivación. Los cuerpos y el lenguaje entran en relaciones asimétricas dependiendo de sus agenciamientos. Y aquí, se abre una nueva comprensión de los incorporales estoicos<sup>9</sup>: el lenguaje, siendo parte del estrato material, puede intervenir los cuerpos, tal como los cuerpos pueden intervenir el lenguaje. Si retomamos el ejemplo del médico, ¿cuándo se dice de este que es un creyente, un acusado, o como tal, un médico? Estos atributos no le pertenecen de sí a todos los cuerpos, y aquí puede observarse cómo el lenguaje, por medio de los incorporales, forma a los cuerpos: los afecta y los organiza en distintas categorías.

Con todo este asunto de las máquinas, los agenciamientos y los incorporales, se entiende por qué la crítica a la lingüística debe realizarse. Siempre que se crea que existen sistemas cerrados de representación y constantes, se ignorará el verdadero poder del lenguaje, su fuerza coercitiva y despótica; pero también plástica como

---

<sup>9</sup> El problema de los incorporales ya había sido estudiado por Deleuze en su obra *Lógica del sentido* a partir de la cuestión del acontecimiento: “(...) el acontecimiento subsiste en la proposición que lo expresa, y sobreviene a las cosas en la superficie” (Deleuze, 1989, pg. 55). Aquí ya hay una relación interesante entre enunciados y cuerpos.

veremos más adelante. La consigna es un “tipo de enunciado [que] solo puede ser evaluado en función de sus implicaciones pragmáticas (...)” (DG, 2015, p. 88). El lenguaje, entonces, debe medirse a partir de su potencia material, su capacidad de generar transmutaciones en los cuerpos, y en este espacio, la redundancia de la consigna puede adquirir nuevos significados. La redundancia no será de ahora en más la presuposición de órdenes sobre órdenes, sino que se instalará en la comprensión de que cualquier discurso es un agenciamiento colectivo que se determina en todo momento por ser un campo subjetivante que realiza transformaciones incorporales. La redundancia comporta, en una palabra, la relación entre lenguaje y cuerpo; en su construcción mutua pero no jerárquica ni causal.

### **1.3) Plano de expresión y de contenido**

Hasta el momento se ha entendido por qué el lenguaje es impersonal y en qué medida las cosas y las palabras no están separadas, punto que permitió introducir el funcionamiento de las máquinas semióticas y el agenciamiento colectivo de enunciación. Este último, siendo coextensivo a todo ejercicio de la lengua, impone los cambios incorporales y adelanta los procesos de subjetivación, bien sea creando campos de significado dominantes o, como se mostrará en las siguientes líneas, movimientos de desestabilización. Se podría resumir este recorrido con las siguientes palabras:

El lenguaje, en Deleuze y Guattari, nunca está separado, o es separable, del mundo en el cual se habla. Este no constituye al mundo, no lo pone en frases o lo representa, el lenguaje se encuentra en el mundo e interviene en el tal como un piñón en una máquina, como un componente en un agenciamiento de poder. (Lecerle, 2002, p. 81)

No obstante, si tanto los cuerpos como el lenguaje hacen parte del mundo, ¿cómo se relacionan? Este es, sin duda alguna, el eje central sobre el que gira la meseta de “Postulados de la lingüística” y llevará a Deleuze y Guattari a una lectura singular del lingüista Louis Hjelmslev. Dentro del proyecto de este autor, la lingüística todavía funciona bajo ciertos resquicios estructuralistas, mas los autores franceses se interesarán por la relación especial que se da entre dos planos, estos son, el plano de contenido y el plano de expresión. El primero se refiere a los cuerpos, con sus afectos

y sus acciones; el segundo, a los signos semióticos<sup>10</sup>. Entre ambos planos, como se pudo adivinar en las líneas anteriores, no existe ni correspondencia ni conformidad. Si existieran tales elementos estaríamos al frente de una estructura, y podría plantearse alguna suerte de paralelismo. Cada uno, pues, tiene su propia formalización: cuerpos (contenido formado) y enunciados (expresión formada). En el caso del plano de expresión, cuando se lleva a cabo la formalización, se establece el régimen de signos. Aquí se constituye, como tal, la máquina semiótica. Ahora, toda formalización (de cuerpos o enunciados) se da sobre la materia informada y como resultado brinda sustancias de contenido y expresión, que se organizan en distintos estratos de lo real. Estas sustancias concretas también darán cuenta de los individuos posibles. En una palabra, toda actualización del individuo, sea de contenido o expresión, contiene un sin número de virtuales<sup>11</sup> que le permiten devenir y generar transformaciones en la sustancia<sup>12</sup>. La forma estabiliza la sustancia donándole una organización específica, pero también puede ocurrir que la desestabilice (actualizando ciertas virtualidades) o la reorganice formando otras individuaciones. Se entremezclan, entonces, cuatro términos que de ahora en adelante serán fundamentales: forma, sustancia, contenido y expresión. La doble articulación del bogavante, donde Deleuze y Guattari (2015) pueden constatar la doble pinza que atrapa lo real: la expresión con su propia forma y sustancia, al igual que el contenido. Los cuatro conceptos se enredan incesantemente entre sí: en su relación pueden alterarse mutuamente creando desplazamientos de

---

<sup>10</sup> Refiriéndose a estos planos Deleuze y Guattari dirán que: “por contenido no solo hay que entender la mano y las herramientas, sino también una máquina social técnica que preexiste a todo ello, y que constituye estados de fuerza o formaciones de potencia. Por expresión no solo hay que entender la voz y el lenguaje, ni las lenguas, sino también una máquina que preexiste a todo ello, y que constituye regímenes de signos” (DG, 2015, p. 68).

<sup>11</sup> Estas simples palabras pueden ayudarnos por el momento: “(...) la línea de variación es virtual, es decir, real sin ser actual (...)” (DG, 2015, p. 98). Lo virtual son los elementos que no se han actualizado en las determinaciones del mundo, pero son reales en la medida que precisamente tienen la ocasión de actualizarse en lo real. “Ahora bien, “potencial”, “virtual”, no se opone a real; al contrario, solo la realidad de lo creativo, la puesta en variación continua de las variables, se opone a la determinación actual de sus relaciones constantes” (DG, 2015, p. 102). El “hogar” de lo virtual es el plano de consistencia.

<sup>12</sup> Para una lectura detallada de este punto véase el artículo de Juan Pablo Hernández “Ontología y lenguaje en Deleuze: de Lógica del Sentido a Mil Mesetas y Foucault” (2009) donde este encuentra ecos entre las primeras obras de Deleuze (*Lógica del sentido, Diferencia y repetición*) y los desarrollos teóricos tras el encuentro con Guattari.

contenido o expresión con respecto a las formas, y con ello, los individuos concretos. Hjelmslev brindará un modelo donde:

La independencia de la forma de expresión y de la forma de contenido no funda ningún paralelismo entre las dos, ni tampoco ninguna representación de una por la otra, sino, al contrario, una fragmentación de las dos, una manera de insertarse las expresiones en los contenidos, de pasar constantemente de un registro a otro, de actuar los signos sobre las cosas al mismo tiempo que éstas se extienden y se despliegan a través de los signos. (DG, 2015, p. 91)

En el plano de organización (que consta de sustancias y formas determinadas) se desplegará el contenido y la expresión, y estos estarán en una relación de *presuposición recíproca* donde ninguno será el referente del otro. Esta idea nos permite argumentar que, a pesar de la independencia de los estratos, están en todo momento “en diálogo”. Ejemplifiquemos esta cuestión. Dentro de las prácticas médicas, biológicas y químicas, es usual el “mapeo” genético de los organismos. Así, al establecer la organización semiótica de los genes en X cuerpo, se permite la intervención del mismo. El nombrar un gen es situarlo en un calco genético, siendo este un régimen de signos. Esta organización permitirá, con todo, intervenir los cuerpos, induciendo, por ejemplo, mutaciones. Ahora bien, queda claro que existen movimientos tanto de estabilización como de desestabilización en cada plano, y que en cada uno de ellos se llevan a cabo estas transformaciones de manera autónoma y no necesariamente recíproca. Un organismo puede entrar en contacto con un virus o bacteria, y así mutar, sin la necesidad de la formación semiótica de su mapa genético.

Debido a este desfase constitutivo y los movimientos de cortes y flujos en lo real, se evidencia que los planos de contenido y expresión son caras constitutivas del agenciamiento<sup>13</sup>. Si alguno de los dos planos genera formalizaciones o determinaciones en la sustancia, lo hace porque opera dentro de las lógicas de las máquinas y los agenciamientos. Así, siguiendo a Deleuze y Guattari (2015) y complementando las anotaciones acerca del agenciamiento, debemos decir que este

---

<sup>13</sup> En *Kafka. Por una literatura menor* se dirá que un agenciamiento “tiene dos caras: es dispositivo (*agencement*) colectivo de enunciación, es dispositivo (*agencement*) maquínico de deseo (...)” (DG, 1978, pg. 117).

tiene dos ejes, uno vertical y otro horizontal<sup>14</sup>. En el horizontal están los planos de contenido y expresión. El agenciamiento colectivo de enunciación funciona a partir del plano de la expresión, mientras que el agenciamiento maquínico de cuerpos en el plano del contenido. En cuanto al eje vertical, vemos que en él se reúnen las fuerzas territoriales que funcionan en dos vías: una de estabilización (partes territoriales, el territorio sedimentado, la formalización) y otras de desestabilización (máximos de desterritorialización virtuales). Ambos ejes, como todos los elementos presentes en este escrito, funcionan de manera heterogénea y dispar. En un juego complejo de máximos y mínimos, el territorio (o agenciamiento) puede devenir otra cosa, ya sea de contenido o expresión. Si la territorialización formaliza y crea sujetos y enunciados, la desterritorialización arranca las virtualidades que se encuentran en cada plano y las hace transitar por otros caminos no recorridos, olvidados o reinventados. Estas territorialidades se disponen (cartografía) en la máquina abstracta. Los agenciamientos, entonces, se ven fuertemente afectados por los desplazamientos o desterritorializaciones que *pueden darse* a partir de la máquina abstracta. Y aquí se forja una relación imprescindible para comprender los movimientos territoriales: “bajo todos los puntos de vista, los agenciamientos maquínicos *efectúan* la máquina abstracta tal como está desarrollada en el plan de consistencia (...)” (DG, 2015, p. 76). La máquina abstracta también tiene dos ejes: en un primer sentido, actúa sobre los estratos de contenido y expresión haciéndolos fugar hasta su indiferenciación, y, en un segundo gesto, la máquina puede ser capturada por dichos estratos formando una reterritorialización. Todo agenciamiento, entonces, se compone de líneas y velocidades variables, unas cerca a la sedimentación, y, otras, a la creación virtual. Estos casos permiten entender que todo agenciamiento es recorrido por diferentes máquinas abstractas.

Estamos, entonces, frente a dos caminos. El primero es el de la lingüística estructural, en tanto ciencia despótica y homogénea. Aquí se crea una semiótica que

---

<sup>14</sup> “El agenciamiento es tetravalente: 1) contenido y expresión; 2) territorialidad y desterritorialización” (DG, 2015, p. 515). En este punto, Deleuze y Guattari están yendo más lejos que Hjelmslev ya que postulan el eje vertical del territorio, cuestión que se relaciona directamente con las máquinas abstractas.

de ninguna manera muestra los cambios incorporales, la dimensión pragmática y la fuerza de las palabras en lo real. Se crean constantes sincrónicas que armonizan el plano de expresión y no se llega a entender, en suma, la variación del lenguaje porque se imponen universales e invariables estructurales. Este punto es bastante problemático porque la lingüística como ciencia despótica no puede dar cuenta del carácter colectivo de la lengua, de sus agenciamientos, y, como consecuencia final, no se percibe la dimensión histórica de los mismos. Empero, tenemos un segundo camino, la pragmática. Aquí las constantes devienen variables si se les fuerza, y cuando la variación se vuelve la noción principal, se puede acceder a un verdadero estudio del lenguaje, no a su fantasma sin carne. En este punto alcanzamos una nueva crítica que se suma a la noción de impersonalidad del lenguaje y la presuposición recíproca de los planos de contenido y expresión, a saber, no pueden existir constantes universales en la lengua y en su estudio debido al flujo de heterogeneidad irreductible que puebla a todos los agenciamientos colectivos de enunciación. La lingüística, en resumidas cuentas, debe ser una ciencia nómada y no imperial.

#### **1.4) Lo menor en la ciencia lingüística**

Según lo visto, el modelo estructural de la lingüística será el de un árbol, mientras que la pragmática será un modelo rizomático. El árbol se caracteriza por tener un centro definido, de donde crecen las ramas y se forma una estructura sólida. El rizoma, por otro lado, es un crecimiento anómalo, dispar y aleatorio; un campo de múltiples direcciones y conexiones intensivas. Las ramas del árbol crecen hacia el sol; el rizoma es un crecimiento que si bien tiene que vérselas con un medio (la tierra, el agua), funciona con un sistema “acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora o autómata central, definido únicamente por una circulación de los estados” (DG, 2015, p. 26). Ahora, si de lo que se trata es un modelo de movimientos y desplazamientos del centro, pero lo que impera en el plano lingüístico son las constantes, se tendrá que encontrar un camino para poder desarrollar un rizoma y no un árbol. Sobre este punto, es interesante la disyuntiva que se presenta al interior de la práctica científica: “diríase que toda una ciencia nómada se desarrolla excéntricamente, y que es muy diferente de las ciencias reales o imperiales” (DG, 2015

p. 369). En “Tratado de Nomadología: la máquina de guerra” los autores presentan la tensión entre estos dos polos. En suma, la ciencia imperial será la ciencia de una disciplina homogénea, controlada y que forma jerarquizaciones axiomáticas en sus contenidos; la ciencia nómada buscará hacer “fugar” a sus contenidos para encarar el seguimiento de los *problemas*<sup>15</sup>, dentro de una ciencia que podremos llamar menor.

Así, toda la estrategia de una lectura menor de la lingüística será encontrar sus puntos de fuga. Planteando una pragmática que dé cuenta de los usos de poder y del lenguaje en una dimensión material, lo que buscan Deleuze y Guattari es encontrar otros registros de posibles dentro del ejercicio de una lengua cerrada y opresora, que sería significante y no creativa. Ahora bien, los momentos de fuga, de desterritorialización, serán flujos constantes que de ningún modo tendrán un punto culminante, ni histórico ni social. El devenir menor del lenguaje, el recorrer sus puntos de cambio y desestabilidad, el experimentar con el plano de expresión, se verá amenazado cada vez con la reterritorialización u organización del territorio. Este gesto es propio de la lingüística, y si en su ejercicio ha planteado constantes universales de expresión, solamente lo ha podido hacer por medio de la fuerza: por un uso mayor del lenguaje<sup>16</sup>. Si lo menor es la búsqueda y la escapatoria de los significantes despóticos, buscando en ellos alternativas virtuales de cambio, el uso mayor de una lengua será la individuación estática y extremadamente formal<sup>17</sup>. De cualquier modo, los autores de *Mil Mesetas* reconocerán que un movimiento no puede darse sin que el otro no esté a la espera. Toda territorialización abre las puertas para otro mundo posible, y en esto se reconoce que la realidad es un intercambio de umbrales y estratos, de momentos de escape y de captura, de patrullaje y creación. La materia informada, sobre la que se despliega el plano de contenido y expresión debe leerse, como se ha intentado recalcar

---

<sup>15</sup> “Los problemas atañen al eterno disfraz, a las preguntas, al eterno desplazamiento. Los neurópatas, los psicópatas exploran tal vez a costa de sus sufrimientos ese fondo original último, los unos preguntando *cómo desplazar el problema*; los otros, *dónde formular la pregunta*” (Deleuze, 2002, p. 170).

<sup>16</sup> El problema de la estandarización de la lengua y su forma homogénea (modelo lingüístico) en la ciencia real, es de tinte político. Este punto se analizará en el tercer capítulo.

<sup>17</sup> Como se intentó explicitar, lo mayor y menor son dos *usos* de una misma lengua, son zonas limítrofes, no opuestas.

a lo largo del texto, como una relación de fuerzas donde lo mayor y lo menor pueden tomarse como dos tipos de luchas asimétricas; una busca la constante, la otra la variación.

Por consiguiente, Deleuze y Guattari nos invitan a ver movimientos análogos en dos regímenes semióticos distintos: en la lengua y en la música. Ambos regímenes, autónomos, tienen sus propios planos de contenido y expresión. Pero, parecen unirse en un punto fundamental: la “delantera” del plano de expresión sobre el de contenido. Si bien ambos planos están en presuposición recíproca y pueden generar cambios e interrupciones entre sí, no deja de parecer que el plano de expresión es transversal a la apuesta deleuziana y guattariana de los devenires menores. Los cuerpos, sin ninguna duda, pueden transitar estos puntos de fluctuación y variación —por medio de sus acciones, percepciones, afecciones, mutaciones—, empero, el plano expresivo tiene una fuerza plástica que tiene grandes consecuencias en toda la ontología. En definitiva, toma el papel de “guía” en el plano de consistencia<sup>18</sup> en tanto traza líneas de desterritorialización absoluta y positiva. Los cuerpos pueden transitar dichas líneas sin la necesidad del plano de expresión, pero en tanto este genere puntos de fuga en el plano de organización, se dan movimientos territoriales de fractura que acompañan el devenir menor de la corporeidad. La expresión ya no se limita a los enunciados o las palabras, es todo un juego ontológico que se abre a los devenires menores en distintos regímenes semióticos: lenguas, ritornelos, rostridades. Cuerpos y lenguaje pueden transitar juntos el camino de la desterritorialización, y en tal movimiento, el plano de expresión tiene una tarea fundamental.

Para apoyar nuestras intuiciones, volvamos a la dupla música/lenguaje. Estas, no obstante, no se identifican de ninguna manera. El presentarlas juntas en “Postulados de la lingüística” (2015) es una puesta en escena de cómo cada una de ellas opera por medio de tonalidades intensivas. Tanto en la escritura como en la música pueden encontrarse ritmos, bloques heterogéneos de intensidad. Así como la música tiene unas

---

<sup>18</sup> El flujo y la línea de fuga también se dan sobre los cuerpos, pero el plano expresivo parece ser un elemento central y crítico del devenir menor. Problematizando este punto, es llamativa la carta que Deleuze le escribe a Guattari, probablemente en 1981: “(...) ¿por qué es llevado usted a otorgar un privilegio aparente a la expresión desde el punto de vista del agenciamiento?” (Deleuze, 2016, p. 62).

modulaciones y variaciones en su frecuencia, se tendrá que decir que no es lo mismo la escritura de Franz Kafka que la de Samuel Beckett. Cada uno hace un uso distinto del lenguaje, recorriendo toda la potencia expresiva del mismo, desde un estilo particular<sup>19</sup>. Un caso habitual, que se reconoce fácilmente, es el de la poesía. El cómo ciertos poetas menores<sup>20</sup> pueden arrancar de las palabras intensidades que en el uso corriente del lenguaje permanecen ocultas, esperando a ser actualizadas. Llevan a las palabras hasta un máximo de sobrecarga, o un mínimo de pobreza. “El lenguaje es empujado por ese movimiento que lo hace tender hacia sus propios límites y, a la vez, los cuerpos se ven atrapados en el movimiento de la metamorfosis de su contenido (...)” (DG, 2015, p. 110). Esta metamorfosis, ¿no es el efecto de los incorporales que sobreviene a los cuerpos?, ¿el cambio de unos estados afectivos por otros? El poder abrirse al cambio en la corporeidad, descubrir o trazar una línea de fuga, es entonces un trabajo de devenir que se *puede* asegurar por medio del lenguaje. Aquí pueden extraerse dos conclusiones. Primero, bien puede ocurrir que los cuerpos lleven a cabo el devenir sin tener que ser “activados” por el plano expresivo. Sin embargo, cuando este logra entrar en relación con el plano del contenido, siendo cierto que el plano de expresión tiene un papel ontológico importante, se intuye que, si bien los cuerpos no necesitan del lenguaje, pueden beneficiarse de él. Esto nos lleva, a su vez, a una segunda conclusión: el trabajo en el plano de expresión tendrá que situarse en el devenir menor de lo real, es decir, en un tratamiento lingüístico-pragmático que, dando cuenta de su fuerza coercitiva, reoriente esa potencia hacia una máquina semiótica expresiva, artística, política y desterritorializante.

¿Cuál es, tras todo esto, la apuesta a seguir? La persecución de un flujo heterogéneo en el plano de expresión que permita la creación sin presupuesto, la mezcla intensiva de enunciados y, por ello mismo, de cuerpos. Si la lingüística se encierra en planos territorializados, la ciencia menor que plantean Deleuze y Guattari invita a una redundancia no sincrónica ni de relaciones representativas. Se apuesta por una

---

<sup>19</sup> Este punto será objeto de análisis en el segundo capítulo.

<sup>20</sup> Que se encuentran en agenciamientos colectivos de enunciación determinados, bajo discursos indirectos y formaciones específicas de subjetividad. El poeta no es un genio artístico, ni podría serlo.

redundancia de la diferencia y la búsqueda de la virtualidad. En la lingüística estructural la redundancia se veía, en contraposición, como la formación de frases gramaticalmente correctas (máquina donde los signos se auto-determinan) que significaban en un agenciamiento sumamente formalizado, y, por tanto, centralizado y homogéneo. El devenir menor al que nos invitan Deleuze y Guattari tiene que ver, inversamente, con la exploración del plano de expresión de la lengua estandarizada; en encontrar todas sus zonas expresivas<sup>21</sup>. Si lo mayor es imponer y lo menor es el devenir y la virtualidad, no se tratará en modo alguno de instaurar una nueva mayoría. Siempre que el proceso creativo esté abierto, la consigna descansará en su papel enigmático: poder producir formas expresivas heterogéneas que afecten a la sustancia lingüística. ¿Cómo convertir el lenguaje en estrategia de devenir minoritario y no en instauración de forma y figura? “Por más que la muerte se esfuerce en concernir esencialmente a los cuerpos, en atribuirse a los cuerpos, en realidad debe a su inmediatez, a su instantaneidad, el carácter auténtico de una transformación incorporal” (DG, 2015, p. 109)<sup>22</sup>. Se vuelve de nuevo al problema del lenguaje como representante-significante de los cuerpos. ¿Se compromete, pues, la presuposición recíproca? De ningún modo, pero se muestra el poder que puede llegar a tener el lenguaje. Si la pragmática es el lugar de encuentro de los cuerpos y los regímenes de signos lingüísticos, lo es de tal manera que cada uno tiene su propio espacio y sus devenires particulares. No puede clausurarse, tras lo visto, la independencia de los planos ni sus movimientos individuales. Por lo tanto, nunca existiría ningún tipo de jerarquía entre los dos planos por más de que se pueda remarcar el acento desterritorializante o territorializante del plano de expresión, cuando estos movimientos le pertenecen de suyo, igualmente, al plano de contenido.

