



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La literatura y la vida.

Trayectos y dimensiones desde la ontología estética.

TESIS

que presenta

CUITLÁHUAC MORENO ROMERO

para obtener el grado de

Maestro en Filosofía

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO

INTEGRANTES DEL SÍNODO

DRA. GRETA RIVARA KAMAJI

DRA. REBECA MALDONADO RODRIGUERA

DRA. ZENIA YÉBENES ESCARDÓ

DRA. SONIA TORRES ORNELAS

MÉXICO D.F. ENERO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

para Irving

AGRADECIMIENTOS

A María Antonia González Valerio por la guía, los consejos, los certeros regaños y todo el apoyo brindado en estos años de formación; a Greta Rivara Kamaji, por todo lo que he aprendido y por la confianza depositada en mí. Las nociones que llevo tanto de estética como de ontología –y mi interés por su andamiaje– tienen su origen en las maravillosas cátedras que les he escuchado desde aquellos –no tan lejanos– estudios de licenciatura. Mi deuda con ambas es inestimable.

La admiración se empata con el agradecimiento que profeso a la par a las integrantes de mi espléndido sínodo: a Rebeca Maldonado Rodriguera, por prestarme de nueva cuenta su visión; a Zenia Yébenes Escardó, por sus puntuales comentarios; y a Sonia Torres Ornelas, por la amable apertura al diálogo y aún más por las palabras de fuerza.

A los profesores en mi paso por los seminarios y cursos de la Maestría: Julieta Lizaola, Jorge Armando Reyes Escobar, Mauricio Pilatowsky, Crescenciano Grave, Bolívar Echeverría, Manuel S. Garrido y, de manera muy especial, a mi querida Amanda Núñez, por arrastrarme al flujo del pensamiento de Deleuze.

Algunas de las reflexiones aquí vertidas han tenido su correlato preparativo en pláticas y discusiones con mis acompañantes en las sendas perdidas de la palabra: Ana Paola Saenz, Berenice Olmedo, Arisbeth Lira Navarro, Sebastián Lomelí, Leonarda Rivera, Óscar Bermejo Romero, Tania Moreno, Roberto Sanz Bustillo, Alejandra Gudiño, Dragan Vergara, Daniel Rodríguez, Guillermo Rivera, y todos los que he aquí he olvidado mencionar.

A mis familias: a las filiales por el apoyo, la solidaridad y los buenos momentos; a las alianzas perversas, mis amigos, por las fechorías que nos unen y separan, por las alegrías pero también por las dificultades abiertas en este diálogo-vital. Gracias también a Arlo Guzmán, por la música y los dibujos (incluyendo la portada de esta tesis).

Finalmente, a Irving Banda: porque entre mis obsesiones y tus aficiones nos hemos hecho de un maravilloso mapa de afectos para habitar juntos. Entre los días, las horas, los espacios en blanco y las viñetas, no hay otra cosa sino el trazo de este nuestro-vivir. Seguramente ya lo has descubierto, lo que hay aquí es una serie de bloques de intensidad –no podría faltar la intensidad–, todo ello y una especie de *critical hit* en cada tirada de dados que lanzamos juntos.

Esta tesis ha sido realizada con el apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado del CONACyT.

LA LITERATURA Y LA VIDA.
TRAYECTOS Y DIMENSIONES
DESDE LA ONTOLOGÍA ESTÉTICA
Cuitláhuac Moreno Romero

Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo por mi desesperación y mi cansancio, ya no soporto la rutina de ser yo, y si no existiese la novedad continua que es escribir, moriría simbólicamente todos los días. Pero estoy preparado para salir con discreción por la puerta trasera. He experimentado casi todo, aún la pasión y su desesperanza. Ahora sólo quisiera tener lo que hubiera sido y no fui...

Clarice Lispector

Los grandes autores o los grandes artistas no son enfermos sino médicos, y de una clase muy especial, se trata de una semiología general, una sintomatología de los mundos. Como decía Nietzsche, el artista y el filósofo son médicos de la civilización.

Gilles Deleuze

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	7
INTRODUCCIÓN.....	11

PRIMERA PARTE.

LA ESCRITURA CONFESIONAL. LOS TRAYECTOS DE LA PERSONA.

1.1. LA BÚSQUEDA EN LA INTERIORIDAD.....	24
1.2. LA VERDAD Y LOS GÉNEROS LITERARIOS.....	27
1.3. LA CONFESIÓN. REVELACIÓN DE LA VIDA.....	33
1.4. TRANSPARENCIA PARA UNO MISMO.....	37

MEZZANINE

[POLÍTICAS DE LA ESCRITURA]

[¿POR QUÉ SE ESCRIBE?].	51
-------------------------	----

SEGUNDA PARTE.

LA LITERATURA ES UNA SALUD. DIMENSIONES DEL VIVIR.

2.1. DE ESTAR ENFERMO.....	62
2.2. LA SALUD DE LOS ESCRITORES.....	68
2.3. DEVENIR-INTENSO. DEVENIR-IMPERCEPTIBLE.....	80

APÉNDICE.

EL CUERPO [SIN ÓRGANOS] DE LA ESCRITURA

LA HIERBA CRECE POR EL MEDIO.....	90
CONCLUSIONES.....	97
BIBLIOGRAFÍA.....	105

PRÓLOGO

La literatura y la vida se componen de líneas, líneas de fuga, de escritura, de trazos y afectos que articulan una emoción, un sentimiento; en su conjunto, alcanzan a dibujar tramas completas en la historia de una persona. María Zambrano nos dice, en *Los bienaventurados*, que “(l)a vida se arrastra desde el comienzo. Se derrama, tiende a irse más allá, irse desde la raíz oscura, repitiendo sobre la faz de la tierra el desparramarse de las raíces y su laberinto.”¹ La postura de Deleuze al respecto, es que la literatura es una máquina que produce enunciados enraizados como lenguaje escrito, aunque su estructura no obedece propiamente a un cuerpo arbóreo que tiende hacia lo celeste sino a un cuerpo vivo aferrado a la tierra: un rizoma. Ambas, vida y literatura, constituyen un devenir en el tiempo, un transcurrir que abre dimensiones de nuestro ser. Podríamos decir que están estrechamente unidas, que no hay literatura donde no hay vida y viceversa, que no hay vida donde no hay literatura, pero eso sólo representaría una trampa retórica que no estamos dispuestos a tender. Aún con esto en mente la tentación se presenta, nos asalta la idea de minar la filosofía con sentencias del tipo anterior, que nos lleven a pensar –más bien– si querríamos vivir

¹ María Zambrano, “El árbol de la vida. La sierpe”, en *Los bienaventurados*, Ediciones Siruela, 2003, p. 17.

una vida que no tenga una dimensión poética, o bien, si nos interesaría atravesar una obra literaria que no dibuje un mapa de lo que implica vivir humanamente y todavía más allá de lo humano, en otros estratos de la vida.

La literatura no es necesariamente la producción discursiva que retrata la experiencia personal e intransferible de sujetos históricos específicos: los escritores. La literatura es siempre la experiencia de un afuera, es un movimiento nómada hacia lo neutro. En todo caso, hablamos de una composición que produce el efecto de una interioridad a través de bloques de intensidades variables: los ires y venires que conforman la serpiente que es la vida.

Ahora bien, sabemos que este tipo de frases se mueven en el ámbito de la ficción, de lo virtual, pero de manera más profunda en aquellas dimensiones que sólo obtienen cierta realidad mediante la palabra y sus medios. La filosofía contemporánea –en concreto la que desde Nietzsche construye una tradición de pensamiento en torno a la realidad del arte, del lenguaje y de la poesía– nos otorga algunos caminos para transitar preguntas volcadas hacia nuestra existencia en términos de *poiésis*, esto es, de creación. De ellos me interesa transitar dos vías: el camino personalista con que María Zambrano reflexiona respecto de la confesión como género literario; y el hundimiento en los devenires minoritarios de la existencia a través de las experiencias moleculares que el lenguaje poético produce, tomando al cuerpo de la literatura como el medio para maquinar la producción de una salud; en este punto sigo a Gilles Deleuze y a Félix Guattari.

En el foco de estas preocupaciones se encuentra esta pregunta: ¿cuáles son los medios que podemos crear en términos poéticos y literarios para que nuestro vivir se desarrolle en un ámbito humano pero no se agote en ello, en lo demasiado humano, i.e., cuáles son las líneas de fuga que crea la literatura para ampliar y afirmar todas

las expresiones de la vida en su dimensión escrita? Se trata de un preguntar complejo, articulado con elementos heterogéneos: lo humano, lo infrahumano, la confesión, la producción literaria, los acontecimientos y el cuerpo sin órganos del lenguaje... Pero los amarra una preocupación profunda por el lugar que ocupa la literatura en la conformación de una composición poética de tintes existenciales en lo que aquí he denominado nuestro vivir. Las reflexiones que componen esta investigación se mueven en el breve espectro que une y distancia estas interrogaciones que se ocupan de la literatura y de la vida.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El lugar que ocupa la literatura en la filosofía contemporánea no es sencillo de ubicar en un solo sitio o en una imagen concreta del pensamiento. No obstante, esto no sugiere que su cuerpo y sus productos, o bien, su práctica como escritura sean irrelevantes, ajenos a todo pensar y no se pueda decir nada al respecto desde la filosofía. De hecho, prácticamente ocurre lo contrario: si la literatura permanece en un terreno aún sin cartografiar por completo –con todo y los múltiples intentos que ha emprendido el filosofar de los últimos siglos– es posible que ello se deba a que se trata de un terreno móvil, nómada y disperso, aferrado al tiempo y a la intempestividad propia de su devenir.

Es probable que el sitio de la literatura no se haya descifrado a cabalidad no porque se trate de una preocupación menor –una temática poco visitada por la crítica filosófica–, sino a que en ella el mismo pensar es lo que se ha desbordado y ha tocado sus propios límites. No es gratuito que algunos de los grandes filósofos de nuestros tiempos como Heidegger, Ricoeur, Gadamer, Barthes, Blanchot, Foucault y Derrida –por mencionar sólo algunos– se hayan volcado hacia la reflexión en torno a la función de la palabra en sus relaciones con la producción del sentido de la realidad: dicho grosso modo, la tesis en la que concuerdan es que el mundo en el que nos movemos es el resultado de una lucha de fuerzas interpretativas, y en ello siguen claramente a Nietzsche. Pero este es sólo el punto de partida al considerar al lenguaje como una instancia ontológica. La pregunta que salta a la vista desde este punto es ¿qué es la literatura, cómo procede y qué es lo que produce al situarla en relación estrecha con nuestro ser? ¿Se trata de un discurso que produce verdad, representación, escritura, lectura, texto, muerte, ser, líneas de fuga, un cuerpo para la palabra, relatos y ficción, o se trata siempre de otra cosa? Antes de apresurarnos a responder esto, demos un

paso atrás, y para no tomar las preguntas de manera ingénuas, situemos el lugar desde el cual nos preguntamos por ellas.

- **De una Ontología Estética hacia una ontología menor**

El punto de partida de esta modesta investigación, tiene a su base una preocupación de índole ontológica leída en clave estética, es decir, corresponde a un preguntar por nuestra existencia desde los terrenos del arte como nuestro horizonte de comprensión. La filosofía contemporánea se ha servido del arte como de una materia prima para abrir el pensamiento. La apertura se ha dado, principalmente, en dimensiones de la existencia en las que no depositábamos grandes apuestas, con todo y que nos fueran lo más próximo. Tras el advenimiento del Romanticismo, la estética se ha colocado como un lugar privilegiado para pensar la existencia en todos sus planos, tanto los pensadores insertos en ese movimiento, como los que legaron sus problemas y preocupaciones sobre el arte y la creación, han colmado la filosofía de conceptos y problemas visionarios, fructíferos y en algunos casos demolidores. Podríamos decir que se trata de una especie de pacto realizado entre la estética y la ontología que ha dado mucho que pensar.

En un vistazo general al panorama de los pasados siglos, destaca el legado crítico que emerge del límite entre el XVIII y el XIX, y que se mantiene como una constante hasta nuestros días. Los textos de ese periodo en la filosofía tienen una dirección marcada hacia la ontologización de la creación, de la *poiésis*, o en todo caso, posibilitan su problematización². Sus lectores decimonónicos, –por ejemplo– Schopenhauer, Kierkegaard, o Nietzsche, encontraron motivos para criticar el

² Por mencionar sólo un par de textos clave, podríamos iniciar por la tradición que parte de la *Crítica del juicio* (Kant), atraviesa los *Fragmentos filosóficos* (F. Schlegel), y se emplaza en la *Estética* (Hegel) –por aludir sólo a un par de obras capitales para la estética de los románticos y los idealistas–. Si reparo en estos sitios del pensamiento es porque me parece que los filósofos que le siguen no pueden comprenderse si omitimos la gama de problemas que abren los primeros. Con todo y que se contrapongan en algunos elementos fundamentales a la filosofía de este periodo. Por otra parte, no son los únicos, pues, los libros de poetas como Hölderlin, Schelling, Novalis –entre otros tantos–, también ponen acentos nuevos a la problemática que involucra el Ser con la creación, la divina y la humana.

sistema de pensamiento del Idealismo y del Romanticismo, pero las consideraciones respecto al arte y la poesía, calaron hondo en su vida y obra. Se trata de un diálogo abierto a lo largo del XIX, y, quizá, las aportaciones más relevantes en el siglo XX las han traído la hermenéutica filosófica, el pensamiento de la diferencia, y, en cierto modo, algunos márgenes de la filosofía –que de manera aventurada podríamos caracterizar como pensamiento trágico–. Decimos solamente quizá, porque la proliferación ha sido tan vasta que incluso estas ricas escuelas conforman apenas una visión mínima en la constelación de ideas alimentadas por la esfera estética de lo real. En este marco lo que más nos interesa resaltar es lo siguiente: de uno u otro lugar vemos emerger imágenes de la filosofía que podrían dividirse en varias formas para referir o incluir al arte en su sistema de pensamiento.

Un tipo de formulación correspondería a filosofías que simplemente se abren a incluir a la estética como un campo más en el rubro del saber: las escuelas analíticas podrían encontrarse aquí, del mismo modo que la Teoría Crítica, los orígenes del Estructuralismo o la perspectiva marxista más ortodoxa. Considerando que en estos no se piensan de manera entrañada la vida y las artes, dejaremos de lado estas expresiones de la filosofía.

Una segunda vía sería una elaboración metafísica –como la del propio Idealismo– que al interior de sus propuestas más sistemáticas comprende también el plano *poiético* del Ser; con todo y que el primado lo lleva una ontología en el sentido más riguroso, es decir, como un tratado del ser en cuanto tal, que deja ver que la dimensión estética es también un pliegue significativo (el Arte como la primera formulación del Espíritu Absoluto, en Hegel, sería un ejemplo notable de esto que aquí apuntamos).

Sin embargo, esta tesis se puede extremar: una tercera formulación, que aquí

identificamos como ontología estética³, sería radical en sus postulados, pues la primacía la lleva no uno de los dos términos que la componen, sino la dupla activa y engarzada del binomio *ser/poiésis*. La diferencia con la fórmula previa se asienta en que no se pueden dar el uno sin el otro. Aquí, el ser, si ha de ser pensado, tiene que serlo desde los tiempos y los espacios que posibilitan las artes o la *poiésis*, pues estos se instauran como condición de posibilidad para que el ser se ofrezca a la vida del pensamiento, y aún más como la vida misma del pensamiento, i.e., como el factor que impulsa su movimiento interno. En este último punto cabe un lineamiento más flexible, a modo de un resto todavía más débil, de hecho; en esta veta encontraríamos las filosofías que sugieren que el ser hay que pensarlo desde su condición creadora de sentido, pero sin ningún dejo de necesidad de carácter metafísico en el uso clásico de la palabra, es decir, sin apelar a un Ser, ni a una Verdad como sustrato último de lo real.

El trabajo que aquí presentamos se inserta de manera peculiar en la última postura, en un marco donde podamos pensar el ser desde la *poiésis*, es decir, posicionándonos en un filosofar que prefiere verse como creación y ficción (literaria) antes que como Verdad del Ser. Aunque hay que aclarar que esta línea se sigue de la anterior, es una especie de *extremidad mutante* de ella, con todo y que, en buena medida, no difiere de sus planteamientos. De inicio, también considera que la ontología es estética, que creación y ser se dan a la par, que sus dimensiones y trayectos, puestos en marcha, son los que abren la pregunta por la existencia, y de

³ Seguimos en ello a María Antonia González Valerio, quien se refiere al término de ontología estética como una modalidad –o modulación– del pensar filosófico contemporáneo que abriría la pregunta por el ser desde el terreno del arte, en la dupla que aquí señalamos: *ser/poiésis*.

La ontología estética, en este caso, tiene como margen teórico a las filosofías que van desde el Kant de la *Crítica del Juicio* y el Hegel de la *Estética*, hasta el post-estructuralismo de Deleuze y Guattari (pasando por Nietzsche, Heidegger, Zambrano, Gadamer, Ricoeur y Vattimo –entre algunos pensadores más–) con todas la riqueza de divergencias y enfrentamientos que en medio de éstas caben. Cf. María Antonia González Valerio *El arte develado*, y la Introducción y Conclusiones de *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. Vid. También: T. Oñate, et. al., *Los hijos de Nietzsche I y II: (Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica/ El retorno teológico-político de la inocencia.)*

manera particular cuando se trata de nuestro vivir. El acento recae en apostar por que todo esto abre trayectos y dimensiones de algo menor, de una ontología que apenas y se asoma, una ontología mínima trazada con la literatura.⁴

* * *

El viraje reflexivo de la palabra

Agreguemos ahora, a este panorama, parte del legado que las distintas tradiciones filosóficas han aportado para producir el llamado “giro lingüístico”. Me refiero a ese punto en la filosofía moderna donde el lenguaje se ubica como el punto de cruce en los debates del siglo XX. De todo ello nos han quedado múltiples teorías: univocistas, multivocistas, equivocistas, etc., pero lo cierto es que, en términos generales, lo que no ha pasado de largo es que el lenguaje también se vuelve el punto del que se parte y el punto al que se llega, y esto no se agota al rubro filosófico. Se puede ver, con claridad, que la palabra, en sus distintas vías de creación (poesía, ciencia, filosofía, etc.), se ha volcado hacia un momento en el que no faltan sistemas de pensamiento que busquen dar cuenta de sus modos de proceder, ya sea que lo aborden como estructura, como régimen de signos, discurso, texto, como lógica, o como posibilidad de apertura a la comprensión del ser, etc.

Hablamos de un vuelco reflexivo del *logos* sobre sí mismo. Esto caracteriza también al pensamiento moderno. La literatura y, con ella, la acción que la posibilita, la escritura, no se escapan de este destino. La obra de arte literaria tiene como materia prima también a la palabra, de hecho se ha servido de su proceso creativo como el tema privilegiado de sus contenidos –siguiendo la tendencia especular–. En

⁴ Es probable que no se pueda justificar totalmente esta última vía pues en realidad sólo consiste en una breve reformulación derivada de la previa. Teresa Oñate suele usar el concepto ‘ontología estética’ con mayúsculas al inicio, me aproximo más al uso que hace de él María Antonia Gonzalez Valerio, y por ello aquí lo mantendré en minúsculas, apelando a una arbitrariedad o una diferencia menor, quizá, pero más que nada al criterio que nos señala que se trata de una ontología débil, o bien, una ontología mínima, fluida y flexible con tal de poner el acento en la posibilidad del error como un lugar de apertura a otra forma de enunciación. No es que en Oñate no se encuentre este acento que apunta hacia lo menor, pero nos es más útil justificar nuestro uso de las minúsculas, con tal de no producir el efecto de referencia a una forma de lo Sagrado.

este ámbito, sería prudente señalar que ha habido muchos éxitos, los escritores de los últimos siglos han aportado visiones profundas de lo que es la existencia, y han retratado mejor que nunca el movimiento de la mente, de la construcción subjetiva del mundo, pero también del trayecto opuesto, de la deconstrucción del “yo” a través del devenir-mundo. No han estructurado una ontología dura –con todo y que algunos lo han intentado con bastante fervor, es más probable que no haya ontologías rígidas en la literatura– pero no hay que caer en un comportamiento juicioso, pensemos más bien en todos los elementos filosóficos que se plantea la literatura moderna en un juego de espejos⁵. Es innegable que algo se ha encontrado en esta excursión: los aportes de la literatura para una ontología de lo menor son apabullantes, tanto por la intensidad de la mirada que abren, como por los logros que obtienen al momento de hacernos reparar en nuestra condición. Si vemos esto desde una perspectiva general, notaremos que ante una gama tan enorme de revelaciones, lo que hay que preguntarnos es ¿acaso todos estos éxitos no han culminado en la incompletud y la parcialidad precisamente por su divergencia y proliferación, es decir, no hemos dado con la verdad de la vida a través de la literatura gracias a que ésta no alcanza articular un discurso cerrado y clausurado con una noción clara y distinta de la Verdad, o del Ser, al modo de las filosofías del racionalismo exacerbado? Es probable que la respuesta sea arbitraria y fallida, y, de cualquier manera, no nos sentimos incómodos con este *fracaso*. Tal vez también esto es herencia literaria.

Ahora bien, una consecuencia representativa de esta toma de conciencia en la literatura es la emergencia apabullante de nuevos géneros literarios. No se trata sólo

⁵ Digo esto como una idea suelta. Es notorio que este es un problema característico de las “filosofías trágicas” y de los poetas filosóficos. María Zambrano ha abordado este problema con una visión profunda en *Filosofía y poesía: la tensión entre reinos* lo atraviesa y hay un punto en el que parece disolver ambas, particularmente si quisiéramos agotarlas a una sola de ellas. Tampoco daremos ahora una solución a un problema tan lleno de matices. Nos basta con señalar algunos nodos relevantes de su historia reciente: Kierkegaard y sus saltos entre las esferas de la existencia (estética, ética, metafísica), Antonio Machado y las preguntas que se debaten entre la ontología más concienzuda y la poesía más delicada en su *Juan de Mairena* o *De un cancionero apócrifo*. Abel Martín, etc.

de que la literatura se ofrezca ahora como un meta-discurso de sí misma, o de que entable un juego paradójico e irónico (o metairónico, siguiendo lo dicho por Octavio Paz en *Los hijos del limo*⁶); ni de un simple distanciarse de las funciones que antes le estaban designadas en su hacer: describir el mundo, retratar las cosas ya no según un capricho, sino de acuerdo con una interpretación verosímil y, aún más, una real e incluso didáctica⁷.

Esta función no ha quedado anulada, pero hay que decir que su verdad ha perdido la necesidad, ha devenido algo otro, ha mutado hasta constituir un panorama totalmente distinto en sus implicaciones ontológicas, epistémicas y hasta políticas, la Verdad se ha convertido en un simulacro, una revelación de un espejismo en el desierto. La palabra poética se ha liberado, se ha transformado en cosa distinta a un mero catálogo y retrato del orden de cosas existentes. No ahondaremos en ello, pero basta decir que tras la muerte de Dios, la literatura ha devenido línea de fuga respecto a las labores que le había encomendado el yugo de la Filosofía –desde Platón–. Enumerar cada una de las líneas, en su escape específico, sería tan inútil como querer apresar en un solo concepto todo lo que se ha dicho y se ha escrito desde que el lenguaje nos ha dado cobijo. Además, constituiría de nuevo un movimiento de captura, una actitud paranoica y policiaca en función de una voluntad de poder que muta en voluntad de saber, para decirlo en términos de Michel Foucault.

En este sentido, no es posible –ni deseable– delimitar qué es la escritura o qué es la literatura, ni cuáles son todas y cada una de sus funciones, sus trayectos y dimensiones, sin tomar en cuenta el conjunto de nexos que han establecido a lo largo de la historia, y del mismo modo pensar en las relaciones concretas que mantienen

⁶ Vid. Octavio Paz, “El ocaso de la vanguardia” en *Los hijos del limo* en *Obras completas*, Tomo I. La casa de la presencia, 2ª edición, Edición del autor, FCE, México, 1994.

⁷ Si aludo a la descripción como una función literaria, lo hago apelando a la tarea que le ha encomendado la policía filosófica que Platón instauró y legó al resto del saber desde su *República* (libro X): la reiterada triple distancia de la poesía en relación con el Ser; esa misma condena de la poesía que María Zambrano denuncia con belleza y acierto en *Filosofía y poesía*.

hoy día. Sin embargo, una empresa que se destinara a producir esas definiciones, esas especificaciones, caería con más rapidez en el desuso que el tiempo que tomaría llevar a cabo su construcción teórica, debido al carácter mutante, intensivo y nómada de la palabra poética. Nuestra aproximación reconoce sus limitaciones, pues el método de pensamiento que seguimos se distingue por su carácter experimental; es mapa recién trazado, un híbrido que se sirve de preguntas, articuladas en tono ontológico sobre aquello que pone en el mismo juego de fuerzas a la literatura y la vida. Esto no sugiere que agote todas estas dimensiones, sino solamente algunos de sus trayectos.

La ontologización del lenguaje y la ontología estética nos sirven de escenario, pero no deben estabilizar de manera definitiva los problemas que propicia el cuerpo entero de la literatura. Por fortuna, con todo y que el ser del lenguaje no se agote ni a lo dicho ni a lo escrito, debemos agradecer que sus postulados nos dan pie a una imagen de la palabra que juega de maneras nunca antes vistas con el asunto de su origen y su esencia. Posibilita que la palabra, escrita, leída, pronunciada y hasta silenciada, indague en su propia vida de una forma lúdica, con el movimiento ligero que se requiere para encontrar lo originario de lo literario y de la vida misma, y aún más cuando el vivir mismo es el problema. Pues creemos que el ser y el tiempo, dados como una narración poética –en el ámbito personal o en el molecular– se muestran como ficciones, como composiciones cuya potencia es ser un método vivo, un camino dado a la par con la vida: el camino de una razón poética, una vida confesada y creada desde la palabra (Zambrano), compuesta con las potencias reales de lo falso (Deleuze) y con el efecto dramático de producir valores que afirmen la vida (Nietzsche). Así, la voluntad de poder, ejecutada por las artes de la palabra, se convierte en una voluntad de ficción.

