



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
ESTÉTICA

**GILLES DELEUZE Y LA LITERATURA:
LA FORMA DE LA VERDAD Y LA POTENCIA DE LO FALSO**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
PRESENTA:

SOFÍA FALOMIR SÁNCHEZ

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO FEBRERO 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*A Ángeles y Ricardo.
Gracias, siempre.*

A mi abuela.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría agradecer a María Antonia González Valerio. Tenerla como profesora y tutora ha sido siempre un placer y un desafío. Dentro y fuera de las aulas, María Antonia me ha mostrado que la filosofía es una práctica, que se da en el trato con la materia, en el trabajo con el lenguaje, en la configuración de problemas creativos. Trabajar con ella ha sido reiterar que, en palabras suyas, “no queda sino pensar.”

Agradezco a Rosaura Martínez, Greta Rivara, Rebeca Maldonado y Paulina Rivero por la lectura de esta tesis, su confianza en mi trabajo, y el haberme recordado la importancia de no hacer las cosas al cuarto para ...

Estoy en deuda con los equipos de trabajo de los que he tenido la fortuna de formar parte. Cada miembro de Arte+Ciencia y del grupo de Asesores ha hecho aportes fundamentales en mi formación profesional y académica, y han sido ellas y ellos mismos contribuciones a mi vida.

Este proceso hubiera sido impensable sin mis amigos, su cariño, su paciencia, sus ideas y su generosidad. Cedric, Fernando, Daniel, Joaquín, Diego, David, Sebastián, Iñaki, Pablo y Luciano: gracias por las pláticas entrañables y las noches de desenfreno, imbricadas en estas páginas.

A Julián, Andrea, Sam y Camille les debo la tesis y la cordura, ni más ni menos.

Finalmente, sé que cada camino que he recorrido en la vida está embebido del cariño y el apoyo incondicional de mis padres. La gratitud que les tengo es insondable.

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

«Y si la Literatura no es la Esposa y Compañera de Lecho de la Verdad, ¿qué será entonces? Maldito sea, ¿a qué decir Compañera de Lecho cuando se ha dicho Esposa? ¿Por qué no decir directamente lo que uno quiere, sin una palabra de más?»

Entonces [Orlando] optó por decir que el pasto era verde y el cielo azul, para conciliar de algún modo el austero genio de la poesía, que no dejó nunca de reverenciar, siquiera de muy lejos. «El cielo es azul», repetía, «el pasto es verde». Levantando los ojos vio que, al contrario, el cielo es como los velos que Mil Madonas han dejado caer de sus cabelleras; y el pasto se apresura y se oscurece como una fuga de muchachas que huyen de sátiros velludos en bosques encantados. «A fe mía», dijo (porque había tomado la mala costumbre de hablar en voz alta), «no veo que una sea más verdad que la otra. Las dos son rotundamente falsas . . .» Y desesperó de resolver el problema de la poesía y de la verdad y cayó en un hondo abatimiento.¹

¹ V. WOOLF, *Orlando*, trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Edhasa, 2003, p. 68.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
Literatura y verdad	9
Las máquinas literarias	14
Los trayectos	19
I. Proust y los signos: la verdad se traiciona	21
El devenir de la verdad	23
Una semiótica inmanente	28
La verdad se traiciona	32
La proliferación de los errores	38
II. Samuel Beckett: horadando agujeros en el lenguaje	41
Beckett y la máquina filosófica	43
La potencia de lo falso	52
III. De Masoch a Woolf - el problema literario	61
Deseo y verdad	63
Las olas	74
El problema literario	87
CONCLUSIONES	89
Más allá de la verdad... la inmanencia	92
BIBLIOGRAFÍA	97

ABREVIATURAS

A continuación está la lista de correspondencia entre títulos y abreviaturas de las obras de Deleuze. Estas son las versiones en castellano de los textos que se usaran como referencia a lo largo de este trabajo.

- NF.** *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 2008.
- PS.** *Proust y los signos*, trad. Francisco Mongue. Barcelona: Anagrama, 1972.
- B.** *El bergsonismo*, trad. Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987.
- SM.** *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- SPE.** *Spinoza y el problema de la expresión*, trad. Horst Vogel. Barcelona: Muchnik eds, 1996.
- DR.** *Diferencia y Repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacce. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- LS.** *Lógica del sentido*. trad. Miguel Morey. Madrid: Paidós, 2005.
- AE.** [Con F. Guattari] *El Anti-Edipo, Capitalismo y esquizofrenia I*, trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- KLM.** [Con F. Guattari]. *Kafka: Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar. México: Ediciones Era, 1978.
- D.** [Con C. Parnet]. *Diálogos*, trad. José Vazquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1997.
- MM.** [Con F. Guattari]. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia 2*, trad. José Vazquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1997.
- BLS.** *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena libros, 2002.
- C-1.** *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trad. Irene Argoff. Barcelona: Paidós, 1994.
- C-2.** *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine II*, trad. Irene Argoff. Barcelona: Paidós, 1987.
- F.** *Foucault*, trad. José Vázquez Pérez. Barcelona: Paidós, 1986.

- Qef?* [Con F. Guattari]. *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1999.
- CC.* *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- C.* *Conversaciones*. trad. José Luis Pardo. Pretextos: Valencia, 1990.

INTRODUCCIÓN

*Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto.*²

Esta investigación es un intento de pensar modos distintos en los que la categoría de “verdad” se juega en relación con la literatura, visto desde la obra filosófica de Gilles Deleuze.

Puesta la intención sobre la mesa, no sobra reparar en que el planteamiento de un problema no es la génesis, sino el resultado de una búsqueda. Gilles Deleuze nos dice que “un problema tiene siempre la solución que merece en función de la forma en que se plantea, de las condiciones en las que es determinado en cuanto problema, de los medios y de los términos de que se dispone para plantearlo”.³

Intentar postular una pregunta y proceder a responderla, o formular el propósito de un texto en unas cuantas líneas, es siempre un esquema un tanto arbitrario y artificial. En un sentido, una investigación es precisamente el planteamiento de las determinaciones que se juegan en un problema y no el desarrollo de una postura en torno a una pregunta determinada. Si podemos establecer un fin a estas cuartillas, entonces, tal vez tendría que ver más bien con explorar y exponer una lectura posible de Deleuze, pauta por ciertos intereses, por ciertas lecturas, por el intento de pensar el cruce entre algunas de las categorías de su pensamiento.

Por tanto, este escrito se va a perfilar como el intento reiterado de plantear un problema: cuáles son los distintos modos en los que la literatura entra en relación con la categoría de “verdad” en el pensamiento deleuziano.

En el mejor de los casos, se espera que con estos ensayos de problematizar a Deleuze desde distintas perspectivas, de problematizar desde Deleuze, se pueda transmitir algo de lo que el pensamiento de este filósofo tiene de dinámico, de constructivamente esquivo.

² CC., p. 11.

³ B., p. 12.

LITERATURA Y VERDAD

La investigación comenzó con una pregunta sencilla: ¿en qué sentido podemos decir que hay una verdad propia de la literatura?

Parece evidente que la literatura no aspira a la verdad, que incluso la rehúye, que no tiene pretensión alguna de corresponder con el mundo fáctico, científico, histórico o cotidiano. Pero quien ha leído una novela o un poema con ahínco, probablemente ha sentido que el texto tiene una cierta relevancia, una cierta verdad, que va más allá de las historias narradas o de la congruencia interior del texto. Tal vez hayamos intuido incluso que la literatura tiene un efecto concreto y activo, un impacto sobre el mundo.

Se puede leer literatura interrogando al texto por su adentro, es decir, siguiendo los desarrollos y la verosimilitud de la trama, la potencia de sus imágenes, sus giros y desfases internos. Sin embargo, también es posible preguntarle a un texto literario por su afuera: buscar, desde el texto, modos nuevos de configurar el mundo y el lenguaje, de hablar de su propio contexto histórico y de dialogar con el nuestro, de mostrar aspectos de la subjetividad, del lenguaje y del pensamiento que rebasan los confines de cualquier libro. Este modo de leer, preguntándole a cada obra por el mundo, eventualmente puede situarnos frente a ideas que nos resultan particularmente lúcidas, que podrían tentarnos a hablar de ciertas “verdades” del texto ficticio.

Tal vez esta facultad de la literatura de hablar del mundo, de este mundo que es el nuestro, jugó su parte fíncando el interés que la filosofía ha prestado a la literatura de modo explícito. Al fin y al cabo, tanto la filosofía como las obras literarias se engarzan con la vida, y este enclave común ha reunido a ambos discursos, el literario y el filosófico, entretejiéndolos de formas versátiles.

La relación entre las disciplinas — si es que podríamos llamarlas así — no se ha dado en un solo sentido. Para comenzar, sería anacrónico suponer que la filosofía antigua o barroca, por ejemplo, habló de “la literatura” en tanto tal, pues estos periodos no tenían las divisiones genéricas entre historia, filosofía, ciencia y literatura que pautan y organizan el saber contemporáneo.

Sin embargo, el cuerpo de textos que hoy llamamos literarios, incluso el estilo que hoy podríamos pensar propio de la literatura, ha acompañado a la filosofía a lo largo de su historia, entablando relaciones a veces antagónicas, a veces cómplices y muchas veces ambivalentes. Ya se ha dicho, por ejemplo, que si bien Platón expulsa a los poetas de su República, su filosofía no es separable de su es-

estructura dialógica, que tiene cierto carácter teatral, donde por momentos — piénsese en el *Fedro*, por ejemplo — se asoma incluso una clara veta lírica.⁴

Si bien sería difícil ver a la literatura — a lo que hoy llamaríamos literatura — como un “otro” radical de la historia del pensamiento filosófico, a partir del romanticismo el vínculo se hizo estrecho: se consolidó no sólo un interés por la literatura en tanto tema, sino una alianza entre los modos de discurso — Goethe y Schiller eran filósofos y poetas. Ahí donde se puso en cuestión a la razón ilustrada y su búsqueda de un orden congruente y racional de lo real, se pensó a la poesía con detenimiento e incluso se incorporó a la práctica filosófica, como una vía para reivindicar modos distintos de ser del mundo. En respuesta a la *Óptica* de Newton y su modo de seccionar y legislar la luz, el poeta inglés romántico John Keats afirmó que “Newton destejió el arcoiris”.⁵ La poesía romántica se dispuso, en gran medida, a “tejerlo” de modos nuevos.