---

<sup>21</sup> El autor André Pierre Colombat plantea el problema de la expresión en Deleuze. Para este autor, la relación entre expresión y devenir se puede mapear en los primeros trabajos de Deleuze acerca de Spinoza, y de tal forma, el problema expresivo (ligado al signo) sería fundamental en toda la cuestión de un estudio del lenguaje. Véase: “Deleuze and Signs” en *Deleuze and language* (2000).

<sup>22</sup> También se dirá: “un cuerpo siempre se separa y se distingue de otro por algo incorporal. En tanto que es el límite de un cuerpo, la figura es el atributo no corporal que lo limita y lo acaba (...)” (DG, 2015, pg. 109). Ambas citas muestran una relación interesante porque el régimen lingüístico se presenta de tal manera que parece que este puede afectar directamente al plano de contenido.

Siempre hay una posibilidad de fuga desde el uso lingüístico<sup>23</sup>. El ser “esto” o “aquello”, el tener una forma, no limita la posibilidad de que el lenguaje funcione no como imposición, sino como garante del devenir más absoluto. Si la consigna instala en su dimensión formalizante, también puede poner en variación a los enunciados y a los cuerpos. ¿Cómo lograr esto? Por medio de un lenguaje disperso, que trasgreda el dominio del significante despótico y central. Que esté cercano al ladrido del perro con sus modulaciones corporales y sonoras, y no al significante “perro”. Un lenguaje que devenga esquizoide y que pueda estimular las fuerzas afectivas de los cuerpos. El lenguaje podrá, en esta misma línea, evitar la quietud que se genera en la materia formada a tal punto que todo lo que existirá en el plano de la inmanencia serán flujos y fuerzas indisociables. Más que una anarquía simple<sup>24</sup>, es una invitación a la creación positiva que es el despliegue de la experimentación intensiva dentro de los estratos. Es una apertura a materias (antes contenidos o cuerpos) y funciones (antes expresiones o signos) donde solo podrán encontrarse rasgos de lo que alguna vez fueron dos planos estratificados. Este es el procedimiento de la máquina abstracta, y nosotros creemos que dicha máquina puede trazarse fácilmente con un uso adecuado —menor— del lenguaje. Se libera lo virtual y la distinción entre contenido y expresión se vuelve casi nula porque en ese punto solo pueden reconocerse los máximos o mínimos de la desterritorialización más absoluta. Todo esto ocurre, claro está, hasta su próxima estabilización, la instauración de un nuevo territorio, que, sin embargo, brinda materiales rizomáticos para nuevos devenires menores, nuevas formas expresivas, y así, otras implicaciones en el campo ontológico.

---

<sup>23</sup> A este respecto, las palabras de David Lapoujade son interesantes: “(...) *son los virtuales los que introducen un deseo de creación, una voluntad de arte en el mundo.*” (Lapoujade, 2018, p. 32). Si bien este autor está haciendo referencia a la filosofía de Étienne Souriau, es interesante encontrar resonancias entre ciertos planteamientos acerca de los virtuales y lo que aquí consideramos los devenires menores, que parten de aquellas virtualidades.

<sup>24</sup> El tema de la anarquía ya aparece en *Diferencia y repetición* con respecto a la inmanencia del ser: “el Ser unívoco es a la vez distribución nómada y anarquía coronada” (Deleuze, 2002, pg. 75). Aquí, lo importante del ser “no es que (...) se diga en un único y mismo sentido, sino que se diga, en un único y mismo sentido, *de* todas las diferencias individuantes o modalidades intrínsecas” (Deleuze, 2002, pg. 72).

¿En este terreno, qué papel podría atribuírsele a la patrulla del lenguaje? Este es un uso mayor, que pretende imponer estructuras, vigilándose desde dentro. La fuga de este lenguaje, su devenir menor, será la escapatoria de la inspección ajena (impersonal, impositiva, generadora de subjetividad) que podemos leer en Burroughs (2015). Autónomos, pero en relación, los planos de contenido y expresión estarán sometidos a la dificultad de la experiencia de la desterritorialización, de evitar la patrulla. Si el plano de expresión impone la sentencia, y con ello, una figura, quedan dos caminos por transitar. La exploración del camino donde el lenguaje deviene fuerza expresiva en términos creativos, y, en otra orilla, las relaciones de poder que se tejen entre los cuerpos y el lenguaje. El primer camino investigará lo menor dentro de la literatura y el arte, y en cuanto a la segunda vía, esta intentará seguir hasta sus últimas consecuencias la pragmática política de estos usos menores.

## 2. CAPÍTULO II. EXCEDIENDO EL ARTE: LA MÁQUINA DE ESCRITURA

### DESEANTE

... ella que hace solo un momento... ¡solo un momento! ...no podía hacer un sonido...un sonido de ningún tipo...ahora no puede parar... ¡imagine! ...no puede detener el flujo...

Beckett, 2012

Si la relación entre la palabra y la boca es la imbricación entre el plano de contenido y el plano de expresión, siendo la boca el eje corporal y la palabra la expresión lingüística, ¿qué ruptura nos presenta Samuel Beckett (2012) en su obra de teatro *Not I?* Es interesante observar las indicaciones para el montaje de la pieza teatral: sexo indeterminado del actor, luces prácticamente inexistentes, solamente la cavidad bucal descubierta. Prescindiendo del cuerpo, todo un afluyente de palabras adviene sin ninguna lógica aparente. Se subyuga al cuerpo del actor y se le hace desaparecer. La palabra aparece de un agujero expresivo. Se corta la subjetividad del actor, deviene impersonal, a-subjetivo y pre-individual, si queremos retomar nuestras palabras. Este personaje sin subjetividad se posiciona entre un flujo inmenso de deseo y el control del mismo, donde la reterritorialización opera a cada instante, amenazando la salida esquizo afirmativa. El ritmo del texto se ve entrecortado una y otra vez, no solamente por las bifurcaciones del plano de expresión, sino por el desplazamiento constante que se da tras proferir la fórmula: “(...) ¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡ella!” (Beckett, 2012, p. 377). Esta fórmula se pronuncia exactamente tres veces en la obra, y tras ella, se abren nuevos horizontes asignificantes. Con la pausa, se reanima la ruptura y se intenta transitar por otros caminos no conocidos. Beckett reinicia este episodio insoportable una y otra vez, demostrando la imposibilidad de cercar o

clausurar el derrame de las palabras. Aún finalizada la obra, con la oscuridad ocultando todos los cuerpos y el telón abajo, se siguen escuchando las palabras inarticuladas de ese sujeto escindido y fracturado que, en realidad, ya no lo es más.

La propuesta de esta obra, si queremos situarla dentro de nuestro propósito, es un ejercicio donde el plano expresivo se adelanta al cuerpo, y en ese movimiento, le hace algo al cuerpo. Si bien la boca con sus lugares corporales (dientes, lengua, cuerdas vocales, saliva, articulaciones, músculos etc.) es fundamental, la obra de teatro centra su atención en otro punto, a saber, una conexión donde el plano de expresión arrastra al de contenido, generando un flujo expresivo (flujo lingüístico) y unas maquinaciones de deseo (flujo corporal). Un lenguaje esquizo que lejos de estar en las lógicas de la carencia y la negatividad, es la apuesta por un camino positivo de creación sensible. Si Burroughs (2015) mostraba el patrullaje del lenguaje y la forma despótica del mismo, también nos abrió el camino para experimentar su manifestación heterogénea y desterritorializante. Beckett, en la misma línea, será nuestra herramienta para seguir adentrándonos en las formas expresivas del terreno artístico. Para poder adelantar tal empresa, nos centraremos en dos estudios que, si bien son lejanos temporalmente, parecen conectarse desde sus apuestas teóricas, estos son, “Percepto, afecto y concepto” de *¿Qué es la filosofía?* (1991/2017) y el trabajo *Kafka. Por una literatura menor*<sup>25</sup> (1975/1978). Por el momento habrá que decir que, aunque las reflexiones de Deleuze y Guattari en “Percepto, afecto y concepto” (2017) tengan como eje transversal a todas las artes, nuestro interés no es el estudio de la especificidad de cada expresión artística, sino qué conceptos nuevos nos brinda este texto para complementar las caracterizaciones ya hechas de los planos de expresión y contenido. En lo que respecta a *Kafka* (1978), esta obra permitirá la conexión del plano de expresión con el terreno (siempre inmanente) del deseo y la *praxis* política.

---

<sup>25</sup> En adelante se utilizará la abreviación *Kafka* (1978).

## 2.1) Un arte que no sujeta, un arte sin sujeto

Para empezar, ¿qué es lo esencial en una obra de arte? Si se hace un análisis cuidadoso de esta, se llegará a la idea de que la expresión artística es algo que emerge de los materiales, pero los rebasa completamente. Las materias empíricas (llámese a estas palabras, pigmentos, ladrillo, violín) son un soporte fundamental y fundacional de la obra<sup>26</sup> y, sin embargo, lo que les interesa a Deleuze y a Guattari del arte no es esta dimensión. Los materiales pueden conservar y ser el soporte de la obra artística, pero nunca podrán agotar la noción de obra de arte que persiguen los autores, a saber, el arte como la configuración de bloques de sensación. Así, se forma una disyunción entre lo que sería un material puramente empírico y la materia atravesada por campos de intensidad sensible. Esto nos acerca a una relación compleja: si bien el material empírico no es lo central en la obra artística, este es condición necesaria para el despliegue de la sensación pura. Lo que constituiría, entonces, la relación entre el material y la materia intensiva es que coexisten en un mismo punto (obra de arte) donde lo empírico entra a operar en el terreno trascendental<sup>27</sup>. Este movimiento se dará en la presuposición recíproca, pero con independencia, de los planos de expresión y contenido. Precisamente, volviendo sobre nuestros términos, el plano de contenido será el estrato de la sensación mientras que el plano de expresión será la fuerza artística del signo que traza el bloque.

Así las cosas, ¿cuál es la caracterización que se hace del artista como creador de bloques de sensación? Para responder a esta cuestión, habrá que recordar el papel problemático del sujeto con respecto al lenguaje. En los actos de habla tenemos que remitirnos a las condiciones de posibilidad de los enunciados, a los agenciamientos colectivos de enunciación y maquínicos de cuerpos. El individuo, en pocas palabras,

---

<sup>26</sup> Cuando se habla de soporte, se hace en el sentido que la obra de arte durará lo que sus materiales (como un cuadro). Sin embargo, una vez constituida la obra, el problema de la duración cambia porque la obra artística en tanto sensación pasa a tener una existencia eterna, así en el plano material tenga una existencia finita. Para este problema de las duraciones véase el pequeño texto de “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son” donde se dirá con respecto al tiempo en el arte que: “su carácter más evidente, más inmediato, es que ese tiempo que se denomina no pulsado es una duración, un tiempo liberado de toda medida, ya sea regular o irregular, simple o compleja” (Deleuze, 2007, p. 150).

<sup>27</sup> El empirismo trascendental “nos enseña una extraña <razón>, lo múltiple y el caos de la diferencia (las distribuciones nómades, las anarquías coronadas)” (Deleuze, 2002, p. 102).

sería el resultado de los agenciamientos en los cuales está envuelto, lo cual lleva a Deleuze y Guattari a una crítica de la noción de sujeto como individuo que se auto-constituye y se autogobierna. El artista, por tanto, no podrá ser la figura de un genio cuya existencia personal se plasma en la obra de arte. El sujeto, en tanto que artista, sigue estando inmerso en un discurso indirecto, impersonal y colectivo, por lo que la conformación de los bloques de sensación no podrá reducirse a una voluntad singular de un ser humano en particular. Los bloques de sensación serán el despliegue de *perceptos* y *afectos* que, como se podrá adivinar, no responderán a vivencias subjetivas. Los perceptos y afectos no son percepciones y afecciones. Estas remiten directamente a una subjetividad encarcelada en su memoria particular. En este sentido, los perceptos y afectos son seres de sensación cuya existencia remite a una duración infinita e independiente del trabajo de rememoración<sup>28</sup>; son puras intensidades. El artista, nos dirán Deleuze y Guattari, podrá erigir bloques de sensación siempre y cuando estos no sean ni representativos ni metafóricos, es decir, que no operen en la disyunción artista-sujeto/obra de arte-objeto. Lecercle (2002) situará el problema de la metáfora representativa en el nivel de la diferenciación jerárquica entre las palabras y las cosas, entre lo literal y lo figurativo, el significado y el significante. Siempre que exista una instancia que dé cuenta de la otra de manera fantasmática, se seguirá reproduciendo una lógica binaria como la de la lingüística en tanto ciencia despótica. Aún más, con la presuposición recíproca de los estratos de contenido y expresión, se entiende que tanto los enunciados como los cuerpos están inmersos en el mismo plano inmanente, lo que imposibilita la sustitución o desviación trascendente de los ejercicios metafóricos o metonímicos. La metáfora, por tanto, es una práctica de selección, abstracción trascendente y simplificación que conlleva, según Lecercle (2002), varias problemáticas: a) la brecha ontológica entre cosas y palabras, b) separación del representante frente a lo representado, c) reemplazo de términos, d) jerarquía del significante y e) abstracción. Estas nociones llevan a un ejercicio interpretativo que separa analíticamente significante/significado y, en consecuencia, no se da cuenta de las condiciones reales del mundo, de sus agenciamientos. De nuevo,

---

<sup>28</sup> “Sólo se alcanza el percepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado (...)” (DG, 2017, p. 169). El énfasis es nuestro.

la metáfora al igual que la lingüística en tanto ciencia imperial, desvían de un verdadero estudio del lenguaje artístico, ya que, la acentuación se hace sobre una manifestación abstracta de la lengua<sup>29</sup>.

En contraposición con lo anterior, el bloque de sensación se creará como un monumento que antes que representar la realidad, hace que devenga un compuesto de sensaciones. El compuesto, o ser de sensación, es una línea de intensidad pura que no remite a un genio creador<sup>30</sup> ni a un espectador ideal. En suma, es un arte donde la idea que se construye de la sensación hace que se prescindiera de la noción de sujeto porque este seguiría funcionando como el significante de la obra artística; seguiría reproduciendo la lógica de un sujeto que representa y abstrae. Desde tales precisiones, se vuelve legítimo decir junto a Deleuze y Guattari que: “se pinta, se esculpe, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se escriben sensaciones” (DG, 2017, p. 167). La sensación, por lo tanto, tiene una doble dimensión, dos caras que existen simultáneamente. El monumento se erigirá desde la sensación, siendo al mismo tiempo pura sensación. Si algo se desprende con toda claridad de estas ideas es que la sensación es el eje central de la teoría artística que nos están presentando Deleuze y Guattari, y esto tiene varias consecuencias. Lo primero que tendría que decirse es que los seres de sensación se crean generando un desplazamiento del material empírico, en tanto que sustancia del contenido. No puede olvidarse que las acciones, pasiones y afectos son propios del plano de contenido, y por ello, de los cuerpos. El cuerpo se define por su capacidad de ser afectado o de afectar a otros cuerpos, en una palabra, el poder ser afectado sensiblemente. Por otra parte, en el plano de expresión encontramos los regímenes de signos cuya materialidad opera como sustancia de la expresión. Recordemos que dentro de la lectura que hacen los autores de Louis Hjelmslev se encuentran unas precisiones importantes acerca de la forma y la sustancia, tanto del contenido como de la expresión. La sustancia da cuenta de los individuos concretos.

---

<sup>29</sup> Para una lectura detallada del problema de la metáfora, véase Lecercle (2002), p. 25-26.

<sup>30</sup> Si bien al inicio se dieron ciertas indicaciones con respecto a este punto —*supra*. p. 15 —, allí se tomaban desde el control y las relaciones de fuerzas a las que estaba sometido el autor (patrulla y forma despótica de los actos de habla). Aquí, en un movimiento distinto, la falta de un genio artístico es un asunto positivo ya que da paso a la creación sin presupuesto y completamente libre.

En lo que respecta al plano del contenido, el individuo concreto es el material empírico que utiliza el artista. El mármol de un escultor, la palabra escrita de un escritor y la palabra hablada de un actor de teatro, son sustancias formadas que remiten directamente a los cuerpos. En cuanto al plano de expresión, podremos decir que está constituido por movimientos, técnicas, discursos y lugares comunes que se han desarrollado en la labor artística de un tiempo en particular: dadaísmo, impresionismo. En ambos casos encontramos territorialidades de contenido y expresión, o si se quiere, agenciamientos colectivos de enunciación y maquínicos de cuerpos. Ahora bien, no puede olvidarse que toda sustancia está atravesada por una distribución específica, esto es, la forma. Esta, generando un mapa de la territorialidad antes expuesta, da cuenta de los individuos concretos, como de los individuos posibles del campo virtual. Así, ¿cómo se accede al compuesto de sensaciones, a la apertura del territorio y los individuos, al flujo libre de los cuerpos con sus afecciones e intensidades? ¿Puede ser el contenido completamente ajeno a la expresión? Nosotros creemos, siguiendo a Deleuze a Guattari (2017), que no. El artista violentará los materiales empíricos por medio de regímenes de signos que pongan en flujo a las intensidades que están ya de sí en los cuerpos; extraerá de la sustancia toda la potencia de la forma del contenido. El mármol que deviene un conjunto intensivo por el gesto expresivo de Auguste Rodin, la sintaxis que se desmonta del orden lógico y la palabra que deviene grito en la escritura esquizo de Beckett. Se asiste, con todo, a “una transformación de las sustancias y a una disolución de las formas, paso al límite o fuga de contornos, en provecho de fuerzas fluidas, de los flujos (...) de la materia que hace que un cuerpo o una palabra no se detengan en ningún punto preciso” (DG, 2015, p. 111). Pero no siempre se necesita un gesto o una marca formal, la materia con sus propios movimientos afectivos puede portar una velocidad mayor que algunos campos de expresión. Y no se trata, empero, de darle preponderancia a un plano sobre el otro, porque es claro que Deleuze y Guattari defienden la importancia de la independencia con presuposición recíproca. No obstante, esto no clausura que se pueda realizar una lectura donde la fuga de las sustancias —abriendo las formas— parta del plano de expresión como, por ejemplo, en todas aquellas formas artísticas donde el gesto se superpone al material, donde la velocidad del régimen de signos hace que la sensación

brote del material empírico. Se crea, en resumidas cuentas, una alianza entre ambos planos donde si bien la sensación pura remite al plano del contenido, esta puede abrirse desde la formación de un régimen de signos y gesticulaciones que remiten directamente al plano de expresión.

Cuando el artista encuentra un material<sup>31</sup>, el monumento que este erige no es de ningún modo como la imposición de una nueva sustancia. Tomemos el caso de la literatura. Si el lenguaje común se encuentra limitado debido a los agenciamientos y las cargas sociales, el lenguaje artístico carga con toda la potencia del plano de expresión porque entra a desestabilizar la homogeneidad del lenguaje mayor, y debido a ello, corrompe la sustancia lingüística. El lenguaje artístico, tomado como lenguaje menor, altera el régimen de signos creando individuaciones que escapan de las relaciones cotidianas y sedimentadas de los agenciamientos colectivos de enunciación. Si algo se empezaba a mostrar en la lectura menor de la lingüista, era que el lenguaje tenía una potencia especial que no se agotaba en la homogeneidad binaria de estructuras significantes. En este sentido, la palabra-sustancia puede transitar otras posibilidades de individuación siempre y cuando el artista trace las líneas de composición adecuadas, y así, los perceptos y afectos puedan emerger para generar nuevos encuentros sensibles y semióticos entre los cuerpos y los signos. El monumento, tras lo dicho, no será un trabajo axiomático donde el signo expresivo captura al material empírico en tanto que contenido. Por el contrario, al trazar una línea de composición artística, la sensación abre paso a la heterogeneidad, creando algo así como una tangente que se desplaza infinitamente y que nunca cesa de fluctuar entre la expresión y el contenido. En ambos estratos la estrategia de liberación se situará al nivel de las formas y las posibilidades inmanentes, o, dicho de otro modo, las distribuciones que se abren camino en el horizonte de lo virtual.

---

<sup>31</sup> El *encuentro* será fundamental en la filosofía deleuziana en el sentido que conllevará una violencia que desestabilizará a las vivencias conocidas, como a los objetos de reconocimiento. Además, el encuentro se relaciona directamente con la sensibilidad. “Hay algo en el mundo que fuerza a pensar. Ese algo es el objeto de un *encuentro* fundamental, y no de un reconocimiento. Lo que se encuentra puede ser Sócrates, el templo o el demonio. Puede ser captado bajo *tonalidades afectivas diversas*: admiración, amor, odio, dolor. Pero su primera característica, bajo cualquier tonalidad, consiste en que *sólo puede ser sentido*” (Deleuze, 2002, pg. 215). El énfasis es nuestro.

La táctica, si seguimos a Deleuze y Guattari, será “arrancar el Percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el Afecto de las afecciones como paso de un estado a otro” (DG, 2017, p. 168). La finalidad del arte, y en nuestro caso de la literatura como expresión menor, será la creación, por medio del plano de expresión, de palabras que erijan perceptos y afectos a partir de los cuerpos, extrayendo de ellos su posibilidad de variación. La composición del monumento (su trazo) abre transformaciones formales en el plano del contenido creando nuevas potencias virtuales. Ahora, aunque sea claro que el ser de sensación se erige desde los cuerpos, no puede decirse que el gesto de un artista como Paul Klee sea el mismo que el de Egon Schiele. La técnica varía y los seres de sensación que resultan en cada obra difieren. Ambos bien podrían usar los mismos pigmentos y tener como resultado obras de arte completamente diferentes. Es llamativo, pues, cómo cada uno presenta sus estudios paisajísticos<sup>32</sup>. No se limitan a representar. Imprimen sobre el lienzo un compuesto que entremezcla expresión y contenido. Las vibraciones cromáticas de Klee ciertamente no son las de Schiele, y aun así ambos logran crear monumentos de sensación partiendo de distintos regímenes de signos. La línea que traza el primero opera de forma distinta con respecto a las figuras del segundo. Sucede de manera análoga en la literatura. La composición kafkiana ciertamente es distinta a la de Burroughs, pero ambos nos hacen entrar en distintos devenires. Es, exactamente, la cuestión del estilo: “(...) momento en que el lenguaje ya no se define por lo que dice, y menos por lo que le hace significativo, sino por lo que le hace correr, fluir y estallar (...). Pues la literatura es como la esquizofrenia: un proceso y no un fin (...)” (DG, 1985, p. 138). El punto central no es dónde se encuentra o de dónde nace la sensación, sino qué trazo estilístico o movimiento hace el artista para que la sensación transite caminos insólitos<sup>33</sup>. Y aquí la destrucción del sujeto toma un nuevo rumbo: la

---

<sup>32</sup> El remitirnos a estos cuadros ayuda a comprender que, aunque exista un motivo común (el paisaje urbano, rural, etc.) lo interesante es la manera como cada pintor construye sus propios bloques de sensación. Son ilustrativas, con respecto a este punto, las siguientes obras: *House with shingle roof* (1915) de Schiele y *Mount Niesen – Egyptian Night* (1915) de Klee.