La vida como problema literario

Con este marco de problemas en mente partiremos a la búsqueda de imágenes del pensamiento contemporáneo que se han servido de la literatura y de la poesía para abrir el pensar a nuestra vida. He homologado los conceptos *ser* y *vida*, quizá de manera arbitraria, además los he insertado en un plano trazado por la ontología estética como un pensamiento débil, pero considero que hay parámetros suficientes para hacer esto. Me explicaré.

La filosofía de Nietzsche nos ha dado la pauta para pensar más allá de las recurrentes abstracciones, seguiremos algunos puntos de su trayecto para no caer de nueva cuenta en ese lugar donde el ser se escribe con mayúscula, donde se equipara con el Espíritu, la Idea, la Esencia, Dios, y tantas otras tramas en las que el pensamiento corre el riesgo de hacer un doblez del mundo, una separación tajante que producirá un mundo verdadero y otro falso.⁸ Sabemos bien lo que esto conlleva, no únicamente la escisión entre tratados de Metafísica y tratados ónticos, pues aquí adviene el demérito de los últimos por no alcanzar la Unidad o la Verdad absolutas; lo que de verdad queremos evitar es escindir nuestro vivir entre los infiernos de la carne (nuestro vivir desde las entrañas) y el celestial ámbito del Espíritu (una dialéctica trascendental del *logos*). Tratamos de salir de este juego y del horizonte de problemas que crea. La noción de vida que ponemos en marcha, en concordancia con la de ser, apela a las fuerzas que impulsan el devenir de toda existencia, a la plasticidad de su movimiento interno. La literatura se ofrece aquí como una lucha de fuerzas, como el campo de batalla, y no sólo a modo de terreno, sino también como la máquina de guerra que atraviesa el desierto trazándolo con su trayectoria (Deleuze-Guattari), y ello sin perder esa modalidad de elíxir, línea de fuga que deja salir la luz de la

⁸ Cf. F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*.

sangre, ese bálsamo que suaviza el áspero trago que implica vivir (Zambrano): la imposible y necesaria escritura.

* * *

He dividido el contenido de esta investigación en dos partes. La primera parte corresponde a los trayectos que atraviesa la persona en la búsqueda de sí a través de la confesión. Me he servido de las reflexiones que al respecto nos ha regalado María Zambrano en *La confesión: género literario*. En el pensamiento de nuestra autora, hay una serie de reflexiones sobre cómo es posible hacerse visible a través de la palabra. Un estudio pormenorizado de la relación que se entabla entre la persona y su dimensión poética, dada como, y, a través de la palabra, constituye un esfuerzo que desbordaría los límites de este modesto trabajo de reflexión. Si me he concentrado en *La confesión...*, se debe a que me interesan las nociones que introduce en la filosofía para replantear cuestiones que no sólo remiten a la verdad de la palabra, sino a su relación con la revelación de la vida en tonos personalistas, en su propio decir, hablaríamos de una literatura confesional que otorga sentido y da figura a nuestro propio narrarnos, aún cuando sabemos que somos no algo definido sino un trayecto.

En este lugar Zambrano nos sugiere que la filosofía también puede verse como otro género literario. Es notorio el anclaje poético y existencial en ambos, pues alude también a ese cruce en el que se encuentran la literatura y la palabra viva: los tránsitos de la persona desde una óptica *poiética* y su proyección socio-ética.

Antes de pasar a la segunda parte he insertado un texto híbrido, un lugar de paso, que mezcla y enfrenta, en parte, los dos núcleos de este proyecto. Se trata de un breve montaje filosófico que se pregunta por el lugar de la política en la literatura: lo he denominado un *Mezzanine*, un entrepiso, un medio entre dos dimensiones. Es transitorio lo mismo si nos movemos de la primera parte hacia la segunda que en el

sentido inverso. Quisiera pensar que se trata de un medio que no queda sólo como el residuo de dos flujos contiguos, y que más bien, también se expande, y tiene algo de plano general, es decir, que es la escenografía de las dos partes que tensan las preguntas en torno a la vida y la literatura que componen este trabajo. Lo he dejado entre corchetes porque algo tiene de limbo, de monstruosa y etérea mixtura; es una tentativa de composición, un borrador de algo *porvenir*, como los pueblos que faltan y que se exigen con la escritura, pero que dejan aparecer lo otro en su carácter *utópico*.

La segunda parte constituye un estudio de orden médico, una especie de *close-up*, un primer plano que de tan próximo pierde la silueta y se adentra en las texturas, los afectos y los bloques de intensidad que rebasan lo humano a costa de hundirse en lo infra-humano. El punto de partida es una consideración que Gilles Deleuze abre en torno a la noción de la literatura (y el arte) como un medio de sanación. Deleuze retoma esta idea de Nietzsche, de cuando el filósofo de Sils María sugiere que el artista es médico de sí y del mundo. Se trata de un descenso en reflexiones sobre la salud y la enfermedad, y en última instancia, sobre el proceso de despersonalización que todo devenir enfermo implica –y con ello, todo devenir menor–. Habría que puntualizar que Deleuze y Nietzsche componen sólo dos terceras partes del marco teórico, el resto lo he completado con reflexiones y visiones de Virginia Woolf – un tanto a modo de testimonio y otro tanto como muestra de producción sintomática y medicinal–. El punto central de la segunda parte no es la persona, sino los embates de la vida que fluyen en el devenir del tiempo debajo de esa máscara que dice “yo”.

Antes de concluir, he agregado también un breve apéndice, que versa sobre el cuerpo de la escritura con motivo de la obra de Walt Whitman. Lo he agregado con la siguiente finalidad: generar un contraste entre la visión trascendentalista de Whitman con la molecular-minoritaria de Virginia Woolf y Gilles Deleuze; y a su vez con la

perspectiva poética-personalista de María Zambrano. Pues las preocupaciones literarias de Whitman tienen la peculiaridad de saber decir “yo”, atravesar la perspectiva molecular, y, no obstante, apelar a una Unidad que se derrama por el cosmos, incluyendo también el ámbito subjetivo. Se trata de una dimensión amplia de lo menor, a base de series, bloques, y flujos continuos, que aterrizan la Totalidad en la inmanencia.

El mapa general del proyecto se puede esbozar de esta manera: a) La primera parte es un trayecto por la constitución de la interioridad personalista desde la mirada de Zambrano y se acompasa con la voz de Anaïs Nin; b) El *Mezzanine* deja abrir la mirada híbrida, política, ética y social de la literatura; c) La segunda parte traza un hundimiento a estratos infra-humanos, a la enfermedad y los devenires minoritarios que han plasmado el “vuelo de la mente” y el *aquí* del cuerpo [Woolf y Nietzsche]; d) El anexo busca –quizá apelando a lo imposible– esbozar un cuerpo de la escritura en Whitman, que empate el flujo del ser con el trazo de la palabra, la literatura y la vida. Aunque antes de abandonarnos a la tarea de pensarlas, veamos, por partes, el panorama filosófico y epocal que enmarca estas cuestiones.

PRIMERA PARTE

LA ESCRITURA CONFESIONAL.

TRAYECTOS DE LA PERSONA.

1.1 LA BÚSQUEDA EN LA INTERIORIDAD

En ocasiones dudamos en llamar confesional a una manera concreta de narrar nuestro vivir, como si el nombre de una liturgia fuera demasiado libresca o demasiado forzada para designar la relación más entrañada con la herida abierta por el paso de nuestros días y su concreción en la palabra escrita. Al parecer nunca sabemos del todo si lo que escribimos sobre nosotros es en efecto confesional u otra cosa, algo distinto cuando le falta el signo religioso en el que apareció la confesión occidental.

En sus indagaciones al respecto María Zambrano nos dirá –en *La confesión, género literario*– que la literatura es la revelación de la verdad más entrañada de la vida cuando ésta necesita expresarse. Si algo le interesa a Zambrano de la confesión, es que en ella ve la revelación de la persona que en ella se busca. Mas, sugiere, dicha búsqueda no es seguro que se dé siempre, se requiere de condiciones específicas que sólo emergen en periodos críticos, y por otro lado, es una inquietud que no asalta a cualquiera, aunque quizá debería hacerlo si pretende hacerse transparente para sí mismo y para los demás.

Una duda que nos viene al encuentro tras la lectura de *La confesión...*, es ¿por qué motivos María Zambrano adjudica la condición de género literario al sacramento cristiano⁹, como lo sugiere el título de ese texto, y ya no sólo la confesión agustiniana sino también al resto de las obras a las que se refiere con el adjetivo ‘confesional’. En concreto

⁹ Habría que señalar que María Zambrano entiende por género literario no únicamente las distintas formas de expresión dentro de la tradición poético-literaria, integrada por la fábula, la tragedia, la novela o la poesía lírica –entre tantas otras–, para ella también es posible construir una historia que dé cuenta de los géneros literarios propios de la filosofía. Apunta: “La cuestión de los géneros literarios propios del pensamiento filosófico, la rica diversidad formal en que se ha vertido dicho saber, que va del diálogo al sistema, del tratado breve a las prolijas investigaciones, necesita ser analizada. Cada una de estas formas tiene su “tiempo”, su ritmo propio... Lo primero que sentimos al leer *El discurso del método* y *Meditaciones cartesianas* es que ha cambiado el ritmo del pensamiento”. Cf. María Zambrano, *Hacia un saber del alma*, Alianza Tres, Madrid, 1987, p. 44.

me pregunto ¿qué es aquello que vio Zambrano de confesional en una obra literaria como el *Ulises* de James Joyce o en un trabajo filosófico como *El Discurso del método* de René Descartes?¹⁰, ¿a partir de qué parámetros se puede empatar la creación literaria o el pensar filosófico con el sacramento religioso? Aunque quizá el problema no sería ése, de cualquier modo habría que indagar en cuál es el marco teórico o el tipo de crítica a la que se adscribe María Zambrano para considerar la confesión como un género más entre la producción literaria de Occidente.

Vemos que esta cuestión, la de la naturaleza de lo confesional, no es originaria de nuestro tiempo aunque ahora nos haga frente de un modo peculiar. Decíamos arriba que para María Zambrano la confesión responde ya a una honda tradición Occidental, que no se encuentra en el mundo griego sino en esa aurora del pensar cuyo talante es por primera vez europea en el sentido cristiano, en la que se abre un relieve en el alma

¹⁰ Si bien es cierto que la literatura ha establecido una relación compleja con la filosofía en cada horizonte histórico, lo que podemos remarcar en el pensamiento de Zambrano es que nuestra pensadora identifica a ambas como medios de expresión de la palabra. Esta es una de las principales tesis en *La confesión...*, y también en otros textos, como *Filosofía y poesía*, o bien, *El sueño creador*.

No obstante, no se trata de que ambas hayan tenido el mismo estatuto o el mismo sitio en la tradición a heredar desde la filosofía platónica. Claramente *Filosofía y poesía* es un tratado que reivindica desde la filosofía otros medios de mostración de las verdades de la vida (poesía y religión, en este caso). Zambrano reflexiona en él sobre el lugar que ha ocupado la producción de discursos poéticos que pueden medirse en términos de verdad frente al autodenominado tribunal de la Verdad de la filosofía, para ella es importante señalar que no se trata de mera ficción, sino de otros modos de saberes y de enunciar y vivenciar el ser. Grosso modo, la tesis de Zambrano en *Filosofía y poesía* consiste en apuntar que se trata de métodos distintos, de caminos y procesos diferentes, pero no pierde de vista que la filosofía se ha servido del mito, de la tragedia y de otros medios de expresión propios de la producción poética para articular imágenes del pensamiento que se han asentado en la tradición sin voltear a verse desde una perspectiva realmente crítica sino hasta muy tarde.

Posiblemente, Rousseau es el primer filósofo de la Modernidad que hace notoria la emergencia de esta nueva tecnología del yo, al modo de confesión filosófica con carácter literario y poético a la par, en un plano secular. Tal vez Pascal o Descartes serían buenos modelos para pensar el punto en que filosofía y literatura se interpelan y se dan como un plano ya heterogéneo, pero no sería difícil apuntar que con Rousseau emerge una nueva forma de subjetivación, una que reorienta el tono reflexivo, ahora irónico y estético de la literatura que va dibujándose en la modernidad, y se dirige hacia la filosofía en un nuevo registro ontológico, un nuevo registro ético inclusive... y por ético me refiero a una nueva concepción del *ethos*, del lugar del hombre en el mundo: una nueva imagen de lo que significa pensar ya también desde un plano estético en tanto que flujo de pensamiento que puede narrar sus desvaríos. Por ello, es importante tomar en cuenta que Zambrano ubica el surgimiento de la Modernidad en España sólo a raíz de la aparición del *Quijote*, como un nuevo modelo de subjetividad nómada, es decir, narrativa, delirante pero primordialmente apegada a una nueva concepción de los procesos de interiorización del conocimiento y de articulación de la razón.

que deja emerger la profundidad del interior humano y lo hace visible a la par, con y desde la palabra como punto de encuentro y desencuentro con la realidad.

Frente a este tema se antoja no únicamente indagar en lo que Zambrano identifica como las confesiones que han revelado al hombre mismo en el paso por la historia: Agustín, Descartes, Rousseau, el surrealismo como movimiento literario, Kierkegaard o, muy de paso, Nietzsche y Dostoyevsky. Y tampoco quedarnos con lo que al respecto podría decirse de Agustín, pues ella misma lo aborda en este texto así como en *La agonía de Europa*¹¹. Mas, fuera de una exégesis comparativa o un comentario crítico, lo que puede añadirse a la interpretación de Zambrano difícilmente rebasará las perspectivas abiertas por su mirada, misma que no se desarrolla como un puntual análisis de lo dicho por el filósofo sino en un afán de encontrar la acción descubierta y revelada mediante la obra de Agustín. Siguiéndola en esto, se nos ofrece más interesante llevar sus planteamientos a otros terrenos, a territorios que las pongan al filo de la evidencia, un poco porque las ideas mismas exigen esa puesta a prueba y otro tanto con el fin de ubicar las particularidades de la revelación que la conciencia cristiana ha legado a la escritura moderna, incluida la de Zambrano misma. Me refiero a aterrizar las ideas sobre la confesión según Zambrano en una reflexión acompañada con la novela contemporánea (algunas ideas sueltas en torno a James Joyce, Marcel Proust, y de manera protagónica los diarios de la

¹¹ Cf. María Zambrano, *La agonía de Europa*, Editorial Trotta, Madrid, 2003; si bien todo el texto está atravesado por reflexiones de signo agustiniano, en parte a modo de apoyo y en parte a modo de confrontación, el capítulo 3, “La esperanza europea”, es el que aborda de manera más directa al filósofo cristiano, pp. 64ss. Ver también la nota aclaratoria de Jesús Moreno Sanz: “Europa, un lugar de la Esperanza”, pp. 9ss.

escritora Anaïs Nin).

1.2.LA VERDAD Y LOS GÉNEROS LITERARIOS

Nos dice María Zambrano en *La confesión, género literario*, que lo esencial en la emergencia de la confesión es la conformación de una visión que abarque el modo en que la vida adquiere el carácter de propia con el surgimiento de la dimensión interior del alma humana. El lugar que ella identifica con este acontecimiento aparece en la filosofía de San Agustín, en las *Confesiones*, pues para Zambrano dicha interioridad constituye el nacimiento de una especie de identidad que no se daba anteriormente.¹² Se trata del nacimiento de la persona cristiana en su verdadera plenitud. La connotación personalista toma sentido si la involucramos con el movimiento que allí se abre sitio, el tipo de vida que emerge con esa escala de escritura. Zambrano apunta que

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad de la vida que tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas.¹³

La pensadora malacitana da a entender aquí que los géneros literarios son una manifestación de la vida en que estos nacen, o sea, una revelación de

¹² “El cristianismo descubre en el hombre una unidad propia, no adventicia ni fugitiva. Unidad engendrada más allá del comienzo de su vida, de la actualidad de su ser.” M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, 2a edición, FCE, México, 2005, p. 18-19.

La tesis sobre la construcción de la interioridad por el cristianismo no sólo se encuentra en *La confesión...*, Zambrano también la aborda en *La agonía de Europa*, donde elabora una revisión crítica y reivindicatoria del signo netamente cristiano de la filosofía que le sigue a San Agustín. En todo caso, lo que nos atañe de esta etapa de su pensamiento se concentra en la idea de que el hombre en tanto que individuo, y como sujeto pero aún más en tanto que persona, sólo ha conseguido la integración de su vida mediante el acto de la confesión, pues ésta generó un lugar para que crecieran en él tanto la violencia como la esperanza, ambas engarzadas en la acción sagrada más propia del judeocristianismo: la creación *ex nihilo*. El que de la nada surgieran el mundo y el hombre occidental, llevando en una mano la creación misma y en el otro la esperanza, y a la par, la violencia y la desesperación como el aspecto negativo de éstas.

¹³ María Zambrano, *La confesión, género literario*, 2a edición, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, p. 25.

la verdad que sólo puede expresarse mediante ese modo de la palabra. En este sentido, la aparición de la fábula o de la novela de aprendizaje, por señalar sólo un par de ejemplos, no ocurriría de manera gratuita sino porque detrás de su aparecer se encuentra una forma de comprender la vida, o aún más, un modo de estar en el mundo que sólo puede mostrar esa verdad que le subyace en ese formato y bajo esa nueva figura retórica.¹⁴

No obstante, dirá más adelante nuestra pensadora, que a dichas verdades, a las de la poesía y la literatura, les ha sido negado ese estatuto desde el tribunal de la Filosofía.¹⁵ La pregunta guía ante este dilema la otorga Zambrano misma, cuando nos dice que “Si la Filosofía no tiene vida, el filósofo la tiene en mayor grado; ha tenido en verdad que transformarse para entrar en la Filosofía.”¹⁶ Lo que está en escena es una afirmación sobre la incompatibilidad de la vida del filósofo y la verdad celada por la razón de altos vuelos. Tal y como si la vida del filósofo y la realidad no tuvieran un lazo fidedigno cuando se busca decir lo real de otro modo que no sea con razones.

Debemos a esta negativa a reconocer la verdad de un decir específico de la poesía el origen del crecimiento de los géneros literarios. De acuerdo con la filósofa malacitana la razón no puede

¹⁴ En este punto, la tesis de Zambrano se equipara con la que articula Hegel en su *Estética*. Al menos en el postulado más básico, la aparición de un género literario no involucra un capricho de estilo ni un mero desenvolvimiento decorativo, sino una exigencia que tiene la palabra por abrir un nuevo lugar desde el cual decir lo humano y lo divino que ahí se muestran. Cf. “Parte especial – poesía” en, G. W. F. Hegel, *Estética o filosofía del arte*, traducción de Domingo Hernández Sánchez, Abada-UAM, Madrid, 2006, pp. 465ss.

¹⁵ “Los géneros literarios parecen crecer a medida que la Filosofía se aparta de la vida, ya alejándose de ella, ya confundándose. Es que la vida necesita revelarse, expresarse. Si la razón se aleja demasiado, la deja abandonada; si llega a tomar sus caracteres, la asfixia. Pues se trata de encontrar el punto de contacto entre la vida y la verdad. [...] La vida tiene que transformarse, abriéndose a la verdad, aunque solamente sea para sostenerla, para aceptarla antes de su conocimiento, conocimiento por otra parte imposible en su totalidad.” Cf. María Zambrano, *Op. cit.*, p. 31ss.

Este punto lo han estudiado ya en diversas y numerosas investigaciones, aparece como punto central en *Filosofía y poesía*, y otro tanto se encuentra en su propuesta de una *Reforma del entendimiento*.

¹⁶ M. Zambrano, *La confesión, género literario*, p. 13-14.

involucrarse completamente con el crecimiento de los géneros porque si se apega demasiado a ellos los asfixia, o bien, los reduce a su modo de comprender lo real, es decir, agota esa nueva palabra exigiéndole razones y argumentos de orden filosófico. En buena medida aquí yace su crítica a las vanguardias literarias del siglo XX. Hay demasiadas razones detrás de esa poesía, como en el caso de Paul Valéry o los manifiestos surrealistas.¹⁷

La crítica a las vanguardias se conecta con uno de los puntos centrales de *La confesión: género literario*. Ya lo hemos mencionado, el objetivo de ese texto no consiste en aportar una serie de pasos y distinciones metodológicas¹⁸, sino en un peculiar descubrimiento de criterios de análisis sobre lo que puede considerarse como confesional en las acciones y las escrituras humanas, es decir, su preguntar se abre desde la ontología y no desde la narratología o la literatura comparada. Zambrano no pretende levantar parámetros de identificación o clasificación, ni siquiera hacer una taxonomía sobre los géneros literarios al modo en que lo hace Aristóteles en su *Poética*, o bien Hegel en su *Estética*. De hecho, Zambrano no se cuestiona qué tipo de estructuras narratológicas o qué claves de escrituras y trazos definen los

¹⁷ Zambrano cuestiona ampliamente a ambos, sobre todo a Valéry; del movimiento artístico empujado por André Breton sugiere lecturas a veces contrapuestas, le interesan de él el reconocimiento del sueño en la vida, recobrar sus tiempos y realidades. Les criticará estar demasiado apegados al psicoanálisis y al *freudismo*. Ver M. Zambrano, “El freudismo”, en *Revista filosófica Malacitana*, 1991, Universidad de Málaga, vol. IV.

¹⁸ A pesar del título de ese libro, *La confesión: género literario*, no es realmente una monografía sobre los géneros ni un análisis formal riguroso de la narrativa confesional. Incluso en textos dedicados a la poesía o la literatura (*La confesión*,..., *El sueño creador*, *Filosofía y poesía*, *La Cuba secreta*, *Los intelectuales en el drama de España*, *La España de Galdós*, etc.) es importante señalar que sus nociones sobre qué es la poesía o qué es la literatura no están aterrizadas en la teoría literaria académica. De hecho sus lecturas muestran una dimensión ontológica de lo literario, por ello ni están concentradas en un sólo escrito, ni tampoco únicamente en los textos que se encargan de temas poéticos; también están presentes en obras cuyo motivo y eje temático es distinto, como ocurre en apartados completos de *El hombre y lo divino* o en su análisis de las estructuras sacrificiales propias de la tragedia en la Grecia antigua y en el Estado moderno en *Persona y democracia*.

géneros de cada tipo de palabra, dado que lo que a ella le interesa es aportar dudas y sospechas sobre qué es lo que hace emerger un nuevo tipo de escritura, en la que el estilo del autor no tiene nada que ver con los motivos del cambio. Se trata de avistar el momento en que los matices de un género ya enraizado en la tradición empieza a devenir algo otro, algo distinto de sí y se convierte en este proceso en un modo diferente de habitar lo real.

Lo que yace detrás de este preguntar por los nuevos regímenes de la palabra tiene que ver con la pregunta por la emergencia de las novedades literarias; o, más bien, lo que así podría denominarse de manera laxa, en una revisión de la historia de la literatura como el aparecer de nuevos tonos discursivos. Pero lo que está todavía más al fondo es una cuestión de tonalidades políticas, aunque alejada de las grandes apuestas de la Política –con mayúscula– propia de los grandes proyectos de la Modernidad, esa que parte de Hobbes y culmina con la apoteosis metafísica del Estado, en la recepción más común del proyecto de Hegel.¹⁹

¹⁹ La lectura que hace María Zambrano de Hegel es al menos controvertida, pero en buena parte visionaria. La Introducción a *El hombre y lo divino* muestra claramente que Zambrano no comprende a Hegel como un pensador emancipado de la metafísica ni como un moderno secularizado, al modo común en que se le ha heredado en ciertas escuelas (positivismo y cierto marxismo). No obstante, o por ello, no quitará el dedo del renglón: a su parecer, la incorporación de todo lo divino manifiesto en la historia a la dimensión humana, en aquello que Hegel comprende como Espíritu Absoluto, es un movimiento de anulación de lo divino mediante su absorción, y en este punto, Hegel es uno de los partícipes principales detrás de la muerte de Dios (el actual eclipse de lo divino). Ramón Xirau señala el cuidado que hay que tener al leer ciertas tesis sobre Hegel en Zambrano, no apunta que sean lecturas erróneas, sino simplemente que hay que llevarlas con cautela. R. Xirau, “María Zambrano: en torno a lo divino”, en Greta Rivara (coord.), *Vocación por la sombra. La razón confesada de María Zambrano*, Édere, México DF, 2003, p. 36. Ver también, Jorge Juanes, *Hegel o la divinización del Estado*, Joan Boldo i Climent Ediciones, Querétaro, México, 1989.

Para no extrapolar la filosofía de Hegel a su dimensión política-teleológica, habría que recurrir a nuevas lecturas de su obra, necesariamente con un hilo conductor ontológico-metafísico (quizá también desde la ontología-estética). Lo cierto es que este proyecto aún se encuentra en realización y a la espera del debate. Cf. Karsten Berr y Annemarie Gethmann-Siefert, en el “Prólogo” a la edición del 2003, de los cuadernos de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, en G. W. F. Hegel, *Estética o filosofía del arte*, p. 22.