Más tarde, con la respuesta del siglo XX a la crisis de la Razón, la filosofía se ocupó de nuevo del arte y en concreto de la literatura de modo directo e incluso voraz. Muchas de las filosofías que criticaron la razón instrumental, la fe en el progreso, el positivismo y el cientificismo rampante tornaron a las artes como modos alternos de pensamiento e incluso como modos alternos de la verdad.

El Heidegger que critica la técnica insaciable de la modernidad, por ejemplo, es también el Heidegger que se detiene frente al templo griego, los cuadros de Van Gogh y los poemas de Hölderlin, a reparar en otros modos en los que el mundo acontece. Frente a la categoría científica de “verdad”, donde el secreto de lo ente se encuentra en sus configuraciones numéricas internas, la categoría de *aletheia* refiere a una verdad que se asemeja al modo de ser del arte y de la poesía, que siempre oculta a la vez que revela, que *se da* y que *se habita*, que no puede ser extirpada y aislada de sus determinaciones y de sus circunstancias particulares.

Este modo de entender la literatura a partir de nuevas formas de verdad, y de entender la verdad a partir del modo en el que acontece literariamente, tuvo al menos dos ventajas significativas. Por un lado, al pensar desde la literatura se abrió un horizonte que diversificó y enriqueció los modos en los que el pensamiento puede relacionarse con su afuera — más allá de una adecuación entre hechos obje-

⁴ “En Platón el pensamiento, la violencia por la verdad, ha luchado tremendas batallas contra la poesía; se siente su fragor en innumerables pasajes de sus diálogos, diálogos dramáticos donde luchan las ideas”. M. ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económico, 2006, p. 18.

⁵ La filosofía romántica — que es difícil de unificar y generalizar bajo una sola postura — reivindicó la capacidad de los poetas de decir aquello que Newton no podía. Según Isaiah Berlin, para el romanticismo “la creación era el acto más personal, más inexpresable, menos descriptible y analizable, por el que el ser humano dejaba su impronta en la naturaleza, por el que permitía a su voluntad elevarse”. I. BERLIN, *Las raíces del romanticismo*. Buenos Aires: Taurus, 2000, p. 69.

tivos y proposiciones lógicas — y por otro, fundó un punto de reunión entre filosofía y literatura que permitía entretejer los caminos de ambas disciplinas, encauzarlas en una misma dirección, a saber, la verdad — aunque esta se diga de muchas maneras.

Si a esto sumamos los esfuerzos de la crítica literaria y de sus predecesores históricos por plantear una variedad de enfoques y de métodos que permiten interrogar a un texto literario, la relación entre filosofía y literatura promete un engarce fructífero y estrecho, con la categoría de “verdad” como bisagra, aunque esta sea una verdad muy otra.

Sin embargo, no todas las filosofías que se ocuparon con detenimiento de la literatura reivindicaron su valor de “verdad”, aún en esta acepción flexible y polifacética del término.

Algunas filosofías, paradigmáticamente las que se desprenden de cierta lectura de Nietzsche, fueron aún más lejos: no sólo esbozaron una crítica a cierto tipo de verdades – como las positivistas, las teológicas, o las epistémicas estrechas – sino que aventuraron una crítica *a la verdad en general*. Buscaron elaborar un andamiaje conceptual que fuera capaz de *rebasar* esta categoría, central en la historia del pensamiento en todas sus facetas.

Este gesto tiene, por supuesto, una plétora de implicaciones, pero una de ellas, inesperadamente crucial, tiene que ver con la literatura, y con cómo se coloca la filosofía de cara a ella.

Esto por dos motivos. En primera instancia, una filosofía que busca desentronizar a la verdad habrá de redefinir su relación *con todo aquello sobre lo que busca decir algo* — ¿cómo hablar de la literatura, del deseo, del mundo mismo sin pretender, al hacerlo, que lo que se dice sea, en sí mismo, verdadero?

Pero en un segundo sentido, replantear la relación con la literatura desde estas filosofías cobra una relevancia particular. En oposición a otros pensamientos que habían reivindicado la dimensión que la literatura tiene de “verdadera”, estos proyectos filosóficos buscaron capitalizar otro aspecto de la literatura, que les venía como anillo al dedo: aquello que la ficción tiene de falso, de falsificante, aquella facultad que tiene para *pensar* y para *decir* sin aspirar a lo verdadero.

La filosofía entonces podría encontrar en la literatura no un ámbito sobre el que se podrían decir algunas verdades, ni siquiera un horizonte que permitiría pensar la verdad de modos distintos, sino un tipo de pensamiento que está efectivamente *poniendo en práctica la subversión de la verdad* a la que estas filosofías aspirarían, un método o un estilo que no está anclado a una apertura a la verdad como fundamento, ni encauzada en el rumbo común de la verdad como *telos*.

Deleuze, el filósofo que aquí nos ocupa, plantea una crítica feroz a la noción de verdad, que ha fungido siempre, nos dice, como la pauta central del pensamiento filosófico, y esta crítica no es separable del modo en el que la literatura se vincula y se entrelaza con su pensamiento.

La crítica deleuziana a la verdad no sólo es polifacética y compleja, sino que impregna todo su corpus filosófico, y pensarla con detenimiento excede por mucho los márgenes de este escrito. Valdría la pena, sin embargo, detenerse de modo breve en el pequeño apartado que Deleuze dedica a la verdad en su libro sobre Nietzsche, donde al menos algunas facetas de su crítica incisiva quedan expuestas de modo sucinto.

Deleuze encuentra en Nietzsche y su crítica a la verdad una potencia insoslayable, que él mismo busca incorporar en su filosofía. Nietzsche fue el primero, dice Deleuze, en formular una crítica al *valor* de la verdad, y en cuestionar que existe, de derecho, un vínculo entre el pensamiento y lo verdadero.

Se ha supuesto, nos dice, que el pensamiento bien conducido, alejado de los errores, posee *a priori* la forma de la verdad, que es capaz de alcanzarla si procede del modo correcto. Pero para sostener este supuesto, hay que hacer una serie de otras conjeturas también. Habría que plantear una “buena voluntad del pensador”, que busca y quiere lo verdadero, y habría que suponer también un “mundo verídico” y, por ende, “un hombre verídico al que [este mundo] se dirige como su centro”.⁶

Al respecto dice Zourabichivili:

¿Qué cosa nos asegura la existencia de un lazo de derecho entre el pensamiento y lo verdadero? ¿Por qué sería preciso que el pensamiento estuviese dotado para la verdad? Nada garantiza que el pensamiento esté desde siempre en busca de lo verdadero, que quiera naturalmente la verdad.⁷

Estos supuestos, la buena voluntad del pensador, un mundo que se acople a las formas del pensamiento, no sólo carecen de garantía, sino que de modo mucho más grave, coartan las posibilidades del pensamiento y de la vida misma.

Suponer un mundo verídico implica descartar una serie de mundos “erróneos”: “si alguien quiere la verdad no es en nombre de lo que es el mundo, sino en nombre de lo que el mundo no es”,⁸ dice Deleuze. Sólo se puede afirmar la verdad de “la silla es azul” al tiempo que se niega que es blanca, o negra, o verde. Asumir un esquema de pensamiento que opera en función de la verdad supone una vara de medida con respecto a la cual se puede discernir y elegir, implica un constante *negar*, es una imagen del pensamiento que “acusa y juzga la vida”,⁹ concluyen ambos filósofos.

⁶ *NF.*, p. 135.

⁷ F. ZOURABICHIVILI, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2004. p. 19.

⁸ *NF.*, p. 136.

⁹ *Idem.*

Este tipo de pensamiento pautado por la verdad supedita la vida a los estrechos parámetros del conocimiento, y es en última instancia, en términos nietzscheanos, nihilista.

Su arma: hacer pasar a la vida bajo la dominación de las fuerzas reactivas, de tal forma que la vida ruede cada vez más lejos, separada de lo que puede, haciéndose cada vez más pequeña.¹⁰

El proyecto filosófico deleuziano, como el de Nietzsche según esta lectura, es un intento de acomodar el pensamiento en esquemas distintos, de ver la vida como una producción incesante de errores, por ejemplo, y no como la materia dispuesta de un conocimiento cuyas formas están dadas de antemano.

Ahora bien, y esto es clave: este posicionamiento *no implica prescindir de la categoría de verdad*.

Lo que se busca es evitar, a toda costa, poner la noción de verdad a operar en contra de la “potencia de lo falso”: aquella fuerza inherente a la ficción, al equívoco, al delirio, a la embriaguez, al humor, al deseo, a las potencias de la vida.

La filosofía deleuziana buscará entonces deshacerse de las jerarquías, afirmar sin por ello negar, permitir que la vida cobre y produzca formas nuevas, que el pensamiento adopte imágenes distintas, y lo hará mucho antes de buscar decir cosas verdaderas sobre el mundo, o de fundamentar su propio estatus como pensamiento verídico.¹¹

Lo que a Deleuze le interesa en relación con la literatura, podremos imaginarnos, no es en modo alguno la manera en la que comulga con la filosofía en el ámbito de la verdad. Al contrario. En sus estudios sobre el cine, Deleuze pone de manifiesto lo que encuentra fascinante de ciertas producciones literarias y artísticas. El filósofo aborda textos y películas ahí donde

[...] la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto «cada uno con su verdad», es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso *reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero* [...] plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso. El hombre verídico muere, *todo modelo de verdad se derrumba*,

¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹¹ Le da primacía a la categoría de sentido, por ejemplo, en *LS*, o un énfasis a la categoría de “expresión” en *SPE*.

en provecho de la nueva narración [que] sustituye *la forma de lo verdadero* por *la potencia de lo falso*.¹²

Así pues, Deleuze incorpora, a lo largo de todo su corpus, fragmentos de poemas y relatos, referencias a escritores y reflexiones sobre textos literarios que considera que tienen esta posibilidad de reemplazar la forma de lo verdadero, que llevan consigo esta potencia *falsificante*. Kafka, Artaud, Beckett, Melville, Woolf, Proust, Carroll y tantos otros escritores de ficción son hontanares del pensamiento deleuziano, tanto como lo son filósofos como Bergson, Spinoza o Nietzsche.

LAS MÁQUINAS LITERARIAS

Hacer filosofía con literatura, o filosofar desde la literatura, no es cosa fácil. Si bien se puede identificar los modos en los que la literatura es capaz de subvertir la noción de verdad — y en muchas instancias Deleuze lo hace de forma precisa — ser capaz *de llevar esta misma capacidad de subversión a la filosofía* es un problema distinto.