<sup>33</sup> Refiriéndose a la multiplicidad de posibilidades de composición artística, Deleuze y Guattari (2017) afirman que: “¿no hay acaso tantos planos diferentes como universos, como autores o hasta incluso como obras? De hecho, los universos tanto de un arte a otro o como en el mismo arte, pueden derivarse los unos de los otros, o bien entrar en relaciones de captura y formar constelaciones de universos (...), pero también dispersarse en nebulosas o sistemas estelares diferentes (...). Sobre estas

dicotomía sujeto-objeto que pretenden ciertas artes es desplazada hacia la difuminación entre los límites de ambos. El hombre que hace parte de un paisaje es tan integral a este como el paisaje a aquél. Y, en realidad, dichas diferenciaciones ni siquiera tienen lugar. A lo que nos enfrentamos en la literatura menor es a un compuesto de sensaciones donde lo humano deviene mar, pradera, cielo cósmico. Por ello no se puede crear un monumento a partir del recuerdo; ya que ni siquiera existe el sujeto. Y, como resultado de esto, no puede existir ninguna superioridad o preponderancia entre un personaje y su medio. Piénsese en el escenario oscuro, la boca descubierta y las modulaciones de tono y timbre del actor de *Not I*. A lo que se enfrenta el espectador, y el propio actor, es a un plano de consistencia donde solamente quedan relaciones de fuerza, pura materia intensa. La palabra menor rompe los estratos de la sustancia: “no sólo la sustancia vocal, acústica y fisiológica pasa por todas estas desterritorializaciones, también la forma de expresión como lenguaje franquea un umbral” (DG, 2015, p. 67). El sujeto que se desmorona a partir del grito o el susurro inarticulado se sumerge en relaciones heterogéneas donde lo corporal-sensible carga con una forma expresiva que nunca cesa de abrirse a otras individuaciones; llegando al punto donde el contenido ni siquiera puede diferenciarse de la expresión.

Una verdadera obra de arte es, tras lo visto, un campo vital. El escritor ya no lo es de vivencias subjetivas, deviene él mismo materia expresiva en el sentido que deviene con “su” escritura; tal vez mejor, con “la” escritura como ejercicio impersonal y colectivo. El campo vital será un exceso de vida sensible, una saturación como recordarán Deleuze y Guattari (2017) al evocar a Virginia Wolf. Todo el problema del campo de la vida es un problema de afectos y a estos bien podemos llegar por medio de la escritura y las palabras. Aunque el afecto en sí mismo carece de todo tipo de caracterización lingüística, podemos acceder a una modulación afectiva que conduzca a un devenir imperceptible<sup>34</sup> por medio del plano de expresión. En contra del lenguaje mayor, el devenir que promueve la literatura menor es una convergencia disyuntiva

---

líneas de fuga los universos se conectan o se separan, de tal modo que el plano puede ser único al mismo tiempo que los universos pueden ser múltiples irreductibles” (p. 198).

<sup>34</sup> “Que el devenir se realice siempre a dúo, que lo que se deviene devenga tanto como el que deviene, eso es lo que crea un bloque esencialmente móvil, nunca en equilibrio” (DG, 2015, p. 303).

que no identifica, representa o simpatiza, que se mueve en contra de toda determinación. “Es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si las cosas, animales y personas (Ahab y Moby Dick, Pentesilea y la perra) hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” (DG, 2017, p. 175). La verdadera obra de arte, ya podemos decirlo, genera pura materia intensiva desde un estilo asignificante y esquizo. Tanto el artista como el espectador se afrontan a bloques de sensación y, desde estas ideas, la transmisión de afectos y perceptos, su corriente, hace que se indiferencien por un momento la materia empírica y el régimen de signos. En suma, todo apunta a que se dé paso a la experimentación del campo de intensidades en los cuerpos. Este plano de sensibilidad desestabilizará el territorio estratificado “que, siendo expresado en una construcción finita, una obra de arte, una sensación, cambia de naturaleza” (Zepke, 2005, pg. 5).

## **2.2) Entre el arte y la biología: cuestión de territorio**

El artista crea otros mundos a partir de la expresión y las sensaciones. La novela, el cuento o el relato agrietan la sustancia lingüística a fuerza de que su sintaxis no sea un mero orden lógico y estructural. Todo se logra traicionando la subjetividad impuesta, la identidad establecida y la noción de propiedad. Así, Anne Sauvagnargues expresará, volviendo sobre la cuestión del estilo en Deleuze, que “el significado no depende de un acto de la conciencia que produce su propio significante, sino de una producción impersonal de elementos asignificantes” (Sauvagnargues, 2011, p. 159). El estilo es asignificante porque es una estrategia menor del lenguaje. Porque lucha contra las lógicas impuestas y sedimentadas de los agenciamientos colectivos de enunciación, y así, el flujo lingüístico no es ni determinado ni binario. El artista se hace tal a fuerza de una violencia que, sin embargo, no es la del conflicto y la negatividad, sino del impacto de la creación estilística más inaudita. Sin mediaciones de juicio, significado o crítica, el monumento es puro porvenir ya que encarna la virtualidad de la materia intensiva. En este sentido, no podrá decirse que el monumento o bloque de sensación esté acabado; por el contrario, estará abierto constantemente a que lo atraviesen otros flujos, otros devenires, y, por lo tanto, la conformación de otros territorios. El

monumento será, pues, la posibilidad del despliegue de una máquina abstracta sobre el territorio ya conquistado.

Tal como se intentó demostrar en el primer capítulo, el concepto de territorio remite inmediatamente a la organización-distribución de las variables de lo real. Esta distribución se da por medio de los agenciamientos de enunciación y de cuerpos, y sobre ellos, se puede desplegar la máquina abstracta. Mas, ¿cómo entender el territorio en el ámbito artístico? Al presentar la importancia de la sensación, los autores franceses no olvidan las formas de organización a la que esta se ve interpelada. La sensibilidad no se da en un territorio virgen, siempre se da en un plano de contenido estratificado. Si el sujeto larvario<sup>35</sup>, siendo pre-individual, a-subjetivo e impersonal se ve atravesado por un conjunto de intensidades y niveles dispares de sensación, sobre el plano de consistencia se crea un espacio de coherencia donde cada sensación se determina y se individúa. En todo este escenario el arte no puede ser otra cosa que una expresión que va en contravía, o por lo menos, en la búsqueda de nuevos territorios, partiendo de los elementos virtuales que alberga el monumento. La literatura sería, para retomar términos anteriores, la variación continua que introduce la heterogeneidad en el territorio por medio de bloques de sensación<sup>36</sup>.

Ahora ¿cómo abrir el plano de organización, y con ello, el territorio? ¿Cómo caracterizar la fuga territorial a la que nos invita el arte? Este devenir no es únicamente imperceptible, sino también animal. Deleuze y Guattari siguen en este punto a Jakob Johann von Uexküll. Para este, cada animal se forma con su medio, estando el tanto animal como el medio en una comunicación inmanente de contrapunteo<sup>37</sup>. La

---

<sup>35</sup> El movimiento de este sujeto larvario “no puede ser experimentado más que en el extremo de lo vivible, en condiciones fuera de las cuales acarrearía la muerte de todo sujeto bien constituido, dotado de independencia y actividad” (Deleuze, 2002, p. 185). Por su parte, Sauvagnargues añadirá que: “la larva permite pensar una variabilidad del material informal, una modulación intensiva de fuerzas, una agitación de formas que son privilegio de lo virtual” (Sauvagnargues, 2006, p. 52). El sujeto larvario es el campo pre-individual (pasivo) donde se pueden experimentar las fuerzas no formadas. Fuerzas que, queda claro, un sujeto formado no podría vivenciar y sobrevivir.

<sup>36</sup> Esta petición de abrir el espacio sensible ya se encuentra en la obra *Diferencia y repetición* cuando Deleuze (2002) se refiere a la triple violencia del encuentro: 1) lo que fuerza a una facultad a ejercitarse, 2) lo que es forzada a captar y, 3) aquello que allí no puede captar.

<sup>37</sup> “Sin planes, es decir sin el ordenamiento soberano de la naturaleza, no habría naturaleza ordenada, sino tan solo un caos” (Uexküll, 2016, p. 102).

garrapata y el perro, en su interacción, son una composición melódica de la naturaleza. Aquí, nuevamente, se pueden leer las relaciones entre el plano de contenido y de expresión, donde el animal tiene unos marcadores específicos (corporalidad que crea un régimen semiótico) que le permite establecer su territorio. Este punto es interesante porque el animal como pura corporalidad no puede hacerse un territorio, siempre se necesita la conformación de un régimen de signos. “El pájaro *Scenopoiëtes dentirostris* establece sus marcas dejando cada mañana caer del árbol hojas que ha cortado, y luego vuelve del revés para que su cara interna, más pálida, contraste con la tierra: la inversión produce una materia de expresión...” (DG, 2015, p. 322). El territorio es delimitado por marcas y está compuesto por velocidades específicas, ritmos particulares, una organización determinada y, sin embargo, nunca está completamente cerrado sobre sí mismo. Es todo un estilo animal. Ciertos elementos del animal, sus colores, cantos, danzas y, hasta sus excrementos, pasan a configurar un territorio en el momento que se crean signos que fijen el espacio vital. Veamos. El color o el sonido son *funcionales* mientras prime la acción (sexual, de alerta). En el momento que la acción deviene expresiva, que se construye un régimen de signos, la función deviene un marcador territorial. El territorio animal, en suma, son diversas funciones devenidas expresivas. Todo este movimiento, empero, se da de manera inmediata: la acción se vuelve expresiva porque se traza el territorio, pero este nace de una acción que está deviniendo expresiva. Contenido y expresión actúan y se desarrollan en presuposición recíproca y con velocidades diferentes. Ahora, la relación de estas ideas con el arte reside en que, así como el animal se hace un espacio, un territorio vital, el artista es capaz de trazar por medio del arte un espacio de sensibilidad y vida. El artista, al igual que el animal, utiliza regímenes semióticos y sustancias de contenido para desterritorializar o reterritorializar su medio, aunque en el caso del primero la fuga creativa tiene una velocidad que ciertamente desborda el mundo animal. Si este último parece congelar en cierto momento su movimiento con respecto a su entorno (rutina)<sup>38</sup>,

---

<sup>38</sup> Deleuze explorará la cuestión de la *bêtise* (animalidad, tontería, necedad) donde el pensamiento podrá acercarse a un fondo sin forma, a factores puramente intensivos. A este respecto dirá que ese fondo “está allí, mirándonos fijamente, aunque sin ojos. (...) Ahora bien, los animales en cierto modo están precavidos contra ese fondo por sus formas explícitas” (Deleuze, 2002, p. 233).

el artista tendrá que extraer del devenir animal toda la fuerza que se daba en la constitución primera de su territorio. En una palabra, la tarea del artista no es forjar un plano de desarrollo compacto, sino hacer que dicho espacio transite las líneas de lo desértico, de lo que aún no se ha creado, de lo inédito. Los perceptos y afectos, entonces, serán las herramientas sensibles que permitan al artista abrirse a experimentar con su territorio; con el plano de organización que se encuentra dispuesto en múltiples agenciamientos. Un lenguaje artístico, en la misma línea, permite desconfigurar el agenciamiento creando un porvenir completamente nuevo, la apertura de un futuro que no ha llegado, y, el trazo de un nuevo territorio que se hace en la medida que avanza la composición sensible. Lo estratificado se abre a las fuerzas cósmicas desde el punto gris-agujero negro de la pintura de Klee o la palabra de Beckett. Se introducen intensidades en el territorio desde un “manejo de líneas aberrantes” (DG, 2015, p. 319). Se lleva al territorio más allá de sí, hacia otras salidas. Este procedimiento se deja ver de forma clara en la obra de teatro *Not I*. Contra la amenaza de reterritorializar al plano de expresión y contenido, Beckett utiliza la estrategia de un lenguaje menor que se entremezcla con el deseo en su dimensión productiva. El verdadero devenir de este deseo no podrá culminar o tener una meta, será un camino que se trabaja, se retuerce y se repliega a cada instante. Un camino que rompe toda estructura, uno que constituye una obra de arte positiva y no impositiva. Siempre hay otra creación al acecho. Siempre hay herramientas del plano de expresión contra la sedimentación del lenguaje ordinario. Nunca cesan los movimientos de los cuerpos contra el corte de los flujos afectivos. Y desde tales razonamientos, las ideas de Lecercle (2002) pueden comprenderse cuando se refiere al poder del arte en Deleuze: “los artistas descubren nuevas verdades en la construcción del error, y así, inventan nuevas posibilidades de vida” (p. 167). ¿Por qué se habla de error en el arte? Porque este crea un cortocircuito que aparece como un signo misterioso dentro del territorio ya configurado.

### **2.3) Las maquinaciones del deseo**

Hasta el momento se han intentado reconstruir dos fundamentos teóricos de la obra conjunta de Deleuze y Guattari, a saber, el concepto de arte entendido como bloque de

sensación y, como desarrollo de esta idea, las consecuencias que se tendrían sobre la noción de territorio en el arte. No obstante, resta nombrar un elemento central que está presente en varios trabajos de los autores franceses: el deseo. Si bien este término remite en su mayoría a las obras que tenían fines críticos con respecto al psicoanálisis y la interpretación metafórica, piénsese en *El Anti Edipo* o en *Kafka*<sup>39</sup>, nunca existe una ruptura contundente en obras posteriores como, por ejemplo, en *Mil Mesetas*. Así, es imperioso hacer un pequeño examen de qué concepción se tiene del deseo dentro de las obras ya mencionadas.

Sin ninguna duda, gran parte de lo que se entiende por deseo se le debe a el recorrido de Guattari por el psicoanálisis. En una entrevista, Guattari (1996) es completamente enfático en afirmar que: “para Gilles Deleuze y para mí el deseo es todo en cuanto existe *antes* de la oposición entre sujeto y objeto, *antes* de la representación (...)” (p. 205). El deseo es un flujo no determinado que, si nos remitimos a las primeras páginas de *El Anti Edipo* (1985), se encuentra a la base de toda producción social; antes que el objeto y el sujeto<sup>40</sup>. Ahora bien, dentro de la tradición psicoanalítica y filosófica —partiendo de lecturas de Platón, Kant y Freud— es común que el deseo se asocie directamente con la carencia o la falta. El deseo, en resumidas cuentas, es el deseo de aquello que no se posee, el deseo de lo que falta, el deseo de una privación ontológica fundamental. En contraposición a estas ideas, Deleuze y Guattari pensarán en un deseo como producción que “hace fluir, fluye y corta” (DG, 1985, p. 15). Lejos de ser un teatro de representaciones fantasmagóricas y edípicas, es una fábrica, una industria deseante. El acento sobre esta dimensión productiva es fundamental, ya que, se puede dar cuenta de su carácter real<sup>41</sup>. Podría

---

<sup>39</sup> La cuestión crítica —o por lo menos de desplazamiento— con respecto a ciertas teorías psicoanalíticas del deseo ya puede mapearse en las primeras obras de Deleuze en solitario. Sin embargo, el presente texto se concentrará en la noción de deseo que se estructura tras el encuentro de este con Guattari.

<sup>40</sup> Esto llevará a los autores a plantear que la máquina deseante se encarga de “extraer, separar, <dar restos>, (...) y efectuar las operaciones reales del deseo” (DG, 1985, p. 47). Aquí se refieren a las tres síntesis de la máquina deseante. Se extrae un flujo de lo real, se separa en series heterogéneas y como resultado da “restos”, es decir, un proceso de subjetivación u objetivación.

<sup>41</sup> “En verdad, *la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas*” (DG, 1985, p. 36).

decirse que el deseo funciona como un rizoma, sin lugares de centro o un desarrollo determinado. Es puro flujo que en vez de buscar un objeto perdido que dé significado a su privación, produce maquínicamente y se encuentra en la afirmación. El artista tal como se construyó aquí, hace que el deseo —fluyendo entre el contenido y la expresión— entre y transgreda los segmentos y los estratos establecidos en el territorio. Ahora, ¿se cancela el deseo una vez se impone una subjetividad o se moldea una forma en el objeto? Por supuesto que no. La crítica de Deleuze y Guattari será precisamente que, por medio de las teorías de la negación y el funcionamiento de la representación, no se ha logrado pensar en una verdadera estrategia para que el deseo capturado logre transitar otros caminos. El deseo nunca deja de operar ni es menguado, la fuerza libidinal capturada solamente es el resultado de las formas sólidas de la sustancia y los agenciamientos completamente territorializados. Como se ha mostrado a través del texto, es evidente que todas las estrategias de Deleuze y Guattari van en contra de la negatividad y la quietud. Llámese territorio formado, lingüística como ciencia imperial, o deseo capturado, todas las apuestas se encaminan por extraer flujos no impositivos, y así, creativos y afirmativos. Desde esta perspectiva, la tarea a seguir es trazar las estrategias de desterritorialización del deseo, y para ello, los autores encuentran en Franz Kafka un aliado, ya que este hace de su máquina de escritura una máquina deseante.

¿Cómo definir la obra de Kafka? Deleuze y Guattari (1978) serán claros desde el principio: como una madriguera. Con múltiples entradas, es toda una apuesta rizomática de escritura, y de la misma manera, una experimentación de los contenidos y las expresiones por medio del estilo. Uno de los rasgos fundamentales de la obra literaria de Kafka es la manera como su escritura desplaza el deseo de las lógicas de lo estático. Un ejemplo privilegiado de Deleuze y Guattari es la ruptura que se da en esta obra literaria con respecto al retrato. La escritura kafkiana presentará la foto donde su personaje tendrá la cabeza agachada. Signo de cansancio y fijación. *El Castillo* (2012c) nos muestra una escena importante a este respecto. K. se referirá al retrato del alcaide diciendo que “tenía la cabeza tan inclinada sobre el pecho que apenas se le veían los ojos, y parecían obligarlo a esa inclinación la frente alta y pesada (...), era incapaz de levantar la cabeza” (Kafka, p. 20). Tanto el alcaide como los demás

funcionarios se mostrarán como peones de un poder superior. De allí la sumisión y la rigidez de la fotografía de este personaje. El contenido de la foto es la postura de un cuerpo afectivo, pero un cuerpo cansado y sumiso. En cuanto a la expresión, el retrato es el régimen semiótico, el que presenta y encuadra a dicho contenido<sup>42</sup>. Aquí se encuentra una tensión especial porque si en “Percepto, afecto y concepto” (2017) la relación del pintor con su cuadro era la expresividad de fuerzas y planos de experimentación sensible, en *Kafka* la fotografía se encontrará relacionada con la estratificación de la representación trascendente<sup>43</sup>. Recordemos, pues, que para Deleuze y Guattari la representación es un elemento pobre a la hora del trabajo artístico. El verdadero artista conformará monumentos cuyo eje primordial es el devenir y la plasticidad. Esto, además, tiene bastantes ecos con la crítica que los autores franceses hacen con respecto a ciertas lecturas sobre el deseo. Veamos. El psicoanálisis se mueve, a grandes rasgos, en dos líneas. Por un lado, intenta descifrar las representaciones de la memoria, y, por otro, interpreta elementos oníricos. Ambas estrategias se adelantan para encontrar un significante oculto que es la causa de todo el deseo del individuo. Así, el psicoanálisis encierra todas sus interpretaciones en redes de sentido predeterminadas, crucificando el deseo bajo los significantes del incesto, la castración y el miedo al padre, en suma, al Edipo.

El psicoanálisis es una empresa muy calculada (...) para aplastar todos los enunciados de un paciente, para retener de él un doble exangüe y eliminar del patrón todo lo que el paciente tenía que decir sobre sus deseos, sus experiencias, y sus agenciamientos, sus políticas, sus amores, y sus odios. (DP, 2013, pg. 27)

¿Cómo acusar al padre? Este es completamente inocente. Si algo hace Kafka no es revivir el pasado traumático por medio de su escritura, sino extrapolar la figura paterna

---

<sup>42</sup> “Proliferación de fotos y retratos en *El Proceso* desde la recámara de la señorita Bürstner hasta el estudio de Titorelli. La cabeza caída que ya no se puede levantar aparece constantemente, en las cartas, en los cuadernos y en el diario, en los cuentos, incluso en *El Proceso* donde los jueces tienen la espalda encorvada contra el techo, una parte del auditorio, el verdugo, el cura...” (DG, 1978, p. 12).