Sería útil apuntar que la escuela de pensamiento francés ofreció una interpretación distinta después de las indagaciones de Hyppolite, sin embargo, muchas de esas formulaciones fueron duramente criticadas por otros filósofos, por ejemplo, Gilles Deleuze, quien considera que muchos *neohegelianos* estaban dejando de lado la primacía que Hegel da al concepto de Identidad a lo largo de toda su metafísica, en detrimento de una verdadera posibilidad de aparición de la

La aparición de un nuevo género literario significa en Zambrano la posibilidad o la exigencia de la proliferación de un tipo de vida que no había encontrado lugar en los discursos que circulaban normalmente en un determinado momento. Habla de la necesidad de la expresión de la vida en tanto que escritura pero no sólo como una huella gráfica, sino al modo de una apertura de nuevos lugares para la palabra. Donde esta palabra no alberga únicamente nuevas gramáticas o sintaxis, o si lo hace, lo fundamental no radica en la novedad sino en la posibilidad de que un sinnúmero de personas se pueden pronunciar ahora desde allí, es un matiz importante en la dimensión política de la palabra como veremos más adelante.

Bajo esta óptica lo que Zambrano señala involucra las funciones que cumple la palabra como fundadora de mundo. Para la filósofa de Málaga hay tres modos privilegiados de la palabra: la religiosa, la poética y la filosófica, pero todas vienen de un mismo recinto: lo sagrado. Cuando Zambrano se refiere a ese “origen común” de los géneros literarios se refiere a su nacimiento como y en tanto que palabra, y por otro lado, también a la condición germinal de ésta: el que todo mundo posible o toda visión del mundo se levante ya siempre desde la palabra. Así lo señala en lugares dispersos de su filosofía, con mayor énfasis en *El hombre y lo divino*, y también en un pequeño e importante escrito titulado *Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes*, en el que nos dice que “En toda especie de lenguaje sagrado la palabra es acción (...) Y así, encontramos que la acción del lenguaje sagrado se ejerce ante todo en

diferencia. Cf. *Diferencia y repetición*, y *Nietzsche y la filosofía*.

abrir un espacio, un verdadero espacio vital antes cerrado.²⁰” Lo que nos remite evidentemente al carácter sagrado de la palabra en tanto que fundadora del espacio y del tiempo que pueden habitarse realmente por lo humano y en tanto que humano.

Es cierto que sus consideraciones ontológicas en torno al lenguaje no son las mismas que las propuestas por la filosofía de Heidegger, pero eso no quiere decir que el pensamiento de Zambrano no se abra al mundo también mediante la palabra. De hecho, es curioso que Zambrano reniegue de la supremacía que Heidegger le otorga a lo lingüístico en su formulación de la construcción del modo de ser del mundo para instaurarse en tanto que mundo²¹, cuando por aquí y por allá Zambrano no deja de hablar de la palabra sagrada que funda el ser del espacio y del tiempo propiamente humanos, incluso en *La confesión, género literario* afirma que “la poesía primera es un lenguaje sagrado, objetivo en grado sumo.”²² Lo que en Zambrano no significa otra cosa sino que la palabra original nunca fue metafórica, era positiva y definitoria, no necesariamente designaba un concepto en el sentido moderno, pero apelaba a una adecuación porque fundaba eso que nominaba en tanto que real. No se trataba de que aquello que nominaba la palabra fuera puesto

²⁰ M. Zambrano, “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”, en *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971, p. 225

²¹ Heidegger nos dice que “la comunicación de las posibilidades existenciales del encontrarse, es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta particular del habla *poética*”. Para entender mejor esto último, es útil tener en cuenta que una de las particularidades del *habla* -en la jerga heideggeriana- es articular bajo significados inteligibles el modo de ser del mundo, y esto refiere a una estructura existencial en el estado de abierto propio del modo de ser del hombre (del ser ahí): <<Ella (el habla) despliega lo que hay de “común” en el “coencontrarse” y en la comprensión del “ser con”>> Heidegger, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, FCE, México, 1983, p. 181.

El habla es medio de trascendencia para Heidegger y eso es lo que apuntan los poetas que construyen mundos, consiguen que por instantes haya una unidad. Zambrano dirá más o menos en el mismo tenor que la poesía, o mejor dicho, la palabra poética, es constructora del mundo; y en este sentido da pauta para la creación de puentes entre las personas, abre la posibilidad de ir al otro que también habita el mundo configurado por el habla, en tanto que palabra creadora de sentido: <<A ella (a la poesía) le pertenece el restituir la comunión entre los hombres, errabundos en su perdición.>> Zambrano, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990, p. 50.

²² *Íbid.*, p. 25.

en cuestión en relación con lo real; la situación era la opuesta, era lo real aquello que tenía que vérselas con la palabra como referencia primera. En el principio fue el *logos*, el mundo y la realidad vinieron después. Sólo supimos de la realidad y su estatuto ominoso hasta muy tarde, cuando ya habíamos construido el saber. La realidad como entidad sagrada fue re-des-cubierta hasta la era del Romanticismo, en plena Ilustración.

1.3. LA CONFESIÓN. REVELACIÓN DE LA VIDA

Al reparar en el título de *La confesión, género literario*, es importante pensar los motivos por los que Zambrano decide incluir la confesión junto a los otros géneros y además darle un estatuto protagonista en medio de la tradicional eminencia de la novela, la poesía lírica, la tragedia o la epopeya. Porque si bien los últimos tres géneros mencionados (epopeya, tragedia y poesía lírica –o bien los ditirambos en la Grecia Antigua–) constituyen junto con la historia y la filosofía los cinco modos de la palabra propios de la taxonomía que da origen a la idea de distinguir géneros literarios, es decir, la de la *Poética* de Aristóteles; es importante notar que cuando Zambrano piensa la historia y la filosofía como géneros literarios parece aludir a una misma dignidad en lo que toca a la repartición de verdades, lo singular es que también incluye la confesión en un modo igual de elevado.

Si resulta polémico incluir la confesión es porque no necesariamente alude a una escritura, o no una cuyo trazo deje un archivo abierto a la posteridad. Zambrano nos dice que la confesión es una acción, no necesariamente un texto en el sentido ortodoxo del término, el texto confesional no se ofrece si aquel que lo lee no inicia también un proceso confesional.²³ En este sentido, el texto de la confesión para Zambrano no es un archivo que dé fe de un momento de escritura, sino la materia prima de la interioridad o la conciencia de la persona.

El texto a leer es la vida propia, la persona que se descubre mediante la confesión que le adviene. “El género literario llamado confesión muestra lo que el hombre ha de hacer para descubrirse y, así, entrar en el camino de la identidad”.²⁴

Zambrano distingue entre la palabra viva de la confesión y un texto confesional. Lo propositivo de esta formulación viene del tipo de crítica literaria que ejecuta Zambrano. No se trata de un estudio de las representaciones poéticas de los usos y costumbres de un pueblo al modo sociológico ni nada parecido –insistimos en ello–, su pensamiento se ocupa de algo más elemental, la crítica literaria de Zambrano tiene una base gnoseológica-metafísica (que bien podríamos tachar de ontológica²⁵, muy a su pesar). Pero este saber desde lo literario no es el mismo que el

²³ “Mas si no ejecuto lo que ejecutó el autor de la *Confesión*, será en balde su lectura. Porque la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra.” María Zambrano, *La confesión*,..., p. 31

²⁴ M. Zambrano, “La escala de la confesión”, en, *El sueño creador*, Premio Cervantes 1988, Universidad de Alcalá-Fundación María Zambrano, Madrid, 1988, p. 159.

²⁵ Zambrano muy rara vez utiliza la palabra *ontología*, de hecho, a propósito de unos apuntes sobre María Victoria Atencia, nos dice: “en la poesía de María Victoria Atencia no hay quietud “ontológica” diría yo, si me gustase esa palabra que no uso”. Cf., María Zambrano, “El reposo de la luz”, en *Trances de Nuestra Señora*, de María Victoria Atencia, Madrid, Hyperión, p. 9-12.

No obstante, sería incorrecto negar la condición *ontológica* de su pensamiento en el sentido recuperado por Heidegger del pensamiento griego, si bien se podría sustituir en este estudio la palabra *metafísica* cada vez que hagamos un apunte o señalización que lo apunte a lo *ontológico*, preferimos utilizar esta palabra para evitar ambigüedades, y homologar términos con el resto de la investigación.

de la Filosofía como veíamos arriba. Para ella “El drama de la Cultura Moderna ha sido la falta inicial de contacto entre la verdad de la razón y la vida (...) Ante esta situación, cada vez más intolerante, se tuvo que pensar en reformar la verdad, ya que no se reformaba la vida”²⁶.

Para María Zambrano la verdad no radicaría únicamente en los hallazgos de la filosofía, como tampoco podría estarlo del todo en la literatura o las artes. La noción de verdad en la filosofía zambraniana es mucho más extensa y dinámica, se podría equiparar a un fractal que atraviesa un sinnúmero de saberes en una simultaneidad transversal, es decir, donde no hay un orden de verdades que puedan estructurar una auténtica jerarquía o linealidad causal. De hecho, esta misma consideración podría aplicársele a la filosofía de la española según la estudiosa de su obra Goretti Ramírez, quien insiste en que el corpus del pensamiento de Zambrano se podría denominar *rizomático*, aludiendo al concepto estructural aportado por Gilles Deleuze con Félix Guattari.²⁷

Finalmente, lo que defiende Zambrano es una noción de verdad que instaure nuevos lugares de posicionamiento frente a las exigencias de una única verdad que además de universal tenga como parámetro la adecuación entre lo que se dice y lo que tiene una existencia positiva al

²⁶ M. Zambrano, *La confesión, género literario*, p. 16-17.

²⁷ De acuerdo con Deleuze y Guattari, la forma rizomática se contrapone a la estructura arborescente, pues esta última se basa en un único tronco común y en un orden ascendente-progresivo, mientras que el rizoma se conforma de una red o serie de nodos engarzados en la que las raíces unen un punto con otro de manera transversal y en el que no hay un sentido ni progresivo ni ascendente, pues todo es de suyo subterráneo (en los tubérculos) o superficial, (en la hierba). Goretti Ramírez sugiere leer la obra de Zambrano no en un sentido lineal, cronológico ni temático, incluso abandona la idea de etapas de su pensamiento afirmando que los puntos nodales de su filosofía se engarzan unos con otros haciendo de lado la proximidad o la lejanía aparente y estableciendo un diálogo intertextual que no teme la contradicción, y donde el tiempo que media entre un texto y otro que tratan temas cercanos, no implica tanto un cambio de postura como sí el descubrimiento de otra veta de ese pensar. Ahora bien, que baste la advertencia de la diferencia, pues a pesar de la útil sugerencia de esta lectura, habría que tomar con cuidado esta aparente cercanía entre la estructura del pensamiento zambraniano y la que sugiere el *post-estructuralismo* de Deleuze y Guattari. Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Rizoma” en *Mil mesetas*, Pre-textos, Madrid, 2006.

modo en como interpretan las sentencias del lenguaje las escuelas analíticas de filosofía anglosajona.

En la apuesta zambraniana, a la verdad de la literatura le sobra la adecuación. La fidelidad entre lo que se dice y lo que hay se juega en un ámbito distinto que el de la pura identidad o los predicados del lenguaje. Recordemos que María Zambrano caracteriza el pensar como el movimiento en el que se desciende a lo sensible y se descifra lo que ahí ocurre, queriendo decir con ello que el pensamiento es el proceso en el que la oscuridad de lo sensible se torna inteligible para aquel que lo padece.

No obstante el pensar es un acto de descubrimiento. El ámbito de lo meramente sensible permanece en un umbral de oscuridad, es decir, la claridad del pensamiento en tanto que transcripción del sentir es cosa distinta del sentir mismo, que seguirá encriptado en la carne y las entrañas²⁸. No hay tal adecuación, se trata de una verdad que se aproxima al padecer, y sin ser exactamente lo mismo que ese padecer, es también verdad, sólo que es una verdad distinta de la que sólo tiene un origen conceptual.

En suma, lo que le revela la confesión a María Zambrano, en tanto que género literario, es que la vida adquiere forma mediante la aparición de la palabra, que da voz a los ámbitos balbuceantes de la vida. Pues la palabra de suyo es poética, creadora de sentido, incluso cuando las verdades que ofrece se dejan vislumbrar sólo como un umbral oscuro y

²⁸ Cf. Greta Rivara, "Un descenso a los infiernos", en *Devenires*, Revista semestral de Filosofía y Filosofía de la Cultura Facultad de Filosofía "Samuel Ramos" e Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro" Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Morelia, Mich., México. Año III, No 6, Julio, Morelia, 2002. Vid. También: Leonarda Rivera, "La metáfora de las entrañas en María Zambrano" en *Devenires*. Año XI, No. 21, Enero 2010, p.50ss.

todavía sin definición, sin una figura clara. Por ello mismo, se trataría de una verdad que emerge de entre las sombras, y de ese modo va dando imagen a la existencia de quien allí se encuentra.

1.4 TRANSPARENCIA PARA UNO MISMO.

[TRANSPARENCIA PARA EL OTRO]

Ahora bien, ¿cuál es actualmente ese punto en el que parecen empatarse las verdades del sentir y del decir? Hoy día resultaría extraño hablar al mismo tiempo de confesión, acontecimiento histórico y espacio público sin que todo parezca apuntar a una noticia o un acontecimiento de interés internacional y de relevancia general. O bien, a eso que llamamos un “escándalo” en el que se denuncia la incompetencia, la corrupción y la estupidez de los representantes políticos, o en todo caso las miserias existenciales de las celebridades del “mundo artístico”. Es como si lo confesional hubiera perdido su carácter religioso y se agotara ya siempre en el carácter mórbido de lo que se reconoce públicamente como una falla moral.²⁹

Sin embargo, si hay algo, por mínimo que sea, que podemos sacar de provecho a una consideración de este trinomio devenir histórico-confesión-espacio público, visto desde los noticieros y periódicos, es que hacen notar que aquella exposición o aquel descubrimiento de lo que “se confiesa” en un tribunal -ya sea televisivo o judicial- bien puede ser de incidencia pública; no tanto por lo que se dice, que suele ser un espectáculo pobre, casi siempre, sino porque apunta hacia una acción que

²⁹ Bien señala esto Angelina Muñiz-Huberman en su artículo “María Zambrano y el concepto de exilio”: La exhibición impúdica no es una confesión, sino la más determinada manera de obliterar el mundo interno de la espiritualidad. La vía mística, máximo ascenso a la confesión, es hoy inexistente.”, en Greta Rivara (coord.), *Vocación por la sombra*, p. 22.

busca la imagen nítida de su obrar, busca encontrar un sentido allí donde todo parece un caos sin forma ni figura.

No hay que perder de vista que la confesión en términos jurídicos involucra estos elementos: incriminación, aceptación de la participación (cierta culpabilidad) o el carácter de testigo. La noción zambrana de *evidencia*³⁰ es en parte un intento de revertir el carácter incriminatorio y generador de la culpa cristiana; la encauza hacia la visión estoica (Séneca) y su reivindicación de la pasividad en la que se reconoce que lo humano es siempre contingente. La transparencia se ha de conseguir por esta vía, la de lo arbitrario del constante vivir.

Ejemplos como los anteriores son groseros y toscos, pero incluso en ellos se nota el impulso original: encontrar una máscara para dar la cara a los otros. Es probable que esto suene ingenuo o exagerado, pero este tipo de afirmaciones denotan que la confesión es una actividad cuyos alcances tienen una determinante incidencia política. Pero he tendido una trampa retórica, he iniciado con el contra ejemplo. Una proyección de sí mismo en estos escenarios sólo muestra que no es lo mismo confesarse a través de las palabras, en un escrito, donde éstas se aparecen como propias; que mediante aquellas palabras que son exigidas, y aún más, arrancadas de golpe por una multitud ávida de novedades y espectáculos atroces. Parece como si la huella agustiniana, tras la secularización, ha hecho que la liturgia se transforme en mera burocracia de cultos que han perdido de vista la religiosidad y se han quedado en el moralismo más ramplón, y en el peor de los casos en una visión totalmente perversa de

³⁰ Cf. M. Zambrano, *La confesión...*, p. 67. Algo de todo esto se alude también en sus nociones de personaje-trágico y personaje-autor en *El sueño creador*. op. cit. pp. 101-131.

los convencionalismos sociales.

De no ser así, ¿por qué razón nos preocupamos tanto de la exposición y en lo absoluto de nuestra propia comprensión?³¹ Es notable que el periodismo se ha convertido poco a poco en una mala costumbre en lo que toca al habla cotidiana. En efecto, tal como han señalado tantos filósofos del siglo XX, tenemos que lidiar con un periodismo obsceno, acompasado por una honda falta de reflexión en lo que ahí se anuncia. En 1882, Nietzsche decía que bastaría con “(u)n siglo más de periódicos, y todas las palabras apestarán”³², lamentablemente tenía mucha razón. Pero cabe preguntar si el periodismo no es acaso la mala conciencia del devenir histórico de la cultura occidental; al modo en como los diarios forman parte de la construcción de la identidad de las personas. Quizá en un sentido global, nos hace falta confesarnos con nosotros mismos para hacer que las verdades dejen respirar a la vida.

A todas luces es claro que escándalo y confesión no son lo mismo, como tampoco lo es el testimonio ni la incriminación o la aceptación de la culpa. Por ello, en cierto sentido, la falla de los periódicos la compensa la literatura seria.

La novela contemporánea se ha construido con la base cristiana de la interioridad manifiesta en el arte, esta es quizá una de las

³¹ Me refiero a los medios de información, la puesta en escena del aparato teletecnológico. Aunque no ahondaré en este tema por estar fuera de los intereses de esta investigación, aclaro que utilizo este término en alusión al concepto de teletecnologías expuesto en el libro de entrevistas filmadas a Jaques Derrida que lleva por título *Ecografías de la televisión*. En ellas, Derrida retoma la palabra *teletecnologías* del pensamiento de Michel Foucault y lo contextualiza en los medios de información más recientes a esa filmación; en Derrida, este concepto apunta que hay técnicas y tecnologías que a distancia producen el efecto de cercanía, tanto discursiva como de presencia, el primer antecedente probablemente son las cartas y la comunicación epistolar, pero la explosión teletecnológica acaece propiamente en el siglo XX con el cine, primero, y más tarde con la televisión y el Internet y en eso se concentra la entrevista al pensador francés.

³² Friedrich Nietzsche, *Fragments póstumos*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Abada Editores, Madrid, 2004, p. 94.

observaciones más ricas de la *Estética* de Hegel. Zambrano no anda lejos de esta reflexión pero hay matices que marcan notables diferencias entre ambos. El signo cristiano de la filosofía zambraniana es menos ambicioso, al tiempo que sospecha tanto más de la idea del devenir histórico como mera revelación del espíritu: del espíritu de la filosofía, claro está.

No es gratuito que Zambrano nos diga que “cuando la novela ha llegado a ser tiempo de la vida –Proust, Joyce– es que se trata en verdad de una confesión”.³³ Su postura es totalmente diferente a la de Hegel, para Zambrano no se juega la interioridad del Espíritu Absoluto, ni siquiera como una danza especular entre el concepto y su forma artística. La escritura de Joyce y de Proust son, para la pensadora, la vida revelada en sus tiempos propios, no el tiempo de la totalidad del saber que se sabe a sí mismo, sino los tiempos de lo múltiple, el tiempo abierto en su especificidad y contingencia fenoménica.

Zambrano ubica en la novela el reflejo o la creación de la condición más propia del vivir moderno. Lo vislumbra a partir de Cervantes, pero sobre todo desde Proust y Joyce. Hay que decir que lo que vislumbra ahí no es otra cosa que la soledad sedienta de libertad como una vuelta peculiar a la condición trágica –más propia del mundo griego. La tragedia moderna no es la del inocente-culpable, Edipo; sino que se trata del padecimiento de la soledad originaria de lo humano mismo –por ello no se empata con lo dicho por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* o por ella misma retratado en *La tumba de Antígona*.

La distinción se marca en que ahora se carga con el peso de la

³³ M. Zambrano, *La confesión, género literario*, p. 27.

Historia: ya sea la magna fusión de horizontes que abre el *Ulises*, el entramado intertextual—según el término de Gérard Genette—³⁴ con las obras que han fundado y sostenido a Occidente en pie desde el habla misma. La literatura ha sostenido en pie a Occidente, es cierto, pero también lo ha arrastrado a los infiernos del vivir. Manifiesto en todo el *Ulises*, la *evidencia* (en terminología de Zambrano) yace entremezclada en la embriaguez de Bloom y en el divagar de las palabras del monólogo final de Molly Bloom, ahí se muestra el delirio devorador de la palabra en su torrente de decir-pensar.

Bien ha dicho Joyce que “hay que despertar de la pesadilla de la Historia”. Su *Ulises* es en este punto un juego con la vida toda, que bien podría acabar en la muerte de su condición humana. No sabemos bien si James Joyce, el hombre arrojado al mundo, ha salido triunfante. En cierto sentido ha logrado dominar al dragón que se asienta en la tradición literaria —lo ha matado con la risa, para decirlo con Nietzsche— pero por otro lado, él mismo se ha instaurado como el nuevo paradigma, el nuevo horizonte del que la palabra no puede salir. Virginia Woolf decía respecto a Joyce que era monstruoso y sublime, que ya no era posible escapar de él. El modernismo anglosajón, que en buena medida funda el carácter experimental que distingue a casi toda la producción narrativa del siglo XX, ha desfondado los últimos resquicios del habla en su condición más personal.³⁵

Proust se salvaguarda de esta etiqueta, del modernismo, es cierto,

³⁴ Cf. G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, pp. 9-16.

³⁵ Cf. Michael Levinson, “The modernist novel” y “Further reading”, en *The Cambridge Companion to Modernism (Cambridge Companions to Literature)*, Cambridge University Press, 1999.

pero porque está todavía aterrizado –si bien con mayores ambiciones y logros– en la novela realista y naturalista de la Francia decimonónica (Balzac, Zola y Flaubert constituyen esta constelación). Pues Proust lleva el psicologismo francés a su dimensión más real, más honda y profunda, a veces, mucho más verdadero que el vivir cotidiano. De ahí que Zambrano lo considere confesional. Lo propio de Proust es esa reconstrucción del tiempo vivido, es la búsqueda incesante por el tiempo puro o bien por Albertine y los signos que le han de descifrar el vivir –su vivir– en su elemento más inmanente, el tiempo que recobra todas sus dimensiones, incluso las virtuales.

En estos dos casos, podría decirse que se trata del puro retrato de la soledad de un personaje-autor que se ha vuelto todo él pura libertad, y por lo tanto, ha construido desde la soledad un espacio propio para el alma (una habitación propia dirá también Virginia Woolf, respecto a la escritura y la condición femenina). La tensión se mantiene en este punto y es imposible disolverla. Es la interioridad total, la del Espíritu Absoluto (Hegel), pero también la confesión que repara en el fracaso del espíritu de la Modernidad, en concreto, cuando ésta se torna un juego narcisista, el terrible estar destinado a la ceguera: no ver nada más allá de lo humano que ahora se extiende por toda la realidad, una crítica que Zambrano no cesó de apuntar, de padecer en vida propia, también.

María Zambrano dirá que justo por ello la novela, pero más la confesión son una puesta en práctica de lo político en su aspecto más cotidiano, son una denuncia y una exigencia de otros espacios, de otros modos de producir un lugar para que el hombre acontezca.

De acuerdo con Zambrano, novela y confesión son una suerte de géneros próximos, son similares pero no son lo mismo: “novela y confesión son parientes y casi coetáneos, pues ambas son expresiones de seres individualizados a quienes se les concede historia. El supuesto tanto de la confesión como de la novela es que el individuo padece y que puede perderse.”³⁶ La diferencia caería en un punto mínimo pero de gran importancia: la novela, según este texto, es el desván de las musarañas. Se trata también de la vida de un individuo, el asunto es que este individuo no ha llegado –y quizá no llegue– a ser persona. Todo su ser se juega en la ficción, en la creación de las situaciones que lo harán el personaje que será. Mientras que en el caso de la confesión, se trata de de una huida, un escape que será siempre acosado por la esperanza, el único mal que ha escapado de la caja de Pandora, según el mito antiguo.

La cuestión es la siguiente, ¿qué puede hacer la confesión por nuestra vida?, ¿qué opciones puede abrir para que no quedemos dibujados como seres caricaturizados? Personajes en el sentido apuntado por Zambrano, más próximos a la fantasía y el ensueño que a la realidad de nuestra carne y sus delirios. La confesión se aparece, entonces, como una tentativa de salvación por la palabra, ¿pero cuál es la verdadera dimensión de dicha salvación? ¿Puede salvarnos la palabra realmente, o se trata de una trampa retórica en el sentido más terrible?, es decir, ¿qué pasaría si lo único que conseguimos es apenas creer que la palabra nos salvará en el final de nuestros días, cuando relatemos al fin quienes fuimos?, ¿será eso ya la única salvación posible una vez que Dios ha muerto, el que la escritura quede a modo de consuelo trascendente, como

³⁶ María Zambrano, *La confesión, género literario*, p. 25-26.

un resquicio que la memoria libra del olvido y la muerte de los sucesos que nos definieron?

Una diferencia más concreta, reveladora del problema en su complejidad, la podemos encontrar en el testimonio de Anaïs Nin. Escritora fiel a la palabra, dedicada a plasmar su vida lo mismo en las novelas que realizó como en los diarios en que depositó sin pudor alguno los detalles más escabrosos de sus relaciones con los hombres, las mujeres y el mundo.

Dichos diarios -al considerarse desde la escala confesional- no sólo mueven la perspectiva agustiniana sobre lo que debe confesarse, sino que en ciertos momentos construyen transparencias de más bajos vuelos, aquello que el santo cristiano nos revelaba en sus escritos no se arriesgaba a entrar en detalles sombríos –habría que decir que esa no era su finalidad– pero tampoco dejaban expuesto el dolor y el miedo más próximos de la vida cotidiana. Esos que se encarnan en nuestras obsesiones más oscuras y enraizadas, los que definen cada pensamiento y cada acto.