Hay un vínculo tan estrecho entre la filosofía y la búsqueda de la verdad, Deleuze señala, que la verdad es nada menos que *la forma que la voluntad de poder cobra* desde la filosofía. ¿Cómo decir, al fin y al cabo, que la voluntad de verdad coarta la vida, sin ejercer una voluntad de verdad al hacerlo? “En ese sentido, nosotros también somos los <<verídicos>>, o los << buscadores de conocimiento>>”,¹³ dice el filósofo.

Al hablar *sobre* literatura, al decir algo *sobre* alguna obra literaria, la filosofía corre un riesgo fundamental: si lo falso opera como potencia en la literatura, ¿no estaríamos mitigando esta fuerza en el momento en el que la “traducimos” al lenguaje de los conceptos? ¿Hay alguna merma cuando la “trasladamos” al ámbito del discursar filosófico, un ámbito que, desde sus albores, se ha erigido en torno al bastión de la Verdad?

A Deleuze no podría bastarle, pues, con enumerar los atributos y propiedades de la literatura que le permiten operar como potencia falsificante. Al fin y al cabo, si el proyecto deleuziano busca desentronizar la forma de la verdad, y el filósofo identifica con agudeza aquellos espacios en los que ve la potencia de lo falso en movimiento, no puede relacionarse con ellos de modo vertical — (la metáfora

¹² C-2., pp. 177-8.

¹³ NF., p. 141.

visual es poderosa: “filosofar *sobre* literatura”). En cambio, tendrá que poner “Literatura”, “filosofía” y “verdad” en relaciones nuevas, transversales, desde coordenadas que las vinculen en sentidos nuevos.

La filosofía de Deleuze habrá de encontrar en la literatura no sólo un discurso capaz de subvertir la forma de la verdad, sino que deberá cuidar en todo momento no someterla a sus propias formas, a “esa voluntad de poder que es la suya”.¹⁴ Y la tarea no es trivial: en cierto sentido, en ello se juega la posibilidad de la filosofía de abandonar la verdad y pensar desde otro sitio.

Ahora bien, en lo que a estas cuartillas respecta, si nos ocupamos de preguntar por la relación entre literatura y verdad, habrá que explorar qué es lo que Deleuze *dice* sobre la literatura, pero sin dejar por ello de rastrear los *modos* en los que la filosofía es capaz de involucrarse con los textos literarios, preguntando si efectivamente no son presa de la forma de la verdad que parece ser tan propia al pensamiento que opera por conceptos.

No bastará, entonces, explorar qué es lo que Deleuze *dice* de la literatura, sino que habrá que tomar una pauta deleuziana y preguntar *qué es lo que hace con ella*: en qué sentidos se relaciona, se engarza, difiere, se confunde con su filosofía, e incluso en qué sentidos opera a contrapelo.

Las formas en las que la literatura se juega en Deleuze son polifacéticas y variadas. Van desde la literatura puesta en función de producir conceptos (“caosmos” de Joyce, o “cuerpo sin órganos” de Artaud, por ejemplo), hasta los estudios meticulosos de la obra de un escritor (como Kafka o como Proust), pasando por gestos estafalarios como colocar a la literatura fantástica — *Alicia en el país de las maravillas* — como fuente primaria de una lógica del sentido, y por combinaciones insospechadas, como cuando Deleuze se da a la tarea de encontrar las cuatro fórmulas literarias que explican a Kant.¹⁵

Como consecuencia, los trazos que se pueden hacer entre Deleuze y la literatura son muchos y muy fértiles. Son tantos los modos en los que el proyecto filosófico de Deleuze y algunas de las obras literarias que aborda parecen aproximarse, complementarse o correr en paralelo que no es fácil escoger una sola línea para poner a las disciplinas en relación.

Tal es la pluralidad de opciones que no podemos sino reparar también en un problema subyacente, de índole metodológico: qué herramientas disciplinarias e interpretativas habría que emplear y qué pasos habría que ejecutar para abordar el tema, pero también qué *metodos*, pensado en términos griegos, cuántos y cuáles *camino*s habría por recorrer o incluso por producir si nos damos a la tarea de hacerlo.

¹⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵ *Cfr.* “Sobre cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía kantiana”, *CC.*, p. 43.

Si, para el filósofo francés, la literatura no vale por su verdad — ni por su significado, ni por su contenido, reitera — entonces sus modos de ponerse en relación con la filosofía, nos dice en *Kafka y la literatura menor*, se parecen más al modo en el que una máquina se engarza con otra, en el que un modo de pensamiento se pone en relación con otro y produce ciertos flujos, ciertos efectos, ciertos trayectos que no se pueden teorizar en abstracto, sino que han de ser efectivamente recorridos.

Preguntar por “la literatura” en Deleuze, no puede hacerse, entonces, en abstracto tampoco. No podemos comenzar siquiera por aislar lo que Deleuze quiere decir con “literatura” porque, muy a sabiendas, el filósofo rehúye definiciones, y difícilmente habla de “la literatura” en general; en todo caso, lo que hace es ponerse a trabajar con un texto o con un autor en específico.

Como consecuencia, cuando en estos párrafos hablamos de lo que la literatura *hace*, de los modos en los que es capaz de vincularse con el pensamiento filosófico o con el mundo, en ningún modo nos referimos, ni se refiere Deleuze, a algo así como un modo de escritura específico que podríamos calificar de “literario”, que atraviesa épocas, o que puede distinguirse nítidamente de otros modos de discurso, de escritura o de pensamiento.

Aquí será pertinente referir al modo en que Foucault piensa la literatura. Para él, la literatura se define no tanto por las propiedades de un tipo de texto, sino por el tipo de relaciones que los textos son capaces de establecer. Esto es, la literatura para Foucault va a estar situada como un fenómeno histórico; un acontecimiento que, lejos de haber acompañado a la historia de la humanidad, se remonta condiciones muy específicas y, además, muy recientes. De acuerdo con Foucault, la literatura no acaba de consolidarse como tal sino hasta el siglo XIX, aunque los procesos históricos que la posibilitan comienzan a darse desde el siglo XVI. Aquellos textos antiguos que conocemos como literatura sólo son literarios a partir de la relación que establecemos con ellos hoy en día, pero no lo eran, ni lo son, “de suyo”. En términos muy concretos, Homero es literatura para nosotros, pero no lo era para los griegos. Sus obras establecían una relación muy distinta con el lenguaje y con el mundo de la que establecen hoy, con nuestro mundo y con nuestro lenguaje.¹⁶

Siguiendo esta pauta, cuando hablamos de las obras literarias para Deleuze, también estamos hablando más en función de relaciones que de una parcela de entes. Cuando Deleuze y Guattari hablaron de la “literatura menor” en su texto sobre Kafka, lo que hicieron fue reivindicar la potencia efectiva de ciertos textos para interactuar con el lenguaje y con el mundo de ciertos modos, para subvertir las

¹⁶ Cfr. M. FOUCAULT, “Lenguaje y literatura”, *La gran extranjera: para pensar la literatura*, trad. Edgar Castro. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

formas dadas y cerradas del pensamiento: no hicieron un compendio de “textos menores”, ni mucho menos.

E incluso cuando Deleuze discurre sobre la literatura en un sentido amplio, como en “La literatura y la vida”, por ejemplo, lo hace en función de relaciones efectivas, de fuerzas que atraviesan la vida y los textos de ciertos modos. “¿Cuáles son los textos literarios y cuáles no?” es una pregunta que queda, por mucho, rebasada.¹⁷

De vuelta al problema metodológico que nos atañe, entonces, queda claro que sería empobrecedor esbozar una teoría del tipo, “para Deleuze, la literatura es esto o aquello, y su relación con la verdad, o con la filosofía, es de esta índole”.

Para evadir este enfoque monolítico, tal vez una posibilidad sería hacer un recuento de lo que Deleuze dice sobre cada texto literario que aborda. Al fin y al cabo, los textos que Deleuze dedica a reivindicar la potencia de lo falso, del simulacro, y las lecturas que hace de los textos literarios son ellas mismas potentísimas, con muchos matices, y habría mucho que decir al respecto. Podríamos, por ejemplo, hacer una lectura de cómo se juega la categoría de verdad en los textos sobre Proust, Kafka y Sacher Masoch (un esquema con el que, por cierto, se abordó este proyecto en un inicio).

El problema sería que, al introducir a la literatura a esta ecuación, terminaríamos por usarla de ejemplo, por reiterar que la literatura tiene una potencia propia capaz de subvertir las formas del pensamiento filosófico, pero en acto, no se pondría a operar a la literatura en la investigación, más que como ilustración de los postulados de Deleuze.

¡Qué modo más tajante de ir no sólo en contra de lo que, según Deleuze, la literatura puede, sino en contra de lo que Deleuze mismo busca de su propia filosofía!

Lo que es más, un acercamiento así delimitaría de entrada el tipo de configuraciones y de relaciones que se podrían formar entre filosofía, literatura y verdad. Implicaría acercarnos a los textos de Deleuze como postulados que pretenden decir una verdad sobre la literatura — aun cuando esta verdad sea, paradójicamente, la afirmación de que la literatura no procede por verdades.

No se puede, pues, enunciar las relaciones entre Deleuze y la literatura con justicia si al mismo tiempo se ignora la impronta deleuziana que afirma que el pensamiento es ya siempre acto, praxis. No podemos preguntar por los textos literarios según Deleuze los usa o los expone sin suponer ya una rela-

¹⁷ D. SMITH, sugiere que si el libro de Deleuze sobre Francis Bacon es una “lógica de la sensación”, *Crítica y clínica* debe ser una “lógica de la literatura”, que en última instancia no es sino una “lógica de la vida”, porque aunque este libro reúne acercamientos diversos a autores concretos, de ningún modo busca concretar una teoría literaria, o una posibilidad de abstracción filosófica sistemática. *Cfr.* “‘A life of pure immanence’: Deleuze’s ‘Critique et Clinique’ Project”, *Essays critical and clinical*, Ed. Daniel W. Smith y Michael A. Greco. Londres: Verso, 1998, p. xiii.

ción dada entre la filosofía, la literatura y la verdad — allí donde la filosofía dice la verdad de la literatura.

Como alternativa, entonces, hemos elegido involucrarnos de modo directo con textos literarios, engarzarlos con el problema que nos ocupa, ver de qué manera nuestro planteamiento mismo puede dar algunas cabidas a la potencia de lo falso.