<sup>43</sup> Aquí es preciso hacer dos aclaraciones. Primero, en “Percepto, afecto y concepto” (1991/2017) también se da una crítica con respecto a la representación en el terreno artístico. En este sentido, al ser un texto tardío, reclamaría muchos de los presupuestos que se dan en la obra de *Kafka* (1975/1978). Segundo, esta representación se anclaría en la memoria. Esta se encuentra emparentada con el recuerdo personal, individual, subjetivo. Con toda la crítica a la subjetividad que se presentó a lo largo del texto se entiende porqué esta memoria subjetiva es un elemento limitante en la composición artística.

al punto de ridiculizarla. Kafka, entonces, al romper con su padre rompe con los triángulos edípicos: “si quería huir de ti, tenía que huir también de la familia, incluso de mamá” (Kafka, 2012b, p. 63). Sin significantes preestablecidos o fijaciones del deseo, se muestra que padre e hijo están atravesados por el mismo flujo libidinal. Ahora bien, Kafka, al desmontar al padre de su culpabilidad edípica, solo intentará hacer lo que el no pudo: enfrentar su deseo. Cuando el padre se somete aparece el Edipo, no puede ocurrir al contrario. Por ello la urgencia de desestabilizar la figura paterna, no seguir sus pasos, no cometer sus errores. Allí donde había sumisión y clausura del deseo, se impone una máquina de escritura que pone a fluir los contenidos desde la expresión. Dando cuenta de la foto familiar, se exagera y se rompe el triángulo edípico, encontrando detrás de él otro sin fin de triángulos económicos, sociales, culturales. Piénsese en *Carta al padre* (2012b). Es una puesta en escena de los desencuentros entre Kafka y su progenitor, que se ilustran fácilmente a partir de la religión o la conyugalidad<sup>44</sup>. Lo que en su momento sometió al padre<sup>45</sup>, será la puerta de salida de Kafka hacia otros territorios, otros devenires. Allí donde el padre se somete —“traicionando su origen de judío del campo” (DG, 1975, p. 23)—, Kafka no tendrá más que fracasos desde la óptica de su progenitor. Fracasos que, no obstante, son las líneas de fuga que va delineando por medio de su escritura. Este autor no calca el deseo del padre sobre el suyo, arremete violentamente contra él, con toda su

---

<sup>44</sup> La escritura de Kafka, por lo que se ha dicho, no es una abstracción de la realidad. Justamente, trabajos como los de Pascale Casanova dan cuenta de la necesidad de pensar a Kafka dentro de su propio devenir histórico. Presentando su metodología de trabajo, Casanova (2011) dirá que de lo que se trata es de “situar al escritor dentro de un colectivo y de comprender la apuesta literaria en su principio mismo: la obra singular es considerada como uno de los compuestos de un conjunto (*ensamble*) sin el cual no podría existir” (p. 21). Podríamos argüir, por nuestra parte, que dicho conjunto responde a los agenciamientos colectivos de enunciación y a los agenciamientos maquínicos de cuerpos. Ahora bien, la obra de Kafka no podría ser determinada por estos elementos. Estaría, por el contrario, en diálogo: “me parece entonces que gran parte del trabajo interpretativo en literatura es precisamente de este orden: formular, para comprender y hacer comprender, el *back-ground knowledge* característico del mundo social del escritor en el cual uno busca comprender las acciones, es decir, los textos, con el fin de levantar los equívocos y sobretodo de levantar la ilusión de que este fondo (...) es inmediatamente comprensible” (Casanova, 2011, p. 26). Esta imposibilidad estaría en las relaciones de fuerzas (*rappports des forces politiques et esthétiques*) que pueblan todo el campo histórico-literario de nuestro autor, y que hacen que proliferen múltiples factores que afectan directamente a la obra literaria.

<sup>45</sup> “Los jueces, inspectores, burócratas, etcétera, no son sustitutos del padre, más bien el padre es quien condensa todas estas fuerzas a las cuales él mismo se somete y le pide a su hijo que se someta” (DG, 1975, p. 23).

fragilidad corporal. Allí donde el padre es la bestia psicoanalítica, Kafka será un pobre escritor que, sin embargo, logra desmontar el álbum familiar. Por eso la carta no puede ser leída como un testimonio edípico. Es, por el contrario, la distancia que debe tomar Kafka para librarse de aquello que en la figura paterna pudiera someterlo. Estando espacialmente tan cerca, Kafka debe utilizar una forma de expresión que se caracteriza por la distancia y el quiebre con el compromiso conyugal, como veremos más adelante.

Pensemos, por el momento, en las caracterizaciones que se le adjudicaban a la metáfora, y trasladémoslas a la separación que hace el psicoanálisis entre lo representado y lo reprimido, entre lo dicho y la interpretación, en una palabra, la relación del flujo del deseo con respecto al Edipo. Por el contrario, Kafka logrará trazar algo muy distinto a partir de su escritura: constituirá una máquina que pone en flujo al deseo, que se despliega sobre todo el campo de los agenciamientos y da cuenta de las maquinaciones que se dan allí. Y la importancia de la máquina deseante es que, “el deseo es primero [porque] está justamente en las líneas de fuga, en la conjugación y disociación de los flujos” (Deleuze, 2007, pg. 124-125). Como estrategia de liberación del despotismo de la dupla contenido-expresión del retrato, la memoria y el Edipo, Kafka erigirá un monumento que desbordará completamente a la sustancia. La cabeza erguida le dará una salida al cuerpo sumiso, la escritura irá más allá del recuerdo personal y el padre será acusado de ser inocente. Como veremos, vuelve a aparecer el ritmo musical en la escritura, y el devenir se impone desmontando las formas. Así, Kafka logra que ambos planos entren en un laberinto de infinitas salidas. Contrario a lo que ocurre con la metáfora, y con ello a la separación significante-significado, Kafka abogará por el devenir de un deseo inmanente y no estratificado.

La materia empírica es para Kafka un laboratorio donde se pueden experimentar las fuerzas intensivas de los afectos corporales a partir del plano de expresión. Por eso el lenguaje en Kafka es, como se anotaba anteriormente, un régimen semiótico completamente ligado a la música<sup>46</sup>, debido a que esta es “una *materia no formada de*

---

<sup>46</sup> En el primer capítulo ya se había observado la importancia de la música y el lenguaje como dos regímenes semióticos cercanos (*supra.* p. 32-33). Aquí, se respalda una vez más la importancia de una lectura “modulativa” que conecte a la palabra con su fuerza intensiva, sonora.

*la expresión, que va a ejercer su acción sobre los otros términos*” (DG, 1978, p. 15). Es la fuerza del devenir y la desterritorialización. El régimen musical permitirá, precisamente, experimentar la apertura de la fuerza cósmica en la materia. La modulación sonora, pudiendo recorrer los umbrales de expresión no formada, es un “modelo” que puede seguir la escritura. La música, recordemos, es fundamental en el momento de la constitución del territorio. Esto aparece de forma clara en “Del Ritornelo” (2015) cuando los autores se refieren al *Scenopoiëtes dentirostris*. Esta ave no solo hace un *performance* utilizando las hojas de los árboles, también canta imitando el sonido de otros pájaros. Kafka es este “poeta-productor de la escena”. Aunque el territorio esté configurado y su canto-escritura se dé en él, sus palabras-sensación van generando fisuras y puntos particulares de fuga, yendo más allá que el animal. Se presentan las máquinas y los agenciamientos, se canta sobre ellos, se los desplaza, se los hace fugar desde la palabra. Kafka hace de la materia una instancia no formada en la medida que esta se va desterritorializando a partir de una *ciencia musical*. Los 7 perros de “Investigaciones de un perro” (2012e), precisamente, tienen esta potencia musical que atraviesa toda su corporalidad. Andan en dos patas, completamente erguidos y con la cabeza en alto. Van saltando, al vaivén de una música que en realidad parece el silencio más absoluto. De ahí su fuerza larvaria donde nuestro narrador perruno dice que “me asombraba su valor para exponerse plena y abiertamente a aquello que producían y su fuerza para soportarlo con serenidad, sin que se les quebrara el espinazo” (Kafka, 2012e, p. 271). A la cabeza agachada se le concede una nueva posibilidad de expresión: el romper el marco, y así, devenir imperceptible a partir del plano de expresión<sup>47</sup>. Esta ciencia musical, en una palabra, traerá toda la potencia de la escritura kafkiana. Si la palabra-foto es capaz de la formalización, la palabra-sensación kafkiana con toda su fuerza expresiva extraerá líneas de fuga monstruosas.

En resumidas cuentas, hay que enfrentarse a estos textos como quien experimenta la entrada a un nuevo territorio. Siendo complejo y posiblemente atemorizante, lo que

---

<sup>47</sup> “Hasta la espalda encorvada de los jueces emite un crujido sonoro que envía justicia al granero; y las fotos, los cuadros se multiplicarán en *El Proceso* para adquirir una nueva función” (DG, 1978, p. 16).

se encuentra aquí son las máquinas y los agenciamientos que dan cuenta de la situación real de Kafka con respecto a su situación familiar, religiosa o política. Las máquinas jurídicas, policiacas e institucionales que pone en operación Kafka atraviesan contenidos y expresiones en diferentes niveles, operando en distintos agenciamientos de enunciados y cuerpos. “En la colonia penitenciaria” (2012a) presenta esto de manera excepcional. El aparato-máquina que había producido el comandante-padre, que opera sobre el cuerpo, generando una inscripción-sentencia, llega un momento donde debe mutar. La máquina no es estática, siempre requiere desplazamientos y ajustes en sus tuercas. La máquina no representa nada; solamente opera sin saber por qué o hasta cuándo. Kafka no quería una metáfora aquí. Quería materializar el aparato desde su escritura para llevarlo hacia otros lugares: su aparente falla una vez el oficial encargado de operarla no puede seguir con su trabajo. Empero, jamás se dice que la máquina deja de existir. Solamente se encuentra fracturada, y aquí sabemos que toda máquina es tal debido a sus cortes y roturas. Esta literatura permite, siendo una máquina de escritura deseante, encontrar cabezas agachadas, solo para poder contaminarlas y hacerlas devenir otra cosa; la cabeza que rompe el techo o el animal que pierde su territorio y debe reinstalarse. O, también, las máquinas que se ajustan rompiéndose; los agenciamientos que se hacen fugar una y otra vez desde el baile perruno. Es, en suma, el encuentro con otros umbrales afectivos por medio de una literatura menor que libera al deseo de sus cadenas, introduciendo en el plano de consistencia velocidades que lo rebasan, y así, lo obligan a cambiar.

#### **2.4) Literatura menor: alegría del deseo**

Tal como se anticipó en el primer capítulo, lo menor en el lenguaje es una cuestión de uso y experimentación; aquí, después de reunir otros elementos conceptuales, se podrá agregar que dicho uso tiene un “correlato” en el plano del contenido, esto es, el flujo de producción del deseo<sup>48</sup>. Ahora veamos, en *Kafka* (1978), además de presentarse la importancia del deseo, se detallan algunos puntos de la noción de literatura menor que son determinantes para nuestro estudio, a saber: se remite directamente a las líneas de

---

<sup>48</sup> Guattari dirá: “para mí el deseo está siempre “afuera”; siempre corresponde a lo menor” (Guattari, 1996, p. 213).

fuga y la desterritorialización, está en relación con el plano político y, es un problema de colectividad. Por lo pronto, nos centraremos en el elemento de la desterritorialización, haciendo énfasis en la colectividad. La cuestión política, si bien estará latente en todo el recorrido, será el objeto de análisis del capítulo siguiente.

La manera de articular las herramientas conceptuales presentes en este texto (el territorio, el lenguaje, lo colectivo, el deseo, lo impersonal), se da en el movimiento de devenir minoritario ligado a la literatura no como sustancia de expresión sino como forma de la expresión. Siempre y cuando “la expresión, la forma y la deformación de esta no sean consideradas en sí mismas, no se podrá encontrar una verdadera salida, ni siquiera a nivel de los contenidos” (DG, 1978, p. 28). La forma de la expresión es una escritura que da cuenta de lo colectivo, porque hace parte inmanentemente de él, y, como consecuencia, también opera allí en tanto sustancia de la expresión. Por eso mismo los ejemplos de los argots y el *black english* son recurrentes y aparecen una y otra vez en la obra conjunta de Deleuze y Guattari (2015). El uso menor del lenguaje no es una ruptura desmedida con el mismo, es el desplazamiento que se hace de un sentido central, significante y arborescente. La fórmula que repite Beckett, “(...) ¿qué? ... ¿quién? ... ¡no! ... ¡ella!” (Beckett, 2012, p. 377), nunca lleva al mismo lugar una vez proferida. Si esta fórmula pone a fluir al deseo, nunca puede, sin embargo, volverse a un punto de origen. El deseo ha llevado a esa boca expresiva hacia otros umbrales, le ha abierto otros paisajes afectivos. “Ella” siempre es alguien diferente. Por violenta que sea la reterritorialización posterior, ya se ha transitado por un devenir menor que fuerza a ese sujeto fragmentado a enfrentar la terrible escena de reinventar su deseo cada vez. El lenguaje mayor, de manera opuesta, moldea e impone siendo un referente trascendente. Pero la literatura menor de Kafka lleva a este lenguaje más allá de sí. Quebrando los agenciamientos, las sustancias de cuerpos y los regímenes de signos, Kafka establece su propio *black english*<sup>49</sup>, haciendo fugar los contenidos de una literatura mayor que “sigue un vector que va del contenido a la expresión”

---

<sup>49</sup> No pueden olvidarse los usos que hace Kafka de distintas lenguas (checo, yiddish, alemán). Además de las anotaciones de *Kafka* (1978, p. 40-41), véase Sauvagnargues (2006) p. 59-72 donde se explorará el uso del lenguaje en su dimensión artística y política: “el alemán desterritorializado en Bohemia, cruzado con idiomatismos yiddish y checos, remite a una situación lingüística de criollización, pensada aquí sobre un fondo de dominación política” (p. 61).

(DG, 1978, p. 45). En la lengua mayor se sigue un contenido ya formado, hecho por el cual la expresión resulta inmediatamente determinada; se ve algo en el mundo para enunciarlo en la escritura. Se trata una vez más de la dicotomía significante-significado que nada tiene que ver con la presuposición recíproca. Kafka, siguiendo a esta última, tiene unos componentes de expresión que nunca cesan de transmutar los unos en los otros, de generar saltos e interrupciones en los agenciamientos que los atraviesan. Su máquina de expresión hace que el enunciado rompa las formas de la expresión, al tiempo que dentro de los cuerpos borbotea el deseo. Cartas, cuentos y novelas, piezas escriturales que, si bien tienen otros escritores, aquí crean la madriguera a la que se hacía referencia hace un momento (DG, 1978). Cartas que portan velocidades infinitas pero que todavía dan cuenta de un sujeto, que se trasladan de lugar y obligan a escribir; que arrebatan la fuerza de su receptor quien siempre se encuentra un paso atrás. Las cartas tendrán un punto fundamental, a saber, formarán una *topografía de los obstáculos* (DG, 1978); harán un mapa del territorio: “a veces me imagino el mapa del mundo extendido y a ti estirado a lo ancho sobre él. Y tengo la sensación de que, para mí, solo son habitables las regiones que tú no cubres o que no están al alcance de tu mano” (Kafka, 2012b, p. 99). Sin embargo, el sujeto todavía tiene demasiada presencia.

Los cuentos, por su parte, ponen en variación los contenidos y abren los devenires animales; aunque no todos los cuentos sean de tema animal. Estos, no obstante, tendrán un lugar privilegiado en tanto se busca una fuga de la subjetividad que todavía se veía en la carta. “Josefina la cantante” (2012a) y el chirrido musical, o “Un informe para la academia” (2012a) con la cuestión del adiestramiento, muestran claramente este punto. ¿Qué ocurre en estos cuentos? Josefina arrastra a su pueblo por medio de su canto, acción que, además, solamente puede llevar a cabo mediante una posición erguida. Hay un devenir-colectivo de cada uno de los individuos. En lo que respecta al personaje de “Un informe para la academia”, este alcanza a percibir que el pequeño chimpancé que lo acompaña por las tardes todavía conserva “en la mirada esa locura propia del animal confuso y amaestrado” (Kafka, 2012a, p.219). Es el destello de una línea de fuga que se esconde bajo el adiestramiento del chimpancé. A partir de este último cuento, sin embargo, se observa que el devenir animal todavía se relaciona

directamente con el territorio, sea móvil o no. El chimpancé delata la neurosis a la que se somete al animal por medio del adiestramiento; neurosis que también aparece en *La Metamorfosis* (2012d) en la obsesión del padre de Gregorio Samsa por portar el uniforme del trabajo en todo momento. Ante el peligro de la fuga más absoluta, dice el narrador de “Un informe para la academia”: “uno mismo se vigila con el látigo, desgarrándose a la menor resistencia” (Kafka, 2012a, p. 218). La tarea de la fuga animal tiene demasiado riesgo de la familiaridad de la foto, del territorio (rutina) o la re-edipización. Para encontrar una salida, el mono debe imitar al hombre que intenta amaestrarlo. El animal toma como figura paterna a aquél que lo está esclavizando, al punto que el hombre convierte al animal en su propio juez y policía. Casanova, refiriéndose a la cuestión del ayuno en el cuento “Un artista del hambre” mostrará esta cuestión del dominio y las formas excesivas del poder:

¿Por qué el artista del hambre (...) utiliza estos métodos tan peligrosos? Parece que Kafka diseña dentro de este cuento las formas más refinadas, las más imperceptibles, las más paradójicas de los sufrimientos que se impone un ser dominado que deviene él mismo el lugar de las violencias que le son infligidas por el mundo social. (Casanova, 2011, p. 33)<sup>50</sup>

De ahí la necesidad del salto a las novelas como lugares rizomáticos de ramificación. *El Castillo* y la arquitectura del pueblo, *El Proceso* y los engranajes de la justicia que se multiplican y proliferan. Allí donde el animal se encuentra una barrera, una jaula o la muerte, la novela presenta otras alternativas. Novelas interminables o fracasadas; que en todo caso tienen la complejidad de los agenciamientos en los cuales se despliegan. Todos estos componentes expresivos son fallidos en muchos casos, rotos en otros, o simplemente imperfectos. Es toda una máquina de escritura que funciona a partir de sus flujos quebrados. El error del arte como fuerza creativa de la que nos hablaba Lecercle (2002) se inserta en esta máquina de escritura. Una que, no obstante, es intensiva-afectiva y jamás se aparta de los

---

<sup>50</sup> Sin embargo, hay que tener cuidado con esta interpretación del ayuno. Si bien es correcta la presentación que hace la autora del problema de la dominación y el poder, el análisis que hacen Deleuze y Guattari con respecto a este punto tiene otras consecuencias. Mientras la autora pone el énfasis en la parte final del cuento mediante la aparición de la pantera con sus afilados dientes, el análisis de *Kafka* (1978) verá en el ayuno una fuerza afirmativa. Este punto se desarrollará en el tercer capítulo.

agenciamientos y las maquinaciones del deseo para desmontarlos. En cualquier caso, estas formas expresivas de escritura no son ni causales ni lineales. Una novela puede devenir cuento en algún punto, así como la carta extenderse a un relato. Se dirá que entre estos tres componentes de expresión “hay constantemente comunicaciones transversales en uno y otro sentido” (DG, 1978, p. 62). La escritura de Kafka, con todo, no es una representación de su deseo, es el movimiento real del mismo. La novela pone en funcionamiento los agenciamientos sociales, políticos y jurídicos para extraer de ellos las líneas de fuga, mostrando a los cuerpos y sus maquinaciones. Así, lo virtual de la foto-retrato se abre hacia la vida por medio de la escritura kafkiana. Una escritura vital que extrae del presente todas sus posibilidades inmanentes y sensibles donde “la enunciación y el deseo son una y la misma cosa, por encima de todas las leyes (...)” (DG, 1978, p. 65). Deseo y enunciación —en presuposición recíproca— van de la mano porque no puede olvidarse que esta escritura es un ejercicio musical, de tonos, ritmos, modulaciones, intensidades afectivas y cuerpos colectivos donde “el pueblo debe individuarse, no según las personas, sino según los afectos que simultánea y sucesivamente experimenta” (DG, 2015, p. 345). Sin duda los autores se refieren aquí a la fuerza de Josefina. La música de esta, como la de los perros bailarines, invita a dejarse llevar por esos chirridos o esas melodías inaudibles. Pero no por simple placer estético, sino como estrategia emancipatoria. Kafka nos trae una máquina de escritura que es al mismo tiempo deseante, porque en ella lo importante es qué línea de fuga está esperando a ser descubierta o creada. Insertando las palabras-sensación en los agenciamientos maquínicos logra descomponerlos desde adentro; ese es el método de nuestro autor. El plano de expresión, dándose dentro de él el ejercicio de una literatura menor, deviene uno con el deseo para formar una revolución encaminada a una nueva vida, un nuevo territorio abierto, o si es el caso, la experimentación de pura materia intensiva. Porque si algo resalta de manera evidente en esta obra literaria es la alegría de cara al deseo. Si el agenciamiento es una organización del deseo, la novela, la carta o el cuento en la medida de lo posible, intentarán configurar una nueva política que responda al flujo y no a la sedimentación. Entre el arte, los agenciamientos y los devenires del deseo se forma una alianza que resulta en el dibujo de una nueva puerta que abrirá todo un mundo de posibilidades virtuales. Un deseo sin ataduras y una vida

afirmativa, a eso invitan Deleuze y Guattari a pensar con y a través de la obra de Kafka. Su apuesta, así, se postula con toda claridad: la deformación de los contenidos y las expresiones desde encuentros azarosos, y tras ello, un arte que pueda generar nuevos agenciamientos del deseo y la expresión.