De los diarios y novelas de Nin, podemos decir también eso que Nietzsche señala en una frase y que en cierto sentido es algo consabido por la tradición cultural: “Los poetas carecen de pudor con respecto a sus vivencias: las explotan”.³⁷ Esto es cierto, pero el que las exploten no quiere decir necesariamente que obra y vida se homologuen y se confundan. Para Anaïs Nin no existe el mismo trato en lo que concierne a sus escritos editados para la publicación y los que religiosamente

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, §161, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 117.

redactaba en sus diarios desde su pubertad, y que guardaba celosamente de miradas ajenas –salvo por algunos cuantos amigos a los que les mostraba fragmentos–. Las páginas de sus diarios completos comprenden alrededor de 35 mil cuartillas. Y por otro lado, ella misma asegura que no les daba el mismo cuidado:

Mi libro (una novela) y mi diario se interponen constantemente el uno en el camino del otro. Me es imposible divorciarlos ni reconciliarlos. Sin embargo, soy más leal a mi diario. Incluyo páginas del diario en el libro, pero nunca pongo páginas del libro en el diario, lo cual viene a demostrar una lealtad humana a la autenticidad humana del diario.³⁸

Esta mencionada lealtad humana es en efecto la verdad a la que no se le puede evadir en la confesión. Julieta Lizaola nos dice, en “Introducción a la escritura filosófica de María Zambrano”³⁹, que la escritura de Zambrano es producto de una fidelidad a la ética de su pensamiento y su vida. Se me ocurre, que si extendemos esta tesis a la producción literaria en general, tendríamos que la literatura constituye una tradición apegada a métodos expresivos específicos dispuestos a una renovación experiencia, y su condición ética consiste en apegarse con fidelidad a lo que desde esas perspectivas se ha experimentado del mundo. A lo que voy es a lo siguiente: una producción de imágenes, de metáforas del pensamiento, siempre se sirve de múltiples medios expresivos propios de los usos de la lengua. Los diarios se han publicado en distintas ediciones, desde la primera mitad del siglo XX. Durante su vida, Anaïs Nin los publicó disfrazados de novelas, cambiando ligeramente las situaciones o bien, los nombres a los personajes que en realidad eran retratos de sus amantes y amigos. Dicha medida, la tomó, en parte, para no hacerse de problemas con su esposo, y en parte porque mucho de lo que ahí se revelaba era realmente escabroso: su infidelidad y enamoramiento con Henry Miller y su esposa June Mansfield, su relación incestuosa

³⁸ Cf. Anaïs Nin, *Diario*. 3 vols. I (1931-1934), edición de Gunther Stuhlmann, Barcelona, Bruguera, 1981.

³⁹ Julieta Lizaola, “Introducción a la escritura filosófica de María Zambrano”, en Greta Rivara y Julieta Lizaola (coomp.), *Exilio y razón poética*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, pp. 113ss.

con su padre durante los años treinta, o bien, el que haya estado casada con dos hombres distintos alrededor de una década sin que estos lo supieran con certeza. Pero si dichas circunstancias aparecían en sus novelas con el trabajoso cuidado del ocultamiento, habría que pensar qué significa el que tuvieran como base sus propias experiencias.

La duda nos viene, porque la propia Nin era quien insistía en codificar las verdades sobre su persona arrojadas al público. Henry Miller en más de una ocasión le aconsejó que dejara de cambiar los nombres, que publicara sus diarios tal como eran y que cada persona involucrada enfrentara la exposición de sus verdades como mejor pudiera. Nin no hizo caso, apelando a que el amor por su esposo, Hugh Parker, la detenía de detonar la bomba que sus escritos serían de ser publicados sin censura.

Pero –insisto– el que expusiera sus pasiones de tal modo, el que se ganara la vida a costa de abrir su ser a medias a la mirada pública no deja de decirnos algo que Zambrano afirma respecto de la confesión. Toda confesión busca la unidad perdida, a pesar de que se corre el riesgo de no dar con ella. Pues bien, Anaïs Nin no escribía simplemente por el gran placer de escribir, ni tampoco porque el ser escritora fuera el oficio del cual recibiría el dinero para su sustento, al modo simple de una ocupación profesional. Su vocación responde a una necesidad del alma por encontrarse en unidad, encontrarse tras un proceso de búsqueda, de experimentación que no sólo se daba en sus aportes literarios, ni por completo en su innovación como poeta sino sólo en su vida propia, ¿de qué iba a escribir si no vivía al límite de lo humanamente vivible?, ¿qué podría clarificar en su confesión diaria si antes no se arrojaba al caos confuso de los padecimientos humanos?⁴⁰

⁴⁰ “Mi mente no debe morir porque soy escritora. Soy el poeta que necesita ver. No soy únicamente el poeta capaz de embriagarse con la belleza (...) Creo realmente que si no fuera escritora, si no fuera creadora, experimentadora, hubiera sido una esposa fiel. Valoro mucho la fidelidad. Pero mi temperamento pertenece a la escritora, no a la mujer. Tal división podrá parecer infantil, pero es posible. Quitando la intensidad, el chisporroteo de ideas, queda una mujer que ama la perfección. Y la fidelidad es una de las perfecciones. Ahora lo encuentro tonto y poco inteligente porque tengo planes de más alcance en mente. La perfección es una cosa estática y yo rebose de movimiento. La esposa fiel no es más

Lo que se ve en sus diarios y que es de incidencia pública no son las “faltas morales” de una mujer promiscua. Si la dimensión pública de la confesión se agotara en juzgar a quien se expone no se podría construir nada desde ahí. Lo que se ve en estos diarios y en los de cualquier otra persona es todo el proceso que introduce el Afuera del lenguaje al momento de producir una dimensión política y social⁴¹ –los diarios de Franz Kafka o los de Virginia Woolf bien podrían funcionar para apuntar esta escala política, que se debate entre lo interno/externo– pero no es éste un derecho único de los literatos, Kafka y Woolf son el mejor ejemplo de ello; el primero se ganó la vida como abogado y raramente se interesó en publicar sus escritos, la otra se formó básicamente a sí misma en la biblioteca de su padre (por su condición femenina le fue negado el derecho a ir a una universidad cuando todos sus hermanos varones lo hicieron, y ninguno de ellos alcanzó ni de roce la visión que a ella le fue concedida por la palabra). Por ello, lo que queda en la confesión no es únicamente el dibujo de la persona que fueron, “(n)o son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión.”⁴²

Lo que revela una confesión es nuestro ser incompleto, el descubrir que somos nosotros ese escrito, ese texto deshilachado, y que los detalles también incumben a los que han de venir a encontrarse más tarde en esos textos, incluso cuando no formaron parte de los acontecimientos que fueron retratados en ellos. De ahí la importancia de la escritura, del hecho de que haya un registro; la necesidad de que el texto funde un territorio, un lugar a habitar para los hombres, las mujeres y las personas por venir. Inclusive cuando ese porvenir atravesará el propio cuerpo literario

que una fase, un momento, una metamorfosis, una condición”: Cf. Anaïs Nin, *Henry y June*, traducción de José María Rodellar, Salvat Ediciones, Barcelona, 2006.

⁴¹ Cf. Maurice Blanchot, *El pensamiento del Afuera*.

⁴² María Zambrano, *La confesión, género literario*, p. 29.

devenido *otro*, devenido un lugar para la alteridad, que deja aparecer las sombras que albergamos, o las sombras mismas como lugares de paso, lugares comunes en los que nos podemos encontrar los unos con los otros, desafiando el tiempo y el espacio de la cotidianidad, para encontrarnos en los tiempos y espacios que aparecen sólo mediante las líneas de la escritura, ese punto en que la literatura es lugar de diálogo con los muertos del pasado y los espectros del futuro, pues la literatura –y aún más la que se da en clave confesional– compone en su trazo presentes puros.

Ahora bien, podemos preguntarnos si ¿acaso este trayecto de la confesión como narración viva es un consuelo consumado? Tenemos que contestar que no, que no lo es, pero al transitar con este saber a costas, también debemos reconocer que sin ser una salvación a cabalidad –o al menos sin ser una que pueda asegurarnos la eternidad de nuestro relato, por mínimo que sea– lo que sí ofrece la confesión es el resguardo de la instantaneidad misma. Quizá no de los detalles de manera exacta⁴³, pues muchos se ocultan incluso en la narración más minuciosa, pero se guardará al menos la dimensión inmanente del tiempo en tanto que pensamiento vivo. Así, una serie de diarios, como los de Anaïñ Nin, son un tratado fenomenológico de las pasiones, las suyas, y en ese sentido son algo propio de la autora, pero una vez que son ofrecidos a la publicación, producen algo más, generan un espacio propicio para la apertura a lo intempestivo, un respiro en que el tiempo es él mismo vida, la vida de la palabra en la que lo humano deja ver su herida de muerte, ya que vida y muerte se dan de manera entrañada. La confesión nos hace caer en cuenta de que la escritura bien puede acoplarse con lo más definitorio de nuestra experiencia del mundo, a saber, la finitud. Pero no hay que concentrarnos en el aspecto más

⁴³ El poeta, confeso o no, siempre buscará retratar el instante en todo su detalle, pero recordemos que la realidad en sí misma es inalcanzable. Lo sagrado ama el ocultarse. La narración más precisa dejará algo para esa realidad sagrada, muy a su pesar. Pero por qué no pensar, que justo con esta limitación es que también se salvaguarda lo real del incesante afán por humanizarlo todo. Cf. *Filosofía y poesía*.

sombrío de ello, pues esto quiere decir que la vida también se manifiesta como palabra, desde la escritura de otros, incluso cuando la muerte les ha sobrevenido. Pero, que esto sea así, no nos puede consolar por completo, y quizá no haya nada que decir al respecto, primordialmente porque la vida no debería buscar consuelo, sino afirmación en todas sus formas, a pesar de que lo trágico se asome como una amenaza y un enigma irresoluble. Un enigma que acosa justo porque lo que busca es una figura, y pretende encontrar una silueta que dibuje su ser siempre en trayecto, siempre a medias.

[MEZZANINE]

[POLÍTICAS DE LA ESCRITURA]

[¿POR QUÉ SE ESCRIBE?]

Hay algo en la confesión zambraniana, como método y como género literario, que tiene a su base una preocupación profundamente política, particularmente en lo que toca a la persona. Zambrano lo insinúa en varios pasajes de su obra y podría resumirse en la idea de que lo político no se define ni agota en la militancia, ni mucho menos en la conciencia de clase o en la operatividad de los distintos elementos que conforman el aparato estatal de las naciones modernas. La noción de lo político para Zambrano siempre involucra una dimensión más grande que lo local siendo sin embargo algo menor.⁴⁴ Nos sugiere, por ejemplo, que la simple vecindad no funda comunidad, eso es cierto, pero es de suyo política porque implica el con-vivir, pues se juega en ello la tensión entre el aislamiento y lo comunitario y sus diferencias con la soledad y lo político.

En cualquier sentido, aislamiento no es lo mismo que soledad. La soledad se encuentra en un permanente trato con lo otro, exactamente así es como se da la confesión, en un descenso hacia *algo más*, algo que implica profundidades. Así es también como se revelan las verdades en la confesión literaria, desde la soledad pero volcadas hacia lo público, hacia la proliferación serial de soledades construidas con miras en un tiempo por venir.

Tomemos en cuenta lo que Zambrano nos dice en *Por qué se escribe*:

⁴⁴Con esto me refiero a que lo político excede los territorios: lo regional, lo estatal y lo federal, etc. Y si va más allá de estos es porque la verdadera condición política nos obliga a caer en cuenta de la profunda relación que hay entre acontecimientos similares a los que nos enfrentamos día a día, en las vidas de prójimos nada cercanos, en términos geográficos. Paradójicamente, lo político también es algo menor, menor que lo global y a su vez siempre es más que sólo eso. Infinidad de formas de vivir, aparentemente similares a las nuestras, están a años luz de abrir el mismo tipo de verdad que mediante ellas se revelan sólo a unos cuantos, a iniciados o bien a personas concretas, pero no a toda una comunidad ni a un pueblo, con todo y la proximidad territorial.

Escribir es defender la soledad en que se está. Es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero un aislamiento comunicable, en que precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas”⁴⁵

Se trata de una extraña condición la de lo político en la confesión, sin duda, pues del mismo modo en que los movimientos feministas del siglo XX actualizaron elementos centrales de la política griega, la confesión pone sobre la mesa todas las luchas, fuerzas, poderes y dominios que se dan lugar en el escabroso terreno donde se mezclan lo público y lo privado en la intimidad del pensamiento. Inclusive, o precisamente allí, donde se han interiorizado leyes que nos sobrepasan, es decir, que pasan por encima de nuestros intereses, despojándonos del deseo por ellos. ⁴⁶

Para Zambrano, lo propio de la confesión es la *evidencia* -insistente- de que el pensamiento no se gesta puramente en soledad, a pesar de la necesidad de ésta para la escritura.⁴⁷ Se requiere la soledad para revelar un secreto que nos puede (o quizá no) involucrar a todos. La relevancia radica en que eso que se ha encontrado en soledad, también puede ser mostrado públicamente, si es algo que puede fundar otros modos de comunidad. Lo que no significa que tiene que ser la comunidad inmediata, ya que puede ser una comunidad todavía por construir, o bien, una comunidad que se construye desde la escritura misma y la

⁴⁵ María Zambrano, “Por qué se escribe”, en *Revista de Occidente*, junio de 1934. 318.

⁴⁶ Foucault apunta que cuando un sujeto se confiesa reconoce el mandato de la ley, en este punto, Foucault es un crítico del rito confesional. Ahora bien, Foucault intenta llevar a cabo una genealogía de la confesión para desentramar los aparatos psíquicos que se introdujeron en los sujetos para desde allí generarles una obligatoriedad con el poder de la Iglesia. Cf. M. Foucault, *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999; asimismo: M. Foucault, *Historia de la sexualidad. Vol. I, La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977.

La perspectiva de Zambrano ha dejado de lado este punto, el momento en el que la confesión deja de ser búsqueda de la unidad de sí y se instaura como represión jurídico- religiosa, pero porque a ella no le interesa identificarla como una práctica policiaca, sino como un aspecto político de la persona, como un acto en el que se dibuja un ser-a-medias, su estar tendido hacia lo otro desde la palabra escrita.

⁴⁷ Cf. Miguel Morey, “Pequeña doctrina de la soledad”, en José María Beneyto, et. al. *María Zambrano. La visión más transparente*, pp. 505ss.

convergencia en el texto,⁴⁸ o bien, en un registro distinto, algo próximo al modo en que los judíos han habitado el texto, como bien lo señala George Steiner en “El texto, tierra de nuestro hogar”⁴⁹. Lo que me interesa señalar, es que María Zambrano deja claro –ya desde uno de sus primeros artículos publicados– que se escribe de manera intempestiva, o sea, desde el pasado contra el presente y para el futuro, según lo dicho por Nietzsche en sus *Consideraciones intempestivas*.⁵⁰

La dimensión pública de la escritura se juega en esta evidencia, incluso como un saber trágico, algo que en palabras de María Zambrano es equivalente a un saber vivir en el fracaso, enseñanza más próxima a las tradiciones latinas que a las anglo-germanas, una perspectiva mucho más próxima al estoicismo que al pensamiento moderno. Pero esta sabiduría típica de lo español, según su propio decir, la del fracaso, de adherirse a la poesía resultaría un tanto trágica. Por ello apuntaba arriba que la postura de Zambrano es bastante peculiar cuando se mezcla la escritura –literaria o confesional –y lo político. Por un lado, en el mismo tenor que Deleuze, dirá que la escritura es un acto de piedad y por ello es político, “se escribe por afán de develar, afán irreprimible de comunicar lo desvelado”⁵¹. Esta comunicabilidad de lo real sería resultado de la búsqueda en soledad, pues era de inicio algo compartido, algo de

⁴⁸ Tal como apunta Deleuze sobre las sociedades secretas de masoquistas, Cf. G. Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. de Irene Agoff, Amorrotu Editores, Buenos Aires, 2008.

⁴⁹ Si bien el ensayo de Steiner se concentra en mostrar que el pueblo judío ha habitado el Texto y éste ha conformado realmente su lugar en el mundo, no sería prudente señalar lo anterior sin mencionar también que Steiner apunta que dicho destino no ha sido necesariamente un lugar feliz, sino que ha involucrado a su vez un mandato próximo al cumplimiento de una condena. Ver, George Steiner, “El texto, tierra de nuestro hogar”, en *Pasión intacta*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Ediciones Siruela, Bogotá, 1997, pp. 389ss.

⁵⁰ Probablemente Zambrano también coincidiría con Deleuze en que el “objetivo último de la literatura es poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta, donde “por” significa aquí menos “en lugar de” que “con la intención de”. Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, traducción de Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Madrid, 2007, p. 16. En ello ahondaremos en la segunda parte de este estudio.

⁵¹ María Zambrano, “Por qué se escribe”, p. 322.

incidencia pública para aquellos a los que involucraba.

Y si la realidad se busca en la soledad, si se la persigue en ensimismamiento, no se la encuentra sin contrapartida. Nadie la encuentra para sí solo; encontrarla es ya compartirla. No es posible guardar una verdad en realidad para uno solo; pues cuando se encuentra, se encuentra ya compartida.⁵²

La idea de fondo es sencilla, la escritura revela comunidades que no tenían lugar,⁵³ tal como ocurre en la obra de Kafka, donde el alemán de praga es una lengua desterritorializada, adecuada para extraños usos, más propios de lo menor que de la superficie dominante en la que se inscriben, i.e., el alemán tal como lo usan los austriacos y los alemanes.

En otro contexto, esto es lo que las comunidades latinas y de negros de Estados Unidos hacen con el inglés, o bien, los migrantes indígenas con el español en México y América Latina; lo hacen balbucear, lo mezclan, lo des-codifican y resignifican desde su propia vivencia. Lo agencian⁵⁴, lo componen desde otros usos, caracterizados principalmente por llevar la huella de su propia experiencia, de su habitar una lengua que se muestra como suma alteridad.

Un problema que se hace notorio aquí, es la diferencia entre las dimensiones políticas de la escritura y el habla; la cual recae, en gran medida, en que la escritura de esa vivencia abre una temporalidad intempestiva –como apuntaba arriba–, deja abierto un espacio discursivo

⁵² M. Zambrano, *La confesión, género literario*, p. 54.

⁵³ En ello coinciden la propuesta de Zambrano y la de Deleuze/Guattari. Según los pensadores franceses, “[u]na literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, Era Ediciones, 1978, p. 28.

⁵⁴ El concepto *agencement* en la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari suele ser traducido de dos formas: 1) en una primera formulación, suele traducirse como ‘dispositivo’, apelando a la deuda que dicho concepto tiene con el dispositivo (*dispositif*) de la filosofía de Michel Foucault; otra formulación usual es la de introducir el neologismo ‘agenciamiento’ para apelar directamente al concepto creado por Deleuze Guattari, con la finalidad de distinguir cualquier tipo de *agencement* deleuze-guattariano con los mecanismos que estructuran y mantienen las relaciones de poder en un cuerpo social.

No obstante, el propio Félix Guattari nos dice en *Estructuras esquizoanalíticas*.

para lo porvenir, mientras que el habla vive en un tiempo más inmediato.⁵⁵

De cualquier manera, lo que busca una literatura menor, y en ella cabe la confesión, es abrir fisuras en el uso del habla, de tal modo que en la lengua dominante emerja un espacio para que habite lo otro, que ahí también exista lugar para una idiosincracia fracturada y en construcción permanente, o lo que es lo mismo, una reconstrucción constante del lenguaje en sus usos efectivos, donde el sentido del cambio no está dictado únicamente por las consideraciones de un especialista sino por lo que la misma comunidad invoca en ese juego del pronunciamiento dislocado.

Ahora bien, otra característica de una literatura menor –y en este punto Zambrano está próxima a la formulación que realizarán Deleuze y Guattari–, es que en ella todo es político, a diferencia de las *grandes literaturas*, que dan espacio a lo individualista, donde el contexto jamás es problemático y pasa a ser mero paisaje. En las literaturas menores, el espacio es tan reducido que cada problema tiene una dimensión política real e inmediata. El afán de desterritorializar la lengua del registro dominante tiene su impulso en la necesidad de que éste deje respirar otras vidas, para que deje que otras vidas puedan nombrarse y decirse también en ella.⁵⁶

Hasta este momento, lo político de una escritura no implica necesariamente militancia ideológica, hay que dejar claro esto, en caso de que no lo estuviera ya, sino que está en sus potencialidades para

⁵⁵ La pregunta por la diferencia y las relaciones entre habla y escritura es bastante profunda y no la agotaremos aquí, en todo caso, sólo la aludimos.

⁵⁶ *Íbid.* p. 29.

revolucionar la realidad.⁵⁷ Lo relevante en las escrituras políticas, entonces, tiene que estar ligado con la publicidad de lo estético en su más íntima realidad. Ahí donde lo público es político precisamente por ser el lugar de convergencia de las diferencias en el sentir, y por ello siempre involucra velocidades distintas desfasadas a otras intensidades; intensidades que quieren darse sitio y visibilizarse ahí donde ahora están arrojadas.

No hemos de profundizar en esta observación, pero lo ha dejado más que claro Mijaíl Bajtin a lo largo de su obras como filósofo y crítico literario –obras que se dan a la par, lo mismo que en el pensamiento de María Zambrano–.⁵⁸ Los distintos tonos de denuncia en la enorme diversidad de escrituras (literaturas) que se han dado lugar en una lengua mayor, son lo que conforma el carácter polifónico del lenguaje. Los tonos de enunciación son tonos político-éticos que marcan la diferencia ontológica entre una vida y otra, incluso aquí cabe lo que Deleuze y Guattari dirán sobre el ritornelo⁵⁹, la musicalidad del ser como pluralidad de tonos de enunciación (discursivos o no) define el tipo de territorio que se construye.

Lo político en la escala de la confesión –tal como la plantea María Zambrano– tiene que ver con mostrar lo que nos da pauta para vivir y sentir las cosas de otras maneras. Aquí, el arte y la discrepancia manifiesta desde una trinchera estética son sólo el punto de partida. La dimensión vinculante de la confesión literaria es también lo que mediante

⁵⁷ Tomemos en cuenta lo que nos sugiere José Luis Pardo, “(e)l propósito de la obra de Deleuze es iniciar una variación en el ejercicio del pensamiento, introducir una diferencia en la práctica de la filosofía, tanto en su contenido como en sus formas de expresión.” *Deleuze. Violentar el pensamiento*, Colombia, Cincel Kapelusz, 1992. p.8.

⁵⁸ Sobre el carácter polifónico de la novela, ver: Mijaíl Bajtin, *Teoría estética de la novela*, y *Estética de la creación verbal*.

⁵⁹ Cf. El concepto de *socius* en el *Anti-Edipo*.

otras intensidades –y velocidades, sugiero– puede sacar de curso este progreso totalitario de la historia si se escucha a ésta como un ruido apabullante, monótono y unitario, que no quiere dar lugar a la pluralidad de enunciaciones. Recordemos aquí todo lo que señala en *Por qué se escribe*. Donde Zambrano nos habla del umbral solitario pero comunicante desde el que el escritor revela un secreto que ha de perdurar, retando a las verdades del tiempo histórico- como registro de una vivencia que todavía puede decir más vidas que esa que se anuncia con lo que el escritor dibuja mientras se confiesa. El secreto no es sólo suyo, y en cada caso, su lectura sonará distinta, como una nota musical que en cada cuerda distinta produce sonidos diferentes por mínimos e imperceptibles que sean.

Es que existen secretos que exigen ellos mismos, ser revelados, publicados.

Lo que se publica es para algo, para alguien, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital [...] Y esta comunicación de lo oculto, que a todos se hace mediante el escritor, es la gloria, la gloria que es la manifestación de la verdad oculta hasta el presente, que dilatará los instantes transfigurando las vidas.⁶⁰

No resulta tan disparatado asociar esta *gloria* a que hace alusión Zambrano con el carácter profano-mesiánico de la obra de arte en Walter Benjamin. Aquí se da una revolución ontológica provocada por la verdad que nos viene dada desde la obra de arte. La literatura es confesión que deja lugar para la vida cotidiana.

La apertura de lo todavía posible es de suyo política (“un poco de posible si no me ahogo” insiste Deleuze a lo largo de su obra), lo público como la apertura a más vidas aún por darse (vida aquí en tanto que *ethos*,

⁶⁰ M. Zambrano, “Por qué se escribe”, en *Revista de occidente*, junio de 1934, pp. 325 – 327.

fuera de lo antropocéntrico, por eso insistía al inicio en que lo político es más que lo “global”, lo político es cósmico cuando se abre desde la *physis* fragmentada, lo Uno primordial desgarrado por sus individuaciones.⁶¹ Existen movimientos de índole política ya en los agenciamientos moleculares que se dan en las estratificaciones molares⁶²) que ya no están cruzadas por el sujeto, sino por todo lo que antes y después de él se da lugar, todo lo que lo construye y que lo desterritorializa.

Lo político es estar siempre en el *entre*, siempre a medio camino y en la frontera, es la vida al límite. No se trata de la primera persona, se trata de nombrar los poderes impersonales, físicos y mentales, a los que uno se enfrenta y a los que uno combate. De acuerdo con Deleuze el Ser mismo es político:

la literatura sigue el camino inverso, y se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada: un hombre, una mujer, un animal, un vientre, un niño...Las dos primeras personas [de la conjugación en verbos] no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo (lo «neutro» de Blanchot).⁶³

En este sentido aquello que se abre con un *yo* y un *tú*, sólo puede ser completado cuando se abre una grieta entre ellos, salvando la distancia y la diferencia que los separa. Aquí es donde precisamente surge un “nosotros” distinto, donde cabe la divergencia, un espacio literario que es ya público porque deja respirar a los “otros” en ese “nos”. Pero mejor

⁶¹ En este sentido, podemos hablar hasta de una política ontológica en Nietzsche (*Nacimiento de la tragedia*), una ontología en la que lo político y lo artístico se dan de antemano, es decir, desde aquello que se ha comprendido como el empuje unitario en las fuerzas de la naturaleza; pero esto se ve todavía más claro en Deleuze, en el mismo sentido del juego de enfrentamiento de fuerzas, o sea, como aquello que en *Diferencia y repetición* llama “repetición desnuda” y en tanto que fundación del espacio, al modo en que con Guattari, re-crea el espacio. Cf. Deleuze, *Diferencia y repetición*; asimismo, Deleuze-Guattari, “Del Ritornello”, en *Mil mesetas*.