Pero andar estos caminos, efectuar estas prácticas de lectura, incorporar literatura a las preguntas que se le hacen al pensamiento de un filósofo, es un ejercicio que se debe hacer con precauciones. Al usar conceptos filosóficos para dilucidar una obra literaria, por ejemplo, podríamos terminar colocando a la literatura como un entramado ambiguo que esconde contenidos filosóficos parafraseables, contenidos que habría que extirpar. Si, por otro lado, recurrimos a la literatura para dar carne y forma a los conceptos filosóficos abstractos, podríamos abordar el texto en cuestión como una mera ilustración del pensamiento puro, cuyo valor recae en ponerse al servicio de algo más allá de sí mismo.

En cualquier caso, habría una especie de correlato pre-conceptual para el ensamblaje último de los conceptos, que se elabora sólo desde la filosofía: una subordinación, una jerarquización casi ineludible.

Usar la filosofía como un almanaque conceptual puesto al servicio de la interpretación, es un riesgo que si bien ha sido rechazado infinidad de veces en términos teóricos y metodológicos, no es fácil escapar. La facilidad con la que las fichas de los museos avientan términos como “deconstrucción” o “rizoma” es un ejemplo de ello.

Deleuze discurre largo y tendido sobre los peligros de la interpretación, de aproximarse a un texto en función de alguna supuesta verdad que oculta. *Kafka y la literatura menor* es un tratado al respecto, pero retomemos como ejemplo lo que dice, con notable disgusto, sobre la recepción de las novelas de Carlos Castaneda y uno de sus episodios místicos y psicotrópicos:

No, el perro que he visto, el perro con el que he corrido bajo el efecto de la droga, no es la puñetera de mi madre ... es un proceso de devenir-animal que no quiere decir otra cosa que lo que deviene y me obliga a devenir con él.¹⁸

Pero renunciar a la interpretación no es cosa fácil. No lo fue para Deleuze, ni lo ha sido en este intento de echar a andar ciertas combinatorias entre Deleuze y los textos literarios que nos van a ocupar. Hemos de cuidar en todo momento — con mayor o menor grado de éxito — no intentar “prestar”

¹⁸ *D.*, p. 52.

una voz a los textos literarios para ponerlos a discutir con la filosofía, y en la medida de lo posible, aproximarnos a ellos por vías no interpretativas. (Este trabajo es, también, un intento por entender lo que esto quiere decir).

A continuación, pues, vamos a ensayar el planteamiento de un problema — el de la literatura y su relación con la verdad, cuando se piensa desde la filosofía — pero esbozado desde distintas ópticas, desde tres intentos específicos de poner a Deleuze en relación con textos literarios. Se espera así ver qué tipo de configuraciones entre filosofía, literatura y verdad se abren en cada caso, y a qué relaciones podrían dar cabida estos pequeños esbozos de máquinas filosófico-literarias.

LOS TRAYECTOS

En las cuartillas que siguen, entonces, vamos a preguntar por el modo en el que filosofía, verdad y literatura se concatenan en el pensamiento de Deleuze, pero lo haremos a partir de experimentar modos de poner en relación la filosofía deleuziana con obras literarias.

Concretamente, vamos a trabajar con *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, con *La trilogía* de Samuel Beckett y con *Las olas* de Virginia Woolf.

La selección se debe en parte a que los tres autores establecen relaciones distintas con Deleuze, en gran medida se debe también a un juicio de gusto muy propio y, en parte, a que la lectura de estos textos contribuyó a dar forma a los problemas y las preguntas que se esbozan en esta investigación, aún antes de haber estado formulada.

A la selección podríamos reprocharle que las tres obras pertenecen al siglo XIX y XX europeo, y por tanto nos brindan una apertura a una parcela muy pequeña de lo que podríamos llamar literatura. (Dicho sea de paso, lo mismo se le puede reprochar a Deleuze en su propia selección de textos literarios). Pero dado que no queremos hacer postulados sobre la literatura en general, sino experimentar qué tipos de problemas se configuran desde obras concretas, tal vez se disculpe la omisión, aunque esta sea flagrante.

Comenzaremos con Proust, un autor al que Deleuze no solo le dedica un libro entero, sino que es un libro que aborda de modo directo el problema de la verdad. Deleuze retoma *Proust y los signos* dos veces: en su primer acercamiento hace una lectura que se centra en el tipo de verdad que Proust postula, y en el segundo cambia radicalmente su enfoque y abandona la categoría de verdad como eje de sus planteamientos. Veremos qué tipo de verdad encuentra Deleuze en Proust y cómo se coloca el filósofo frente a la obra literaria en cada uno de los dos acercamientos.

En el segundo capítulo vamos a abordar a Beckett, un autor retomado por Deleuze solamente en dos ensayos breves, pero cuya proximidad con el filósofo es tal, que la tentación de identificarlo casi por completo con la filosofía deleuziana es significativa. A partir de ello, vamos a preguntar si no habríamos de desconfiar de los puntos de encuentro tan dóciles entre el filósofo y el escritor — especialmente ahí donde ambos desconfían de los encuentros dóciles — y en qué medida esta reunión de filosofía y literatura no coarta la potencia de lo falso que ambos autores son, por separado, capaces de producir.

Finalmente, el tercer capítulo va a poner a Deleuze en relación con Woolf de un modo más laxo, en paralelo. Vamos a leer *Lo frío y lo cruel* con cierto detenimiento, como un problema filosófico en donde la verdad cambia de lugar — ya no es ni la apertura que permite formular el problema, ni el *telos* que reúne los discursos — y veremos cómo este desplazamiento de la verdad se da a partir del gesto deleuziano de “regresar al punto literario” del problema. Siguiendo la pauta, vamos a preguntar *desde el punto literario*, esta vez con Woolf, cómo formular el problema de la literatura, o cómo pensar la literatura como problema. Habremos de ver que en ambos casos, plantear un problema literariamente implica poner en suspenso una noción rígida de verdad que enraizaría las categorías y establecería relaciones fijas entre ellas.

Se espera que a través del recorrido por estas tres configuraciones de los términos, por estos tres ensamblajes de las categorías, se vayan mostrando también algunos de los aspectos de la crítica deleuziana a la verdad, y claro está, de sus postulados sobre literatura.

En última instancia, lo que viene a continuación es un intento de insistir en que la potencia de lo falso se da ahí donde los problemas para Deleuze no están dados, y que el pensamiento es experimentación.

CAPÍTULO I

Proust y los signos: la verdad se traiciona

*y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura.*¹⁹

Hemos dicho ya que la intención de este proyecto es hacer distintas combinaciones, esbozar relaciones heterogéneas, entre obras literarias y algunos textos, conceptos y postulados deleuzianos, para así formular y reformular el trinomio “filosofía – verdad – literatura” de modos versátiles.

Sin embargo, en este primer capítulo vamos a comenzar con un enfoque convencional, reparando de modo directo y con cierto detenimiento en un solo texto de Deleuze que, a su vez, aborda una sola obra literaria: *Proust y los signos*. La idea, lo hemos dicho ya, no es hacer una revisión monográfica que implique considerar, uno a uno, los acercamientos deleuzianos a la literatura. No obstante, dedicar un capítulo entero a este texto particular tiene una función central en nuestro recorrido.

Para comenzar, es fundamental poner de manifiesto cuanto antes que Deleuze es un lector muy agudo, capaz de penetrar en los textos literarios que le interesan y producir lecturas novedosas, esclarecedoras y creativas. Si bien más adelante intentaremos cuestionar los límites del pensamiento deleuziano con respecto a la literatura, primero buscaremos hacer justicia a la dimensión en la que Deleuze es un lector ávido y perspicaz, desarrollando algunos de los vericuetos e implicaciones de una de sus lecturas más afortunadas, que lo consolidan como un crítico literario excepcional: su estudio de *En busca del tiempo perdido*.

Ahora bien, antes de adentrarnos a la lectura deleuziana de esta obra cumbre del modernismo francés, será importante resaltar un par de aspectos de *Proust y los signos* que hacen de este texto un caso muy afortunado para nuestras indagaciones. En primer lugar, una y otra vez se ha criticado a Deleuze por hablar sobre la literatura haciendo referencia siempre a un cierto tipo de autores muy cuida-

¹⁹ X. VILLAUARRUTIA, “Nocturno en que nada se oye”, *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*. México: Fondo de cultura Económica, 2006.

dosamente seleccionados en función de cómo se acomodan a su filosofía:²⁰ no es lo mismo pensar la literatura como una “máquina” cuando consideramos a Beckett o a Kafka, que cuando consideramos, por ejemplo, a Zola, a Chéjov o, efectivamente, a Proust.

Pensar a este autor en función de “la potencia de lo falso” no es sencillo. En una medida considerable, *En busca del tiempo perdido* es una obra que se ocupa — de modo paradigmático — de la literatura y su relación con la verdad. En palabras del mismo Deleuze:

A la Recherche du temps perdu es de hecho una búsqueda de la verdad. Si se denomina búsqueda del tiempo perdido es sólo en la medida que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo.²¹

Esto de entrada nos presenta una dificultad significativa: ¿cómo abandonar la forma de lo verdadero en la lectura de un texto cuya búsqueda de la verdad no sólo es explícita, sino vertebrante?

El título mismo, con la doble acepción de la palabra *Recherche*, sugiere que Proust emprende un proyecto que es, además de una novela, una investigación, y la empresa es prolija y exhaustiva. Proust no sólo “busca” el tiempo por vía del arte, o de la memoria, o del amor, sino que efectivamente investiga minuciosamente, con frecuencia incluso en términos conceptuales y teóricos, la naturaleza del arte, del tiempo y de la verdad: una investigación que, no sería descabellado suponer, aspira a tener algo de verídico.

El segundo punto de interés que habrá que anticipar tiene que ver con la historia editorial del texto deleuziano: el filósofo se acerca a Proust en momentos distintos de su vida y de su pensamiento. En la primera parte de *Proust y los signos*, escrita en 1964, Deleuze emprende una lectura sin titubeos en la que la categoría de verdad es el eje rector de sus indagaciones. En cambio, en el segundo y el tercer acercamiento, en 1970 y 1975 respectivamente, el filósofo abandona la empresa sin mayor preámbulo.

De este modo, *Proust y los signos* es un terreno de lo más fértil para ensayar un primer ensamblaje de las categorías que nos ocupan. Las coordenadas son óptimas. Tenemos una novela que, literariamente, tematiza la verdad de modo paradigmático y que, además, se vale del registro filosófico para formular postulados pretendidamente verídicos; tenemos también a un Deleuze que interroga a este texto desde la pregunta por la verdad, y a un Deleuze que lo interroga desde la potencia de lo falso.