### **2.5) El artista célibe**

Si algo es Franz Kafka para Deleuze y Guattari, es un artista del celibato: “(...) por no tener familia, ni conyugalidad, el célibe por sí solo es el más social, social-peligroso, social-traidor, y colectivo” (DG, 1978, pg. 104). No es porque Kafka sea ajeno a su tiempo, ni porque se encuentre abstraído del mundo. Por el contrario, al establecer una máquina de escritura que rompe con la foto familiar y con el Edipo, Kafka puede, precisamente, dar cuenta de los agenciamientos y las máquinas operativas. El célibe no es el que se olvida del mundo y se inmiscuye en la soledad. Este tiene que crear una máquina de expresión donde la comunidad no tenga retrato y ya no encuentre ataduras. Se dice que es célibe porque, al igual que en las cartas, se evade el contacto que lleva a un compromiso cerrado, que triángule de nuevo una conyugalidad con Edipo y la castración<sup>51</sup>. Este es un verdadero artista nómada. Ya en *El Anti Edipo* (1985) se presentaba el problema de las máquinas célibes: estas producen cantidades intensivas. Sin figura o forma, la máquina célibe kafiiana (que por supuesto no es la única en la historia del arte) hace que se inaugure un proceso esquizo. Las cantidades intensivas son las del devenir, del sujeto larvario pasivo que es atravesado por infinidad de gradientes. “Aquí todo es vida y vivido: la emoción vivida de los senos no se parece a los senos, no los representa, del mismo modo como una zona predestinada en el huevo no se parece al órgano que de allí va a surgir” (DG, 1985, p. 27). La máquina célibe, que se instala dentro de las máquinas deseantes, tiene por procedimiento abrir el territorio. Como en la máquina abstracta, se atestiguan los movimientos territoriales, para más adelante, hacerlos fugar. Las cantidades intensivas afectarán a los cuerpos, y los chirridos musicales volverán al lenguaje en un régimen semiótico completamente menor. Y, desde esta perspectiva, la escritura kafiiana no puede tomarse como una

---

<sup>51</sup> El mismo Kafka le dirá a su padre: “sin embargo, tal como somos, no me puedo permitir casarme, por el hecho de que ese es precisamente tu terreno más genuino” (Kafka, 2012b, p. 99).

estética de la sensibilidad de los imaginarios sociales<sup>52</sup>. Su arte es inmanente con el deseo, y así, encuentra resonancias en otras literaturas: “el problema sería análogo al de Burroughs (¿cómo conquistar la potencia de la droga sin drogarse?) o de Miller (emborracharse con agua pura). (...) ¿cómo captar el proceso esquizofrénico sin ser producido como esquizo?” (Deleuze, 2016, pg. 76-77). Nosotros agregaremos, ¿cómo tomar los agenciamientos y las máquinas que operan en él y hacer que devengan herramientas de afirmación y emancipación? Para poder responder esta cuestión tendremos que ir un poco más lejos de lo que se ha dicho acerca de los agenciamientos maquínicos. Pues bien, el agenciamiento tiene unos signos, unos índices maquínicos, unas piezas. Empero, estas no podrán dar cuenta de su propio funcionamiento, ni qué tipo de relaciones se dan entre ellas. Los índices maquínicos no valen por sí, sino por las relaciones en las que se encuentran ya operando. Entramos, por decirlo de alguna forma, siempre por el medio<sup>53</sup>. *La Metamorfosis* (2012d) da cuenta de ello. Sus personajes se encuentran en intrincadas relaciones donde el funcionamiento familiar tiene tras de sí el fantasma burocrático. No hay un inicio claro o un final predeterminado, este agenciamiento se hace a medida que siempre empieza por el medio, como el rizoma (¿de dónde proviene la transformación de Gregorio Samsa?). Pero, si algo es cierto, es que la máquina de escritura de Kafka no es una mera presentación de estos índices. Para este autor lo esencial es poder reunirlos y ponerlos a variar por medio de la proliferación de sus elementos, mediante series. La serie triangular del Edipo se abre hacia otros acontecimientos: el fallido devenir animal de Gregorio por su re-edipización en la fotografía de su habitación, el uniforme que el padre siempre lleva consigo, Grete y la música<sup>54</sup> que incomoda a los huéspedes, las múltiples puertas del hogar de los Samsa. Los índices maquínicos, las piezas del

---

<sup>52</sup> Por eso se dirá que hay que “operar en los objetos, las personas y los hechos, directamente de la realidad, y no en las *impresiones*. Matar la metáfora” (DG, 1978, pg. 102). El énfasis es nuestro.

<sup>53</sup> “Lo que cuenta en un camino, lo que cuenta en una línea, nunca es ni el principio ni el final, siempre es el medio. Siempre se está en medio de un camino, en medio de algo” (DP, 2013, pg. 34).

<sup>54</sup> El papel de la música en este relato es fundamental. Podría argüirse que, al igual que en “Investigaciones de un perro” aquí se despliega la ciencia musical. Cuando Gregorio escucha la música que produce su hermana entra en un estado afectivo donde se impone la necesidad de hacer una alianza fraternal con esta. Una alianza que, por demás, tiene bastantes alusiones incestuosas. Aquí se arremete directamente contra una de las prohibiciones más fuertes del psicoanálisis.

agenciamiento, solamente se muestran operando una vez se han desmontado, de lo contrario permanecen escondidos. El aparato de “En la colonia penitenciaria” (2012a) debe ajustarse una y otra vez, y, no obstante, al final del relato se tiene una idea del funcionamiento real de la máquina debido a que sus índices se van desmantelando. Por ello la escritura célibe de Kafka es completamente social y menor: abre el plano de consistencia y en él extiende los índices maquínicos para ponerlos a trabajar a tal punto que, en el infinito, muestran su funcionamiento. ¿Por qué *La Metamorfosis* inicia con un evento que pervierte toda la rutina familiar? ¿Por qué la hermana de Gregorio insiste en que se debe vaciar el cuarto? Son sucesos de ruptura y quiebre con respecto a la sedimentación familiar. Esto da paso a que Gregorio transite, aunque sea por solo un momento, por una libertad que no podrá encontrar en sus viajes de trabajo. Este personaje se queda prácticamente solo, recluido en su habitación, después de haber sido el pilar económico y social de su familia. Este desmontaje de la lógica familiar da cuenta del sometimiento que puebla todo el agenciamiento, que lo recorre; porque ciertos agenciamientos se dan sobre la detención del deseo. Por eso la urgencia de investigar a qué se debía la tardanza de Gregorio, por qué no había tomado el tren que le correspondía, por qué no contribuía al orden “natural” de los negocios. El acontecimiento-Gregorio arrasa todo el agenciamiento, rompe todo su orden y libera la potencia de un devenir animal. De ahí que la fuga solamente se pueda realizar *a pesar* de la estructura social agenciada, porque esta no permite ver el flujo del deseo que es primero, y que se encuentra sobrecodificado.

Estos índices, ¿no son lo que en algún punto en *El Anti Edipo* se llamaron las máquinas concretas? Si cada máquina concreta estratifica un segmento de lo real, formando distintos segmentos en los agenciamientos, la literatura menor tendrá la tarea de “acelerar esta velocidad de segmentariedad, esta velocidad de producción segmentaria; habrá que precipitar las series segmentarizadas, habrá que agregar series” (DG, 1978, pg. 87). Haciendo que las series devengan hasta el infinito agregando otro sin fin de series, Kafka podrá forzar los agenciamientos. Volvemos, nuevamente, a la infinidad de funcionarios en *El Proceso* o la pertenencia de todos los personajes al castillo en *El Castillo*. Sin embargo, estas series no serán ni homogéneas ni centradas. Como se enunció hace un momento, serán rizomáticas, siempre estarán en el medio de

algún agenciamiento de poder. Si la realidad opera a partir de distintas máquinas burocráticas, jurídicas, políticas, religiosas, y cada máquina se determina por los segmentos que pone en operación mediante las relaciones de fuerza, al agregar segmentos y series nuevas se le darán vías de movilidad al deseo. Pero esto no es una profecía mundial, ni el destino del hombre que puede universalizar sus luchas. No existe, ni podrá existir, revolución pura ni absoluta. La fuerza revolucionaria de la escritura de Kafka se dará en una literatura que se enmarca directamente en su devenir histórico. Kafka, en tanto célibe, enfrenta sus propios agenciamientos, sus propios microfascismos<sup>55</sup> que se agencian en sus novelas, cuentos y cartas. Contra las formas impositivas, justamente, levantará su propia máquina revolucionaria-literaria donde la escritura “procede desde la materialidad del lenguaje, desde el registro afectivo, portando expresiones capaces de desestabilizar y desorganizar el lenguaje (...)” (Stahl, 2016, p. 230). En esta “máquina menor” de la literatura se puede ser esquizofrénico sin por ello estar sujeto al discurso de la esquizofrenia. Como el esquizo de *Not I* que se deja recorrer por un flujo expresivo de series infinitas de deseo, los personajes de Kafka serán índices reales que, funcionando en distintas máquinas, entrarán a problematizar el agenciamiento colectivo de enunciación, y la disposición maquina de los cuerpos. Desde esta perspectiva se muestra, además, que si la literatura menor y la desterritorialización son estrategias que se encaminan a liberar el deseo, esto tiene que situarse necesariamente al nivel de las luchas políticas. Tanto en la lingüística, como en el arte y la política, lo menor aparece no como un componente que se puede elegir, sino como una forma de enfrentarse al plano inmanente de lo real. Lo menor en tanto literatura no se puede separar de su dimensión artística, ni por lo dicho anteriormente, de sus repercusiones políticas. Si el enunciado y la expresión se

---

<sup>55</sup> “Nada mejor que el microfascismo para dar una respuesta a la pregunta global: ¿por qué el deseo desea su propia represión, cómo puede desear su represión?” (DG, 2015, pg.219). Nuestros autores explicarán este proceso desde la construcción del fantasma y la gerencia de la carencia: “es el arte de una clase dominante, práctica del vacío como economía del mercado: organizar la escasez, la carencia, en la abundancia de producción (...)” (DG, 1985, p. 35). Deleuze y Guattari situarán el problema de la represión, y del deseo de la represión, en el escenario de la máquina capitalista. Desde la noción de carencia y negatividad, el deseo pasa a enmarcarse en desear fantasmas, y así, se vuelve un consumidor de objetos que nada tienen que ver con las disposiciones reales de su producción.

relacionan directamente con el flujo de deseo, resta adentrarnos en qué estrategias políticas se pueden extraer de estas ideas.



### 3. CAPÍTULO III. LITERATURA MENOR: POLÍTICAS PARA UNA VIDA

#### AFIRMATIVA

Era evidente que había salido involuntariamente de su boca. Me dije que no tenía otro remedio que librarme de un demente que ya había logrado trastornar hasta cierto punto las lenguas, cuando no las cabezas, de mí mismo y de mis empleados.

Melville, 2005

¿Por qué Herman Melville decide situar a su personaje Bartleby en un escenario jurídico? Es un espacio donde la exactitud del poder se ejerce de manera sorprendente. Sentencias, leyes, abogados y culpables. Un ámbito donde de forma clara se están ejerciendo relaciones de fuerza por medio de actos de habla y mediante el control sobre los cuerpos. Aunque el relato gire en otras direcciones, es evidente que jurídicamente siempre pueden plantearse las siguientes preguntas: ¿cómo castigar?, ¿qué pena infligir?, ¿cómo modificar la ley? Bartleby no solamente es un personaje anómalo dentro de toda esta maquinaria, es un ritmo completamente distinto que pone en aprietos a la máquina burocrática. Su fórmula, *preferiría no hacerlo* (*I would prefer not to*), no es un simple capricho o una posición obstinada frente a un superior. Como veremos, esta fórmula esconde una imposibilidad. Una que va proliferando a medida que avanza la obra. Imposibilidad de escribir, de salir de la oficina, de moverse. ¿No es, acaso, una dificultad como la de Kafka? La imposibilidad de un judío praguense que escribe en alemán (DG, 1978). Bartleby es un virus mortal porque, como muestran las palabras de Melville, los que entran en contacto con este personaje no pueden ser los mismos tras el encuentro. Encuentro que, además, no se hace solamente al nivel sensible, sino en el umbral lingüístico. La palabra aporta aquí, desde su forma

paradójica, una lucha menor. Ahora, ¿el texto de Melville se agota en la cuestión lingüística? Por supuesto que no. Si pasamos al estrato corpóreo veremos que Bartleby, como el personaje de “Un artista del hambre” de Kafka, tiene una fragilidad corporal que, sin embargo, es la potencia de un cuerpo que se está abriendo otros caminos afectivos.

Pero, lo más interesante, es que no se sabe de dónde viene, ni hacia dónde va. Es un actor del puro presente. En su obra “Bartleby el escribiente” Melville nos presenta a un ser extraordinario<sup>56</sup>. Rayando en lo inorgánico, Bartleby tiene más semblanza a un autómatas que a un ser humano racional. No obstante, es precisamente allí donde se muestra toda la eficacia de esta historia. ¿Lo que busca Deleuze no son esas potencias vitales que se escapan de la vida constituida, de lo ya experimentado? “Es la intensidad, la diferencia en la intensidad, la que constituye el límite propio de la sensibilidad. Por ello, tiene el carácter paradójico de ese límite: es lo insensible (...)” (Deleuze, 2002, p. 354). En este sentido, lo inorgánico de Bartleby no se reduce a la quietud y la frialdad, es una afirmación vitalista de nuevas intensidades. Este es un individuo que se va escindiendo del *mí mismo* para convertirse en el receptáculo de fuerzas larvarias<sup>57</sup>.

Ahora veamos, para poder conectar esta obra literaria con la apuesta filosófica de Deleuze y Guattari, es imperioso, en un primer momento, presentar brevemente el relato de Bartleby. Uno de los elementos que resalta con mayor importancia es la continuidad-contigüidad entre la oficina del abogado y el pequeño escritorio de Bartleby<sup>58</sup>. El espacio-oficina se nos presenta desde distintos personajes: el

---

<sup>56</sup> Aquí nos referiremos a la colección *Preferiría no hacerlo* donde se encuentra el relato de “Bartleby el escribiente” y tres ensayos publicados por Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo. Por cuestiones metodológicas, nos centraremos únicamente en el trabajo de Deleuze. Si bien Agamben y Pardo tienen comentarios interesantes, el primero se centra en una discusión acerca de la potencia (y potencia del no) aristotélica que obscurecería la noción de potencia que se ha construido aquí desde la óptica Deleuze-Guattari. En cuanto a Pardo, este persigue una lectura de Bartleby donde se puede evidenciar la tensión relato-novela, desde una posición que parte de Benjamin. Si bien ambas posturas son interesantes, consideramos que el análisis deleuziano resalta de entrada por su énfasis en la ruptura política y vital a la que nos invita el relato de Herman Melville.

<sup>57</sup> “[Las larvas] ignoran el dominio de lo posible, estando todas próximas a lo virtual (...)” (Deleuze, 2002, p. 330).

<sup>58</sup> Este punto se analizará con mayor cuidado en el segundo apartado del presente capítulo.

contrapunteo abogado-Bartleby y la simetría representacional Nippers-Turkey. Estos últimos, en cierto sentido, serán completamente prescindibles. La razón descansa en que, si la primera dupla de personajes nos trae una verdadera tensión diferencial, estos últimos solamente están inscritos miméticamente en el régimen burocrático. En contra, se puede evidenciar que el abogado y Bartleby desplazan el relato hacia otros márgenes. Mientras el primero piensa en la urgencia y la velocidad del trabajo, el segundo lleva una velocidad aparentemente mucho más baja: no puede cumplir lo que se le ordena. Pero, esta acción no parte de una testarudez revolucionaria —al estilo sujeto proletario universal—, sino por el contrario, desde una inacción particular que lentamente va fisurando la organización jurídica, al punto que su potencia deviene inimaginable: el abogado es obligado a cambiar de despacho ya que no soporta la presencia de Bartleby. Esto lleva a que el escribiente sea tomado como un intruso por los nuevos ocupantes de la oficina, y, finalmente, estos últimos deciden enviarlo a prisión. ¿No es esto paradójico? Aquel que no rompe ninguna ley, que ni siquiera se estima como un pecador, debe ser enviado a un lugar de reforma. Ahora bien, volvamos un momento al desarrollo de la historia. Si cada personaje tiene su propio estrato, su lugar determinado donde actúa y se desenvuelve, Bartleby no puede ocupar ningún lugar sin ocuparlos todos a la vez: del trabajo más árido a una pasividad que desespera. Y es que, ese desespero se va construyendo a medida que avanza la obra y es lo que finalmente se le recriminará a nuestro personaje: el ser completamente inocente. Pero esa inocencia cargará dos elementos, a saber, la asignificancia y lo insignificante. Aquí es donde el abogado impone su propia fórmula: cada vez que Bartleby se aleja del orden “natural” de la oficina y su funcionamiento, este lo colma de buenas razones: “pobre hombre, pensaba, no tiene malas intenciones; es evidente que no quiere ser insolente (...)” (Melville, 2005, p. 26). En el momento que descubre que se queda a dormir en la oficina, el abogado siente pena por Bartleby ya que asume que este no puede ir a ningún otro lugar. Cuando Bartleby debe dejar de copiar, el abogado lo excusa pensando en un problema de vista. Cuando encierran a Bartleby, siente la necesidad de interceder por él e ir a visitarlo. El abogado intenta, a través de toda la historia, imponerse como el padre de nuestro personaje, al punto que llegará a decir en el momento que cambia de despacho: “me costó la misma vida separarme de

aquél de quien tanto había deseado liberarme” (Melville, 2005, p. 47). ¿Por qué Bartleby necesitaría un guía o un significante paternal en su vida? “¿Qué pide Bartleby si no es un poco de confianza, mientras el abogado le ofrece únicamente caridad y filantropía, todas máscaras de la función paterna?” (Deleuze, 2005, p. 89). ¿No son estas acciones las que hacen que en última instancia Bartleby vaya experimentando imposibilidades? Cuando se le pide atender al llamado de su jefe, se impone la imposibilidad de escribir. Cuando se le pida que se marche, aparece la imposibilidad de moverse. Por más que se intente actuar e interceder *por* Bartleby, más daño se le hace. Y aparece, así, el papel ético-político del relato de Melville: “de vocación esquizofrénica, y hasta catatónica y anoréxica, Bartleby no es un enfermo, sino el médico de una América enferma, el *Médecine-man*, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros” (Deleuze, 2005, p. 92). Se produce, en suma, un desplazamiento de las lógicas del padre hacia el porvenir de una nueva hermandad.

### **3.1) La descodificación lingüístico-corporal de Bartleby**

Antes de proseguir con el asunto político, es necesario acercarnos a la fórmula bartlebiana entendiendo que esta se desarrolla en lo que consideramos una literatura menor. La fórmula *preferiría no hacerlo* se multiplica en varias direcciones. Como anota Deleuze (2005), se rebasa el límite lingüístico desde un uso corriente del lenguaje. Siendo gramaticalmente correcta, la fórmula abre camino a la indeterminación, haciendo que el lenguaje devenga agramatical. Se minan los presupuestos semióticos de la lengua y se le deja en un umbral de oscuridad. Es, como se anotaba hace un momento, un uso menor. “Pese a ser una construcción normal, suena como una anomalía” (Deleuze, 2005, p. 60). Trabajándola desde adentro, se traslada la palabra a un lugar que esconde toda la potencia del lenguaje. En esta perspectiva, una de las constataciones más importantes es que Bartleby, en realidad, jamás lleva cabo negaciones haciendo uso del lenguaje. Su fórmula es interesante porque más que rechazar o combatir una orden, la desactiva. La fórmula a la que nos enfrentamos aquí, extrapolándola a la lectura que hacen Deleuze y Guattari en otros textos de Louis Hjemlev, tal vez pueda darnos algunas pistas.

Como se intentó mostrar en el primer capítulo, el lenguaje y los cuerpos están en presuposición recíproca, siendo ambos elementos materiales del mundo. De tal forma se entiende por qué el acento desterritorializante en el texto de Melville se da mediante una bifurcación: por un lado, tenemos la fórmula (plano de expresión), y por otro, la cuestión del alimento (plano de contenido). El texto de Deleuze se centra, como su título lo indica, en la cuestión lingüística. Empero, nosotros consideramos que se debe extender el análisis a la cuestión corporal. Por tal motivo, nos referiremos brevemente a la cuestión de la fórmula, para, en un segundo momento, plantear la potencia del ayuno que Deleuze y Guattari presentan en *Kafka* (1978), y finalmente, leer en “Bartleby el escribiente” diferentes vías de desterritorialización en el nivel del plano del contenido como en el plano de expresión.

### **3.1.1) Una fórmula asignificante**

Ya se conoce que el plano de expresión opera en dos niveles: la sustancia y la forma. Así, en su trabajo acerca de Kafka, Deleuze y Guattari (1978) proponen que la obra de este puede leerse no solo como una puesta en escena rizomática de las sustancias, sino también como una máquina de expresión que desplaza las formas; estando ambos conceptos conectados en todo momento. En este sentido, es obvio que el procedimiento de Melville es análogo, o por lo menos, muy cercano. La fórmula que profiere Bartleby tiene, entonces, estas dimensiones rizomáticas y expresivas. “La fórmula prolifera y se ramifica. En cada una de sus apariciones, alrededor de Bartleby se instala el estupor, como si se hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible (...)” (Deleuze, 2005, p. 62). Siendo una construcción lingüística bastante pequeña, opera como una máquina de expresión que desterritorializa a la sustancia. Esta, es decir, el umbral organizado y jerarquizado axiomáticamente de un lenguaje mayor, se presenta de tal manera que puede ser contaminado. De ahí, tal vez, la necesidad de Melville de situar al escribiente en un escenario tan estratificado como lo es el mundo jurídico<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> La máquina burocrática en la cual está inmerso Bartleby “no existe sino en una oficina, la oficina no existe sino con secretarías, subjefes y patrones, con la distribución administrativa, política y social, pero también erótica (...)” (DG, 1978, p. 118). Todas estas distribuciones se encuentran cuidadosamente delimitadas de tal manera que la fórmula las destruya una por una.

La extrañeza que se causa una y otra vez tras la presentación de la fórmula denota que algo cambia en el uso corriente del lenguaje.

En la sustancia lingüística se dan los actos de habla con sus relaciones de fuerza. Las consignas (*mot d'ordre*), sobre todo en el ámbito jurídico, son determinantes. Volviendo sobre el ejemplo del médico del primer capítulo, ¿cuándo se dice de él, realmente, que es acusado de asesinato? Se debe estar en una organización, un agenciamiento colectivo de enunciación, que le dona el poder al juez para dictaminar la culpabilidad de alguien. Pero este juez, además, se encuentra dentro de relaciones complejas entre instituciones, saberes y prácticas. Libros, policías, cadenas y sentencias median entre un inocente y un preso. Se tiene que tener un lenguaje homogéneo, binario y jerárquico para imputar responsabilidades, derechos y deberes; al igual que se debe aplicar la misma jerarquía en el momento de las relaciones empleado-jefe. Y no es que, de entrada, Deleuze (2005) abogue por un estado salvaje, o la vuelta a una comunidad sin ley. Lo que intenta hacer este autor, al interesarse por *Bartleby*, es mostrar que dentro de ese mundo burocrático hay posibilidades inmanentes de fuga y escape. El plano de expresión es sometido a un proceso esquizoide, sin necesidad de tener que reformar al lenguaje completamente. Mediante un uso gramaticalmente correcto (sobrio, como dirán Deleuze y Guattari a propósito de otras literaturas menores en *Mil Mesetas*) *Bartleby* es capaz de introducir en la sustancia lingüística una hendidura. Como recordaban los autores en *Kafka* (1978), a propósito de la expresión, mientras “la forma y la deformación de esta no sean consideradas en sí mismas, no se podrá encontrar una verdadera salida, ni siquiera a nivel de los contenidos” (DG, p. 28). Si *Kafka* hace de su obra literaria una madriguera, *Melville* nos muestra que esa madriguera es inmanente al lenguaje estandarizado. *Bartleby* no tiene que remitirse a funciones poéticas elevadas, ni a elucubraciones sumamente complejas. Su pobreza es, sin embargo, la mayor movilidad del lenguaje. Se desterritorializa la sustancia que, aparentemente, sigue operando bajo los mismos segmentos. Pero estos no podrán tener las mismas categorías ni los mismos funcionamientos. El quiebre al que nos somete el escribiente es el del paso de una cadena significativa a una cadena asignificante. Si en la lingüística como ciencia imperial la cadena de redundancia se erigía sobre órdenes de órdenes, aquí la

redundancia es como el virus que afecta al individuo al punto que ya no se pueden establecer las mismas conexiones en él. Si en el lenguaje mayor se necesita una sustancia que homogenice el agenciamiento colectivo de enunciación, la máquina de expresión menor, teniendo a Bartleby como su operario, arrancará la variación inmanente de la lengua.