⁶² Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Del ritornello” y “Geología de la moral” en *Mil Mesetas*.

⁶³ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Traducido por Thomas Kauf Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, p. 13.

que un otros o un nosotros quizá podría ser un impersonal.⁶⁴ Se trata, en suma, de abrirse mediante la escritura a la revelación de una verdad, revelación profana, pues el sello de la confesión es el de lo humano que tiende hacia lo otro; incluso cuando se trata de lo Otro, de lo sagrado se trata de partir de aquella verdad encontrada en un espacio humano.

Por curioso que parezca es justo aquí donde se funda una realidad común, “porque si en la confesión se parte de de la soledad, se termina siempre como San Agustín, esto es, en comunidad. La verdad es siempre compartida.”⁶⁵ El carácter público de las verdades que se nos aparecen en la soledad defendida con la pluma, y que se deja ver como arma en su publicación. Ese momento en el que la escritura se analoga con el blandir de una espada o el lanzamiento de una bomba.

El carácter verdadero de lo confesado toma su lugar en la plaza pública en tanto que apertura, i.e., como respiro, y también como huída que busca la completud en el otro, la acción política más originaria – metafísica incluso– a pesar de su fracaso.

La confesión es salida de sí en huída. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida como tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y que no acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros mira y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre es sentido extraño y enemigo. “también se manifiesta en la confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir a buscar sus límites, trasponerlos y encontrar, más allá de ellos, su unidad inacabada. Espera, como el que se queja, ser escuchado; espera que al expresar su tiempo se cierre su figura, por fin, la integridad que le falta, su total figura.”⁶⁶

Es probable, según vemos, que la confesión se quede en el dintel de

⁶⁴ El esplendor del *se* es el del acontecimiento mismo o la cuarta persona. Por ello, no hay acontecimientos privados, y otros colectivos; como tampoco existe lo individual y lo universal, particularidades y generalidades. Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal. (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Ediciones Paidós, Barcelona, 2005, p.186.)

⁶⁵ M. Zambrano, *La confesión: género literario*, Ediciones Siruela, p. 56.

⁶⁶ María Zambrano, *La confesión: género literario*, Ediciones Siruela, p. 37.

la identidad, sin entrar en ella o sin conseguir ser uno y lo mismo con la interioridad del alma, que es movimiento, *ánima*. Conformar un individuo a cabalidad será siempre un proyecto, un acto de piedad con nosotros mismos, con las sombras que albergamos. La exposición de ello como escritura, novela o confesión, o, ese punto donde se homologan, la narración de nuestro ser en el diario de viajero es justamente acción política por mantener abierto y visible ese riesgo: que habitamos las ruinas de la palabra, esa es nuestra verdadera plaza pública. El que la completud se mantenga como esperanza, siempre a punto de alcanzar la unidad perdida, siempre en el camino a ella, pero nunca realizada, es también una verdad, un género literario, sí, pero más que eso, es un modo de vivir humanamente. De manera particular si esta figura humana se comprende también en su dimensión pasiva, es decir, que no busca el dominio como el *rey mendigo*⁶⁷, sino que entiende sus límites, y sabe que ser humano es un vivir a medias, pero en constante y permanente creación.

⁶⁷ Vid. M. Zambrano, "El delirio del superhombre", en *El hombre y lo divino*.

SEGUNDA PARTE.

LA LITERATURA ES UNA SALUD.

DIMENSIONES DEL VIVIR.

2.1 DE ESTAR ENFERMO

El cuerpo tiene que pasar por una completa e interminable procesión de cambios, el calor y el frío, la comodidad y la incomodidad, el hambre y la satisfacción, la salud y la enfermedad, hasta que llega la catástrofe inevitable, el cuerpo se rompe en mil pedazos.
Virginia Woolf – *On being Ill*

Uno de los ejes que día a día cobra más relevancia en el ámbito de la literatura contemporánea es el tema de la enfermedad y las vivencias que la acompañan cuando aparece. De hecho, apenas daba inicio el segundo cuarto del siglo XX –1926, para ser precisos–, cuando Virginia Woolf había trazado, en un pequeño escrito titulado *On being Ill*, algunos lineamientos sobre los que pensadores y narradores habrían de volver más tarde para retomar la enfermedad como un tópico literario y filosófico.⁶⁸ La propuesta de la escritora inglesa en este ensayo es la siguiente: la enfermedad, en tanto que motivo de la creación poética, ha sido un tema obviado a través de siglos de producción crítica y creativa; lo cual ha tenido sus consecuencias, pues dicho olvido ha conllevado una considerable pérdida de materia prima en lo que toca a las cualidades enriquecedoras para el pensamiento una vez que la enfermedad se ha asomado.

El punto de partida de la reflexión de Virginia Woolf consiste en preguntarse por qué la enfermedad ha pasado desapercibida, o bien, por qué no ha ocupado el mismo estatuto que otros grandes propulsores de la labor poética: el amor, la guerra o los celos. Padecer en algún momento de la vida una enfermedad, leve o severa, es

⁶⁸ Sería oportuno apuntar que el caso de Virginia Woolf no es el único que ha tomado a la enfermedad como un punto revelador en la literatura, aunque es cierto que es pionera en lo que toca a la reflexión sobre el tema. Algunos estudios que han seguido sus pasos han encontrado en la enfermedad un punto central como parte del proceso de creación literaria (particularmente en los siglos XIX y XX), en esta situación destacan las investigaciones de Athena Brettos, *Somatic Fictions: imagining Illnes in the Victorian Culture*; *The Sickroom in Victorian Fiction*, de Miriam Balin, *La enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag; y más recientemente, el que tiene mayores aportes para la literatura médica: *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, de Anne Hunsaker-Hawkins, de 1993, que describe y analiza un nuevo género literario que ella denomina *patografía*; el cual consiste en la narración testimonial de padecimientos como el cancer, el VIH, o bien otras enfermedades. Ante la proliferación de casos, esta modalidad literaria se ha vuelto extraordinariamente popular en los últimos 30 años.

algo tan común, nos dice Woolf, que en realidad lo asombroso es que no haya una tradición firme de tratados enteros a lo largo de la historia que versen sobre los estados de ánimo y del cuerpo ya que se ven afectados.

La novelista ofrece un primer planteamiento como respuesta: la enfermedad enraizada en el cuerpo es un monstruo al que es difícil arrancarle razones o explicaciones discursivas claras; asentar éstas en un escrito requiere coraje y visión, requiere de una filosofía robusta.

De todo este drama diario del cuerpo no hay ningún registro. La gente escribe siempre de los hechos de la mente, de los pensamientos que vienen a ella, de sus nobles planes, de cómo la mente ha civilizado el universo. Lo demuestran con la indiferencia hacia el cuerpo gestada desde la torreta del filósofo; o lanzando el cuerpo, como un viejo balón de cuero, a través de leguas de nieve y desierto (...) Las grandes guerras que libra el cuerpo con la mente, como esclavo de ella, en la soledad de la habitación ante el asalto de la fiebre o el advenimiento de la melancolía, se descuidan.⁶⁹

El cuerpo se convierte en un campo de batalla, un resquicio indómito, donde el dolor y sus balbuceos se dan cita. Virginia Woolf sugiere dos cosas que me interesa enfatizar: 1) la razón filosófica, desde su alto tribunal, ha lanzado al cuerpo lejos de sus preocupaciones, lo ha arrojado a los arrabales de la existencia, podríamos añadir que lo ha condenado en el mismo sentido en el que Platón rechazó el cuerpo de la palabra poética –para decirlo con palabras de María Zambrano⁷⁰–; 2) para la escritora, el peligro real que acecha al dolor, al padecimiento del cuerpo (el asalto de la fiebre) o del espíritu (el advenimiento de la melancolía), es perderse en las alturas del misticismo, esto es, que aquello que consigue la enfermedad –su sonido y visión, por llamarlo de algún modo– se obnuble y quede encriptado de antemano, que no se pueda decir nada desde la enfermedad.⁷¹

⁶⁹ Virginia Woolf, *On being Ill*, Paris Press, 2002, p. 6. La traducción es mía.

⁷⁰ Cf. María Zambrano, *Filosofía y poesía*, FCE, México, 2004.

⁷¹ “Para ver estas cosas a la cara [los dramas del cuerpo enfermo] se requiere el coraje de un domador de leones, una filosofía robusta; una razón enraizada en las entrañas de la tierra. A falta de estas, este monstruo, el cuerpo, este milagro, a su dolor, pronto nos atará el misticismo, o vendrá, con ritmos rápidos de alas, el arrobo en el éxtasis del trascendentalismo.” (Virginia Woolf, *Op. cit.*, p. 6).

El trascendentalismo puede entenderse aquí en dos sentidos: por un lado, designa un orden misterioso, cercano a la experiencia de lo inefable, la mística; pero por el otro, puede referir de manera más concreta al movimiento fundador de la poética americana más característica del siglo XIX y XX: el Trascendentalismo en el que se inscriben las obras de

Pongo el acento en estos dos puntos porque con ambos se puede construir la tesis de que es necesario narrar la vivencia de la enfermedad por oscura que sea su experiencia. Para ello es necesaria la filosofía fuerte que apunta Woolf. Si bien es cierto que el cuerpo habla de una manera extraña, la idea de la narradora inglesa es que esto no exime al escritor de hacerse también de un cuerpo de palabras que dibujen el descenso a los terrenos de la carne. Su principal objetivo al momento de ocuparse del cuerpo enfermo es reparar en todo lo que no se ha dicho de esta afección:

lo asombroso que es cuando las luces de la salud se vienen abajo, los países sin descubrir que luego revelan, lo que los desechos y los desiertos del alma ponen a la vista con un ligero resfriado, lo precipicios y el césped salpicado de flores brillantes que una pequeña elevación de la temperatura pone de manifiesto, que antiguos y obstinados robles son desarraigados en nosotros por el mero acto de la enfermedad.⁷²

Es notorio en el panorama dibujado por Virginia Woolf, que no sólo es difícil hacerle frente a la enfermedad desde la torreta filosófica, también complementa el apunte de este descuido con la exigencia de dar cuenta de la enfermedad desde la escritura, y, finalmente –a modo de propuesta poética–, elabora un mapa de este devenir-enfermedad que produce una descripción de los procesos y cambios en la sensación de la vida que generan los padecimientos. En sus consideraciones como ensayista -y podemos aventurarnos a asegurar que también lo dice en referencia a su experiencia personal- “la enfermedad introduce, en un lento movimiento, un mundo paralelo”⁷³

Pero Virginia Woolf no ha sido la única que ha reparado en pensamientos de esta índole. Bastante cerca de este pensamiento, Gilles Deleuze nos dice que estar enfermo implica caer en un espiral descendente, y que se llega, por fuerzas externas, a estratos de vida no-humana que en su expresión producen otros territorios en la medida en que desterritorializan el campo de la salud física. Esta desterritorialización

Emmerson, Withman, y que no pocos críticos literarios han visto incluso en obras posteriores, como las de Allen Ginsberg; y, en una veta totalmente siniestra, la visión de la enfermedad expuesta por Burroughs, tal como él mismo lo afirma en el prólogo que ha añadido con posteridad a su infame *Naked Lunch*.

⁷² *Ídem*, p. 3-4.

⁷³ V. Woolf, *On being Ill*, p. 14.

del sujeto de la experiencia es a la par una reterritorialización de afectos periféricos y subterráneos, ajenos a la supuesta condición humana, que tan fácilmente damos por natural.

Traer a Deleuze a colación no es arbitrario, el binomio salud-literatura es uno de los nodos de la última obra deleuziana, *Crítica y clínica*. De acuerdo con el pensador francés, la escritura y la vida constituyen una alianza cuyo efecto es la afirmación de la última mediante la articulación de la primera. La literatura y la vida tienen en común que ambas decantan hacia lo informe y hacia lo inacabado, pues no se escribe por imponer una forma a una materia vivida, si por esta imposición entendemos la construcción de un estado en el que se ha de permanecer de manera perpetua. “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido”.⁷⁴

La enfermedad es parte de esta travesía. Tratemos de girar la perspectiva lo suficiente para involucrar esta preocupación de Woolf por la enfermedad, con la de Deleuze por la salud. La escritura consiste también en componer una serie de expresiones que dejen ver un ámbito de la enfermedad y mantengan en ese mismo trazo una dimensión virtual de la realidad. O, lo que es lo mismo, deja que la realidad emerja, y, a la par, mantiene la posibilidad de que un orden de cosas virtuales pueda advenir en tanto que potencia de la ficción, como una potencia de lo falso en la que también se expresa un tipo peculiar de salud.

Usamos aquí el término virtual en el sentido empleado por la terminología de Deleuze. Lo virtual refiere a la potencia de expresión que mantiene lo que no es actual, es decir, lo virtual no tiene una actualidad puesta en operación, y, no obstante, conserva la realidad de su posibilidad para actualizarse en tanto que posibilidad, a

⁷⁴ Gilles Deleuze, “La literatura y la vida”, en *Crítica y clínica*, p. 11.

modo de promesas de ser, podríamos decir. Podemos ir más lejos, lo virtual es la potencia real de que las cosas puedan afirmarse como distintas de sí, pero no como una diferenciación en el espacio sino como una "actualización" en el tiempo. Es otra dimensión de la afirmación del ser como diferencia.

Un escrito sobre la enfermedad deja que se retrate algo de ella, y mantiene, a su vez, toda una gama abierta para otras formas de componer su expresión: la escritura "es real sin ser actual, e ideal sin ser abstracta", según reza la famosa sentencia sobre la experiencia del narrador de *En busca del tiempo perdido*, en *El bergsonismo*.

Regresemos a la literatura y la enfermedad. Un punto en el que coinciden de manera rotunda Deleuze y Woolf es en sugerir que la escritura se vuelve la voz y el balbuceo de ese plano de intensidades que atraviesa aquel que se sirve de ella para retratar la vivencia de la enfermedad que lo ha asaltado. Si, en efecto, se trata, como apuntamos atrás, de un asunto de devenir, hay que decir en qué consiste éste: el devenir del escritor no es una transformación total en el objeto de su escritura, sino una inmersión intensiva en estratos pasivos de la vida, dando por entendido que éstas se encuentran subsumidas bajo la superficie dominante de significación, esto es, el espectro humano–masculino–caucásico–occidental–heterosexual–demócrata–etc. Lo que Deleuze y Guattari llaman bloques molares. Un bloque de experiencia trazado por la enfermedad viaja siempre por debajo de la experiencia de lo humano, su composición es molecular.

El trabajo de la escritura no se agota en sólo transcribir los afectos, sino crear zonas de vecindad de los padecimientos con las palabras. Entabla alianzas contra-natura en donde el registro dominante de sujeción (los regímenes de signos de la lengua materna) y el devenir del enfermo (el devenir-molecular) generan otros enunciados en su encuentro.

En este lugar, el enunciado producido habla no del sujeto de la experiencia (en el remoto caso en que hablara de algún sujeto), sino de la colectividad que está a la base de dicho acontecimiento, esto es, la multiplicidad que conforma el agenciamiento colectivo de enunciación. “No hay agenciamiento maquínico que no sea agenciamiento social de deseo, no hay agenciamiento social de deseo que no sea agenciamiento colectivo de enunciación.”⁷⁵

En la composición de una narrativa que verse sobre o atraviere un devenir-enfermo, la pronunciación no viene del sujeto que se ha enfermado y retrata sus síntomas –en todo caso, habría que cambiar lo que se entiende por ellos–⁷⁶, sino de un ser de sensación que se desplaza por el cuerpo como un campo de inmanencia. Virginia Woolf dice que el inglés tiene palabras para describir los pensamientos de Hamlet en la tragedia de Shakespeare, pero que no cuenta con términos que expresen en su totalidad un dolor de cabeza o un escalofrío.⁷⁷

Inventar las palabras que designen estas sensaciones sería, aparentemente, lo más deseable; sin embargo, la notoria trampa de una empresa de este tipo no se hace esperar. De nada sirve producir un neologismo –o una onomatopeya que exprese un gesto– si no se toma en cuenta su inserción en una sintaxis determinada. Las palabras por sí solas no generan un cambio en el régimen de signos al que se adscriben. Se requiere, más bien, de producir mediante la sintaxis un sentido y una expresión que en su composición articulen un devenir, un devenir-molecular, un devenir-animal, etc., que nos aproxime a la vivencia que otorga la enfermedad: el descenso un más-vivir, a través de lo menor .

⁷⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, Era Ediciones, México, 1978, p. 119.

⁷⁶ “Los síntomas son cadenas deseantes no homogéneas que se parecen más bien a un desfile de letras de diferentes alfabetos en el que surgirían de repente un diagrama, un pictograma, la pequeña imagen de un elefante que pasa, o de un sol que se levanta.” G. Deleuze- F. Guattari. *El Anti-Edipo*, traducción de Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 1998, p. 44.

⁷⁷ En buena medida, esta tesis bien podría ser una versión previa de la formulación de Artaud sobre el cuerpo sin órganos, como veremos más adelante.

2.2 LA SALUD DE LOS ESCRITORES

Desde la óptica del enfermo, elevar la vista hacia conceptos y valores más sanos, y luego, a la inversa, desde la plenitud y autoseguridad de la vida rica, bajar los ojos hasta el secreto trabajo del instinto de decadencia - éste fue mi más largo ejercicio, mi auténtica experiencia, si en algo, fue en esto en lo que yo llegué a ser maestro. Ahora lo tengo en la mano, poseo mano para dar la vuelta a las perspectivas: primera razón por la cual acaso únicamente a mí le sea posible una “transvaloración de los valores”.

Friedrich Nietzsche -*Ecce Homo*

Virginia Woolf y Gilles Deleuze nos sugieren tratar de una manera distinta con la enfermedad, una en la que no sólo nos concentremos en el modo en que se ve afectada la subjetividad, pues no se trata simplemente de idealizar la enfermedad. Esta interpretación no podría estar más lejana de lo que la propia Virginia concibió en *On being Ill*. Ya que aunque es necesario no perder de vista que no hay aquí ninguna apología de la decadencia, este texto tampoco celebra por sí mismo el estado de enfermedad. Ni siquiera nos dirá que habría que buscarla o provocar su aparición. Simplemente se pregunta el por qué de la omisión que han hecho los escritores y los filósofos para hablar de la enfermedad como un estado en el que el complejo aparato de la percepción se ve descodificado.

Trataré de ser más claro: Virginia Woolf no está elaborando ningún manifiesto que celebre el debilitamiento de la salud, simplemente juega con la idea de reflexionar en torno a los modos de existencia que atraviesa el cuerpo en estado de enfermedad, y la riqueza que ofrece para trazar nuevas enunciaciones literarias. Para Woolf, es claro que una vez que se encuentra ya enfermo, el cuerpo mismo ofrece una manera distinta de adentrarnos en los procesos cognitivos y de experimentación

sensorial. La imagen de una bitácora no corresponde del todo con lo que a ella le interesa, pues todo quedaría reducido a un ámbito edípico-subjetivista: “mi enfermedad, mi dolor, mi miedo, etc.” Virginia Woolf está buscando algo que rebase el ámbito de las obsesiones narcisistas y las tramas personalistas. Nada más odioso para una narradora inscrita en el movimiento modernista que una trama clásica. Aunque esto va más allá de las afinidades literarias o el estilo, más bien lo apunto como un diferir en lo que busca retratar. Si algo tenía claro en lo que toca a sus temas recurrentes es justo esto: apunta en sus diarios que no le interesa continuar una tradición que sólo se mueve en la versión estructural más simplona, según la interpretación más común y corriente de la *Poética* aristotélica (unidad de la acción, verosimilitud, lance patético, reestructuración del orden, etc.). Por ello insiste en que su vocación se dirige más bien hacia el fenómeno en su pureza de acontecimiento, sin la intención de contar una historia, y más bien, buscando que la escritura pueda componer mediante palabras el trazo de una “pasión despersonalizada”⁷⁸. Lo que a nuestra ensayista le preocupa es dar cuenta de aquello que se mueve en las pasiones ofrecidas como intensidades puras –o, también compuestas–, pero insertas ya en los flujos de deseo y de pensamiento que se desplazan por los cuerpos y por el lenguaje.

A Virginia Woolf, por otra parte, no le preocupa escribir de manera minuciosa sobre el proceso de escritura.⁷⁹ Incluso cuando lo hace, las líneas de sus mapas son más bien una invitación a sumergirnos en devenires-moleculares, a dar inicio a un movimiento nómada por las entrañas en el mismo sentido en el que Artaud vislumbra el cuerpo catatónico, esto es: sin organismos que den funciones u operaciones de corte subjetivo-conceptual a sus flujos de deseo.

⁷⁸ Vid. Carlos Herrero Quirós, *Virginia Woolf: proceso creativo y evolución literaria*, Secretariado de Publicaciones-Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996, pp. 16-23.

⁷⁹ “A aquellos que le preguntan en qué consiste la escritura, Virginia Woolf responde: ¿Quién habla de escribir? El escritor no, lo que le preocupa a él es otra cosa.” Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 18.

Si para Virginia Woolf es sumamente relevante el papel que puede tomar el cuerpo enfermo como un campo de experiencia para el escritor, no hay en esta apuesta una voluntad de ocaso, para decirlo con palabras de Zaratustra; se trata –ya que nos hemos aproximado a Nietzsche– de un intento por dejar hablar ese plano de inmanencia que sostiene el cuerpo y que es el cuerpo en sí. Nietzsche nos habla en distintos pasajes de su obra de ese sí-mismo (*Selbst*) contrapuesta al yo (*Ich*), que en su terminología ubica al cuerpo como un campo en el que se dan lugar las luchas de fuerza.”⁸⁰

Hay que apuntar que esta afirmación de la enfermedad en el fondo remite a un acto que dice sí a la vida, incluso desde sus formas más violentas. Y por otra parte, es una renuncia a permanecer en el espectro de lo meramente humano. Pues la enfermedad le acontece a un sujeto, pero le anula dicha modalidad; lo hace abandonar el carácter subjetivo, e incluso la función-sujeto en tanto que actividad productora del conocimiento se ve suspendida, para hacerlo entrar en otras formas de individuación. Se trata, en suma, de una *haecceidad* más que de un posicionamiento psíquico; una *haecceidad* –según la distinción marcada por esta filosofía– refiere a una individuación cuyo agenciamiento, es decir, cuyo proceder, no tiene nada en común con el aparato subjetivo en un nivel epistémico-científico.

En efecto, no todas las individuaciones se hacen de acuerdo con el modo de un sujeto o incluso de una cosa. Una hora, un día, una estación, un clima, uno o varios años – un grado de temperatura, una intensidad, intensidades muy diferentes que se componen– tienen una individualidad perfecta que no se confunde con la de una casa o un sujeto constituidos. (...) Las *haecceidaes* no son más que grados de fuerza que se componen, y a los que corresponde un poder de afectar y de ser afectado, afectos activos o pasivos, intensidades. Mientras pasea, la heroína de Virginia Woolf se extiende como una ola a través de todas las cosas, y sin embargo las mira desde fuera con la impresión de que es peligroso vivir un sólo día (nunca volveré a decir: soy esto o aquello, él es esto o aquello...). El mismo paseo es una *haecceidad*. (...) AECCEIDAD = ACONTECIMIENTO. Una cosa, un animal, una persona, sólo se definen por movimientos y reposos, velocidades y lentitudes (*longitud*), por afectos, por intensidades (*latitud*). Ya no hay formas, sólo hay relaciones cinemáticas entre

⁸⁰ “Dices «yo» y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo.” Friedrich Nietzsche, “De los despreciadores del cuerpo”, en *Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Ed., 2002, p. 64.

elementos no formados; ya no hay sujetos, sólo hay individuaciones dinámicas sin sujeto que constituyen los agenciamientos colectivos.”⁸¹

La sugerencia de Woolf y Deleuze nos lleva a pensar que la individuación de las personas no se agota en una actividad del pensamiento dado como *epistème*. Los acontecimientos en la realidad no están determinados de manera contundente por la actividad de una subjetividad operante, sino por el ritmo de todo lo que se da lugar en ese encuentro, al ofrecerse en la modalidad de un bloque intensivo y despersonalizado de vivencias. Pues –precisamos lo aludido arriba– más que un “sujeto de la experiencia” lo que hay es un “ser de sensación”. Desde allí, desde lo menor, las palabras trazan un mapa de afectos, de sensaciones e ideas con los cuales se articula una visión que expande o desplaza el campo de vivencias reconocidas.

Incorporar estas ideas a la biografía emocional y afectiva de Virginia Woolf o de Gilles Deleuze es riesgoso, pero bien puede darnos una visión distinta de la muerte que sufrió cada uno. Para ninguno de los dos la muerte involucró un rechazo a vivir, antes bien, el suicidio, en cada caso, se da a entender como un pacto y una alianza con afectos que dicen un profundo sí a la vida.

Gilles Deleuze se lanzó por la ventana del hospital en el que se encontraba internado padeciendo enormes malestares provocados por la tuberculosis que lo asedió en los últimos años de vida.⁸² Virginia Woolf cargó su abrigo con piedras y se

⁸¹ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, “Psicoanálisis muerto analiza”, en *Diálogos*, traducción de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 104-105. Deleuze se refiere a Rohda, el personaje que se suicida lanzándose al acantilado en *Las olas*.