²⁰ C. COLEBROOK hace un recuento de las críticas a la lectura “selectiva” deleuziana en “Inhuman irony: the event of the postmodern”, *Deleuze and literature*, ed. Ian Buchanan y John Marks. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2000, pp. 101-2.

²¹ *PS.*, p. 24.

Las combinatorias que se pueden dar desde allí son de lo más fértil: ¿si *Proust y los signos* abre dos horizontes distintos para pensar *En busca del tiempo perdido*, qué sucede con la obra proustiana en cada caso? ¿De qué modos puede un texto literario oponer resistencia a una lectura orientada por cierta perspectiva, o mostrarse dócil a otra?, o bien, del lado de Deleuze podríamos preguntar: ¿qué tan acertado es pensar que *Proust y los signos* encarna dos posturas teóricas opuestas frente a una misma obra literaria? ¿O cómo es que se relacionan los dos acercamientos deleuzianos entre sí?

Si bien no pretendemos responder las preguntas que se despliegan desde esta cartografía, este primer capítulo intentará darle cuerpo y forma a algunas de las interrogantes que irán recorriendo nuestra investigación y, con suerte, se ira mostrando que cuando pensamos la literatura desde el ámbito de lo filosófico, no sólo es importante reparar en las preguntas que la filosofía plantea (¿qué es la literatura?, ¿qué implicaciones filosóficas tiene tal o cuál texto?), sino que vale la pena considerar también qué “imágenes del pensamiento” podemos gestar, y qué espacios estamos construyendo al acomodar discursos y saberes de un modo u otro.²²

EL DEVENIR DE LA VERDAD

En el primer acercamiento de Deleuze en *Proust y los signos*, queda de manifiesto que para el filósofo, *En busca del tiempo perdido* es una novela que se concierne con la literatura no sólo en tanto tema, sino como problema.

A sabiendas de que todo lo que se diga sobre un libro del calibre de la obra proustiana – y con conocimiento de causa de que nos estamos acercando al terreno que Deleuze y Guattari rechazan de modo tan fehaciente y enfático: el ámbito sórdido y desdeñable de *la interpretación*²³ – dediquemos unas palabras a resaltar ciertos aspectos de la novela, que tal vez nos permiten pensarla en relación con la verdad y con los enfoques que orientan la(s) lectura(s) deleuziana(s). Para hacerlo nos valdremos de herramientas narratológicas, críticas e interpretativas y de una lectura directa, aunque inevitablemente limitada, de Proust.

²² Cfr. DR.

²³ Cfr. KLM. Uno de los motivos de por qué hemos decidido abordar el texto deleuziano sobre Proust y no el análisis que elabora con Guattari sobre Kafka tiene que ver, en parte, con que ese segundo texto ha sido mucho más ampliamente discutido, pero también con un recelo a este rechazo implacable a las nociones de metáfora e interpretación que los autores sostienen. Discutir en contra de Deleuze y Guattari con respecto a este tema es un proyecto que rebasa por mucho los confines de este trabajo, pero digamos de modo breve que no todas las acepciones y los modos de la interpretación presuponen un ámbito subyacente o trascendente de verdades. Por poner un ejemplo, los modos en los que Derrida ha abordado casos clínicos freudianos pone de manifiesto que no toda interpretación pretende subordinar el contenido manifiesto a un contenido latente pretendidamente verdadero.

Los siete volúmenes relatan la historia de la génesis, siempre diferida, de la novela misma, del proceso mediante el cual la experiencia del protagonista fue cobrando forma y sentido hasta volverse el texto que la lectora tiene entre sus manos. Visto desde aquí, es crucial para el narrador, Marcel, que el resultado del proceso de escritura, por momentos tortuoso, tenga algo del carácter de lo verídico: la literatura debe expresar no sólo la vida sino la *vida verdadera* [“la *vraie vie*”], y esto no sólo se consigue mediante el arte a secas, sino que habría que aspirar a producir *arte verdadero* [“l’*art veritable*”].²⁴

El problema de plasmar la experiencia en una novela no es sencillo, menos aún si lo que se busca es alcanzar una verdad, sea ésta de cualquier índole. Una y otra vez, el narrador se confronta con la vida, con algo que necesariamente se da fuera de la obra, y que con frecuencia se resiste a ser configurado en signos literarios. Tomemos una ocasión en la que el narrador quiere modelar el relato de un encuentro:

Mi pensamiento inició con él algo así como una especie de juego para atrapar sus contornos, la letra con que empezaba a iluminarlo por fin completamente. Era trabajo perdido; advertía más o menos su masa, su peso, pero en cuanto a sus formas [...] me decía: No es eso. En verdad mi espíritu podía crear los nombres más difíciles. Por desgracia, no tenía que crear, sino reproducir. Toda acción del espíritu es fácil si no está *sometida a lo real*. Ahí estaba obligado a someterme.²⁵

Este “sometimiento a lo real” será un problema patente a lo largo de la obra: ¿cómo “ajustar” las palabras a la vida? ¿cómo expresar la vida mediante palabras? Y lo que es más: ¿la verdad es aquello que se da cuando las palabras corresponden al mundo?, ¿o tal vez cuando el mundo se configura conforme a las palabras?

Con frecuencia, incluso la vida misma se resiste a las representaciones lingüísticas que se le superponen. Marcel está notoriamente decepcionado cuando el Balbec que visita no corresponde al Balbec que ha visto en cuadros, por ejemplo, o cuando su primer contacto con la Berma no hace justicia a la retórica que enaltece el talento de la actriz.

De aquí que la novela postula, progresivamente y cada vez con más vehemencia, que la verdad es aquello que se alcanza cuando palabra y vida cobran una relación de identidad: “la vida verdadera, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida vivida en consecuencia [...] es literatura”.²⁶

²⁴ M. PROUST, *En busca del tiempo perdido IV: Sodoma y Gomorra*. trad. Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2001, p. 474. Todas las citas de los distintos volúmenes de la obra de Proust corresponden a la edición de Alianza.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ M. PROUST, *En busca del tiempo perdido VI: La fugitiva*, p. 204.

Este proceso de encuentro, esta búsqueda, es profundamente tensa. Por un lado, una y otra vez, el narrador encuentra en algunas obras de arte, notablemente en la frase del septeto de Vinteuil, por ejemplo, una potencia inigualable para expresar la vida (“aquella frase era lo que mejor podía caracterizar [...] las impresiones que a lejanos intervalos volvía a encontrar yo en mi vida como puntos de referencia”).²⁷ Pero por otro, el diferimiento incesante del momento de la escritura, apuntala la profunda dificultad del proceso de producción literaria: implica la terquedad de las experiencias que no quieren someterse a las palabras, y de las palabras que no quieren someterse a las experiencias.

Este diferimiento proustiano, este incesante “perder el tiempo” en lo mundano que interpela con tanta fuerza a Marcel, aún a sabiendas de que el único modo de recuperar el tiempo es mediante la escritura, parece implicar una frustración profunda, anquilosante, tal vez próxima al tenor que lleva a Octavio Paz a gritarle a las palabras, en un exabrupto de exasperación violenta: “chillen, putas”.²⁸

En busca del tiempo perdido está plagada de momentos en los que la realidad irrumpe y se manifiesta de modos inesperados, complejos, polifacéticos que deben ser llevados al ámbito de la escritura sin coartar su potencia, o cuya materialidad e inmediatez se resiste a adecuarse a representaciones artísticas y literarias que filtran la vida y la experiencia de Marcel.

La señora de Guermantes, por ejemplo, decepciona al joven Marcel cuando éste la ve por primera vez, pues los atributos físicos de la dama de ningún modo fueron capaces de implicar, contener o emanar aquel halo de insignias nobiliarias, de tertulias sofisticadas, linajes inmemoriales y nobleza decantada, que para Marcel quedaba evocado con la mera sonoridad del apellido *Guermantes*.

Los rasgos de la dama de carne y hueso fueron *bathos* puro, un paso abismal de lo sublime a lo común, que lanzaron a Marcel por largo tiempo a una búsqueda por salvar ese quiebre estrepitoso.

En lo que al proyecto de Proust respecta, la novela busca mitigar esta antipatía entre vida y las letras, entre la carne y los símbolos, pero también debe ser capaz de transmitir la disonancia y la diferencia entre los registros. La novela es potentísima entre otras cosas porque es capaz, por un lado, de poner de manifiesto aquellos modos en los que el mundo se resiste a ser narrado, pero en última instancia, porque reivindica su propia facultad, en tanto obra literaria, de expresar aquello que el mundo tiene de contingente, de material, de inefable, de infra- o de supra-lingüístico.

Es en este sentido que no se puede leer la novela de Proust sin hacer ahínco precisamente en las tensiones que la obra no sólo explica sino que también implica: los quiebres entre vida y arte no sólo

²⁷ M. PROUST, *En busca del tiempo perdido V: La prisionera*. p. 149.

²⁸ O. PAZ., “Las palabras”, *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

son un tema en el texto, sino que son la materia misma de una obra que pretende llevar la vida al ámbito del arte, sin minimizar los escollos ineludibles de la tarea.

Tomemos, como es obligado, el famoso pasaje proustiano de la magdalena. El “objeto” de la narración es de por sí profundamente complejo: se trata de un recuerdo que no sólo se hace presente en la experiencia, sino que inmediatamente se pierde y se escapa de modo irrevocable.

Después de haber dado un trago a un té y una mordida a una magdalena, el narrador de la novela se siente abrumado por una sensación de plenitud y alegría, y se pregunta: “¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. [...] El brebaje la despertó, pero no sabe cuál es y lo único que puede hacer es repetir indefinidamente, pero cada vez con menos intensidad, ese testimonio que no sé interpretar y que quiero volver a pedirle dentro de un instante y encontrar intacto a mi disposición para llegar a una aclaración decisiva.”²⁹

El pasaje tematiza la frustración de aquello irremediamente fugaz que, en el presente del relato, se le resbala al protagonista como agua entre los dedos. En vista de que la experiencia es, ya de suyo, inherentemente escurridiza, no podemos sino inferir que el proceso de relatarla está plagado también de frustraciones.

Sin embargo, en tanto pasaje literario, la magdalena de Proust se ha establecido como el ejemplo casi por antonomasia de la literatura asiendo lo inasible, transmitiendo aquello que el texto mismo juzga imposible de transmitir. En última instancia, de la magdalena se desprende la novela entera: del sorbo de té sale Combray, y una plétora de recuerdos que dan vida al relato de *En busca del tiempo perdido*.