La expresión atípica constituye un máximo de desterritorialización de la lengua, desempeña el papel de *tensor*, es decir, hace que la lengua tienda hacia un límite de sus elementos, formas o nociones, hacia un más acá o un más allá de la lengua. El tensor efectúa una especie de transitivación de la frase, y hace que el último término actúe sobre el precedente, remontando toda la cadena. (DG, 2015, p. 102)

Solamente podemos acceder a este límite mediante un uso menor de la lengua. El tensor, o, dicho de otro modo, la fórmula bartlebiana, es la máquina abstracta de la misma. Tras el *preferiría no hacerlo*, ¿no se inaugura una fuga en el territorio? (DG, 2017). Este tensor es la fuga virtual de un lenguaje que está deviniendo musical, la muestra que de ninguna forma la lengua está completamente cerrada sobre sí misma. Las intensidades musicales del plano de expresión, resumiendo, pueden causar no solo el tartamudeo del lenguaje, sino, además, la creación de perceptos y afectos en el plano de contenido. El tartamudeo<sup>60</sup> no es únicamente un desperfecto de la lengua, sino un procedimiento que demuestra la cercanía de la expresión y el contenido en el trazo de una línea de fuga; se yuxtaponen palabras asignificantes y cuerpos que se dejan recorrer por el deseo no subyugado. Así, el cuerpo del esquizofrénico no es un lugar de sufrimiento y negación, es el emplazamiento de fuerzas afectivas y expresiones menores, tal como ocurre en *Not I* de Samuel Beckett. El límite lingüístico que franquea Bartleby, va en esta misma línea. Es el trabajo del estilo que se da en los terrenos más inexplorados, y por ello, lo más áridos. “En Deleuze, el estilo (objeto de la estilística) y el tartamudeo (patología de la palabra) se supone que deben operar en su conjunción conceptual mediante el *discurso indirecto libre* (...)”

---

<sup>60</sup> “Tener un estilo es llegar a tartamudear al hablar en su propia lengua. Y eso no es fácil, pues hace falta que ese tartamudeo sea realmente una necesidad. No se trata de tartamudear al hablar, sino de tartamudear en el propio lenguaje. Ser como un extranjero en su propia lengua. Trazar una línea de fuga” (DP, 2013, p. 8).

(Dumoncel, 2011, p. 208)<sup>61</sup>. En el agenciamiento colectivo de enunciación siempre opera el *on parle* (Lecerclé, 2002), el tercero indeterminado, los demás. Más que un otro singular, es una fuerza colectiva. Y es este tipo de discurso el que hace que el estilo, como puesta en variación intensiva, y el tartamudeo, como consecuencia de dicho método, operen en todo momento en el campo social. Si el lenguaje funciona en una dimensión de presupuestos colectivos, el lenguaje menor no podría partir de otro lugar que de este *on*. De ahí que Melville recalque una y otra vez que su personaje Bartleby no tiene particularidades, que no es un ser de cualidades dadas, que no tiene una subjetividad constituida.

Lo que el copista hace con el plano de expresión es una verdadera anomalía. La fórmula no conserva nada. No se conserva la posibilidad de llegar a hacer algo (esperanza de la acción), ni la posibilidad de no hacerlo (clausura de la acción). Es completamente devastadora y nómada como la máquina de guerra<sup>62</sup>, y como ella, no puede funcionar estructuralmente o por medio de series convergentes. Esta máquina-fórmula bartlebiana expone un tic singular por el que tiene que transitar el lenguaje. Los que están presentes en el momento en el que el escribiente profiere su fórmula quedan imposibilitados de actuar o responder, porque se está inaugurando una lógica de lo asignificante. En esta nueva lógica la regla de que el escribiente debe copiar todo perfectamente se fractura. Se produce, en suma, una doble paradoja: siendo escribiente debe dejar de escribir, y al ocurrir esto, no puede seguir reproduciendo las constantes que estructuran el uso mayor de la lengua. Se acaba con las representaciones al estilo “el lenguaje tiene el poder de referirse a” y tampoco permite los actos de habla en tanto

---

<sup>61</sup> “Ese es precisamente el valor ejemplar del discurso indirecto, y *sobre todo del discurso indirecto “libre”*: no hay límites distintivos claros, no hay fundamentalmente inserción de enunciados diferentemente individualizados, ni acoplamiento de sujetos de enunciación diversos, sino un agenciamiento colectivo que a va a determinar como su consecuencia los procesos relativos de subjetivación, las asignaciones de individualidad, y sus distribuciones cambiantes en el discurso” (DG, 2005, p. 85).

<sup>62</sup> Analizando la cuestión de la imagen de pensamiento ortodoxa, que en *Diferencia y repetición* se conecta directamente con el sentido común y el buen sentido (Deleuze, 2002, p. 339), Deleuze y Guattari opondrán una imagen de pensamiento nómada, ligada a la máquina de guerra en *Mil Mesetas*: “es la fuerza que destruye la imagen y sus copias, el modelo y sus reproducciones, toda posibilidad de subordinar el pensamiento a un modelo de lo Verdadero, de lo Justo o del Derecho (...)” (DG, 2015, p. 382). La verdad, lo justo y el derecho son 3 terrenos donde Bartleby genera desplazamientos y fugas.

“te ordeno que”. Por ello Deleuze (2005) constata la situación del escribiente de la siguiente manera: “la fórmula desactiva cualquier acto de habla al mismo tiempo que convierte a Bartleby en un mero excluido a quien no cabe ya atribuir situación social alguna” (p. 67). Nadie puede salvarlo, porque justamente ha dejado de ser *un* alguien; ahora es cualquiera.

Con el cortocircuito que origina la fórmula, queda bastante claro que el plano de expresión está completamente a disposición de nuevas formas, y así, la construcción de otros caminos que terminen en la constitución de nuevas sustancias. Sin mencionar un punto que desarrollaremos más adelante, a saber, la fuerza que tiene este evento en el plano político. ¿No es acaso Bartleby —como Cristo— quien enseña la potencia de una comunidad de hermanos, trasladando la cuestión trascendente de salvación, a un asunto donde todo se juega al nivel de la alianza inmanente? Bartleby es un personaje que desactiva cualquier orden, y así, da paso a una comunidad que nace desde campos asignificantes. Esta colectividad es cooperación y construcción que ya nada tiene que ver con los fantasmas de la representación. La comunidad fraternal que se puede formar, tras el relato *crístico* de “Bartleby el escribiente”, muestra que este personaje debe ser entendido en su papel redentor y salvífico, porque dibuja el camino hacia una nueva sociedad de individuos sin particularidades, sin memoria individual y sin una proyección predeterminada. Nos aleja del fantasma de cualquier padre y nos invita a hacer parte de una comunidad de hermanos desde un pueblo naciente. Su acción lingüística, así, se mueve en el porvenir de una comunidad que está deviniendo-pueblo, que transgrede los significantes representacionales de cualquier patriarca o tutor. ¿Por qué, entonces, llevar a Bartleby hasta su muerte? Esto, en realidad, no es su culpa. Bartleby es, como se dijo, completamente inocente. Si su vida acaba extinguiéndose no puede ser por otra razón que por las imposiciones que recurrentemente le hacen sus presuntos tutores. El abogado que quiere devolverlo al régimen paternal, o los nuevos encargados de la oficina que lo envían la prisión. Porque, al igual que Kafka, Bartleby debe clausurar el contrato, la cercanía y el compromiso; todos asuntos del régimen edípico. Estos tres elementos son los que terminan crucificándolo. Siendo célibe, es puro presente y apertura vital; sin identificación paterna, el escribiente logrará poner, aunque sea por solo un momento, a fugar al abogado: “por alguna razón, últimamente

había adquirido la costumbre de usar sin querer la palabra “preferir” en toda clase de ocasiones, no siempre apropiadas. Y temblaba de pensar que mi trato con el escribiente había afectado ya, y seriamente, mi estado mental” (Melville, 2005, p. 36). ¿No se muestra aquí la posibilidad de fraternidad, aunque sea por un pequeño instante, entre el abogado y Bartleby?

Antes de volver sobre el punto anterior, desplacemos un poco la cuestión: ¿no es llamativo el hecho de que el cuerpo de este personaje sea dócil y delicado? Si su fórmula lo desconecta del régimen semiótico-burocrático imperante, su ayuno es el camino que esboza el plano de contenido que se está desterritorializando.

### 3.1.2) Un cuerpo insignificante

Es curiosa la declaración del abogado con respecto a la cuestión corporal de Bartleby: “yo podría procurar socorro para su cuerpo, pero no era el cuerpo lo que le dolía; era el alma la que sufría, y su alma quedaba fuera de mi alcance” (Melville, 2005, p. 34). Aunque se sabe que el escribiente casi no consume alimentos, que su figura es pálida y aparentemente dócil, el abogado no se inquieta en mayor medida por el cuerpo de Bartleby. Algo ocurre con esa corporalidad (que el abogado no puede atestiguar) que la hace ir más allá de sí; al “alma”. “La carne no es más que el termómetro de un devenir” (DG, 2017, p. 181), el devenir del plano de contenido hacia la materia intensa. El cuerpo todavía es demasiado significante<sup>63</sup> y representativo, y debido a ello, el copista deberá abandonarlo por otra cosa. Así pues, este tránsito se dará progresivamente en la obra. En un primer momento, Bartleby se alimenta de lo mínimo necesario para lograr sobrevivir, pero, ¿por qué poner el acento sobre este hecho aparentemente tan nimio? Pues bien, porque estas acciones portan velocidades que el abogado no puede experimentar. El episodio más llamativo de todo el relato es cuando, dentro de la prisión, se le acerca al abogado un personaje envuelto en un

---

<sup>63</sup> Una cuestión fundamental que no se podrá tratar aquí por su extensión, es la del cuerpo sin órganos (CsO). En *Mil Mesetas* (2015) hay toda una meseta dedicada a este asunto. Adicionalmente, en *El Anti Edipo* (1985) se encuentran las siguientes palabras: “el cuerpo sin órganos, lo improductivo, lo inconsumible, sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo (...)” (DG, p. 20). El CsO es una noción recogida del poeta Artaud y los autores franceses la usan como la insignia de un cuerpo que, antes que nada, es un gradiente con múltiples intensidades.

delantal y entrado en carnes (Melville, 2005). ¿No es este un carnicero? La imagen se presenta en un momento decisivo de la obra: cuando Bartleby se encuentre próximo a morir. Si durante el relato se alimenta con lo justo necesario, y su cuerpo a pesar de ser débil se mantiene con todo el vigor, es completamente contradictorio que se le quiera llenar de vitalidad el cuerpo por medio del alimento. El problema de la carne, con todo, es fundamental. Ya Deleuze y Guattari (1978)<sup>64</sup> habían analizado este tema a propósito de ciertos cuentos y relatos animales de Kafka, donde la fuga y la resistencia se dan en el plano corporal. Así, se puede argumentar que la corporalidad, en su gesto de ayuno, es igualmente un gesto de firmeza y desterritorialización como lo es la fórmula lingüística.

En su análisis del cuento “Un artista del hambre” Pascale Casanova encuentra toda la fuerza revolucionaria de Kafka, al tiempo que ve en este cuento las herramientas que utiliza dicho autor para exponer las lógicas opresivas de su tiempo. Dice Casanova (2011): “la libertad de la pantera no es un estado, es un combate, y ella se resiste entera *en sus dientes afilados*” (p. 35)<sup>65</sup>. El quiebre de este cuento, para la autora recién citada, se da en el momento que el artista del hambre es reemplazado por una pantera vigorosa e imponente. Esta interpretación es valiosa porque es un caso particular que la autora utiliza para demostrar que la obra de Kafka es una literatura que, como nosotros la hemos denotado, es completamente menor y política. Por esto se resalta el papel de la lucha y del lugar de la literatura como herramienta que puede corromper las sustancias<sup>66</sup> y los agenciamientos sedimentados. Sin embargo, debemos desviarnos de esta interpretación porque para los autores de *Kafka* los dientes traen consigo cuestiones de fijación biológica y estratificación funcional del aparato bucal. Para Deleuze y Guattari, como se dijo, el tema del alimento es recurrente en la obra

---

<sup>64</sup> “Kafka manifiesta una permanente obsesión por los alimentos, y por el alimento por excelencia que es el animal o la carne, y por el carnicero, y por los dientes, grandes dientes sucios o dorados” (DG, 1978, p. 33).

<sup>65</sup> El énfasis es nuestro.

<sup>66</sup> “La literatura es un <hacha>, un arma cortante que deberá ayudar a los lectores a abrirse un camino hacia la emancipación. Y se puede comprender su obra [a de Kafka] como la incansable denuncia de las formas menos perceptibles de la autoridad, la obediencia y la crueldad infinita de la dominación” (Casanova 2011, p. 36).

kafkiana. Por solo traer algunos ejemplos ilustrativos, además del cuento ya mencionado, podríamos remitirnos una vez más a “Investigaciones de un perro” o a *La Metamorfosis*. En estos relatos, además de haber animales, se encuentra que el elemento común es la tensión problemática entre alimento y boca dentada. Analizando este punto, en *Kafka* (1978) se sugiere: “la boca, la lengua y los dientes encuentran su territorialidad primitiva en los alimentos” (DG, p. 33). ¿Qué es, entonces, la palabra o el canto? Es una desterritorialización donde la boca y los dientes se desplazan de su fin fisiológico. Piénsese, de nuevo, en el ejercicio esquizofrénico de *Not I*. La palabra aquí muestra perfectamente que la boca entra en umbrales de intensidad que rebasan el ejercicio repetitivo y constante de rumiar el alimento. Añadido a todo esto se constata que, en su mayoría, los animales consumen su alimento con la cabeza agachada, con la mirada hacia el suelo. Veamos, rápidamente, qué ocurre en cada uno de estos relatos. En “Bartleby el escribiente”, pese a que la cuestión alimenticia no tiene mayor desarrollo en el transcurso de la historia, la presencia del proveedor-carnicero se vuelve recurrente en las últimas páginas. “Vive sin comer” (Melville, 2005, p. 55) le dirá el abogado al carnicero al final del relato. La potencia inorgánica muestra que el personaje puede vivir sin necesidad de tener la boca atiborrada de comida. Como veremos, este hecho no es nada gratuito, y en realidad, es un momento crucial de toda la obra. Pasando a “Un artista del hambre”, la historia transcurre más o menos así: un hombre que quiere ser el campeón del ayuno encuentra que un día deja de asombrar a las personas y decide, entonces, unirse a un circo. En este espacio se vuelve una atracción no solo secundaria, sino que con el tiempo es olvidado y eventualmente muere. Sin embargo, el artista es más radical que Bartleby: no pretende comer en absoluto. El artista del hambre lucha porque su arte sea reconocido, pero él no busca una recompensa, busca una salida a su imposibilidad de alimentarse: “no he podido encontrar ninguna comida que me gustara. De haberla encontrado, créeme que no habría hecho ningún alarde y me habría hartado como tú y todo el mundo” (Kafka, 2012a, p. 247). Al igual que Bartleby, no es un capricho o una cuestión de voluntad. Es una dificultad que se le presenta al artista. Es llamativo, en este sentido, que tanto Bartleby como el artista estén sometidos a regímenes de vigilancia, ya que son precisamente estos los que terminan destruyéndolos. Deben ser

vigilados en la prisión-jaula, al tiempo que ninguno de los dos necesita de aquellos dispositivos. Bartleby ni siquiera se desplaza de lugar (se le acusa, paradójicamente, de vagabundo) y el artista del hambre no necesita la supervisión de nadie para continuar con su ayuno (aunque se le somete constantemente a vigilancia). Sin mencionar el papel de los carniceros como proveedores de alimento que intentan reterritorializar constantemente a nuestros personajes. Cada uno de ellos porta una velocidad que no corresponde con la homogeneidad del mundo en el cual están inscritos. Al tiempo que Bartleby se desterritorializa en el ayuno y en la fórmula, el artista se convierte a sí mismo en una obra de arte que atraviesa distintos perceptos y afectos; creando en ambos casos distintas relaciones: “la asombrosa potencia de un cuerpo, en la que Deleuze insiste (...) se debe a la diversidad infinita de relaciones que es capaz de componer, de las que en cada caso trata de levantar el mapa” (Sauvagnargues, 2006, p. 136). ¿No vive dichoso el artista cuando se le deja actuar por su cuenta? Sus líneas desterritorializantes solamente fallan cuando se le impone una figura paterna que vela por su supuesto cuidado. En el caso del artista encontramos al empresario y el circo, en el de Bartleby al abogado y la prisión. Dos figuras inscritas en un mundo segmentario de dinero, consumo y clausura del deseo. Con todo, un mundo pobre en relaciones afectivas entre los cuerpos y sus potencias afirmativas.

Resta presentar “Investigaciones de un perro” y el devenir de Gregorio Samsa en *La Metamorfosis*. En el caso de este último se entiende que su imposibilidad de comer se da una vez su situación corriente se ve alterada, cuando inicia su devenir animal. Pero, no es porque despierte siendo físicamente un animal, sino porque está deviniendo, transitando otro camino no-humano. Gregorio pudo despertar con su figura humana habitual, y, sin embargo, experimentar un devenir animal<sup>67</sup>. Pero volvamos. La hermana de Gregorio se preocupa por alimentarlo, pero hay días donde ni siquiera la comida más exquisita logra satisfacerlo. ¿Es la misma situación del artista del hambre? Su potencia vital está en otro lugar; en su movilidad. Si el cuarto

---

<sup>67</sup> Esta idea corresponde a lo desarrollado en el segundo capítulo. No obstante, es necesario recalcar el papel del animal en la obra de Deleuze y Guattari: “[su] función metodológica es insistir sobre el borde intenso de las multiplicidades” (Sauvagnargues, 2006, p. 133). En una palabra, la tarea del animal es la exploración de qué hay más allá del ser humano constituido, y por ello, se vuelve una vez más a la *bêtise*.

está vacío puede explorar, recorrer, ser libre. En el momento que se reterritorializa en la fotografía de su habitación clausura todo: su cuarto empieza a llenarse otra vez, no solo con sus antiguos muebles, sino con la basura más repugnante. Mas, Gregorio no vuelve a alimentarse. Este parece ser el último flanco de batalla, la forma mediante la cual puede resistir. Sin entrar en otros detalles importantes, *La Metamorfosis* es un texto significativo porque, al igual que los anteriores relatos, modela el problema del alimento. En todas estas obras el plano de contenido se ve fuertemente trastocado. La boca como imbricación de dientes, mandíbula, lengua y demás, se transforma en productor de palabra, producción de arte, o, se convierte en una voz animal tal como Kafka (2012d) describe en *La Metamorfosis*: “cierto es que sus palabras [las de Gregorio] ya no se entendían, aunque a él le parecían suficientemente claras, más que al principio (...)” (p. 34). Si la sustancia corporal se infecta, el ayuno es la manera de abrir la forma de la sustancia hacia otros paisajes y relaciones afectivas. El ayuno, como lo muestra “Investigaciones de un perro” trae los pasos de gigante de la ciencia musical. En este pequeño escrito el perro protagonista se encuentra desde el inicio con una dificultad enorme, a saber, plantea demasiadas preguntas. Los otros perros intentan, de forma fallida, llenarle la boca de alimento (DG, 1978). Al igual que en *Bartleby*, se intenta cortar el flujo expresivo reterritorializando la boca en la sustancia de contenido, a saber, la acción de masticar y mantenerse en silencio. Pero algo inquieta al personaje perruno. Sus preguntas, aunque no encuentren respuesta, lo llevan a una constatación: “el camino pasa por el ayuno, lo supremo solo se puede alcanzar a través del esfuerzo supremo” (Kafka, 2012e, p. 297). El alimento se presenta, una vez más, como un obstáculo hacia algo, pero, ¿qué cosa? Otras experiencias afectivas siempre están llamando a la puerta y no podrán ser vividas si las intensidades corporales se reducen a la acción de consumir alimento con la cabeza abajo. La imposibilidad de alimentarse responde a otra imposibilidad, constitutiva del mundo perruno: el absurdo de no alimentarse. Si es necesario el alimento, y si a nadie se le ocurriría dejar de alimentarse, se impone una ley que prohíbe el ayuno. Es un acto contra natura. Las potencias inorgánicas se manifiestan otra vez. Al personaje perruno se le quiere distraer con alimento, pero este se desterritorializa por medio de lo inorgánico. Este episodio llegará a tal punto que el narrador expresará: “el mundo, que

durante toda mi vida había permanecido dormido, parecía haber despertado por causa de mi ayuno” (Kafka, 2012e, p. 299). *Bartleby, el artista, Gregorio y el perro*: cuatro personajes que hacen del ayuno una potencia revolucionaria, inorgánica, larvaria y política. Mundos jurídicos, del espectáculo y de los negocios; mundos donde se quiere que el pueblo sea homogéneo y responda al llamado de las leyes más despóticas. En todos estos casos vemos cabezas que deben agacharse. *Bartleby* empieza a encorvarse en el patio de la prisión, a Gregorio le suministran alimento por medio de una bandeja que rueda por el suelo, y el perro se reterritorializa con la aparición de un perro cazador, uno que vive del alimento.

Empero, no quedaría completo el procedimiento si todo se detiene aquí, porque “la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido. Al dejar de ser órgano de un sentido, se convierte en órgano del Sentido” (DG, 1978, p. 34). La palabra llega para homogenizar la terrible desterritorialización de la cavidad bucal, y se encuentra, así, la cuestión de la que no hemos escapado, esto es, la presuposición recíproca. Si el plano de contenido se reterritorializa en el sentido, el plano de expresión no puede hacer otra cosa que encargarse de una nueva desterritorialización. Ahora bien, este no es un proceso causal. Se dan en todo momento interrupciones y saltos entre los agenciamientos colectivos de enunciación y los agenciamientos maquínicos de cuerpos. El artista del hambre, por ejemplo, sitúa su lucha en el plano del contenido llevándolo hasta sus últimas consecuencias. Su flujo de deseo no necesita de la irrupción de un régimen semiótico. *Bartleby*, por otro lado, hace una descodificación biplana. Por un lado, desterritorializa el sentido por medio de su fórmula, y en otra dirección, su ayuno desterritorializa la cabeza que debe inclinarse para alimentarse de muerte y sumisión. Las historias que se han presentado aquí, en suma, portan toda la fuerza de una máquina revolucionaria. No son ni metáforas ni representaciones; estas obras, desde lugares determinados de la historia, nos advierten de los fantasmas que nunca han cesado de aparecer y operar en el campo social. Estas máquinas de expresión, estas literaturas menores, son máquinas de guerra: “un estatuto que no se definiría por la guerra sino por una cierta manera de ocupar, de llenar espacio tiempo o de inventar nuevos espaciotiempos: los movimientos revolucionarios (...), y también artísticos son máquinas de guerra”

(Deleuze, 1996, p. 239). El Cristo que es Bartleby, lo es de un pueblo que se lamenta de tanto dolor y negación. La fuerza emancipatoria de las obras recién analizadas tiene que darse, necesariamente, en un replanteamiento de las relaciones políticas, en la creación de nuevas expresiones vitales, y esto, se debate al nivel de la ley. Arte y política, como ha estado latente en el recorrido de todo el texto, constituyen una hermandad revolucionaria donde operan cuerpos con las cabezas en alto y palabras que se desconectan de las sobrecodificaciones lingüísticas.