⁸² Sería interesante pensar en las analogías que se ofrecen entre las muertes de Gilles Deleuze y Septimus Warren Smith. Tanto el personaje dibujado por Virginia Woolf, que acompaña paralelamente el día de Mrs. Dalloway (Septimus W. Smith), como Deleuze, se lanzaron al vacío más próximo que les tendía la mano una vez que se vieron acosados por los heraldos más siniestros de la enfermedad (la de Septimus era de orden espiritual; la de Deleuze, fisiológica). Me interesa hacer evidente que hay pocos elementos trágicos en estos actos. Si asentamos estos acontecimientos en un plano literario, la imagen que ofrece la muerte de Septimus o Deleuze, está mucho más cerca de la producción modernista que de la tragedia clásica.

“Quedaba sólo la ventana, la amplia ventana de una casa de huéspedes de Bloomsbury; el molesto, desagradable y bastante melodramático asunto de abrir la ventana y saltar al vacío. Era la idea de la tragedia la que tenían los otros, aunque no la suya (...)” (Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, traducción de José Luis López Muñoz, Alianza Editorial, p. 176.)

Podríamos aventurarnos a decir con Deleuze que no se trata de tragedia, sino de una línea de fuga; como todas las grandes invenciones de afectos en la literatura moderna.

internó en la corriente del río Ousse, porque le resultaba difícil sobrellevar el estado alterado de conciencia en el que vivía ya casi de manera perpetua. Traer estos datos biográficos a flote puede parecer contradictorio respecto a lo que hemos dicho atrás. No es el caso.

Virginia Woolf se sumergió en el flujo del agua para acallar las voces de la locura que más que acecharla, la habían desplazado por completo. Deleuze se arrojó al vacío acosado por el dolor del cuerpo enfermo. Las afirmaciones de la vida que ambos realizaron no han pasado de largo, ni son anuladas tras estas decisiones. Es probable que sean puestas en tela de juicio, si se apelara a una lógica de no-contradicción que rigiera también en el plano ético. Sin embargo, ambos han dejado ver con sus conceptos y mapas literarios que la enfermedad no es la antítesis de la vida. La enfermedad es un lugar desde el que se construye la salud. Ni una ni otra son realmente un piso firme, son más bien un tránsito, un caos al que se le traza el plano para descifrarlo y transitarlo al modo de un itinerario de viaje, que se quiere así, en tanto que camino, nunca como el punto final.

Es cierto que en la enfermedad nos hacemos de un cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari lo contraen en la fórmula: CsO). Pero el cuerpo sin órganos que se hace, que se atraviesa en todo devenir-enfermo nunca se alcanza en plenitud; el cuerpo deconstruido, desterritorializado en cada parte por el dolor o por la esquizofrenia no es un estado en el que se pueda vivir. “El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. (...) El cuerpo sin órganos es no-deseo tanto como deseo.”⁸³ Por ello, los devenires minoritarios, que lo atraviesan como variaciones sobre la planicie del CsO, sólo son aproximaciones, viajes de descenso, nunca estancias, como veremos adelante.

La vida es inmanencia pura, y lo es también en la enfermedad, no lo olvidemos.

⁸³ Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*, pp. 155-156.

La muerte no deja de darse aquí, en este plano, pero saltar de un devenir a otro, sin salir de nuevo a la superficie del “yo”, a esa ficción que queremos mantener por caprichos estéticos, eso es distinto. No se puede vivir humanamente en el CsO, ni en una serie infinita e ininterrumpida de devenires: los cortes que marcan una fase entre un flujo de deseo y otro, requieren de algún respiro, salir a flote antes de volver a sumergirse. En parte por ello, la trascendencia de la vida en su totalidad no puede ser sino ella misma inmanente. Entregarse a la muerte no deja de ser un acontecimiento inmanentista.⁸⁴

Marcar la diferencia entre afirmar la vida incluso en la muerte es fundamental cuando hablamos del suicidio. “Afirmar la vida y aún más en la muerte”, es algo que ya ha señalado Georges Bataille, en *El erotismo*, pero aquí damos otra versión de la misma sentencia: el acento no está en el éxtasis, ni en lo Sagrado, sino en el devenir de los días y su sucesión, en el acoso de la desaparición más tenue, es una imagen más próxima a un dibujo que se borra poco a poco que a una explosión luminosa.

El suicidio de Virginia Woolf no es el corolario de una vida plena de enfermedad y padecimientos que niegan la vitalidad de la escritora. Pensar esto nos arrastraría a una consideración trágica del caso de Virginia Woolf y no cederemos en lo que respecta a negar esto. Sus cartas de despedida, sus “notas suicidas”, lo han dejado claro:

⁸⁴ “Una vida es la inmanencia de la inmanencia, la inmanencia absoluta. (...) No se debería contener una vida en el simple momento en que la vida individual enfrenta la muerte universal. Una vida está en todas partes, en todos los momentos que atraviesa tal o cual sujeto viviente y que se miden por tales o cuáles objetos vividos. Una vida inmanente lleva acontecimientos o singularidades que no hacen sino actualizarse en los sujetos y los objetos. Esta vida indefinida no tiene en si misma momentos (aun cuando los momentos le son muy próximos). Ella sólo tiene entretiempos, entremomentos. Tal vida no aparece ni se sucede sino que presenta la inmensidad del tiempo vacío en donde vemos al acontecimiento por venir y ya pasado en el absoluto de una conciencia inmediata. (...) El artículo indefinido no es la indeterminación de la persona sin ser al mismo tiempo la determinación de lo singular. El UNO no es lo trascendente que puede contener aún la inmanencia, sino la inmanencia contenida en un campo trascendental. El UNO es siempre el índice de una multiplicidad: un acontecimiento, una singularidad, una vida... Siempre se puede invocar un trascendente que cae por fuera del plano de inmanencia o incluso que se lo atribuye; sin embargo, toda trascendencia se constituye únicamente en la corriente de conciencia inmanente propia de ese plano. La trascendencia es siempre un producto de la inmanencia.” (Gilles Deleuze, *La inmanencia: una vida*, Publicado originalmente en la revista “Philosophie” Nro. 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995.* Traducción de Consuelo Pabon* Extraído de <http://antroposmoderno.com>)

Siento que voy a enloquecer de nuevo. Creo que no podemos pasar otra vez por una de esas épocas terribles. Y no puedo recuperarme esta vez. Comienzo a oír voces, y no puedo concentrarme. Así que hago lo que me parece lo mejor que puedo hacer. Tú me has dado la máxima felicidad posible. Has sido en todos los sentidos todo lo que cualquiera podría ser. Creo que dos personas no pueden ser más felices hasta que vino esta terrible enfermedad. No puedo luchar más. Sé que estoy arruinando tu vida, que sin mí tú podrías trabajar. Lo harás, lo sé. Ya ves que no puedo ni siquiera escribir esto adecuadamente. No puedo leer. Lo que quiero decir es que debo toda la felicidad de mi vida a ti. Has sido totalmente paciente conmigo e increíblemente bueno. Quiero decirlo —todo el mundo lo sabe. Si alguien podía haberme salvado habrías sido tú. Todo lo he perdido excepto la certeza de tu bondad. No puedo seguir arruinando tu vida durante más tiempo. No creo que dos personas pudieran ser más felices que lo que hemos sido tú y yo.⁸⁵

El tono fatalista se deja ver, pero hay un matiz aún más marcado en la afirmación de la existencia, trazada en parte por los padecimientos, pero al final del día, también colmada también de momentos de dicha y felicidad.

La filósofa argentina, Monica Cragolini –en consideraciones próximas a estas que presentamos aquí pero concentradas en el caso de Nietzsche– sugiere que la relación que se mantiene con la enfermedad se puede articular de dos formas: 1) En relación con la constitución del “yo”, donde se nota “el cuerpo ausente en el concepto de salud entendida como ausencia de enfermedad”; 2) Por contraparte, “el cuerpo presente en la idea de salud como plenitud de fuerzas”, en las que la enfermedad sólo es parte de esta lucha y sus juegos.⁸⁶

Según Cragolini, han proliferado ideologías que santifican o bien atribuyen una dignidad moral a la enfermedad en un sentido reactivo-cristiano; donde se cree que es mejor ser débil y enfermo antes que fuerte y sano, de acuerdo con los argumentos presentados por Nietzsche en *Genealogía de la moral*.⁸⁷ En este tenor, apelar a la “condición bondadosa o benéfica”⁸⁸ del enfermo, por decirlo de algún modo, sólo hace evidente el estado de ocultamiento en el que se ha tenido al cuerpo

⁸⁵ Rose, Phyllis, *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*. Routledge, 1986, p. 243.

⁸⁶ Cf. Mónica B. Cragolini, *Tiempo de la salud, tiempo de la enfermedad*, en *Escritos de Filosofía*, Academia Nacional de Ciencias, Buenos Aires, 1999, Nros 33-34, pp. 109-119. También hay versión para consulta en Internet, en http://www.nietzscheana.com.ar/comentarios/salud_enfermedad.htm

⁸⁷ Cf. Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*. Vid. También el prólogo a *Aurora*.

⁸⁸ “Los buenos en efecto, -no pueden crear: son siempre el comienzo del final: -crucifican a quien escribe nuevos valores sobre nuevas tablas, sacrifican el futuro a sí mismos-, ¡crucifican todo el futuro de los hombres!” (F. Nietzsche, apartado 26 en “De tablas viejas y nuevas”, *Así habló Zaratustra*, p. 298.)

en Occidente; se le ha negado al cuerpo la posibilidad de fundar un discurso de salud fuerte, que demuestre la firmeza en la que se mueve la voluntad de poder entendida como un propulsor de toda la vida.⁸⁹

Ahora bien, no debe perderse de vista la diferencia semántica en lo que Virginia Woolf apunta como “estar enfermo” (*being ill*) con aquello que Nietzsche caracterizó como el “ocultamiento del cuerpo en la enfermedad” –como lo señala Cragolini–, el punto relevante y en el que pueden convergir es en dar al cuerpo la palabra, no necesariamente para que se revele una nueva verdad en el sentido de una moraleja, sino para que en ella se deje dibujar una línea de fuga que da paso a un proceso de devenir, a una inmersión en otros estratos de la existencia que son los propios del cuerpo, pensado ya no como una maquinaria con engranaje, sino como una serie de flujos continuos con ritmos, consistencias y velocidades variables.

El punto en el que Virginia Woolf ubica la enfermedad no es la cumbre romántica plena de excentricidad, en la que la condición de enfermo otorga una perspectiva superior a la de las moscas del mercado⁹⁰ –para decirlo con la metáfora de Zaratustra–. Por ello su punto de vista se encuentra más próximo a lo que dicen Deleuze y Guattari en “Los devenires” que a la dupla estudiada por Susan Sontag, particularmente en torno a la tuberculosis, en *La enfermedad y sus metáforas*.⁹¹

⁸⁹ En vez de la salud, la “salud del alma”, quiero decir una *folie circulaire* que va desde las convulsiones de la penitencia hasta la historia de la redención! ¡El concepto de “pecado” ha sido inventado al mismo tiempo que el instrumento de tortura que la completa, el “libre arbitrio”, para extraviar los instintos, para hacer de la desconfianza para con los instintos una segunda naturaleza! En el concepto de “desinteresado”, de “negador de sí mismo”, encontramos el verdadero emblema de *décadence*, el quedar seducido por lo nocivo, el ser-incapaz-ya-de-encontrar-el-propio-provecho, la destrucción de nosotros mismos, han llegado a ser cualidades, son el “deber”, la “santidad”, la “divinidad” en el hombre. Por último –y esto es lo más horrible–, en el concepto de hombre bueno, nos declaramos a favor de todo lo que es débil, enfermo, malogrado; a favor de todo lo que sufre de sí mismo, de todo lo que debe perecer –, invertida la ley de la selección, convertida en un ideal la contradicción del hombre orgulloso y bien constituido, del que dice sí, del que está seguro del futuro, del que garantiza el futuro - hombre que ahora es llamado el malvado... ¡Y todo esto fue creído como moral! - *Escrasesz l'infame!*” (F. Nietzsche, *Ecce Homo*, “Por qué soy un destino”, §8).

⁹⁰ Vid. Nietzsche, *Así habló...*, “De las moscas del mercado”, p. 90.

⁹¹ El estudio de Sontag puede resumirse, en grandes rasgos, a un análisis que contrapone las imágenes que suscitan dos tipos distintos y paradigmáticos de la enfermedad: por un lado está la tuberculosis, impregnada del tono romántico con el que se puede articular una vivencia bohemia y trágica (deseable y hasta bien vista) del vivir-enfermo. El otro, el modo de la enfermedad que no puede vivirse más que como una sentencia de muerte, será caracterizado por el cáncer. *La enfermedad y sus metáforas*, busca desmitificar ambas consideraciones, con el firme objetivo de encontrar una nueva retórica que permita otros modos de relacionarse con los procesos traumáticos y los prejuicios sociales que las rodean,

La enfermedad entendida como el agenciamiento de un cuerpo sin órganos CsO⁹² (Woolf – Deleuze) en ningún momento rinde tributo a los valores decadentes, que afirmarían que toda proximidad a la muerte es mejor que cualquier experiencia de vida. Ocurre lo contrario, la enfermedad es un punto más en el camino para afirmar la vida.

No cabe aquí usar la visión mórbida del simbolismo, al modo de Baudelaire⁹³, por citarlo a modo de contra ejemplo –entre tantos otros posibles–. En todo caso, hay que precisar la visión y el olfato, con el objetivo de desenmascarar aquellos agenciamientos de escritura que en realidad desprecian el vivir. No creemos que Baudelaire, ni los poetas o escritores que trazan en sus palabras un ambiente más siniestro se opongan a la vida y sus embates. Después de todo, toda creación poética es un profundo sí. Incluso, o todavía más, cuando se atreve a jugar y bailar sobre el abismo, cuando no tiene miedo al descenso porque sabe que allí también hay un dispositivo que da rienda suelta a la vida.

En un sentido totalmente anticristiano, Nietzsche nos canta esto: “El arte es *la redención del que sufre* –como camino que conduce a estados en los que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en los que el sufrimiento es una forma de gran entusiasmo.”⁹⁴ Nietzsche y Baudelaire no están radicalmente lejos, en

particularmente a las imágenes asociadas con el padecimiento del cáncer.

⁹² Deleuze y Guattari distinguen tres cosas de los cuerpos sin órganos (CsO): 1) los que difieren como tipos, géneros, atributos sustanciales, etc; 2) lo que pasa por cada tipo de CsO, las velocidades, las ondas, las vibraciones producidas que lo pueblan; 3) el conjunto eventual de todos los CsO: el plano de consistencia (la *Omnitudo*).

Nos interesan aquí los de la primera diferenciación: los CsO donde caben el Frío del CsO drogado, lo Dolorífico del CsO masoquista; y nosotros añadiríamos uno más: el Descenso molecular del CsO enfermo.

Vid. Deleuze- Guattari, *Mil mesetas*, p. 163.

⁹³ Habría que tener en cuenta, en este punto, el juego que establece la vertiente más sombría del Romanticismo y su legado en el Simbolismo que le sigue; si ha habido dos tradiciones poéticas que se han levantado sobre abismos y han articulado su poética en torno a los juegos con la muerte, serían sin duda estas dos.

Recordemos, por ejemplo, que Nietzsche no tiene en buen aprecio la obra de Baudelaire, en varios lugares de sus notas personales afirma que Baudelaire pertenece a esa suerte de hombres demasiado decadentes, incluso aferrados con cierta catolicidad a la esencia del nihilismo cristiano, aún cuando pretenden elevarse como su contraparte. Pero a decir de Nietzsche, su carácter mórbido delata el hastío y el cansancio, la falta de fuerzas vitales con las cuales hacerse de impulsos que digan un “sí” a la vida.

Por otra parte, mucho de lo que dice Nietzsche en torno al arte, como fuerza vital, como impulso dionisiaco, se podría también decir de poéticas como la de Baudelaire.

⁹⁴ Cf. F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos. Una selección*. Edición de Günter Wohlfhart, traducción de Joaquín Chamorro

realidad se trata de dos modos performativos análogos, aunque quizá opuestos o divergentes en su expresión.

En *Lógica del sentido*, Gilles Deleuze nos señala un orden de cosas sobre la postura de Nietzsche respecto a la salud, pero podrían decirse también de Virginia Woolf sin generar grandes problemas. :

Nietzsche nos exhorta a vivir la salud y la enfermedad de tal modo que la salud sea un punto de vista vivo sobre la enfermedad, y la enfermedad un punto de vista vivo sobre la salud. Pues hacer de la enfermedad una exploración de la salud, y de la salud una investigación de la enfermedad. “Observar como enfermo conceptos más sanos, valores más sanos, y luego, a la inversa, desde lo alto de una vida rica, sobreabundante y segura de sí, sumergir la mirada en el trabajo secreto del instinto de decadencia; ésta es la práctica en la que me he entrenado más tiempo, esto es lo que constituye mi experiencia particular, y en lo que me he hecho un maestro, si es que lo soy en algo. Ahora conozco el arte de invertir las perspectivas...”. (...) La salud afirma la enfermedad cuando es puesta como objeto de afirmación su distancia con la enfermedad. La distancia es, en definitiva, la afirmación de lo que distancia. ¿Acaso no es precisamente la Gran Salud (o la Gaya Ciencia) este procedimiento que hace de la salud una evaluación de la enfermedad y de la enfermedad una evaluación de la salud? Aquello que le permite a Nietzsche hacer la experiencia de una salud superior, incluso en el momento en que está enfermo. A la inversa, no es cuando está enfermo que pierde la salud, sino cuando ya no puede afirmar la distancia, cuando por su salud ya no puede hacer de la enfermedad un punto de vista sobre la salud (entonces, como dicen los estoicos, el papel ha terminado, ha acabado la representación). Punto de vista no quiere decir un juicio teórico. El «procedimiento» es la vida misma.⁹⁵

La gran salud de Virginia Woolf es justo esa perspectiva creadora de Nietzsche, que desde la salud puede encontrar un sitio en el que celebra el acoso del delirio, en un movimiento que no cede a la vida incluso en este proceso de sufrimiento. En 1913, en 1917 y, más tarde, en 1924, Virginia tuvo severas afecciones de ánimo: se le diagnosticaron trastornos depresivos y anoréxicos, acompañados de ataques de euforia en los que trató de suicidarse. Se le ha diagnosticado en retrospectiva, desde la literatura médica contemporánea, como una “víctima” del trastorno que ahora identificamos como bipolaridad⁹⁶. Más allá de si la sintomatología coincide, o si

Mielke, Abada Ediciones, Madrid, 2004, p. 232.

⁹⁵ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Editorial Paidós, Barcelona, 2005, p. 208-209. La cita entrecomillada es de Nietzsche, *Ecce Homo*.

⁹⁶ Para los detalles clínicos de la enfermedad de Virginia Woolf, Vid: Kamiya, M, *Virginia Woolf. An Outline of a Study on Her Personality, Illness and Work*, *Confinia Psychiatrica*, Tudsu College, Kodaira, Tokio, 1965. Así como, Trombley S. *All that Summer She Was Mad*, London, Junktion Books, 1981: y, Marcus, J. On Doctor Savage, en *Virginia Woolf Miscellany*, vol. I, número 17, Otoño 1981.

aceptamos las implicaciones que esta lectura podría ofrecer para considerar la racionalidad de sus ensayos o de sus novelas, habría que decir que su obra es un sí afirmado, desde la salud o desde el padecimiento espiritual.

Ver la enfermedad como una experiencia proveedora de otra mirada, el descenso del cuerpo al proceso desterritorializante de la fiebre y la melancolía, es también lo que proporciona los límites para trazar un plano en el “vuelo de la mente”⁹⁷.

El biógrafo de Virginia Woolf, su sobrino, Quentin Bell, nos dice que Virginia utilizó muchas veces la escritura para dar palabra a sus conflictos mentales:

Por consiguiente, durante la composición el enfoque de la novela se había desplazado a grandes rasgos desde el ámbito de lo omnisciente a la esfera del subconsciente; de lo externo a lo interno, del diálogo objetivo al monólogo subjetivo; de lo satírico a lo impresionista: *En el climax de la novela, la repentina enfermedad y muerte de Rachel, la sra. Woolf intenta salirse del molde de la externalización, al presentarnos un relato impresionista de la enfermedad desde el punto de vista de Rachel.* (...) Al hablar de la carga autobiográfica la novela, que no fue poco lo que de sí misma se dejó la autora en esas páginas. La presentación del delirio de Rachel la sumergió en el recuerdo, seguramente penoso, del que ella misma había vivido con ocasión de sus anteriores crisis mentales, como la que había sufrido, por ejemplo en 1904.⁹⁸

Ahora bien, servirse de la óptica de la enfermedad para producir una salud: la literatura; eso no es lo único que señalaba Deleuze en la larga cita que introdujimos unos párrafos atrás. ¿Qué ocurre con el movimiento de regreso?, ¿qué pasa cuando es la enfermedad el estado en el que se ha caído, ya quizá sin posibilidad de retorno? En este lugar la salud también ofrece su visión: puede sonar un tanto cursi, pero esta visión es la del amor, el amor a una vida y a una forma de hacerse una salud: escribir con amor. “Sólo se debería morir por amor y nunca por una muerte trágica. Sólo se debería escribir por esa muerte, o dejar de escribir por ese amor.”⁹⁹ Aunque, en efecto, la idea es bastante cursi, mejor dejémosla allí. La pregunta que salta entrelíneas es si puede la muerte significar una afirmación de la vida. Nos

⁹⁷ “Yo alcanzo una clase distinta de belleza, consigo la simetría por medio de infinitas discordancias al mostrar todas las huellas del tránsito de la mente por el mundo; logro al final una especie de unidad compuesta de quebradizos fragmentos; para mí este es el proceso natural; el vuelo de la mente.” V. Woolf, citada por Carlos Herrero, *Op. Cit.*, p.20.

⁹⁸ *Ídem.*, p. 29.

⁹⁹ G. Deleuze y C. Parnet, *Diálogos*, p. 60.)

aventuramos a pensar que Deleuze no quiere que la tragedia sea aquello de dé sentido ni a la vida, ni a la muerte, y mucho menos a la escritura; su renuncia a la tragedia no se debe únicamente a su crítica a la representación (desplazada al *teatrum* de la mente como sugiere al inicio de *Diferencia y repetición*); Deleuze no niega la posibilidad de una condición trágica de la existencia, pero simplemente le quita fuerza interpretativa, pues encuentra más impulso en la jovialidad que en un drama siniestro, cercado por la imposibilidad de incorporarse al orden del cosmos de una manera no-sacrificial. Probablemente Virginia Woolf también pensaría esto. Su última novela, *Entre actos*¹⁰⁰, es una comedia de estructura compleja, sí, es una comedia modernista, pero que en el fondo tocaba un tema sencillo: la alegría de vivir. En más de un sentido ése es el trazo de su escritura.

¹⁰⁰ “Aquí me hallo, esbozando un nuevo libro; pero, por favor, que no vuelva a convertirse en una carga enorme echada a mis espaldas, lo suplico. Que sea improvisado y tentativo. Algo que pueda ir yo sacando alguna que otra mañana, para descansar de Roger: (la biografía que Virginia Woolf dejó inconclusa y que se ocupaba de Roger Fry) Pero para entretenerme, permítaseme este apunte ¿Por qué no Poyntzet hall: un centro: un debate sobre toda la lit. en conexión con un humor vivo, incongruente y real, e incluyendo cualquier cosa que me pase por la cabeza; pero rechazando el “yo”: reemplazándolo por el “nosotros”: a quienes al final se hará una invocación? ¿Un “nosotros”... que está compuesto de muchas cosas diferentes... toda la vida, el arte, y un sinfín de cosas dispersas –un conjunto incoherente y caprichoso, pero de algún modo unificado– mi actual estado mental? ¿Y la campiña inglesa, y una vieja mansión pintoresca– y una terraza, por donde pasean las niñas? Y un trasegar de gente–y una variación y un cambio continuos desde la intensidad hasta la prosa Y hechos –y notas.” Virginia Woolf, en Carlos Herrero, *Op. cit.*, p. 234. Los paréntesis son nuestros.

2.3 DEVENIR-INTENSO. DEVENIR-IMPERCEPTIBLE

Esta es mi cara -dijo Rhoda-, en el espejo, tras el hombro de Susan, esta cara es mi cara. Pero me replegaré detrás de Susan, para ocultarla, ya que yo no estoy aquí. No tengo cara. Los demás tienen cara... Pero yo oscilo y cambio, y en menos de un segundo devengo transparente.

Virginia Woolf – *Las olas*

El segmento subtulado “Recuerdos y devenires, puntos y bloques” -en la meseta de los devenires de Deleuze y Guattari-, da inicio con una pregunta de la que nos serviremos aquí: “¿Por qué hay tantos devenires del hombre, pero no devenir-hombre?”¹⁰¹ La respuesta es evidente, la tenemos ante la vista aunque se oculta detrás de su notoriedad. El “hombre” es un agente de la voluntad de dominio, y los devenires son siempre algo minoritario, más propios del deseo que del poder, y más cercanos a la creación que a la imposición. La literatura es un devenir, escribir es un devenir, y eso es lo que queremos traer a colación.

Deleuze nos dice a lo largo de su obra que el hombre no es sólo un posicionamiento psíquico –según la jerga del psicoanálisis–, ser “hombre” no es una definición, y su experiencia no se agota en referir a un género de identidad sexual o una especie animal; el hombre es, más bien, a decir de Deleuze, un amplio régimen de signos sobre el que se desenvuelven la mayoría de nuestras vivencias de orden cultural. El hombre es un espectro dominante del lenguaje, donde incluso toma sentido el uso común de la palabra mayoría: que aquí no quiere decir una cantidad relativa más grande, sino un patrón de relaciones que prolifera en series miméticas,

¹⁰¹ Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 2009, p. 291.

i.e., que más que constituirse como mayoría por la vía de una densidad cuantitativa se instala como parámetro normativo para un estado de dominación, impone su experiencia del mundo a otras individuaciones y poblaciones. En este sentido, otras formas de constituir una individuación, cualquier pronunciamiento distinto al del “hombre” se da más bien como un pliegue que se dobla bajo la superficie regente de significación (sea ésta de carácter lingüística, económica, política, etc.); las mujeres, los niños, los animales, los vegetales, los minerales, las moléculas y otros estratos de la vida, son minoritarios.