En este sentido, aun cuando la experiencia del narrador — considerada en términos de eventos aislados e inconexos — se mostró esquiva y rebelde a los intentos de ser comprendida y comprendida, parece que hay, en la obra proustiana, no sólo una verdad sino una verdad radical, capaz de llegar allí donde otros modos de pensamiento flaquean.³⁰

²⁹ M. PROUST, *En busca del tiempo perdido I: Por el camino de Swann.*, p. 38.) Si pensamos este pasaje desde el ámbito de la escritura, ¿cómo hacer presente la ausencia irrevocable, cómo transmitir no sólo el recuerdo sino el olvido que le es inherente?

³⁰ S. BECKETT, en su brillante monografía sobre Proust, plantea que en *En busca de el tiempo perdido*, la literatura es “la expresión indirecta y comparativa de la percepción indirecta y comparativa”. Parece que es en virtud y no en contra de aquello que el arte tiene de efímero y de ambiguo que la experiencia, efímera y ambigua tam-

En busca del tiempo perdido hace presente el carácter ineludible de las ausencias, la vertiginosa proliferación de los quiebres en la memoria y en la experiencia, la imposibilidad de asir la realidad que brota ingobernable desde cada resquicio.

Según la primera lectura que Deleuze emprendió en 1964, la que emplea la categoría de “verdad” como vector, la obra de Proust no busca la representación exacta de una imagen concreta y fija, sino que concibe *la verdad como movimiento*, el devenir propio de la vida en su incesante proliferarse y producirse, en su carácter constitutivamente indómito.

Por eso, cuando el narrador muere la magdalena y sorbe el té, experimenta Combray “con un esplendor, con una <<verdad>> que nunca tuvo equivalente en lo real”.³¹ Esto es, la verdad de la magdalena no es una equivalencia entre una experiencia empírica presente y una pasada, ni siquiera es la adecuación literaria de un recuerdo tal como fue vivido; equivalencias y representaciones implican siempre un quiebre, un desfase. En cambio, la verdad recae en el devenir-Combray de la magdalena y el devenir-magdalena de Combray *tal como acontecen en la obra literaria*, incorporando los errores y desfases de las experiencias de la vida puestas en relación.

Lejos pues, de renunciar a lo inexpresable, en Proust hay un ímpetu de implicarlo y expresarlo *todo*: la vida misma, la avasalladora multiplicidad de la experiencia, la sobreabundancia de objetos y acontecimientos. Pero este “todo” debe también comprender los quiebres, las fisuras, lo inasible e inefable que constituye, al fin y al cabo, parte integral del mundo, la vida y la experiencia. Luz Aurora Pimentel ve en Proust nada menos que una “ambición megalómana de hacer un mundo que lo contenga todo”, pero la totalidad a la que llega Proust es – para mérito del autor – una “totalidad incompleta”.³² Si acaso, *En busca del tiempo perdido* nos demuestra que la totalidad, en sentido estricto aunque paradójico, no podría ser de otro modo.

“La inconclusión está inscrita en el texto”, dice Pimentel, incluso desde su historia editorial.³³ Proust escribe el primer y el último volumen de su obra casi al mismo tiempo, y fue concibiendo los volúmenes intermedios poco a poco. Su labor no es contar una historia de principio a término, sino emprender la inagotable tarea de saturar los espacios que se van abriendo entre un acontecimiento y otro, y al hacerlo, abrir más espacios, más quiebres y más intersticios que invitan a ser saturados.

bién, puede ser expresada. Cfr. S. BECKETT, “Proust”, *Proust y otros ensayos*, trad. Marcela Fuentealba. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 119.

³¹ PS., p. 69.

³² L.A. PIMENTEL, “Proust y la estética impresionista” (audio). *En voz de la academia: Grandes maestros UNAM*, Cristina Martínez (prod.). México, UNAM, 2015.

³³ *Idem*.

Proust “multiplica las conjunciones casi hasta el jadeo”, continúa Pimentel, pues siempre hay fisuras desde las cuales pueden desplegarse nuevas metáforas, imágenes y relatos, en lo que la autora llama una incesante “poética del diferimiento”.³⁴

“Es precisamente el ser de la verdad quien nos obliga a buscarla allí donde reside, en lo que está implicado o complicado”,³⁵ dice Deleuze, y visto de este modo, esto implica que la “verdad” de la experiencia no puede ser “traducida” y “fijada”, porque la vida se parece más a las conjunciones jadeantes proustianas, que a postulados certeros sobre un mundo inerte. Y este movimiento vital queda, efectivamente, implicado y complicado en la obra literaria. Si la verdad reside en el proceso móvil y no en el hecho estático, la literatura será el medio óptimo para que ésta acontezca.³⁶

Si podemos hablar de algo como la verdad de *En busca del tiempo perdido* según la postula Deleuze, ésta sería entonces un movimiento que conduce los desfases, las ausencias, los equívocos de la experiencia a la verdad de la obra de arte, que conduce las temporalidades parciales del transcurrir de los personajes hasta llevarlas a la totalidad del tiempo recobrado que se da en el texto consumado, pero sólo en la medida en la que la obra en cuestión es de una naturaleza tal que, aunque reúne los equívocos, no los resuelve, y que, aunque entreteje el tiempo en un “todo”, este entramado último *no renuncia a lo fragmentario*.

Implícita en la lectura deleuziana, hay una cierta copertenencia entre la verdad y el error, pero la potencia de la obra como espacio de la verdad recae en que ésta no niega su afuera, ni lo subsume, ni lo resuelve.

UNA SEMIÓTICA INMANENTE

Ante este panorama, que es un esbozo de uno de los muchos modos posibles de leer a Proust, vamos a desarrollar ahora con cierto detenimiento la lectura deleuziana. Ésta gira en torno a la polifacética noción de *signo* y alcanza dimensiones profundas e insospechadas.

Según Deleuze, la búsqueda de la verdad del protagonista es un proceso de choques, errores y encuentros en la experiencia que lo conducen a la etapa final de una práctica: la creación de la obra. De aquí que uno de los planteamientos deleuzianos que más han aportado a los estudios de Proust fue

³⁴ *Idem*.

³⁵ *PS.*, p. 111.

³⁶ Porque la verdad transcurre necesariamente en el tiempo, Deleuze diagnostica que la búsqueda proustiana por la verdad es inseparable de su exploración sobre el tiempo, una investigación de grandísima envergadura que excede los confines de nuestro planteamiento pero que sin duda está latente en todo momento.

afirmar que *En busca del tiempo perdido* se trata menos de la memoria que del *aprendizaje*.³⁷ la implicación sería que la novela no se ocupa de la dificultad del narrador de recordar y recobrar sus vivencias desde el presente de la escritura, tanto como de un personaje que vive su vida de modo tal, que ésta conduce al presente en el que es posible narrarla.

Esta novela muestra con lucidez que los esfuerzos conscientes del intelecto por invocar un recuerdo o aprender una verdad no son nunca tan potentes como cuando el recuerdo o el aprendizaje son *involuntarios*, cuando nos sobrevienen, cuando acontecen por una impronta que les es propia. Para Deleuze, “la verdad depende de un encuentro con algo que nos *obliga* a pensar y a buscar lo verdadero”.³⁸ A saber, no es el pensamiento el que se confronta con un mundo inerte y se da a la tarea de representarlo o comprenderlo, sino que hay una relación dinámica, con frecuencia intempestiva, entre el narrador y el mundo que habita, donde el pensamiento no responde a la voluntad del sujeto tanto como a las improntas del mundo: “¿Qué quiere quien dice <<quiero la verdad>>? No la dice más que coaccionado y obligado. No la quiere más que bajo el dominio de un encuentro en relación con determinado signo”.³⁹

“Se trata casi de un animismo intelectual”, dice Beckett, con su perspicacia mordaz, inseparable de la economía de su lenguaje.⁴⁰

En la lectura deleuziana, los *signos* fungirán precisamente como esos espacios de encuentro y confrontación entre el pensamiento y el mundo, entre el objeto que interpela y el sujeto que quiere ir más allá de la impresión inmediata, del contacto directo con el signo. De aquí que Deleuze aborda *En busca del tiempo perdido* como un “régimen de signos” y conduce su lectura siguiendo los pasos del narrador conforme se confronta con los signos de la experiencia.

El problema de los signos hará apariciones a lo largo de la obra de Deleuze, en especial en sus libros sobre cine, y sus planteamientos irán variando sin configurarse nunca en un sistema semiótico definitivo. Habría mucho que decir sobre lo que Deleuze entiende por “signo” y sería interesante considerar las distintas acepciones del concepto a lo largo de su pensamiento;⁴¹ pero para lo que nos con-

³⁷ Esto lo enfatiza R. BOGUE cuando piensa a Deleuze en relación con la crítica literaria. Cfr. “Difference and Repetition in Deleuze’s Proustian Sign and Time Machine”, *Concentric: Studies in English Literature and Linguistic*, 27.1 (Enero, 2001), pp. 1-28.

³⁸ *PS.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰ S. BECKETT, “Proust”, *Op. Cit.*, p. 65.

⁴¹ Tanto en *Diferencia y repetición* como en *Spinoza y el problema de la expresión*, Deleuze dibujará una distinción entre el signo que opera en términos de *revelación*, es decir, el signo que esconde su propio sentido, el signo que hay que desentrañar y develar — una concepción semiótica que, según nos dice, tiene una clara historia teológica — con el signo entendido como *expresión*.

La diferencia entre los acercamientos recae en que la expresión no es separable de aquello que se expresa, mientras que la revelación implica una división entre el signo y aquello que oculta o revela. El acercamiento

cierne aquí, tal vez baste señalar que los signos no son ni cosas ni estructuras, tanto como relaciones: sólo hay signo en la medida en la que hay un objeto material, un sujeto y una búsqueda de sentido; el signo no es ni la cosa, ni el bagaje interpretativo del narrador, sino el movimiento que se engarza en cada polo. Como consecuencia, la verdad no es el significado escondido detrás del signo, ni se encuentra tampoco en el sistema lingüístico o semiótico que permitiría ubicar y explicar el signo en cuestión.

La verdad del signo es el proceso mismo de implicación y explicación, la puesta en relación entre materia y pensamiento y entre objeto y sujeto, el desarrollo del sentido conforme acontece temporalmente, conforme se bifurca en distintos caminos interpretativos: “Buscar la verdad es interpretar, descifrar, explicar. Pero esta <<explicación>> se confunde con el desarrollo del signo en sí mismo”,⁴² nos dice Deleuze.