### 3.2) Desmontar la ley

Gran parte de la cuestión política de la obra de Franz Kafka se juega al nivel de las relaciones entre las leyes, en el “eros burocrático” que opera homogeneizando al deseo causando configuraciones sociales sumamente estratificadas (DG, 1978). En las leyes que aparecen en de la obra kafkiana, Deleuze y Guattari encuentran que la columna vertebral que unifica todo el sistema jurídico es la culpa, lo cual abre una reflexión en torno a cómo escapar de ella. Como se ha insinuado a lo largo del texto, la culpabilidad está relacionada con las sentencias y los veredictos; con los actos de habla y las consignas, en suma, la ley está muy cerca del lenguaje. Así, la culpa y la ley son indisociables en el sistema de una *ley trascendente* que opera en hermandad con regímenes lingüísticos imperiales. En este punto los autores (DG, 1978) vuelven, una vez más, sobre la cuestión de la representación y la separación entre lo real inmanente y su presentación metafórica o metonímica; en una palabra, fantasmática y despótica<sup>68</sup>. La ley trascendente, en estos razonamientos, funciona bajo una *imagen abstracta*<sup>69</sup> que

---

<sup>68</sup> O’Sullivan (2006) hace un examen cuidadoso del problema de la representación fantasmática en el terreno artístico, pero deduce de allí consecuencias ético-políticas en la obra de Deleuze y Guattari: “reemplazar la representación [en el arte] es una idea pragmática; el mapa del rizoma se hace para llevar las cosas a cabo, para movernos hacia adelante” (p. 36-37). El arte aquí, como estrategia pragmática, es el levantamiento de un mapa-rizoma. En el ejercicio mismo de cartografiar, se dibujan los caminos sobrecodificados, y en ellos, sus puntos de fuga. En este sentido, se refuerza la idea de que las literaturas menores (como *uso* menor del lenguaje) de Kafka, Melville y Beckett se mueven directamente en el ejercicio político de inaugurar nuevas líneas en el terreno social. Por tales motivos, es evidente que la lectura de O’Sullivan va en el mismo camino que la apuesta de Zepke (2005), quien liga el ejercicio artístico con la emergencia de una máquina abstracta desterritorializante.

<sup>69</sup> El problema de la abstracción de la ley, tal como la entiende Deleuze, es una cuestión que encuentra su culmen en la obra kantiana. Se dirá que “Kant efectúa el trastrocamiento de la relación de la ley y el Bien, y eleva así la ley a la unicidad pura y vacía (...) el bien depende de la ley, y no a la

cumple la función de universalizar los procedimientos jurídico-legislativos de la burocracia segmentarizada y arborescente. En este proceso aparece la figura del culpable como aquel que debe ser castigado, siendo anteriormente vigilado y estigmatizado. Pero, dicho culpable, lo es siempre de antemano: “el principio por el cual me rijo es: la culpa está siempre fuera de duda” (Kafka, 2012a, p. 137). Siempre estamos, por adelantado, atravesados por la culpabilidad de delitos que no hemos cometido, o que no hemos cometido aún. Un ejemplo claro es la neurosis del Edipo que imponen los psicoanalistas. Así, este es juez y parte: impone su triangulación familiar —padre, madre, hijo— al tiempo que crucifica al individuo por funcionar bajo dichas lógicas —miedo a la castración, incesto—. La ley es en sí misma culpabilidad *a priori* y abstracta. En este sentido, las leyes son un conjunto semiótico particular que forma una máquina abstracta despótico-universal. Si la máquina abstracta era la encargada del mapeo de las intensidades en el territorio establecido, también puede abstraerse y usarse como útil trascendente. Sin conexión real con el mundo, entra a operar como el fantasma edípico. Y, desde este punto de vista “debe existir cierta relación necesaria entre la ley y la culpabilidad, y lo incognoscible, y la sentencia o el enunciado” (DG, 1978, p. 68). La sentencia se cumple en el momento que el enunciado es proferido. Aquí la sustancia del enunciado es llevada a tal punto de formalización que la sentencia jurídica se convierte en un modelo axiomático que monta máximas de acción universales. Esta máquina abstracta que entrará a operar como la garante de la ley se encuentra, sin embargo, en un pedestal que imposibilita la continuidad territorial, como veremos en un momento. En consonancia con esto, en adelante tendremos que diferenciar dos “manifestaciones” de la máquina abstracta: por un lado, podrá encargarse de abrir el territorio hacia líneas inmanentes de fuga (máquina de guerra), y, por otro, operará como el modelo de los agenciamientos más

---

inversa. La ley como primer principio carece de interioridad y de contenido (...). Es pura forma y carece de objeto, ni sensible ni siquiera inteligible” (Deleuze, 2016, p. 50).

segmentarizados, alimentándolos y justificándolos desde una posición trascendente<sup>70</sup> (máquina abstracta despótica).

La obra de Kafka será un desmonte de esta máquina abstracta que se llama ley trascendente<sup>71</sup>. Sin culpabilidad edípica (el padre es inocente), y entendiendo el enunciado en la dimensión material y colectiva del lenguaje, se quiebra con el ejercicio de la representación culposa. La ley no es metáfora ni está abierta a la interpretación, la ley es una consigna; es un ejercicio de poder. En el momento que se quiere experimentar un flujo de deseo, la ley fija un contraflujo. Siempre es un asunto de tensiones y desplazamientos, y así, la cuestión del deseo dentro de la literatura menor se convierte en un tema crucial. El eros burocrático es trascendente y paranoico, estático y sobrecodificado; es la viva imagen del oficial de “La colonia penitenciaria” quien castiga cuerpos por medio de inscripciones semióticas. Empero, Kafka va más allá de esta coalición opresora de cuerpos y lenguaje. Mediante el plano de expresión deforma los enunciados de poder trascendente (y los usos de los cuerpos) planteando una nueva alianza heterogénea entre cuerpos y enunciados, a saber, la ley del deseo esquizofrénico: “el deseo no deja de deshacer [a las máquinas históricamente determinadas], ni de levantar la cabeza inclinada (lucha contra el capitalismo, el fascismo, la burocracia (...))” (DG, 1978, p. 89). El deseo existe en dos polos, siendo fuga salvaje o determinación trascendente, y, en ambos, está en presuposición recíproca con distintos regímenes semióticos. En la ley trascendente impera la cabeza inclinada que forma sujetos sufrientes, pero Kafka sabe usar esta ley contra sí misma. Usa la ley para trastocarla, pervertirla, hacer que el triángulo devenga de infinitos lados, que la trascendencia de la ley muestre su cara fantasmal y ficcional. Como ocurre con la figura paterna en *Carta al padre*, la ley trascendente es ridiculizada en “Ante la Ley”: “entre sala y sala hay más guardianes, cada cual más poderoso que el anterior” (Kafka, 2012a, p. 181). Si entrar en la ley es tan titánica tarea, mejor minar

---

<sup>70</sup> A este respecto, la meseta “Tratado de Nomadología: la máquina de guerra” (2015) es fundamental para comprender la relación entre los dos tipos de máquina abstracta. Además, el último capítulo de *Kafka* (1978) también presenta esta tensión.

<sup>71</sup> “Trascendente y codificada, entregada a las *exégesis simbólicas o alegóricas (...)*” (DG, 1978, p. 124). El énfasis es nuestro.

sus presupuestos y demostrar que no tiene base alguna. Si la ley es infinita y jamás se agota, pues entonces hay que usar esa potencia para construir series y caminos que tracen los territorios virtuales de una nueva ley. En las palabras de Deleuze y Guattari (1978): “expresión liberada de su forma constrictiva y que induce una liberación de los contenidos” (p. 92)<sup>72</sup>. Nuevamente, la presuposición recíproca parece verse comprometida por la delantera de la expresión, por la fuerza con la que la literatura menor abre campos libidinales inauditos para los cuerpos. Constituyendo una máquina de escritura que atraviesa los segmentos maquínicos del agenciamiento, se viola el orden familiar, burocrático y social. Como Bartleby, los personajes célibes de Kafka se desenvuelven en la fuga de todos estos órdenes. Se evita la conyugalidad y el compromiso con el régimen establecido para poder hacerlo devenir. Desde la oficina hasta la cama de los padres, estos personajes tienen la capacidad de generar salidas alternativas: si la madre es la foto familiar, Gregorio debe besar a su hermana en el cuello (Kafka, 2012d). Sin embargo, ¿puede la madre convertirse en una hermana? Vuelve a aparecer el problema de la fraternidad, porque justamente esa es la apuesta política de Deleuze y Guattari; un mundo sin la imagen del padre como significante.

Recordemos por un momento el problema de las series y los segmentos del capítulo anterior. Ahora llegó el momento de explorar un poco más este punto, y ver así su relación con la ley. La ley burocrática se forja mediante un perdón aparente (máquina abstracta de la ley), mientras que la ley inmanente, o esquizofrénica, por medio del aplazamiento ilimitado y continuo (DG, 1978)<sup>73</sup>. Este aplazamiento es un camino de

---

<sup>72</sup> Esto se une directamente al “multilingüismo” de Kafka. Su procedimiento con el lenguaje mayor es el mismo procedimiento con la ley, porque la ley trascendente es lenguaje mayor: “la imposibilidad de escribir en alemán es en primer lugar la imposibilidad de adoptar la lengua de una comunidad opresora (...). Lengua de poderes políticos, económicos y culturales, el alemán de Praga no se impone como un lenguaje mayor sin ser en el mismo sentido afectado por múltiples vectores de transformación que testimonian los efectos producidos *en esa lengua* por los movimientos geográficos y de migraciones humanas, de relaciones de fuerzas sociales, de desplazamientos y de desestabilizaciones de equilibrios geopolíticos” (Sibertin-Blanc, 2011, p. 195).

<sup>73</sup> De hecho, Deleuze y Guattari plantean una tercera alternativa, el perdón absoluto. Sin embargo, este funcionaría bajo la detención del deseo, es decir, la muerte. Por esto, en *Kafka* (1978) se hace énfasis sobre el aplazamiento y las constantes rupturas en la máquina de escritura kafkiana. Así, serán esenciales los momentos donde la obra está inacabada, donde se dan saltos, donde la segmentariedad de una obra parece resolverse en otra: de la manzana que le lanza el padre de Gregorio a la manzana que se come K. al inicio de *El proceso*. Por eso la obra de Kafka ridiculiza una y otra vez a la ley. Allí

invenciones y reinenciones. Mientras la ley trascendente separa e impone discontinuidades en lo real desde un modelo infinito, la inmanente da cuenta de la continuidad de lo terrestre y sus segmentos finitos. En esta continuidad del campo social empiezan a aparecer las alianzas por proximidad y la fraternidad inmanente, en contraposición con la vigilancia trascendente. El perdón aparente difiere el juicio hasta el infinito, aplazando (de manera neurótica) el sufrimiento, donde se prolonga la ficción de ser perdonado, cuando en realidad cada vez se recae en la ley (Deleuze, 2016). Mientras el abogado es un centinela —del poder burocrático— que quiere juzgar a Bartleby por su comportamiento, este flota en el vacío jurídico de ser completamente inocente, y como consecuencia, se agrieta no solo la sustancia lingüística de la ley, sino que además, se reconfigura el espacio territorial de la oficina. De igual manera, Kafka es un topógrafo sin igual. Sus construcciones permiten observar que donde hay poder que se ejerce de manera trascendente, este en realidad sigue haciendo parte del paisaje: la torre del castillo<sup>74</sup> y la infinidad de puertas de los tribunales. En un gesto análogo, Melville sitúa a Bartleby contiguo a la oficina del abogado. El espacio de la oficina es abierto para que este pueda recorrerla de manera ágil y sencilla. Nada puede operar de manera separada, todo es un *continuum* inmanente con segmentos estratificados donde cada empleado tiene su lugar específico, donde realiza tareas individuales. Cada empleado (Nippers, Turkey, Bartleby y hasta Ginger Nuts que parecería un personaje insignificante) tiene su lugar propio dentro de la máquina oficina. Así, la distribución asegura que el trabajo se realice de manera eficaz y rápida, respondiendo a las exigencias burocráticas y económicas de cualquier oficina de Wall Street. Esta forma de presentar el espacio es la manera que encuentra Melville de desplegar la fragilidad de la ley, siempre y cuando ocurra el efecto-Bartleby. La cercanía de este personaje al abogado aparece en un principio, empero, ligada a la necesidad de este último de tener “a la mano” a un empleado que le asegure rapidez y perfección. No obstante, Bartleby desterritorializa

---

donde aparentemente hay un callejón sin salida en la máquina literaria, en realidad se conecten múltiples puntos de fuga por la forma rizomática de la madriguera.

<sup>74</sup> La torre guardará un lugar importante en el análisis de Deleuze y Guattari. “El gran paranoico, ¿no está siempre encima de nosotros y no obstante alejado, en una distancia infinita?” (DG, 1978, p. 111).

el espacio de la oficina, haciendo mutar todo a su alrededor al punto que se apropia, literalmente, del despacho. En este procedimiento Bartleby, desde su inquietante actitud, se hace un territorio por medio de la proliferación de su fórmula que, a su vez, transfigura las leyes del despacho burocrático. La ley no se encuentra en ningún otro lugar que en el escritorio de al frente, en el compañero de trabajo, en la distribución de tareas y responsabilidades cotidianas. Bartleby hace que todo este aparato jurídico (que lleva consigo elementos económicos y ejercicios políticos de poder) se desmantele creando superposiciones entre los segmentos más homogéneos. Lo interesante aquí es que Bartleby lleva todo esto a cabo sin por ello ser realmente culpable de nada. Se encuentra por fuera de la ley, y, por ello, es preciso imputarle el cargo de vagabundo para reterritorializarlo. Se muestra, una vez más, la potencia fantasmática de la ley.

En la continuidad territorial, ahora desde la óptica kafkiana, el bloque serial que se monta sobre la ley trascendente tiene la tarea de demostrar que la torre sigue siendo parte del pueblo y que la ley puede ser contaminada. Se fuerza a los bloques discontinuos a mostrar su continuidad, su conexión; contra el árbol, estas literaturas menores despliegan rizomas por doquier “entre diferentes medios y registros, entre áreas que son usualmente pensadas como distintas y discretas” (O’Sullivan, 2006, p. 17). Del bloque-arco-árbol se salta al bloque-intensidad-rizoma<sup>75</sup>. Lo que interesa en este, tal como acontece en la fórmula musical de Bartleby, es el trazo cartográfico que abre el territorio a las fuerzas intensivas y continuas. En *El proceso* Kafka muestra esto de tal manera que las oficinas más alejadas encuentran conexiones subterráneas: “dos puntos diametralmente opuestos resultan estar extrañamente en contacto” (D&G, 1978, p. 107). Se da un desplazamiento desde la circularidad despótica al gran corredor que conecta inmanentemente todo el terreno jurídico. Sin embargo, el recorrido no puede finalizar en este punto. Falta el bloque-infancia, el devenir absoluto. Se multiplica el deseo y el olvido impera por encima de todo. Sin culpa, memoria o

---

<sup>75</sup> Deleuze y Guattari plantean cinco bloques diferentes dentro de la obra de Kafka. El bloque-arco que demuestra los escenarios de la ley trascendente (fragmentaria, discontinua), el bloque segmento que empieza a dar cuenta de las conexiones del plano de contenido y de expresión, el bloque-serie donde se difuminan los límites de cada segmento, el bloque-intensidad que trata de los movimientos intensivos y, el bloque niño con la cuestión del olvido. Véase Deleuze y Guattari (1978), p. 113.

subjetividad, solo queda un camino: la creación de nuevas relaciones afectivas dentro del territorio, la constitución de nuevos perceptos y afectos. Ya no se es solamente célibe, sino también huérfano: “en sus actividades, como en sus pasiones, el niño es al mismo tiempo el más desterritorializado y el más desterritorializante, el Huérfano” (DG, 1978, p. 114). Pero, tampoco se es únicamente huérfano. La literatura menor construye, también, una comunidad de huérfanos. A partir de lo colectivo, se configura una nueva sedimentación en el campo de los agenciamientos, pero, esta vez, una configuración de infinitas salidas afirmativas: el devenir-pueblo. Aquí no hay atributos ni cualidades, como en el personaje crístico que Melville erige desde su literatura menor. Es una comunidad fraternal e inmanente de los cualquiera, de los que se están formando por medio de las intensidades de los residuos de la sustancia del contenido y la expresión. Tampoco se trata de nacionalismos ramplones. Sin banderas o elementos de reconocimiento, estas larvas célibes y huérfanas tienen por tarea “liberar al hombre de la función de padre, engendrar al hombre nuevo, al hombre sin particularidades, reunir la humanidad y la originalidad constituyendo una sociedad de hermanos a modo de una nueva universalidad” (Deleuze, 2005, p. 83)<sup>76</sup>. Esta ley inmanente es, tras todo esto, una pragmática del hacer-mundo<sup>77</sup>; es la creación sin presupuestos como en las expresiones artísticas más auténticas. El pueblo, como masa amorfa, descubre sus potencias intensivas desde la alianza de los cualquiera, desde los que no tienen particularidades ni subjetividad, desde los asignificantes. “El pueblo siempre es una minoría creadora” (Deleuze, 1996, p. 241). Por esto mismo el camino no puede estar dado de antemano, ni la política se hace sobre la memoria. Se requiere soltar las cadenas que han subyugado al pensamiento y al cuerpo, al lenguaje y a la palabra, para hacerlos devenir actualizaciones positivas dentro de una utopía del porvenir.

---

<sup>76</sup> La nueva universalidad se entiende desde el papel del artista que esbozan Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo* (1985): “si la esquizofrenia es lo universal, el gran artista es aquél que franquea el muro esquizofrénico [como discurso institucional] y llega a la patria desconocida, allí donde ya no pertenece a ningún tiempo, a ningún medio, a ninguna escuela” (p. 75).

<sup>77</sup> “(...) Melville esboza ya los rasgos que el pragmatismo americano desarrollará después. Se trata, ante todo, de la afirmación de un mundo en *proceso* (...)” (Deleuze, 2005, p. 86).

### 3.3) Entre la utopía y el fantasma

La fraternidad nunca es algo dado, y, por lo tanto, debe construirse. Por esta razón puede argüirse que el proyecto político de Deleuze y Guattari<sup>78</sup>, a partir de sus obras conjuntas, siempre tiene como elemento fundamental el porvenir, y con ello, la utopía. Si se ha resaltado el problema de la memoria y la subjetividad una y otra vez es porque, ciertamente, es el terreno donde se juega todo. Con el tiempo futuro de base, se entiende porqué la construcción virtual no puede tener presupuestos ni reconocerse en formas pasadas. La tradición es un obstáculo, y por esto las obras literarias traídas en este texto funcionan como rupturas: Burroughs y su literatura esquizoide, Beckett y la fuga del deseo, Kafka con la máquina de escritura revolucionaria y Melville que construye una fórmula inquietante. En ninguno de estos ejercicios literarios la sustancia lingüística opera de la misma forma. El estilo de cada autor, desde diferentes caminos virtuales, es capaz de abrir diferentes mundos, de formar distintas construcciones. Pero, lo que salta a la vista por encima de todas las diferencias, es la cuestión de un uso menor del lenguaje. La literatura menor, como ejercicio político, colectivo y desterritorializante se apuesta en lo que hace un momento llamábamos el porvenir; en la construcción utópica de un nuevo mundo: “decir que la revolución es en sí misma una utopía de inmanencia no significa decir que sea un sueño, algo que no se realiza o que sólo se realiza traicionándose. Al contrario, significa plantear la revolución como plano de inmanencia, movimiento infinito, sobrevuelo absoluto (...)” (DG, 2017, p. 101). La utopía debe ser el principio de movimiento y flujo, la pragmática de una nueva vida. Empero, el porvenir no es una meta determinada, sino la variación de caminos virtuales. Esta apuesta filosófica es, con todo, la de la esperanza; la del niño que construye su fortaleza en la arena, o que canta una canción en la noche para alejarse de las potencias oscuras (DG, 2015). El arte deviene, en esta perspectiva, un ejercicio político contra todo aquello que se imponga bien sea de manera inmanente o trascendente. Si los autores presentados deben someter el campo

---

<sup>78</sup> Existen múltiples discusiones acerca de si puede encontrarse un pensamiento político en las obras de Deleuze antes del encuentro con Guattari. Este, no obstante, no es el lugar para extendernos sobre este punto. A este respecto, es esclarecedor el trabajo de Paul Patton (2013) “Deleuze’s Political Philosophy” en *Cambridge Companion to Deleuze*, Cambridge University Press: New York.

trascendente a una ruptura, lo hacen desde la idea de que hay que apartarse de lo que fractura la continuidad afirmativa de la vida, lo que clausura los campos de intensidad transversales a todo lo real, y en tal tarea, hay que dar cuenta de dos polos: no toda sedimentación es negativa ni toda fuga crea vida y esperanza; hay tanto peligro en los poderes constituidos como en las fugas que pueden terminar instaurando muerte y sufrimiento por medio de nuevas máquinas abstractas despóticas.