Habría que aclarar que no se debe confundir este sentido de devenir-minoritario, con un estatuto social cuantitativo; hay que pensar que los judíos o los homosexuales, por ejemplo, en tanto que grupos constituyen una minoría respecto del resto de personas en un lugar y tiempo determinados, pero como tales no producen ni atraviesan un devenir-minoritario como lo sugieren Deleuze y Guattari. Un conjunto de individuos con un rasgo en común que aparece con menor frecuencia estadística que en el resto, no se posiciona frente a éste como un devenir, sino como una población estratificada que difiere en la expresión de su condición. Es decir, como una colectividad que hace notorias sus diferencias ante la mayoría, y con ellas articula una identidad. “Uno se reterritorializa, o se deja reterritorializar en una minoría como estado; pero se desterritorializa en un devenir.”¹⁰² En cualquier caso, una pronunciación de identidad en tanto que grupo minoritario será una proyección colectiva que exige la mirada del resto, y a la par establece su derecho reivindicar sus diferencias. En eso consiste el proceso de reterritorialización, articula una voz audible, clara, pero eso no es un devenir. Nos conformamos aquí con marcar esta distinción que puede dar lugar a confusiones más adelante. Ya que lo que realmente nos interesa son los devenires propios de la escritura.

¹⁰² *Ídem.*

El devenir que componen con sus libros los escritores involucra un bloque de intensidad que se vive desde una individuación, no desde una colectividad, así sea ésta una minoría cuantitativa en un Estado o sociedad. Deleuze y Guattari dirán que el “sujeto” del devenir siempre es hombre. El hombre en tanto que el umbral desde el que parte la experiencia significativa; incluso cuando sólo podrá constituirse como un sujeto de experiencia si entra en el devenir-minoritario, pues el devenir trazado en la obra de arte literaria ha de deconstruir esa identidad del “yo”. “La disolución del yo supone una radical desorganización del sujeto propiciada por la voluntad de arte”.¹⁰³ Deleuze nos dice en “La literatura y la vida” que “(i)ncluso cuando es una mujer la que deviene ésta posee un devenir-mujer, y este devenir nada tiene que ver con un estado que ella podría reivindicar.”¹⁰⁴ No existe un devenir-mujer que reivindique la postura del feminismo como movimiento político emancipatorio, y menos aún si lo que se pretende con esto es instaurar esta posición política-social como un nuevo fundamento ideológico para ocupar un discurso o un estatuto dominante.

Tomemos un ejemplo que nos servirá para matizar. Deleuze apunta que Virginia Woolf se prohibía “hablar como una mujer”, y que de este modo captaba tanto o más el devenir-mujer del que parte toda escritura, de tal modo que este devenir-mujer, tampoco se contraponía al carácter politizado de sus discursos en tanto que feminista, simplemente son dos acontecimientos distintos. Quizá a partir de la mención de dos textos emblemáticos de Woolf podríamos dejar clara la diferencia entre: 1) un agenciamiento colectivo de enunciación (*A room of one's own*); 2) un retrato del devenir-mujer (*Orlando*). 1) El agenciamiento colectivo está atravesado en su totalidad por la política y la discursividad en un medio social; 2) El devenir hace política en un sentido distinto, es un proceso de descodificación, abre modalidades

¹⁰³ Sonia Torres Ornelas, *Deleuze y la sensación. Catástrofe y germen*, Editorial Torres Asociados, México DF, 2008, p 62.

¹⁰⁴ Deleuze-Parnet, *Diálogos*, p. 53.

moleculares y las hace vibrar a través de variaciones sobre un campo de inmanencia, que se dibuja o retrata este trazo mediante la palabra escrita: la literatura, en nuestro caso.

Un devenir siempre será un movimiento de desterritorialización. El devenir-mujer es quizá sólo el más próximo al hombre. Afortunadamente, para producir líneas de fuga que nos hagan olvidar la vergüenza de ser un hombre, hay una multiplicidad de devenires. Pero que también quede claro que un devenir no significa imitar, no se trata de una caracterización, sino de un encuentro entre dos reinos que produce un medio sobre el cual transitar los límites de ambos. Es una invitación a realizar un cortocircuito en el supuesto cauce natural de las cosas, se traza por el medio de dos cosas y esa misma línea que da límites y pone las cosas en proximidad mutua. Un rizoma entre dos nodos de códigos: el devenir-ballena del capitán Achab, el personaje de *Moby Dick*, no consiste en una imitación de una ballena, sino en un pacto, una alianza con otro reino, que hace notorio que Achab y Moby Dick han traicionado su supuesta “naturaleza” de una manera peculiar.

En más de un sentido un devenir implica un proceso de codificación en el que se tiene que ceder algo de sí, y en ello viene la traición a la tradición en la que se vive. Es un acto que pone en duda el origen, y si lo mantiene como punto de partida de la trama, lo hará sólo para pervertir su cauce. Un devenir hace notar que la relación entre tradición y traición se juega de manera belicosa. Allí donde una apunta a lo comunitario, al abrir el mundo desde y con la mirada de los otros, la otra quiere verse como una línea de fuga, como un renunciar que no sólo sea el abandono, sino más que nada una huida que al mismo tiempo hiere y abre una fisura en la imagen de ese horizonte previo.

En el apéndice V de *Lógica del sentido*, Deleuze ofrece un gran análisis de esto

tomando como base *La Bête Humaine* de Émile Zola, con la noción de la grieta. Lo relevante es que la grieta pone en cuestión tanto la tradición, la herencia y el origen, así como la anomalía, la traición y la línea de fuga; el juego es un vaivén, una especie de tradición de la ruptura:

La familia no estaba del todo bien, muchos tenían una grieta. Él, a ciertas horas, sentía claramente esta grieta hereditaria; (...) en el interior de su ser aparecían repentinas pérdidas de equilibrio, como fracturas, agujeros por los cuales su yo se le escapaba en medio de una humareda que lo deformaba todo.¹⁰⁵

Una grieta aquí implica que, a pesar de su aparente lejanía, la tradición introduce un elemento que generará anomalías en su serie. Y esta anomalía es la que niega el carácter dialéctico, pues no sólo se trata de mutación sino también de creación de algo que antes no estaba. La grieta provoca la pregunta por el mentado “yo”: ¿Soy yo o es otro quien se abre a este régimen de signos, a esta composición de afectos?, ¿o se trata más bien del avistamiento de un espectro? Algo atrapado entre dos dimensiones; sin posibilidad de autenticidad, un proceso marcado por un movimiento mixto y el vértigo que asalta la aparición de cada cosa nueva.

Un devenir es también una alianza que puede ser calificada de perversa, aunque sólo en el sentido en que deconstruye un orden, a sabiendas del funcionamiento de éste, así como del efecto que seguirá a su traición. En el mencionado devenir-ballena del capitán Achab, *Moby Dick* también atraviesa una fase de atracción, el animal deviene otra cosa en el padecimiento de esa monstruosa fascinación por su perseguidor. Pero el animal no tiene un devenir-hombre, no existe un devenir-hombre, su devenir lo hace moverse del estrato de Animal, al de Anomal.¹⁰⁶ “El devenir no funciona en el otro sentido, y no se deviene Hombre, en tanto que el hombre se

¹⁰⁵ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 370.

¹⁰⁶ “Se ha podido señalar que la palabra “anomal”, adjetivo caído en desuso, tenía un origen muy diferente de “anormal”: a-normal, adjetivo latino sin sustantivo, califica lo que no tiene regla o que contradice la regla, mientras que, “an-omalía”, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización. Lo anormal sólo puede definirse en función de caracteres, específicos o genéricos; pero lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. (...) Para devenir-animal, uno siempre hace alianza con el Anomal: *Moby Dick*.” Cf. G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, p. 248

presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia. (...) Cabe instaurar una zona de vecindad con cualquier cosa, a condición de crear los medios literarios para ello.¹⁰⁷

Cuando el devenir adviene por medio de la alianza con un poder, el proceso de mixtura es alto. El devenir-animal no siempre requiere de alguna individuación Anomal que proceda a invitar al descenso, pero cuando aparece, el anfitrión, o el aliado, por llamarlo de algún modo, no permanece intacto.¹⁰⁸

Por ello la escritura interviene, es decir, la escritura, que se ubica principalmente en un espectro humano, se presta para que lo otro introduzca sus propios axiomas: el grito, el llanto, el gruñido, el silencio, el zumbido de los átomos en su movimiento, etc. Escribir es una función que no tiene por finalidad otra cosa que no sea el conjugarse con otros flujos. La escritura fluye, desciende desde las altas montañas hasta los abismos; es algo intensivo, instantáneo y mutante. En un devenir como el de Achab y Moby Dick, ambos se conjugan incluso cuando no se parecen en nada, y en cambio, cada uno desterritorializa al otro y le regala algo de su propia condición. “Al escribir se proporciona escritura a los que no la tienen, y éstos a su vez proporcionan a la escritura un devenir sin el cual no existiría.”¹⁰⁹

En un ensayo titulado *The Niece of an Earl*, Virginia Woolf reconocía que el escribir mismo está limitado por la experiencia de quien retrata lo que ha vivido, no obstante, señala que gracias a este mismo trabajo de tratar con el límite fronterizo es que se alcanza a ver algo de esa alteridad que cerca nuestra experiencia del mundo. Páginas atrás, habíamos encontrado algunos elementos de los devenires-minoritarios que posibilitan la escritura. Regresemos por un momento a ello. En la novela

¹⁰⁷ G. Deleuze, *Crítica y clínica*, pp. 11-12.

¹⁰⁸ Un aliado es “un poder capaz de transportar a un hombre más allá de los límites de sí mismo” Cf. *Las enseñanzas de don Juan*, de Carlos Castaneda, traducción de Juan Tovar, FCE, México, 1998, p.237.

¹⁰⁹ G. Deleuze y Claire Parnet, “De la superioridad de la literatura angloamericana, en *Diálogos*, trad. de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 53.

Orlando, también de Virginia Woolf, lo que encontramos es precisamente una voz para la multiplicidad de bloques que el protagonista atraviesa: deviene-mujer no al momento de despertar en su cama, en un cuerpo femenino, sino cuando finalmente se mueve en los umbrales de esa velocidad y de sus flujos de producción de deseo; deviene-animal del mismo modo, no al momento en que abandona la civilización, ni por proceso de imitación, sino por sumergirse en estas intensidades propias de otros estratos.¹¹⁰

Lo que menos importa aquí es si a partir del nombre, Orlando, se genera algún tipo de identidad. Dicha identidad sería ficticia. Esto no quiere decir que no sea verdadera, sino que tiene la estructura de la ficción, de la ficción literaria. El nombre no es más que un régimen de signos, bajo éste hay otro tipo de vivencias. “Es inútil recapitular una persona. Hay que seguir los pequeños indicios.”¹¹¹ Esos indicios hablan de un proceso de individuación despersonalizada; un ámbito de indiscernimiento que bien puede expresarse en la escritura con una articulación menos limitada, y por lo tanto, mucho más proclive a la plasticidad. Si escribir es un proceso de devenir, bien cabe aquí tomar en cuenta lo que nos dice al respecto Félix Guattari en *Revolución molecular*, que siempre se puede escribir “eso” en vez de cualquier pronombre, y por ende, en lugar de cualquier nombre:

Uno siempre puede sustituir cualquier pronombre con "eso", que abarca todo pronunciamiento, ya sea personal, demostrativo, interrogativo, posesivo o indefinido; ya se refiera a verbos o adjetivos. "Eso" representa la articulación potencial de los elementos vinculados de expresión cuyo contenido es menos formal, y por lo tanto más susceptible de ser reorganizado para producir el máximo de acontecimientos. "Eso" no representa un sujeto, traza un agenciamiento.¹¹²

Los personajes de la literatura no hablan por la voz de un yo, sino por la de un

¹¹⁰ “Orlando ya no actuaba por recuerdos, sino por bloques, bloques de edad, bloques de épocas, bloques de reinos, bloques de sexos, que conforman otros tantos devenires entre las cosas, o líneas de desterritorialización.” G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, p. 294.”

¹¹¹ Virginia Woolf, citada en, Carlos Herrero Quirós, *Op. cit.*, p. 28

¹¹² Félix Guattari, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*. Traducción al inglés de Rosemary Sheed. Harmondsworth: Penguin. 1984, p. 135. La traducción a castellano es mía.

devenir-minoritario. No dicen “yo”, sino “eso”, al modo de Nietzsche: “eso piensa en mí” (*Es denkt in mir*). Nos dice Deleuze que un devenir atraviesa una multiplicidad que desde allí se pronuncia. Un gran artista debe inventar planos sobre los que dibujen los trayectos de grandes afectos, no vistos antes, o bien, vistos con descuido (como en el caso de la enfermedad). Sus personajes son el producto de esta inmersión. En *Las olas*, Virginia Woolf no retrata seis personajes, sino seis multiplicidades que convergen, por continuidad y contigüidad en el flujo del tiempo y el espacio (podríamos incluir también el retrato de Perceval, pero dado que para él no hay un monólogo interno que le sirva como medio de expresión, consideremos sólo al resto). *Las olas* y las novelas que le preceden (*Al faro*, *Orlando*), ofrecen una purificación del egoísmo formal, y en este sentido son, en palabras de la propia Virginia, “el mundo visto sin un yo.” El literato Carlos Herrero lo dirá así: “el monólogo final de Bernard, en *Las olas*, no es exactamente un discurso individual, sino más bien constituye la expresión en clave impersonal de una sensibilidad compartida.”¹¹³ Deleuze no podría coincidir más:

Las olas son las vibraciones, los bordes cambiantes que se inscriben como otras tantas abstracciones en el plan de consistencia. Máquina abstracta de las olas. En *Las Olas* -Virginia Woolf, que supo convertir toda su vida y su obra en un paso- un devenir, todo tipo de devenires entre edades, sexos, elementos y reinos, mezcla de siete personajes, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne y Perceval; pero cada uno de estos personajes, con su nombre, su individualidad, designa una multiplicidad (por ejemplo Bernard y el banco de peces); cada uno está a la vez en esta multiplicidad y en el borde, y pasa a las otras. Perceval es como el último, engloba el mayor número de dimensiones, pero todavía no constituye el plan de consistencia. Aunque Rhoda cree verlo sobresaliendo en el mar, no se trata de él, “cuando apoya su rodilla el codo de su brazo es un triángulo, cuando se mantiene de pie es una columna, si se inclina es la curva de una fuente (...), el mar ruge tras él, está más allá de nuestro alcance”. Cada uno avanza como una ola, pero, en el plan de consistencia, es una sola y misma Ola abstracta cuya vibración se propaga según la línea de fuga o de desterritorialización que recorre todo el plan (cada capítulo de la novela de Virginia Woolf va precedido de una meditación sobre un aspecto de las olas, sobre una de sus horas, sobre uno de sus devenires).¹¹⁴

En efecto, escribir es un asunto de devenir, de devenires, en un plano múltiple. Lo

¹¹³ Carlos Herrero, Op. Cit. p. 236.

¹¹⁴ Deleuze-Guattari, *ibid*, pp. 256-257.

hemos dicho aquí hasta el cansancio. Lo que está en juego no es únicamente establecer mediante la escritura un manifiesto que haga notoria la vergüenza de ser un hombre, sino descender a una experiencia que nos deje ver, oler, y, más que nada, vivir, de un modo distinto a lo humano. La vida puede darse más allá de lo biológico y lo espiritual, los afectos también se ven trazados por intensidades minoritarias, por gruñidos y todo tipo de efectos de individuación que no están sesgados por el margen de una subjetividad que sólo dice “yo”. Aunque habría que apuntar que no se busca eliminar al “yo”, ni en tanto que sujeto gramatical, ni en tanto que sujeto de la experiencia; lo que sí es deseable es que reparemos en que el “yo” no alude únicamente a la actividad de una subjetividad que opere de manera cognitiva-racional (en el registro hombre), en el “yo” de una frase caben lo mismo multitudes que individuaciones: “yo soy esto, yo soy lo otro, yo soy todos los nombres de la Historia, etc.”. Escribir desmonta la organización edípica y neurótica del ser-hombre, y paradójicamente, lo hace desde abajo, desde el hundimiento en flujos femeninos, animales, moleculares, en suma, imperceptibles.

[A MODO DE APÉNDICE]

LÍNEAS DE FUGA

EL CUERPO (SIN ÓRGANOS) DE LA ESCRITURA.

LA HIERBA CRECE POR EL MEDIO.

De todo lo que se ha dicho sobre el lugar que ocupa la obra de Walt Whitman en la poesía y la literatura norteamericana de los siglos XIX y XX, se ha reparado muy poco en un elemento primordial en ella y que involucra su dimensión ontológica. Me refiero a lo que un pensador como Gilles Deleuze ha encontrado en la literatura angloamericana y de manera particular en la poética de Walt Whitman: una sucesividad modulada de fragmentos que conforma un único plano, lo que en cierta lectura, no es otra cosa sino un mapa del cosmos visto desde la mirada de Whitman, – una imagen de Dios en movimiento, podríamos decir si esto no nos provocara un arqueamiento de ceja–.

En el texto que el filósofo francés dedica a Whitman en *Crítica y clínica*, nos dice que los escritores americanos han llegado de un modo peculiar a la composición de una totalidad: que aquello que es casi inmediato para los poetas y pensadores europeos desde Grecia Antigua, el sentido de unidad orgánica, los americanos lo tienen que conseguir partiendo del fragmento. Lo que hace notoria la obra de Whitman es trazar “(e)l mundo como un conjunto de partes heterogéneas: *patchwork* infinito, (...) El mundo como *muestrario*, (...) una sucesión de fases de un movimiento separadas por intervalos de tiempo”.¹¹⁵ Deleuze sugiere que Whitman –y con él la poética americana– no construye la misma unidad que los poetas europeos. Su totalidad no es abstracta, ni tampoco solipsista, como la del poeta idealista o romántico. Nada más lejano de Whitman que una sentencia del tipo: “sólo yo existo”. Más que una mónada eterna, se trata de una línea de fuga, un itinerario de viaje con elevaciones, descensos, bloques, cortes, y más que otra cosa una superficie que se desplaza por el tiempo, articulándolo en un tejido al modo en que crece la hierba, o sea, por el medio, por la superficie misma.

¹¹⁵ G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 84.

Lo que significa que involucra la fusión de órdenes de cosas que marchan en una procesión, en la que la repetición afirma al mismo tiempo la radical diferencia, y su arraigo inmanente. Ni siquiera se trata de un orden progresivo, es un flujo de devenires: y lo mismo aplica atravesarlo de una sola vez, que por segmentos aislados o bien aleatorios.

Del comentario de Deleuze, habría que poner el acento en la noción de sucesividad de los días como un muestrario; es decir, una serie que otorga un caso entre multiplicidad de ellos y, hasta cierto punto, da una muestra arbitraria, un día cualquiera. Hagamos una pausa en lo que esto nos sugiere. Para el poeta norteamericano, las partes son fragmentos que no pueden ser totalizados, pero contrario a una lectura que se tope con la discontinuidad como corolario de este pensamiento, Deleuze dirá que hay algo más que sólo las partes o los fragmentos en Whitman: que en sus escenas *las relaciones son externas a sus términos*. Es el carácter secuencial y relacional lo que dará esta unidad característica a *Hojas de hierba*, o bien, a *Specimen Days*.

Cuando Whitman afirma que sólo América realiza a Hegel, Deleuze no se tarda en poner un pero a esta frase (sólo uno): dirá que Whitman sigue a Hegel en su intuición panteísta –particularmente en su versión organicista–, pero que le huye a través de la fragmentariedad, pues no busca totalizar ningún fragmento y ni siquiera la unidad será elevada a absoluto. No hay posibilidad ninguna para jerarquizar los elementos que atraviesan el plan(o).

Es importante mantener lo siguiente a la vista, los poemas que integran *Leaves of grass* prácticamente tienen una historia de vida, sobre todo el “Song of myself”, que desde su primera edición en 1855 hasta la última revisión que hizo Whitman en 1881, sufrió todo un proceso de reestructuraciones, limaduras, cortes, extensiones,

modificaciones, etc.¹¹⁶ Pero en realidad las lecturas son múltiples, se ofrece de manera distinta a cada lector, a cada pueblo, y a las cosas mismas.¹¹⁷ A decir de los intérpretes, estos cambios vienen paralelos a las vivencias de Whitman, un ejemplo:

La leve estructura: el yo que proclama la propia independencia (sec. 1-8), que se anula ante las experiencias (9-19), después reaparece en carne y espíritu (20-24) y, por fin, después de un caos de experiencias (24-45), abraza virilmente al tú, al Compañero perfecto (46-52), se presenta como la típica estructura whitmaniana: ni figuras, ni hechos, salvo como particulares detalles en un campo de experiencias -el universo-, y una sola figura, que todo lo abraza y todo lo absorbe, el “Myself”, el “Comrade” catalogador -a través de sí mismo- de todo el Universo.¹¹⁸

Pero es claro que no sólo se trata del “yo”, de una visión que remita de manera exclusiva a la persona de Walt Whitman. Habría que seguirlo con más cautela. El “yo” de Whitman es el yo lírico, eso no lo negaremos, pero sabemos que en ese “yo” –que él construye con la escritura– caben todos los otros pronombres. “Me canto a mí mismo,/ Y cuanto asumo tú lo asumirás,/Porque cada átomo que me pertenece, te pertenece también a ti.”¹¹⁹ Este mí mismo de Whitman no es otro sino el cuerpo del cosmos; el cuerpo sin órganos en sus tres distinciones.¹²⁰

La visión que se encuentra a la base de las descripciones de camaradería en Whitman no son simplemente, como afirman algunos críticos, como J. Schlaf¹²¹, una

¹¹⁶ El magno poema de Whitman, *Hojas de hierba*, en el que trabajó toda su vida adulta, publicado por primera vez en 1855 y cuya última composición –precedida por otras ocho– fue en 1891-1892, viene a ser, en este sentido, un retrato no sólo de Whitman, sino del mundo mismo, del tiempo, y de todas esas cosas cuyas esencias constituyen el corazón de las preguntas que se plantea la poesía en un tono metafísico. Cf. C. Pavese, “Walt Whitman. Poesía sobre la creación poética”, en *La literatura norteamericana*, traducción de Jorge A. C. Binaghi, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1975, pp. 155ss.

¹¹⁷ “El poema de Whitman presenta tantos sentidos como interlocutores diversos tiene, las masas, el lector, los estados, el Océano” Deleuze, *Íbid*, p. 86.

Por otra parte, es un dato curioso que entre los intérpretes norteamericanos de Whitman, no faltan lecturas patrióticas y hasta conservadoras en un sentido político. Este tipo de nacionalismos chocan rápidamente con las pronunciaciones *trascendentalistas* y *unionistas* que Whitman heredó de Emerson, de su heterodoxa lectura de Hegel, o bien, de su propia visión, manifiesta en toda su obra, tanto la periodística como la poética.

¹¹⁸ C. Pavese, *Op. cit.*, p. 162.

¹¹⁹ W. Whitman, “Canto a mí mismo”, en *Hojas de hierba*, traducción de Manuel Villar Raso, GEM, 1999, p. 19.

¹²⁰ Deleuze y Guattari distinguen tres modalidades del cuerpos sin órganos (CsO): 1) los que difieren como tipos, géneros, atributos sustanciales, etc; 2) lo que pasa por cada tipo de CsO, las velocidades, las ondas, las vibraciones producidas que lo pueblan; 3) el conjunto eventual de todos los CsO: el plano de consistencia (la *Omnitudo*). Nos interesan aquí los de la primera diferenciación: los CsO donde caben el Frío del CsO drogado, lo Dolorífico del CsO masoquista; y nosotros añadiríamos uno más: el Descenso molecular del CsO enfermo. Vid. Deleuze- Guattari, *Mil mesetas*, p. 163.

¹²¹ Cf. J. Schlaf, *Walt Whitman, Homosexueller?* En este estudio, Schlaf sostiene que la moral de Walt Whitman está afianzada en firmes valores cristianos antagónicos a la vergüenza propia de la homosexualidad, y que las lecturas que se hacen de obras como *Native Moments* con claras miras a una escritura anecdótica de las aventuras homoeróticas de

descripción de una mera amistad. Para Whitman, se trata de una camaradería distinta, cuyo signo es el enaltecimiento y la celebración de individuos -hombres o mujeres, animales, hierbas, abejorros, sin distinciones o gradaciones en términos ontológicos¹²²-, que hacen la experiencia viva de la alegría, la salud, la libertad, en pleno contacto con las cosas del universo. El “yo”, el Individuo en Whitman es este Camarada escrito con mayúsculas pero vivenciado en *una* experiencia colectiva, “un manojo de hierbas, el cuerpo de otro, un pensamiento *profético*¹²³, un rizoma, y aún más, un CsO, en palabras de Deleuze y Guattari, no multiplicidades, sino una multiplicidad: un plano de consistencia.

Whitman es un catalogador, su obra no es sólo una sucesión de “cuadritos”, de pinturas, se trata también de una taxonomía de la experiencia del ser. Su trabajo consiste en descubrir lo que es constante en cada cosa, por eso un poema como el “Song of Myself” no es un tratado de la fragmentariedad sino de la multiplicidad. La diferencia entre Whitman y Artaud es radical en lo que toca a los roces que tiene la obra de cada uno con la teología, ahí donde uno la niega (Artaud) de manera necesaria¹²⁴, el otro (Whitman) la elude para no nombrarla y no quedar con ello dentro de un sistema caduco de referencias a lo sagrado. Whitman conforma de esta manera una concepción panteísta que se aproxima a la teología catafática, pero no lo es, porque no dará pie a ninguna ortodoxia. Se trata en ambos casos, de algo que coincide con lo dicho por Bataille en *La experiencia interior*, no tiene sentido afirmar

Whitman no son sino exageraciones basadas en el morbo de grupos que quieren hacer de Whitman un estandarte para la identidad colectiva de la homosexualidad.