Como cada signo pauta vínculos distintos, su característica fundamental según se presentan en la novela, a decir de Deleuze, es que son *plurales*; no podemos asignar un método único para interpretarlos o para desplegar su verdad. La lectura de Deleuze entonces opera distinguiendo cuatro tipos de signos, cada uno con su propia relación con el intérprete, con la materia, con el tiempo y, como consecuencia, con su propia forma de verdad: los signos mundanos, los signos del amor, los signos materiales y los signos del arte.⁴³

Los signos del arte tienen una preeminencia muy considerable en relación con los otros mundos de signos. Es allí donde todos los otros ámbitos semióticos se reúnen y donde se vuelve manifiesto que formaban parte ya de un proceso de autoesclarecimiento, que todos los signos tendían hacia este espacio de reunión. Todas las oposiciones binarias que se jugaban en los otros signos se diluyen en esta esfera. Con los signos del amor, por ejemplo, hay una oposición entre el sujeto que busca descodificarlos y el objeto del deseo (notablemente, Albertine para Marcel, u Odette en el caso de Swann) que emite señas que se muestran esquivas y engañosas. Por su parte, en los signos materiales, hay una oposición entre la *presencia* del signo que evoca un recuerdo, y la *ausencia* de lo recordado, que sólo existe como fantasmagoría, como no-ser.

semiótico deleuziano esboza que el signo puede ser *desarrollado* pero no *desentrañado*. (Cfr. la crítica a la Escritura y la Revelación de Spinoza en *SPE*, pp. 75-126). La subversión de la pregunta es fundamental: no consiste ya en averiguar qué es lo que significa un signo, sino considerar con qué fuerzas activas, concretas y eróticas se conecta, o cuáles se desenvuelven desde allí. Así, ya no nos conciernen el problema de la denotación o la significación, sino el de la *expresión*. Los signos son pensados como *señales*, *despliegues*, *encuentros*, *intersticios*. Esta distinción, con ciertas modificaciones, parece mantenerse incluso en sus estudios posteriores sobre la semiótica de Peirce, donde Deleuze insiste en que la dimensión fundamental de la semiótica debe ser, ante todo, *pragmática* (Cfr. *C-2*, pp.)

⁴² *PS.*, p. 26.

⁴³ Cfr. el capítulo III de *PS.*, “El aprendizaje”, pp. 36-49.

En la novela, sin embargo, se vuelve manifiesto que el equívoco objetivista del amante que interroga a Albertine sobre el secreto de sus señas, que la búsqueda subjetivista introspectiva que él mismo emprende para entender sus propios celos, así como la frustración del amante detective y la opacidad de las muchas caras de Albertine, eran todos elementos *constitutivos* de aquello que el signo amoroso es. Es sólo en la obra *escrita*, en la narración literaria de la relación amorosa, que se puede ver con una simultaneidad radical que el signo no era sino estos equívocos puestos todos en relación.

De modo semejante, Marcel recuerda de pronto, con un dolor profundo, a su abuela muerta. El recuerdo se le presenta de súbito, con un grado de profundidad y detalle inaudito. Le sobreviene con una contundencia fulminante. Este “signo sensible”, en tanto *pasaje literario*, funge como un crisol que reúne las presencias y ausencias sin oponerlas: la narración retoma la presencia del objeto evocativo (en este caso unas botas), retoma la ausencia de la abuela evocada, retoma el doloroso contraste que el narrador experimenta, y afirma todo en un mismo sentido. El pasaje hilvana los retazos temporales inconexos, las divisiones aparentes, y *sin negar sus diferencias*, los despliega desde una suerte de subjetividad impersonal que los abarca y los excede.

Ahora bien, aquí valdrá la pena hacer una nota cautelar: hemos implicado que la lectura que Deleuze emprende en 1964 aborda la novela de Proust en clave no sólo autorreferencial, como una obra que responde a su propio proceso de llegar a ser lo que es, sino también en un sentido más amplio: aquello que Deleuze nos dice sobre los signos del amor, por ejemplo, no se refiere sólo a su función formal dentro de la novela, sino que sus postulados tienen un alcance mayor, refieren ellos también al mundo en un sentido amplio. Esto equivale a flanquear los límites del texto que la crítica práctica — de la veta de T.S. Eliot y F.R. Leavis que tiene tanto peso todavía — buscaría respetar: difícilmente se hablará de la realidad sino como diégesis interna del texto literario, contrapuesta en todo caso a una auto-representación de la obra, también al interior del texto.⁴⁴

Deleuze, al fin y al cabo, está haciendo filosofía desde Proust, y no sólo un análisis literario, por demás preciso. Su lectura es deliberadamente ontologizante: cerrar al lenguaje sobre el lenguaje o al texto sobre el texto implica una renuncia radical a la dimensión de lo real que los atraviesa y los excede a ambos.⁴⁵

⁴⁴ Claramente hay excepciones: la escuela de Yale y en específico Paul de Man, por ejemplo, replantea explícitamente la frontera arbitraria que nos permite hablar de un adentro y de un afuera del texto.

⁴⁵ En *C-2* Deleuze hace explícita la importancia de no renunciar a lo extra-lingüístico ni al afuera de la obra. Central a su argumento en este libro, es plantear que “aun con sus elementos verbales [el cine] no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente.” p. 49. La analogía entre la imagen (del cine) y el signo (lingüístico), olvida la especificidad de la imagen misma y de sus compo-

Cuando el filósofo elabora el “régimen semiótico” con el que se aproxima a Proust, su lectura es atractiva porque es capaz de construir una semiótica casuística que explique la novela, pero que también la exceda: nos coloca entre el límite poroso entre el arte y la experiencia.

En última instancia, Deleuze no tiene que recurrir a un esquema semiótico extrínseco para pausar su análisis literario: puede encontrar en la novela la clave que le permite teorizarla como discurso en el mundo. Esto responde a una inmanencia radical: su lectura le permite elaborar un metalenguaje que da cuenta de la producción de la novela de la que dicho metalenguaje deriva, y en este sentido se difuminan los límites rígidos entre la literatura, el mundo y la filosofía.

Las implicaciones de pensar *En busca del tiempo perdido* como la historia de un aprendizaje a través de un régimen semiótico con estas características son vastas. Deleuze hace justicia a la manera en que la novela permite que la realidad fáctica y las diégesis narrativas fundan, se confundan y se excedan, sin jerarquías violentas e impositivas. La obra se vuelca sobre la vida y a la vez, el mundo mismo tiende hacia la literatura.

La pregunta por la verdad condujo, pues, a sustituir la idea de lo verdadero como un “dato”, como una pepita de conocimiento autocontenido que se descubre, y se nos mostró como un entramado complejo que acontece en el tiempo, en la experiencia y en la literatura. Este planteamiento deleuziano reemplaza la imagen del pensamiento de lo real como algo inerte, sustituyéndolo por una imagen de fuerzas productivas y de potencias activas y creativas.

¿Por qué regresar, años más tarde, a pensar *En busca del tiempo perdido* con miras a renunciar a la “forma de la verdad”?

LA VERDAD SE TRAICIONA

Aunque la primera edición, escrita en 1964, está toda comprendida por las ediciones subsecuentes, en 1970 Deleuze añadió un largo capítulo que, significativamente, se llamó “El antilogos o la máquina literaria”; finalmente, en 1975, agregó una nueva conclusión, “La araña”, que desplazó la conclusión de 1964, formando una segunda parte del texto. Como consecuencia de las reediciones, algunas lectoras han encontrado cierta “incongruencia” entre los postulados de la primera edición y los postulados de las ediciones subsecuentes: incluso es posible verlas como lecturas que se oponen.⁴⁶

nentes pre-lingüísticos y pre-narrativos - dimensiones que sin duda operan también, a su modo, en la obra literaria.

⁴⁶ Cfr. P. MENGUE, “Proust/Deleuze: Mnemosyne, Goddess or factory?”, *Beckett's Proust/Deleuze's Proust*, ed. M. Bryden y M. Topping. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

Cuando Deleuze nos dice en 1970 — intentando escapar de “la forma de la verdad” — que *En busca del tiempo perdido* no es “una catedral o un vestido”,⁴⁷ en tanto que la obra no es una totalidad donde la verdad acontece, sino una *negación* de la totalidad, el planteamiento es, cuando menos, debatible. En algunos sentidos, *En busca del tiempo perdido* efectivamente es un todo temporal que reúne los retazos inconexos de las experiencias que narra; en todo caso, su estructura narrativa da cabida a una tensión entre esta postura, y una lectura que presta atención a lo particular y contingente que problematiza las posibilidades de representación y totalización de la obra — tal como la que Deleuze busca potenciar en 1970, o como la que Pimentel defiende de modo riguroso y convincente.

Las últimas ediciones cambian radicalmente de perspectiva. Deleuze opone el anti-*logos* al *logos*, lo parcial a lo total, las máquinas a los signos. La obra de arte no será ya el todo que reúne los signos fragmentarios. El énfasis se voltea: en última instancia, detrás de la construcción holista de la obra habrá “una realidad fragmentaria más profunda, en lugar de ser esta realidad más profunda a la que conducen los fragmentos separados”.⁴⁸ Habrá una fuerte crítica a las lecturas que pretenden encontrar en la novela la “totalidad orgánica que [la obra] precisamente rechaza”.⁴⁹

Sin embargo, la precisión de la primera lectura deleuziana — que esperamos haber expuesto con cierta persuasión — pone en tela de juicio que *En busca del tiempo perdido* efectivamente rechace toda forma de lo total o de lo verídico. Rancière lo señala con exactitud:

[Es] como si [Deleuze] hiciera sin cesar volver a Proust a la pureza de un modelo anti-orgánico. “En vano buscaremos en Proust, nos dice, las banalidades sobre la obra de arte como totalidad orgánica”. *Quizá se los busque en vano pero se los encontrará*. Deleuze, no quiere saber nada de la insistente organicidad del esquema proustiano. No quiere saber nada del devenir del error, de la reunión final de los lados y del equilibrio de los arcos. Vuelve una segunda vez sobre Proust como para destruir lo que había dejado subsistir, para construir el modelo del anti-*logos* proustiano: la obra hecha de pedazos ensamblados, de cajas y lados no comunicantes.⁵⁰

⁴⁷ *PS.*, p. 122.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰ J. RANCIERE, “¿Existe una estética deleuziana? en *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, trad. E. Hernández, ed. Eric Alliez. Rio de Janeiro: Euphorion, 1996, p. 211.