Burroughs, Beckett, Kafka y Melville responden al llamado del pueblo que vive envuelto por la imposibilidad de constituirse como tal. El devenir menor nace, justamente, de allí. De la imposibilidad que le imputa el régimen mayor a este pueblo desde lo estándar y lo homogéneo. Esta imposibilidad tiene que transitar, mutar hasta exceder lo ya vivido, lo ya constituido y lo ya formado. Es el tener que abrirse un paso más allá de lo que ya se reconoce. Por eso Krtolica (2010) analiza la situación de Kafka de la siguiente manera: “miembro de la minoridad judía checa dentro del imperio alemán de inicios del siglo XX, cuyo devenir minoritario nace de la imposibilidad de escoger entre las posibilidades ofrecidas (escribir en alemán, escribir en checo, no escribir del todo)” (sección: “La crise de l’action, de l’absence d’avenir à l’amorce d’un devenir”). El quiebre con la imposibilidad resulta en un viaje ontológico donde el pueblo empieza a conocer otras intensidades, otros cuerpos, otros regímenes de signos. Cuando las potencias más inauditas rompen lo constituido, aparece un abanico infinito de alianzas y devenires políticos que permitirán erigir monumentos de sensación y signos posibles de caminos comunes. Y, de nuevo, no es una tarea del ser humano, sino de lo que sea que quede tras su disolución. Es el camino del perro músico o la rata cantora que “está casi fuera de la ley, que puede hacer lo que quiera aunque ponga en peligro a la comunidad, y que se lo perdonan todo” (Kafka, 2012a, p. 261). Una vez se descubre el poder musical del lenguaje, la literatura puede aplastar los tonos autoritarios y darle vía libre a los cuerpos para constituir nuevas relaciones entre estos. La presuposición recíproca de contenido y expresión, desde la literatura menor, no puede sino confiar en que el artista, desde el trazo que nace de un estilo impersonal y asubjetivo, ponga a girar a los segmentos yendo más allá de todos los significantes desde un lenguaje menor. Este, tiene un papel importante porque le arrebató a la ley

trascendente su poder imaginario. Si los cuerpos por sí solos pueden emprender estrategias políticas, eso también lo hemos intentado mostrar desde la cuestión del ayuno y las potencias inorgánicas. Pero el acento se pone aquí sobre la pragmática de un lenguaje menor porque la literatura minorizante es eso, el ejercicio político de la variación de todo lo real por medio de una gramática asignificante<sup>79</sup>.

La literatura menor es utópica, no fantasmal. Es mesiánica en el sentido que se mueve en el horizonte de la esperanza y la construcción de una nueva comunidad célibe. Si el fantasma edípico (cuya materialización son los regímenes paternos más autoritarios y despóticos) emite sentencias y controla los cuerpos, deben surgir operarios que pongan a esa maquinaria a moverse en reversa. La comunidad paternal, sobre la que se han dado los yugos más terroríficos, debe morir. Más que una toma de posición racional y subjetiva, es el comienzo de un tiempo no-pulsado como en el arte, donde cada instante vale por una eternidad intensiva. El pueblo que se construye desde la utopía encuentra, en esta línea, que su “imposibilidad de actuar los entrega menos a una suerte de reflexión de su condición de vida, a una conciencia paralizada o pasiva de la situación, que a una percepción singular, a una visión que contiene una potencia extrañamente positiva o activa” (Krtolica, 2010). Las potencias inorgánicas a las que nos enfrentan personajes como Bartleby devienen las herramientas más potentes de emancipación. Es como si el sujeto larvario de *Diferencia y Repetición* se volviera el operario de la máquina de guerra de *Mil Mesetas*. Este movimiento genera un devenir no solo afirmativo, sino también activo. Por eso el arte tiene tal peso en la invitación que nos hacen Deleuze y Guattari: en este se dan las potencias creativas que desplazan los territorios ya constituidos por medio de la construcción de monumentos que son mapas rizomáticos, y así, caminos pragmáticos de emancipación. Esto nos permite desplazarnos a la conexión entre política y el ejercicio artístico de fabulación. Deleuze y Guattari dirán (2017): “toda fabulación es construcción de gigantes” (p. 173). Los gigantes son los monumentos, en tanto que perceptos y afectos. La fabulación trae los

---

<sup>79</sup> “La pragmática debe rechazar la idea de una invariante que podría sustraerse a las transformaciones, incluso si es la invariante de una “pragmaticidad” dominante. El lenguaje es un problema político, antes de ser un problema lingüístico; incluso la apreciación de los grados de gramaticalidad es materia política” (DG, 2015, p. 142).

planos de contenido y expresión en un “producto” que es apertura afirmativa, y por tal motivo, esta tiene que ser el motor de la política. Con todo, volvemos una vez más a la indiferenciación de expresiones y contenidos. La literatura menor levanta gigantes, y mediante tal, pone a fugar a los cuerpos en un movimiento donde ya no importa quién tenga la delantera. Porque la fabulación nunca debe agotarse; ni los ríos virtuales, secarse. El pueblo por venir es uno que debe construirse desde la alianza de arte y política, y en tal sentido, se entiende que esta última no pueda ser un fin, sino un proceso continuo de fabulación. Cada vez que este ejercicio se trunque en una nueva sedimentación, se arribará a distintos segmentos y estratificaciones homogéneas que, empero, podrán transitar hacia otros agenciamientos heterogéneos. Por estas razones se entiende que no solamente la fuga está a la espera, la reterritorialización y el orden también recorren todos los componentes maquínicos-inmanentes de lo real. La política es proceso de fabulación porque se da en las coyunturas y los momentos de crisis de lo que ya se ha vivido. Todo esto es una operación estético-política donde “de lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate” (DG, 2017, p. 173). Como el deseo burocrático y la fuga animal que nos presenta la obra kafkiana, se llega a una disyuntiva: o se sigue el camino de la cabeza agachada o se levanta y se compone una fiesta musical. El primer camino se conoce como el devenir histórico, el segundo, como el porvenir de un pueblo que ha traicionado a sus fantasmas.

## **CONCLUSIÓN: TRES PREGUNTAS, CUATRO RESPUESTAS**

De William Burroughs a Herman Melville, pasando por Samuel Beckett y Franz Kafka, ¿qué hemos aprendido? Pues bien, este recorrido por lo que hemos examinado es la literatura menor nos deja, más que un camino claro, un manojo de preguntas. Estas podrían resumirse de la siguiente manera: ¿cuál es la importancia de la literatura menor dentro de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari?, ¿por qué la literatura es un flanco esencial para comprender el devenir menor?, y finalmente, ¿qué caminos abren estas reflexiones? A estas tres preguntas tendremos que plantear cuatro respuestas, y podemos empezar a responderlas en el mismo orden que han aparecido los interrogantes.

La literatura menor ha demostrado ser un uso menor del lenguaje. Este uso se enraíza, más que en una alternativa que aparece claramente en el espectro social, como un camino que se esconde detrás de todos los agenciamientos de poder. No hay, ni podría haber en esta misma lógica, un devenir mayor. Mientras el devenir menor es una lucha por hacer surgir la potencia de todas las diferencias, el estado mayor de las cosas son sus puntos de homogeneidad, representación, fantasmagoría, patrulla y consigna. Es más, todas estas palabras no pueden pensarse al margen de ciertos agenciamientos colectivos de enunciación y maquínicos de cuerpos sumamente estratificados; estando cada uno de ellos en una situación determinada de espacio-tiempo. Recordemos el derecho a enunciar y a actuar según la posición histórica. No podría decirse, empero, que toda la Historia ha sido un gran acontecimiento de represión y subyugación. El devenir histórico, pensado dentro de esta filosofía, es un

recorrido que da cuenta de las sedimentaciones y de los lugares estratificados que responden a planos de desarrollo bien determinados; como también de los momentos de fuga, creación, descodificación, reterritorialización y deslizamiento. En este sentido, los usos menores del lenguaje tendrán que situarse directamente en el panorama en el cual están inscritos, y en tal perspectiva, nos hemos servido de los autores que se han presentado. Estos escritores no pretenden (porque no pueden ni está a su alcance) darnos una fórmula mágica-universal para acabar con nuestros problemas actuales; pero sí pueden, quizás, reactualizar, establecer o abrir algunas sendas que nos ayuden a nosotros a seguir afirmando y creando nuevas formas de existencia. Por eso el uso menor del lenguaje es una pragmática afirmativa que quiere transformar las relaciones de fuerzas y las consignas (*mots d'ordre*) en un lenguaje que se abra a la formación de un plano de consistencia, donde la historia se construye en nuevos bloques espaciotemporales. Por eso mismo la literatura menor es importante en la obra de Deleuze y Guattari. Todo uso menor del lenguaje, así no sea dentro de un ámbito forzosamente artístico, puede leerse como una manifestación literaria que está constituyendo un nuevo tiempo: el porvenir. La literatura no es un gran canon que pertenece a los estudiosos e historiadores del arte. La literatura, como cualquier arte, es una cuestión del pueblo. ¿Dónde se da el uso menor de la lengua? Dentro de una estructura social que precisamente se está abriendo a conformarse como un pueblo. Se están pervirtiendo las cadenas significantes, los usos imperiales, las redundancias despóticas, y se está originando un desplazamiento hacia lo heterogéneo, hacia las zonas de intensidad que habitan todo el espacio sensible de los cuerpos. Por eso toda palabra menor es artística, así no esté determinada a serlo. ¿No es acaso eso lo que ocurre cuando, por ejemplo, en el *black english* se hace vibrar a la lengua estandarizada? ¿No se le arrebatan zonas de intensidad sensible a esas palabras? Todo uso menor es artístico en la medida que porta una velocidad que se orienta hacia el futuro, tal como el monumento. Ya no importa la tradición o la Historia. Estas seguirán apareciendo, de ahora en adelante, como el baúl de donde el pueblo tomará sus herramientas para construirse un nuevo tiempo, pero lo hará de tal manera que no tendrá ningún tipo de memoria subjetiva. Futuras intensidades, futuras individuaciones, futuras gentes. No obstante, este futuro no es un gran espectáculo

fantasmático ni una ilusión abstracta. Es la línea de fuga que se hace en la media que avanza la composición, y en este punto, ya no podemos diferenciar lo que es arte de lo que es lo menor. La importancia de la literatura menor no puede ser otra que enseñarnos que el camino que llamamos Historia no es otra cosa que un lienzo infinito de posibilidades virtuales donde cada tiempo y cada espacio ha tenido la oportunidad de crear diferentes potencias vitales; tal como nuestro tiempo también está dispuesto para tales tareas.

La literatura, en tanto arte, es un ejercicio colectivo, impersonal y *fabulativo*. La fabulación es la acción de devenir revolucionario, trazando líneas de escape, en todos los planos que parecen estar completamente cerrados sobre ellos mismos. La literatura trata de las oficinas, de los juzgados, de los animales. Son devenires colectivos e inacabables; desplazamientos que abren las sustancias y las formas. Este proceso también es una conformación de los célibes-huérfanos-delirantes: aquellos que rompen el compromiso, la cercanía, la conyugalidad. El delirio es el nacimiento de un pueblo esquizo, nómada; un pueblo tan demente que está completamente sano porque ya no sigue fantasmas ni ficciones. “La literatura es una salud” (Deleuze, 2016, p. 14). No pueden existir palabras más claras con respecto a la tarea de la literatura: ser un arma emancipatoria que trae bocanadas de aire fresco a los sótanos de lo estratificado. Ese aire son todas las intensidades y monumentos que puede crear y que nos hace experimentar la obra literaria. Si se entiende el devenir menor como la composición de una línea de fuga, el salto hacia otros agenciamientos, la pérdida de subjetividad, la recomposición plástica de la vida, la puerta de un tiempo no-pulsado, el espacio abierto de la pradera del animal, ¿qué otra cosa hace la literatura? La literatura es lengua, y esta puede ser variación intensa o formalización estructural. Dos usos de la lengua: literatura menor o lingüística imperial; y, en ambos casos, nunca existe un devenir mayor. Lo menor es una evolución a-paralela, dos o más ritmos que se entrecortan, que se comunican sin hablar; son los sujetos larvarios. La literatura no es la única herramienta que permite el devenir menor, pero se encuentran tan unidos que parecería que siempre que se hable de minoridad se está hablando de literatura.

Antes de continuar con los caminos que se abren, hay que remitirnos a la “cuarta” respuesta. Esta es, en realidad, la respuesta a una pregunta secreta que aparece junto a las otras tres, y que ha rondado todo nuestro trabajo: ¿puede la expresión portar velocidades mayores al contenido cumpliendo el papel de guía? Ya conocemos la importancia de la literatura menor, en tanto régimen de signos, en el devenir menor. Ya se sabe la potencia de los incorporales que sobrevienen a los cuerpos. Ya se ha estudiado el impacto del signo-marcador en la constitución del territorio. La presuposición recíproca no se compromete de ninguna manera, y, contrario a lo que esto podría suponer, el plano de expresión sí puede indicarle el camino al plano de contenido. Si el presente trabajo se inició con la cuestión de la consigna y la lingüística, se hizo de tal manera que se pudiera desarrollar un puente entre la palabra-imposición y la palabra-creación, siendo esta última del ámbito artístico y político. Este tránsito permitió mostrar, a través de la cercanía de la música y el lenguaje —o la potencia intensiva del lenguaje— que, aunque la sensación sea un estrato de los cuerpos, y sea el eje principal de los devenires en el campo intensivo, la manera de acceder a esta se hace mediante el gesto del artista. Volvamos sobre Burroughs, Beckett, Kafka y Melville. Sus máquinas semióticas son máquinas revolucionarias, y estas, son máquinas abstractas. Estos escritores levantan mapas a partir de sus estilos menores, y en tal gesto, les permiten a los cuerpos experimentar otras individuaciones territoriales. Desmontando la cuestión de la representación, estos autores no solo abogan por un arte de lo real. Lo que se adelanta es estas literaturas son estudios monstruosos sobre el territorio. Estos escritores son cartógrafos que pretenden desplazarnos de las funciones a las expresiones. En ellos el canto, el baile, el gesto corporal, deviene un signo que porta una velocidad que va más allá de lo corpóreo. El chirrido de la rata, el baile del perro, el grito del actor. ¿Por qué hay que callar al personaje que hace demasiadas preguntas? Esa voz no se puede escuchar. Si no hay voz, si la boca está sobrecodificada, la fórmula no puede ser proferida. ¿Cuál es el peligro de la fórmula? Ser un uso menor del lenguaje que abre el campo virtual de una nueva comunidad que busca sanar. De lo que se trata, así, es de llegar al afecto y al percepto como método medicinal por medio de la escritura. En suma, se unen dos cuestiones en este punto: el monumento como porvenir y construcción sensible, y el

pueblo como fraternidad. Ambos elementos hacen parte de la filosofía vitalista que hemos planteado aquí. El deseo como producción corporal, y la palabra como fórmula agramatical, son dos núcleos de la literatura menor, dos centros que deben componer una revolución constante contra todas las imposibilidades que se puedan presentar. Todo es presente, y todo empieza por el medio. Lo que interesa en esta apuesta filosófica es que se le da una oportunidad a la vida para experimentar una afirmación constante donde no se tenga que conservar nada. Esto es importante porque da cuenta de la preponderancia del arte dentro de las obras de Deleuze y Guattari. El arte es sensación, pero esta brota a partir de una expresión. La presuposición no se trunca, solo se llega a comprender que la expresión *puede* tener la delantera, que el devenir minoritario encuentra en el estilo del artista el plano de consistencia que va a permitirle fugar hacia otros territorios. Si la meta es la indiferenciación intensiva de los planos, la partida es el plano de expresión; entendiendo que la meta es un ejercicio de transfiguración infinita y que la partida nunca se hace una sola vez, ni del mismo punto. ¿Es la literatura menor necesaria y suficiente en este contexto? Siempre necesaria, pero nunca suficiente.

Llegamos, así, al final de nuestro recorrido. ¿Qué decir cuando todo parece dicho? Tal vez que no pudimos decir todo lo que se tenía que pronunciar. La forma en que se abordó el uso mayor de la lengua tenía como centro a la burocracia, la representación, la metáfora y demás ejercicios trascendentes. Pero, ¿qué ocurre una vez la lucha por la libertad se sitúa al mismo nivel que las estrategias de dominación? ¿Qué hacer cuando el terreno inmanente se vuelve el escenario no de vida sino de muerte y calamidad? Tras dar cuenta de los problemas que suponen las nociones representativas y abstractas, nos topamos con que la obra de Deleuze y Guattari no se detiene allí, ya que encuentran un régimen, tal vez el más peligroso de todos: el capitalismo. Aun cuando se acaben las formas trascendentes de ejercicio del poder, en el campo inmanente siguen existiendo los mismos peligros de sobrecodificación y subyugación. El proyecto de *Capitalismo y Esquizofrenia* da cuenta de este problema. El capitalismo, lejos de ser solamente representativo, es una potencia de desterritorialización inmanente que se reterritorializa en sobrecodificaciones axiomáticas, y eso lo convierte en un enemigo que puede portar cualquier máscara

política, estética, social y hasta económica. Sin embargo, esta potencia desterritorializante nunca es una fuga absoluta, y por eso el proyecto utópico de Deleuze y Guattari sigue en pie con la misma fuerza. El capitalismo lleva a cabo desterritorializaciones relativas, movilizándolo su centro, desplazando sus límites, pero continuando con la sobrecodificación que lo compone axiomáticamente. De ahí que la apuesta filosófica de los autores franceses pueda leerse como una política radical por un nuevo mundo. ¿Qué papel podría tener la literatura y el arte frente a este nuevo hermano perverso que ha creado la inmanencia? Gigante o pequeño, trascendente o inmanente, el capitalismo sigue siendo el blanco de las potencias artísticas minorizantes. El procedimiento nos lo da Kafka con las series infinitas, Burroughs con su lenguaje que se viste de oficial para traicionar la patrulla, Melville que erige a Bartleby desde su fuerza inorgánica y Beckett desde el delirio de la subjetividad. Si el capitalismo puede correr en cualquier dirección, ¿por qué no mejor gatear para atrás como los niños?

## BIBLIOGRAFÍA

- Alliez, É. (2006). *Anti-Oedipus – Thirty Years On (Between Art and Politics)* en *Deleuze and The Social*. Edinburgh Press: Edinburg
- Beckett, S. (2012). *Samuel Beckett. The Complete Dramatic Works*. Faber and Faber: London.
- Buchanan, I. (2015). *Assamblage Theory and Its Discontents* en *Deleuze Studies 9.3*. Edinburg Press: Edinburg.
- Burroughs, W. (2015). *El almuerzo desnudo*. Anagrama: Barcelona.
- Casanova, P. (2011). *Kafka en colère*. Éditions du Seuil: Paris.
- Colombat, A. P. (2000). *Deleuze and Sings* en *Deleuze and Language*. Edinburgh Press: Edinburg.
- Deleuze, G. (2005). *Bartleby o la fórmula* en *Preferiría no hacerlo*. Pre-textos: Valencia.
- Deleuze, G. (2016). *Cartas y otros textos*. Cactus: Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones*. Pre-textos: Valencia.
- Deleuze, G. (2016). *Crítica y clínica*. Anagrama: Barcelona.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Pre-textos: Valencia.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós: Barcelona.

- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Paidós: Buenos Aires.
- Deleuze, G & Parnet, C. (2013). *Diálogos*. Pre-textos: Valencia.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia 1*. Paidós: Barcelona.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era: México D.F.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2015). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia 2*. Pre-textos: Valencia.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2017). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama: Barcelona.
- Dosse, F. (2013) *Deleuze and Structuralism* en *Cambridge Companion to Deleuze*. Cambridge University Press: New York.
- Dumoncel, JC. (2011). *Discours indirect libre et politique de bégaiement. La clinique de style selon Gilles Deleuze* en *Les Styles de Deleuze*. Les impressions nouvelles: Brussels.
- Guattari, F. (1996). *A Liberation of Desire* en *The Guattari Reader*. Blackwell: Oxford.
- Guattari, F. (2012). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Cactus: Buenos Aires.
- Guattari, F. (2013). *Revolución y deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guattari, F. (2011). *The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis*. Semiotext(e): Los Angeles.
- Hernández, J. P. (2009) *Ontología y lenguaje en Deleuze: de Lógica del Sentido a Mil Mesetas y Foucault* en *Eidos, núm 10, p. 134-161*.
- Kafka, F. (2012a). *Ante la Ley. Escritos publicados en vida*. Random House Mondadori: Cota.
- Kafka, F. (2012b). *Carta al padre*. Random House Mondadori: Cota.
- Kafka, F. (2012c). *El Castillo*. Random House Mondadori: Cota.

- Kafka, F. (2012d). *La Metamorfosis*. Alianza editorial: Madrid
- Kafka, F. (2012e). *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos*. Random House Mondadori: Cota.
- Krtolica, I. (2010). *Art et politique mineurs chez Gilles Deleuze. L'impossibilité d'agir et le peuple manquant dans le cinema* en *Revue Silène*. Consultado en: [http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm\\_id=25](http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=25)
- Krtolica, I. (2009). *Diagramme et agencement chez Gilles Deleuze: L'élaboration du concept de diagramme au contact de Foucault* en *Filozofija I Drustvo, Volume 20, Issue 3, p. 97-124*.
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Cactus: Buenos Aires.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze, los movimientos aberrantes*. Cactus: Buenos Aires.
- Lecerle, J.J. (2010). *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburg Press: Edinburg.
- Lecerle, J.J. (2002). *Deleuze and Language*. Palgrave Macmillan: Houndmills.
- Melville, H. (2005). *Bartleby el escribiente* en *Preferiría no hacerlo*. Pre-textos: Valencia.
- O'Sullivan, S. (2006). *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*. Palgrave Macmillan: Houndmills.
- O'Sullivan, S. (2010). *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice* en *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh Press: Edinburg.
- Patton, P. (2012). *Deleuze's Political Philosophy* en *Cambridge Companion to Deleuze*. Cambridge University Press: New York.
- Sauvagnargues, Anne. (2013). *Deleuze and Art*. Bloomsbury : London.
- Sauvagnargues, Anne. (2011). *Deleuze et les cartographies du style* en *Les Styles de Deleuze*. Les impressions nouvelles: Brussels.

- Sibertin-Blanc, G. (2011). *Politique du style et minoration chez Deleuze. De la sociolinguistique à la pragmatique de l'expression en Les Styles de Deleuze*. Les impressions nouvelles: Brussels.
- Stahl, O. (2016) *Kafka and Deleuze/Guattari: Towards a CreativeCritical Writing Practice en Theory, Culture & Society*, vol. 33 (7-8), p. 221-235.
- Tudela, A. (2001). *El psicoanálisis en fuga. Aproximaciones a una primera concepción del deseo en Deleuze y Guattari en Revista de filosofía*, n. 38, p. 51-76.
- Uexküll, J.V. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Cactus: Buenos Aires.
- Zepke, S. (2005). *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. Routledge: New York.
- Zinna, A. (2014). *La inmanencia: línea de fuga semiótica en La inmanencia en cuestión*, p. 19-47.
- Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Atuel: Buenos Aires.