¹²² “Creo que una hoja de hierba no es menos que el trabajo realizado por las estrellas,/ Y que la hormiga es igualmente perfecta, y un grano de arena, y el huevo del cochín,/ Y que la rana de san Antonio es una obra maestra entre las más grandes,/ Y que las zarzadoras podrían adornar los salones del cielo,/ Y que la articulación menor de mi mano puede humillar todas las máquinas... (...) Siento o soy todas esas cosas.” W. Whitman, *Op. cit.*, pp. 49ss.

¹²³ C. Pavese, *Op. cit.*, p. 164.

¹²⁴ “Al final del misticismo, Artaud encuentra lo más opuesto a él, a menos que también revele la verdad: lo que él llama “el materialismo absoluto”. Artaud, que en sus primeros textos se presentaba como una especie de místico, después condena todo misticismo porque, dice, después de haber sufrido desgarramientos y apasionamientos supremos, los místicos “caen bajo el beso de Dios como sin duda las putas en brazos de un padrote”. Ese regreso a Dios que el místico vive como goce extático no es sino una recaída y un abandono.” Camille Dumoulié, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, traducción de Stella Mastrángelo, Siglo XXI, México, 2004, p. 246.

‘He visto esto, lo que he visto es tal. He visto a Dios’¹²⁵. Pues según Bataille, las referencias a lo sagrado se han desplazado de sus antiguas designaciones, la secularización y el agotamiento del lenguaje religioso hacen que ‘Dios, el absoluto, el fondo de los mundos, no sean nada si no son categorías del entendimiento’¹²⁶ para nuestra concepción del mundo.

No obstante, ambos procedimientos datan de un plano de experiencias aterrizado en la inmanencia, la diferencia consiste sólo en el cuerpo de escritura que se produce en cada caso. El cuerpo del *Myself* en Whitman es un plano que atraviesa el caos para encontrarse finalmente en una estructura, para verse como un Alma en unidad, una cuyo orden se elabora y se deconstruye de manera lúdica, en un juego de vaivén, en un crecimiento transversal como la hierba. En Artaud se trata de un cuerpo ateo, un donde la producción inconsciente genera un bloque de devenir desorganizado, que fluye y se disuelve en el deseo mismo.

Sin embargo, hay que tener este elemento en mente: Whitman se aferrará siempre a un plano de consistencia a modo de compuesto mixto: “He dicho que el alma no es más que el cuerpo,/ Y he dicho que el cuerpo no es más que el alma,/ Y que nada, ni Dios, es más grande que uno para uno mismo.”¹²⁷ En el fondo, se trata de una fidelidad a la inmanencia, más que a cualquier otra cosa, no hay ni ideas de Dios que valgan más que la felicidad bruta del vivir, ni afectos que tengan un lugar más relevante que la alegría de vivir. El de Whitman es un “yo” cósmico que se dice de modo peculiar; en esa pronunciación, lanza una afirmación a la totalidad de la existencia, se llame Dios, mundo, Walt, Hegel, Deleuze, hierba o abejorro, etc. El nombre no es importante, el rostro tampoco, incluso, al modo de Deleuze, la literatura afirma en una singularidad a la univocidad (la Esencia se subordina a la inmanencia).

¹²⁵ G. Bataille, *La experiencia interior*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, p. 14.

¹²⁶ *Ídem*.

¹²⁷ W. Whitman, *Op. cit.*, p. 77

La repetición es la máscara de la diferencia, esa es la visión necesaria, ¿para qué?, “para ver vida en un rostro y entenderlo por lo que es... y al final entenderlo y amarlo por lo que es y luego dejarlo ir”. Ese es el tema real de la producción de una escritura y los devenires que conforman las intensidades que lo pueblan, el cuerpo de la escritura sólo es esta línea de fuga que deja emerger la visión donde yace lo más sagrado: nuestro vivir, “siempre los años entre nosotros, siempre los años, siempre las horas”¹²⁸ –dice Woolf, y Whitman completa– “siempre el amor... siempre el sollozante fluir de la vida.”¹²⁹

¹²⁸ Cf. Michael Cuninham, *Las horas*.

¹²⁹ *Ibid*, p. 68.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La literatura abre espacios y tiempos a la vida. Se compone de trayectos que configuran, en su paso, una salud para las personas, los pueblos y los flujos que atraviesan el cuerpo de la vida. En la literatura todo es trazo mínimo y eternidad en juego, una tensión que se debate entre la finitud y la discontinuidad del lenguaje. La escritura es fragmento que sólo articula univocidad, a través de un plano de inmanencia en su anclaje al tiempo. Es un camino nómada –de exilio– que atraviesa el desierto en círculos; la palabra es su carne, y el trabajo de los escritores es testimonio de que la vida no es personal, si por ello entendemos algo exclusivo de un “yo”, a modo de un sujeto constituido en completud, cerrado en una mónada, y en una disposición meramente epistémica.

Es cierto también que la escritura se puede tornar un asunto personal, pero María Zambrano nos dirá que, de ocurrir, se trata de un trayecto que se compone en la vida plegada por un nombre que hemos identificado como propio, pero en realidad no nos representa totalmente. Se trata más bien de articular una voz para el pasaje por las pasiones, como un método que se vive en agenciamientos musicales que alcanzan una individuación: somos *notas de un método*, multiplicidades hilvanadas. La escritura se torna, así, un conjunto de bloques que también adquiere una dimensión de resonancias –en un sentido amplio– que componen un mapa de afectos, de emociones y de ideas: nos escuchamos los unos a los otros a través de la palabra, incluso más cuando ésta se ve afectada por su ligazón al cuerpo que la pronuncia, o mejor dicho, que se pronuncia con ella. En otros lugares, Zambrano nos ha dicho que la palabra también es una luz de la sangre, hace visible esferas de los íferos y atrae los espectros hacia una figura. La persona se dibuja también aquí, pero no como algo claro ni distinto; la confesión como género literario nos ha mostrado eso, somos trazos sin definición,

albergamos sombras en movimiento, eso somos: y a pesar de no conseguir nunca una imagen final, necesitamos esos bocetos que en la escritura se revelan.

Podemos decir que el cuerpo total de lo escrito en la historia humana es un plano liso, que la tradición de la palabra nos podría dar las pistas para llegar de nuevo al origen, al primer balbuceo, pero realmente, ¿quién puede llegar al paraíso perdido y no encontrarse con un lugar distinto del que otrora fue? Creemos que en la literatura hay un sentido de la renuncia al origen: una genealogía literaria no encuentra un original, un sentido primero y estático, eterno, sino más bien al agente de la acción, un primer motor: la creación como flujo. Joyce partió a la búsqueda de Grecia, y encontró la creación modernista: el origen nunca es la supuesta causa verdadera, sino el presente mismo. Por ello pierde sentido una pregunta por la esencia o por el lugar original de la palabra si buscamos desde un afán historicista. La palabra es germen eterno, intempestividad, es un simulacro de origen cada vez, y por otro lado, también simula su propia historia, ése es su juego.

Lo relevante es la línea que se escribe o que se lee, en ella se abren el tiempo y el espacio literarios, allí también se abre la vida. Los enunciados, las pronunciaciones particulares son pliegues con todo y su carácter político o social, como cuando en ellos se mueve una máquina de guerra, al modo de Artaud, o cuando se habla del “Mi Mismo” como un plano vital eterno en Whitman. Incluso allí se trata de individuaciones concretas, asentadas en lo real sin que esto niegue el sobrevuelo de sus virtualidades, sus potencias creadoras.

En un momento curioso Deleuze nos dice que se puede ser revolucionario hablando desde una primera persona, desde un “yo”, agenciado por un hombre que deviene minoritario, o bien, por un sujeto deconstruido que ha devenido-coleóptero (Kafka), que ha devenido-ballena (Melville), o que ha devenido-mujer (Woolf). Es

cierto que la postura que sostenemos es que en la literatura no podemos aludir a una subjetividad fija, pero esto no niega que ella pueda aparecer como un resto simulado de la actividad propia de la Modernidad, es decir, como una subjetividad creadora de sentido, aunque esto sólo en una veta donde la ontología y la estética son el plano donde se lleva a cabo el movimiento, y no en la epistemología dura (Kant). Deleuze nos dice:

No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. (...) El nombre propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. El nombre propio es el sujeto de un puro infinitivo entendido como tal en un campo de intensidad.¹³⁰

El “yo” se ha de componer igual que se articula una novela, una obra de teatro, o un corto cinematográfico: por capitulaciones, bloques, series, etc. Incluso cabe la memoria como un dispositivo de edición, aunque ese tópico no lo hemos abordado aquí. Nos interesa resaltar el carácter del “yo” como una modulación estética, que retoma de la poesía tanto su estatuto creador como el ficcional; el “yo” de nuestra cotidianidad se apoya en la ficción como condición de apertura para la existencia¹³¹.

La apertura define no sólo su devenir sino también su porvenir. Estos espacios no sólo se asientan en su condición descriptiva, en el carácter fundador de las dimensiones entre los objetos, que se deja transcribir en imágenes a través de las palabras al interior de un escrito. El espacio literario es también un lugar de apertura de la vida, la humana y la infra-humana. Lo es porque da una voz a personajes

¹³⁰ Vid. Deleuze -Guattari, “Uno solo o varios lobos”, en *Mil mesetas*.

¹³¹ “Lo que más fundamentalmente me separa de los metafísicos es esto: no les concedo que el “yo” (Ich) sea el que piensa; antes bien, tomo el *yo mismo como una construcción del pensamiento*, del mismo rango que ‘materia’, ‘cosa’, ‘sustancia’, ‘individuo’, ‘fin’, ‘número: esto es, sólo como *ficción regulativa*, con cuyo auxilio se establece, se *compone* una especie de constancia, de ‘cognoscibilidad’ por tanto, en un mundo de devenir. La creencia en la gramática, en el sujeto, objeto lingüísticos, en los verbos, en las palabras que denotan cierta actividad, hasta ahora ha subyugado: yo enseñé a abjurar de esa creencia. Sólo el pensamiento pone el yo: pero hasta ahora se creyó, como creyó el ‘pueblo’, que en el ‘yo pienso’ había algo de inmediatamente cierto, y que ese ‘yo’ era la causa dada del pensar, en analogía con la cual ‘entendíamos’ todas las demás relaciones causales. El hecho de que ahora esta ficción sea habitual e indispensable, ello nada demuestra contra su carácter ficticio: algo puede ser condición para la vida y ser *sin embargo falso*.” F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 128.

conceptuales (Deleuze-Guattari¹³²), que hablan por un pueblo, por una comunidad quizá todavía inexistente (Kafka) o virtual, pero esa es su principal dimensión política; hacer evidente que este “hablar por” no es un “hablar en vez de” sino un “hablar en aras de”, i. e., se trata de construir mediante esa enunciación un lugar para quienes no lo tenían.¹³³

William Faulkner, por ejemplo –en *The Sound and the Fury*–, nos hace atravesar por un flujo de conciencia que no está cifrado en la subjetividad moderna. En buena medida se puede explicar con la escuela fenomenológica, pero un devenir es distinto de una explicación. Este “vuelo de la mente” no traza únicamente una perspectiva cognitiva, se trata de creación de afectos y perceptos, estamos más cerca de la estética aun cuando se nos atraviesa la epistemología. Un devenir como el de Benji Compson, el personaje retrasado de *The Sound and the Fury*, hace notorio que la superficie dominante de inscripción, en su acepción lingüística, trata de hacer pasar por naturales, o sea, como hechos verdaderos con base en corroboración científica, elementos que no tienen a su base sino la arbitrariedad y el hábito. De no ser así, por qué otra razón seguiríamos actuando como si lo más normal en este mundo es ser un hombre, occidental, caucásico, europeo, blanco, masculino, humano, etc. Todo lo otro (oriental, indígena, bárbaro, negro, femenino, animal, molecular, mineral, etc.) ha sido relegado a un plano menor, a los arrabales de la existencia incluso en el terreno del habla. Retomando el ejemplo de Faulkner, hay que señalar que en este punto no hay que tener concesiones, la peculiar mirada de un personaje con “retraso mental”, no es la mirada de una minoría, pero es una voz que da la palabra a esos pliegues menores de la existencia. El monólogo interno de Benji está trazado como la composición de un plano de inmanencia, un devenir-idiota, dado desde el momento en

¹³² Cf. Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*

¹³³ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 16.

que se abandona la superficie masculina de inscripción para descender y hundirse en un devenir minoritario. Evidentemente no me refiero a que uno se vuelva loco al leer este pasaje de la novela, todo lo contrario, entrar en un bloque de devenir-loco es llegar al límite de ambos umbrales: se descubre que la cordura y la vida de alguien con potencias vitales distintas a la normatividad tienen una zona de vecindad, y ese punto en que se tocan es precisamente la vida al límite, la línea del mapa que forja ella misma ese punto de encuentro y de diferencia. Se trata en efecto de un asunto de alianza entre reinos, como les gusta apuntar a Deleuze-Guattari.

La transformación que la literatura moderna ha sufrido respecto a la época clásica radica en que la palabra ha salido tanto del ámbito de la descripción, como de la del entusiasmo en que se daba en los tiempos en que los dioses aún tenían su morada en la Tierra, se ha encontrado fuera de los libros sagrados, y, se halla, ahora, perdida: como un nómada en los desiertos y presa del delirio de sus reflejos. Tal como le pudo ocurrir a Narciso, tentado siempre por Dionisos enmascarado con la imagen de su propio rostro –el de Narciso– pero vuelto ya otro, alguien más, una línea que se fuga como el hilo de Ariadna. Mas esta vez llevado hacia un agujero negro, lo que significa que se hilvana en una caída descendente que se debate entre el terror y la creación de figuras en el flujo. En este juego especular en el que se debate la vida de la literatura volcada sobre sí, el peligro es evidente: es un juego perverso de siniestra seducción por la propia imagen. El margen del río se antoja como el lindero que divide lo profano y lo sagrado, la finitud y la continuidad; ese punto de locura en el que el horizonte de opciones es la vida o la muerte, como nos ha mostrado Virginia Woolf. Esta marca traza la frontera nunca nítida entre la vida y el abismo que se asoma en la mirada vacía del doble.

Lo que hay a medio camino entre el texto y la vida no es otra cosa sino el

movimiento literario por excelencia: escribir. Escribir es producir la vida. El riesgo no es dejar de escribir, sino perdernos en la locura, hundirnos en el flujo del todo, alcanzar el cuerpo sin órganos, al fin. Pues cuando se escribe, incluso la pérdida de la línea dice algo. Marguerite Duras afirma, en su famosa novela *El amante*, “La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea. Hay vastos pasajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie.” La escritura revela que incluso cuando se pierde el “yo”, queda “algo”, una haecceidad, una especie de “nadie” que da cuenta de sí, desde su ser-a-medias.

Escribir es la frontera entre dos mundos, entre dos bloques distintos de flujos. Lo que no indica que no haya comunicación allí, sino que la vecindad entre dos intensidades es lo que produce el efecto del vértigo, que no es otra cosa sino el paso de una condición a otra. Un descenso a los infiernos de la alteridad, o bien a los estratos donde se despliegan los agenciamientos de lo menor; bloques, series y líneas que se fugan de la superficie de la palabra: el habla. Escribir implica necesariamente un desfile, un pasaje al acontecimiento, a la haecceidad, o bien, un descenso a otros estratos, devenir-mujer, devenir-animal, devenir-río, devenir-molecular, etc. Es cierto que un devenir busca salir de la experiencia de ser hombre, y si bien uno de sus motivos tiene como motor la vergüenza de ser hombre, no se trata de aniquilar la humanidad, ni los tratos con ella. En todo caso, habría que hacer que este humanitarismo sea una permanente victoria sobre el “yo”, según el decir de Nietzsche en *Ecce Homo*. Escribir implica establecer pactos con otras modulaciones del ser, si lo apuntamos con tosquedad. La enfermedad puede ser un aliado, incluso puede ofrecerse como un método para hacerse de un cuerpo sin órganos, como una aproximación a la inmanencia pura, mediante el cuerpo de la escritura, como un remedio y una salud al problema de vivir, si éste se presenta así. Y como cualquier

alianza de malhechores, la literatura es un semblante que evoca de manera profana la imagen de la piedad, para decirlo con nociones de María Zambrano, no puede darse sin un ir hacia el otro, sin abandonarnos a un descenso en espiral para abrazar al destructor.

La literatura es el producto de la escritura en su paso por la vida. El acento no debe recaer ni en vigilar la línea del texto que se genera (la tradición heredada o por heredar), ni del todo en el mero acontecimiento de la creación (hay una trampa terrible en toda idea de genio). La literatura está en el medio mismo, en ese punto donde el padecimiento (el padecer de nuestro vivir) se da como un dispositivo –agenciamiento– que se abre al movimiento interno del ser. Lo relevante es dejarse atravesar por las palabras, es necesario producir un boceto de nuestras pasiones, aunque tenga empalmados los trayectos y las dimensiones de nuestra vida. No se escribe por una necesidad primaria –como el cobijo o la alimentación–, podemos vivir sin escribir, la pregunta real es si ¿queremos una vida a la que le ha sido extirpada su dimensión poética, sin su condición de trayecto abierto? Pues, incluso si pudiéramos vivir ya siempre sin literatura, ¿cómo soportaríamos la terrible rutina de ser un “yo”, la vergüenza de ser hombres, si no existiese la novedad continua que es escribir? No lo haríamos, moriríamos simbólicamente todos los días a costa del aburrimiento y la desesperación¹³⁴, moriríamos acosados por nuestro ser estático, inmutable y eterno. La literatura es una salud. El artista es médico del mundo y de sí mismo. No se trata de una *necesidad*, pero la creación artística refleja nuestra avidez por una vida más plena, con todo y que esto no hable de otra cosa sino de nuestra voluntad de ficción; o incluso más cuando la vida está en picada: si el descenso es el único movimiento posible, el arte de vivir tiene que ejecutarse con ligereza, todo arte es un juego sobre el abismo.

¹³⁴ Cf. Clarice Lispector, *La hora de la estrella*.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, Ed. Taurus, Madrid, 1986
- CRAGNOLINI, Mónica, “Tiempo de la salud, tiempo de la enfermedad”, en la revista *Escritos de Filosofía*, Academia Nacional de Ciencias, Buenos Aires, Nros 33-34, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, traducción de Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Madrid, 2007.
_____, “La inmanencia: una vida”, Publicado en la revista *Philosophie*, Nro. 47, Minuit, París, septiembre de 1995.
- _____, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Ediciones Paidós, Barcelona, 2005.
- _____, *Presentación de Sacher -Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. de Irene Agoff, Amorroutu Editores, Buenos Aires, 2008.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *El Anti-Edipo*, traducción de Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 1998.
- _____, *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguílar Mora, Era Ediciones, México D.F., 1978.
_____, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 2009.
- DELEUZE, Gilles y Claire PARNET, *Diálogos*, traducción de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, traducción de Stella Mastrángelo, Siglo XXI, México, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- GONZÁLEZ Valerio, María Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas*, Herder, México D.F. 2006.
_____, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, Herder, México D.F., 2010.
- GUATTARI, Félix, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*. Traducción al inglés de Rosemary Sheed, Harmondsworth, Penguin. 1984.
- GUATTARI, Félix y Suely Rolnik, *Cartografías esquizoanalíticas*. Traducción

- de Florencia Gómez, Edición Traficantes de Sueños, Madrid, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*. Traducción de Manuel Arranz Lázaro, Pre-Textos, Valencia, 1997.
 - HEGEL, G. W. F., *Estética o filosofía del arte. Verano de 1926*, traducción de Domingo Hernández Sánchez, Abada-UAM, Madrid, 2006.
 - HERRERO Quirós, Carlos, *Virginia Woolf: proceso creativo y evolución literaria*, Secretariado de Publicaciones-Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996.
 - JUANES, Jorge, *Hegel o la divinización del Estado*, Joan Boldo i Climent Ediciones, Querétaro, México, 1989.
 - LEVINSON, Michael, “The modernist novel” y “Further reading”, en *The Cambridge Companion to Modernism (Cambridge Companions to Literature)*, Cambridge University Press, 1999.
 - LIZAOLA, Julieta, “Introducción a la escritura filosófica de María Zambrano”, en Greta Rivara y Julieta Lizaola, *Exilio y razón poética*, FFyL – UNAM, México D.F., 2010.
 - MAILLARD, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Anthropos, Barcelona, 1992.
 - MENGUE, Philippe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, traducción de Julián Fava y Luciana Tixi, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008.
 - MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, “María Zambrano y el concepto de exilio”, en Greta Rivara (coord.), *Vocación por la sombra. La razón confesada de María Zambrano*, Édere, México DF, 2003.
 - MOREY, Miguel, “Pequeña doctrina de la soledad”, en José María Beneyto et. al., *María Zambrano. La visión más transparente*, Editorial Trotta- Fundación Carolina, Madrid, 2004.
 - NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Ed., 2002
 - _____.____, *Fragmentos póstumos*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Abada Editores, Madrid, 2004.
 - _____.____, *Más allá del bien y del mal*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
 - NEHAMAS, Alexander, *Nietzsche. La vida como literatura*, traducción de

- Ramón, J. García, FCE-Turner, Madrid, 2002.
- NIN, Anaïs, *Diario. 3 vols. I (1931-1934)*, edición de Gunther Stuhlmann, Barcelona, Bruguera, 1981.
 - _____.____, *Henry y June*, traducción de José María Rodellar, Salvat Ediciones, Barcelona, 2006.
 - NÚÑEZ García, Amanda, *La ontología de Gilles Deleuze. De la política a la estética*, Tesis de Doctorado, Departamento de Filosofía, UNED, España, 2009.
 - OÑATE y Zubia, Teresa, et. al., *Los hijos de Nietzsche en la Postmodernidad I y II: (Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica/ El retorno teológico-político de la inocencia.)* Ed. Dykinson, Madrid, 2010.
 - PARDO, José Luis, *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Colombia, Cincel Kapelusz, 1992.
 - PATTON, Paul, *Deleuze and the Political*, London-New York, Routledge, 2000.
 - PAVESE, Cesare, “Walt Whitman. Poesía sobre la creación poética”, en *La literatura norteamericana*, traducción de Jorge A. C. Binaghi, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1975.
 - PELLEJERO, Eduardo, *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Jitanjáfora, México, 2007.
 - _____.____, *Deleuze: Diferencia y Repetición. Montaje histórico de una problemática filosófica*. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/21730122/Eduardo-Pellejero-Deleuze-Diferencia-y-Repeticion-1999>. Última consulta en octubre de 2010.
 - PHYLLIS, Rose, *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*. Routledge, 1986.
 - REVILLA, Carmen, *Claves de la razón poética. Un pensamiento en el orden del tiempo*, Trotta, Madrid, 1998.
 - RIVERA, Leonarda, “La metáfora de las entrañas en María Zambrano” en *Devenires. Revista semestral de Filosofía y Filosofía de la Cultura Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” e Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro”* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Morelia, Mich., México. Año XI, No. 21, Enero 2010.
 - RIVARA Kamaji, Greta, y Julieta Lizaola (coomp.), *Exilio y razón poética*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.
 - RIVARA Kamaji, Greta (coord.), *Vocación por la sombra. La razón confesada*

- de María Zambrano*, Edere, México D. F., 2003.
- RIVARA Kamaji, Greta, *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*, Editorial Ítaca, México D. F., 2006.
 - _____.____, “Un descenso a los infiernos”, en *Devenires*, Revista semestral de Filosofía y Filosofía de la Cultura Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” e Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Morelia, Mich., México. Año III, No 6, Julio, Morelia, 2002.
 - STEINER, George, “El texto, tierra de nuestro hogar”, en *Pasión intacta*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Ediciones Siruela, Bogotá, 1997
 - TORRES Ornelas, Sonia, *Deleuze y la sensación. Catástrofe y germen*, Editorial Torres Asociados, México DF, 2008.
 - WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba*, traducción de Manuel Villar Raso, GEM, 1999.
 - WOOLF, Virginia, *On being Ill*, Paris Press, 2002.
 - XIRAU, Ramón, “María Zambrano: en torno a lo divino”, en Greta Rivara (coord.), *Vocación por la sombra. La razón confesada de María Zambrano*, Édere, México DF, 2003.
 - ZAMBRANO, María, “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”, en *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971.
 - _____.____, *El hombre y lo divino*, 2a edición (1973), FCE, México, 2005.
 - _____.____, “El freudismo”, en *Revista filosófica Malacitana*, 1991, Universidad de Málaga, vol. IV.
 - _____.____, “El reposo de la luz”, en *Trances de Nuestra Señora*, de María Victoria Atencia, Madrid, Hyperión.
 - _____.____, *El sueño creador*, Premio Cervantes 1988, Universidad de Alcalá-Fundación María Zambrano, Madrid, 1988
 - _____.____, *Filosofía y poesía*, FCE, México, 2004.
 - _____.____, *Hacia un saber del alma*, Alianza Tres, Madrid, 1987.
 - _____.____, *La agonía de Europa*, Editorial Trotta, Madrid, 2003
 - _____.____, *La confesión, género literario*, 2a edición, Ediciones Siruela, Madrid,

2004.

- _____.____, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990.
- _____.____, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- _____.____, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Segunda Edición, El colegio de México, 1991.
- _____.____, “Por qué se escribe”, en *Revista de Occidente*, Madrid, junio de 1934.