A decir de Rancière, la operación deleuziana que busca quebrar las formas holistas en Proust no puede ser vista sino como “una forma de tarea o de combate”⁵¹ que opera contra el grano no sólo de su propia lectura inicial sino contra la novela misma; *Proust y los signos* no es el encuentro entre la materia dócil de la obra literaria y un discurso filosófico que se le adecua. En última instancia, Rancière hace una crítica sugerente que habrá que tener en la mira: al atacar la organicidad de Proust, al cambiar de foco y abandonar la lectura de la “verdad como devenir del error”, ¿no está Deleuze forzando una coherencia entre la novela y su propio pensamiento?, ¿una coherencia que Deleuze precisamente rechazaría?

Sin duda es más característico de Deleuze — si pretendemos por un momento que es posible o deseable “caracterizar” un pensamiento tan polifacético como el deleuziano — cuando en la edición de 1970 desbanca la categoría de “signo” en favor de la categoría de “máquina”, o cuando plantea que la literatura, lejos ya de ser el espacio de apertura de la verdad, es una “máquina de producir efectos”.⁵² El Deleuze de 1970 abandona la imagen de *En busca del tiempo perdido* como un “sistema de la verdad”, y la reemplaza por la de un módico mecanismo de “producción de *algunas* verdades”, más acorde a lo que hará con otros escritores a los que trabaja más adelante.

Pero la tentación de suponer que Deleuze regresó al texto para hacerlo más coherente con el resto de su pensamiento, con las ideas que había tenido durante los años que transcurrieron entre las ediciones — que por cierto no fueron de ningún modo insignificantes: mayo del 1968 y su colaboración con Guattari cambiaron en un sentido radical su filosofía — tiene bemoles significativos.

A pesar de que el pensamiento deleuziano no busca una sistematización, podríamos hablar de un proyecto filosófico deleuziano fincado en una cierta ontología de la diferencia – expuesta en su manifestación más exhaustiva en *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido* – pero que se va esbozando de manera más o menos explícita como la condición de posibilidad que recorre toda su corpus filosófico.⁵³

En el caso de este texto, Deleuze elabora un régimen de signos que no se sostienen sobre un horizonte interpretativo último, ni que se reúnen en el ámbito común del significado. Cada signo es singular, un recorrido efectivo, que se da en la praxis de la vida o de la lectura. El filósofo elabora una semiótica casuística y no una metanarrativa semiológica o narratológica que pretenda explicar la obra o

⁵¹ *Ibid.*, p. 210.

⁵² *PS.*, p. 159.

⁵³ A. Nuñez argumenta que las categorías ontológicas explícitas de sus primeras obras se someten a un “devenir-imperceptible”, de modo tal que operan en todas las facetas del pensamiento del filósofo, cuanto más potentes por operar desde una cierta clandestinidad. *Cfr.* A. NÚÑEZ, *La ontología de Gilles Deleuze, de la política a la estética*. Tesis Doctoral, 2009. Dirigida por Teresa Oñate. Madrid, UNED.

sus componentes desde criterios externos; y si *Proust* entroniza al arte lo hace sólo en la medida en la que destaca su capacidad de afirmar los quiebres y la incompletud, sin resolver los equívocos en síntesis conciliatorias. En una palabra, la ontología de la diferencia en el *Proust y los signos* de 1964 está latente y manifiesta.

Había ya, pues, un claro sello deleuziano en el argumento, incluso hilvanado con el registro idealista, por momentos cuasi-místico proustiano. Este es un juego estilístico que Deleuze practicaba a sabiendas:

Yo, durante mucho tiempo [...] me dediqué a leer sobre tal o cual autor. Pero me concedía mis compensaciones, y ello de modos diversos [...] Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa.⁵⁴

No obstante el peso de todo lo anterior, quizá el motivo más poderoso para ver la reedición de *Proust y los signos* como algo que va más allá de una búsqueda de congruencia es que esta explicación simplista negaría *el quiebre interno en el texto deleuziano* como algo constitutivo del planteamiento filosófico mismo.

Partamos, pues, de una afirmación peculiar de la edición de 1970: “la verdad no se entrega, se traiciona”.⁵⁵ Esto lo dice en referencia al texto de Proust, pero en muchos sentidos es una mejor caracterización de lo que Deleuze está haciendo frente a su lectura original de *En busca del tiempo perdido*. Efectivamente, la reedición *traiciona* la verdad en varios sentidos: traiciona a Proust al subvertir aquello que en la novela se presentaba como una búsqueda de la Verdad implícita y explícita, y también le da la espalda a las verdades que la novela sostiene en sus “digresiones teóricas”; además, el Deleuze de 1970 traiciona también su propio texto: relega la pregunta por la verdad que motivó su primer acercamiento a la obra de Proust; y lo que dice en los nuevos capítulos “traiciona” lo que en su primera lectura había de pretendidamente verídico.

El nombre del capítulo que Deleuze agrega en esta edición es “El antilogos o la máquina literaria”. El postulado central de su argumento es que “al *logos*, órgano y organon cuyo sentido es preciso descubrir en el Todo al que pertenece, se opone el antilogos, máquina y maquinaria cuyo sentido (todo lo que usted quiera) depende del funcionamiento, y del funcionamiento de las partes separadas”.⁵⁶ De-

⁵⁴ De modo muy consciente, Deleuze buscó siempre poner un sello propio en sus lecturas de otros autores: *C.* p. 14.

⁵⁵ *PS.*, p. 181.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 152.

leuze es enfático en que la novela no debe de ser vista como un todo que reúne los trozos parciales de la experiencia (logos), ni como un principio rector que organiza las partes conforme a un fin (organismo). La novela de Proust, insiste Deleuze, “conciérne, arrastra consigo fragmentos que no pueden ser ya pegados, trozos que no entran en un mismo rompecabezas, que no pertenecen a una totalidad previa, que no emanan de una totalidad perdida”.⁵⁷ No un organismo, sino un ensamblaje; no un *logos* que permite vincular lo disperso conforme a un orden, sino meros “vasos no comunicantes”.

En 1970, Deleuze parece estar diciendo que de ningún modo debemos aproximarnos a las formas de lo absoluto ni al devenir verdad del error, ni insistir en “tejer perpetuamente ese lazo de la Parte con el Todo y del Todo con la Parte”,⁵⁸ menos aún hacerlo “como lo entienden los dialécticos partidarios de un proceso de totalización”.⁵⁹ (¿Será esta la manera de Deleuze de decir, como Nietzsche cuando considera *El origen de la tragedia en Ecce Homo*, que su planteamiento anterior “tenía un repugnante olor hegeliano”?⁶⁰)

Esta quizá sea la clave del problema que nos atañe. ¿Dónde se coloca la filosofía con respecto a la literatura? ¿Dónde se coloca específicamente cuando pretende *pensar* la literatura como problema?

Aventuremos, pues, una hipótesis: el problema de leer a Proust como un sistema que une las Partes con el Todo y el Todo con las Partes no es una aversión sistemática de Deleuze a la noción de *logos*, o de *absoluto* o de *organismo*, que la hay. Pero parece que Deleuze se aleja de todo engarce entre la filosofía y la literatura que suponga que la literatura se resuelve en el concepto.

Lo que podríamos considerar como el error fundamental que Deleuze busca repensar en las reediciones de su texto es, tal vez, el siguiente: al pensar la obra en la medida en la que se derrama sobre la experiencia, y en la medida en la que da cuenta de cómo los signos de la experiencia conducen a la obra, Deleuze no sólo le atribuye una potencia de verdad dinámica y efectiva al discurso literario, sino que inevitablemente se posiciona por encima del movimiento de la novela y la subsume, coloca a la filosofía como el discurso que es capaz de identificar la verdad profunda de otros discursos e incorporarla al suyo propio. En última instancia, la revisión de las ediciones que Deleuze llevó a cabo implicó, fundamentalmente, recalibrar la postura del filósofo con respecto al texto literario.

Entre más reivindique la filosofía la verdad propia de la literatura, más se robustece su propio monopolio sobre la verdad.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁰ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*, trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005, p. 68.

Sin embargo, la lectura “maquínica” de Deleuze presenta una serie de problemas en su aspiración a renunciar a la verdad. En un sentido, el nuevo acercamiento es fascinante: efectúa un modo de leer a Proust cuando hemos removido la verdad como punto de anclaje. Pero, ¿acaso se pueden hacer estas afirmaciones sin reivindicar en algún sentido la verdad de lo que se está diciendo? Podemos renunciar a la “forma de la verdad” como el centro que guía nuestra lectura, pero, ¿podemos renunciar a la “forma de la verdad” del discurso que la postula?

Mengue, por ejemplo, que hace una investigación precisa de la historia editorial de *Proust y los signos* opina que no:

A mi modo de ver, y como conclusión, el pragmatismo maquínico al que Deleuze y sus discípulos aspiran no puede funcionar sin una apertura a la verdad previa que no es ella misma pragmática.⁶¹

En otro sentido, además, al afinar la lectura y volverla acorde a su filosofía de los fragmentos no totalizables, a su filosofía que renuncia a la “forma de la verdad”, ¿no está Deleuze subsumiendo de nuevo a la literatura bajo el saber más amplio del filósofo? Mencionamos que Rancière considera que al quitarle a Proust su dimensión mística, al reivindicar sólo lo que en Proust hay de inconexo y fragmentario, Deleuze niega lo que en la novela se muestra como una tensión entre lo fragmentario y lo total, lo maquínico y lo orgánico, y como consecuencia, termina por incorporar a la obra literaria al ámbito filosófico específico que él defiende:

[...] ese *combate con la obra* [...] se emblematisa a su vez en la representación de la *obra como combate*. ¿no sería la paradoja de este pensamiento militante de la inmanencia la de hacer volver sin cesar la consistencia de los bloques de perceptos y de afectos a la tarea interminable de llenar de imágenes la imagen del pensamiento?⁶²

En última instancia, parece que lo que subyace ambos problemas lo formula con precisión Agamben: “¿Qué puede ser un conocimiento que ya no tiene como correlato la apertura al mundo y a la verdad?”⁶³

La pregunta que Rancière formula en el título del texto que hemos venido discutiendo se torna crucial: ¿es posible una estética deleuziana? ¿Hay algún modo en el que al vincular el arte con los con-

⁶¹ P. MENGUE, *Op. Cit.*, p. 70. La traducción es mía.

⁶² J. RANCIERE, *Op. Cit.*, p. 211.

⁶³ G. AGAMBEN, “La inmanencia absoluta” en *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, E. Alliez (ed), trad. E. Hernández, ed. Eric Alliez. Rio de Janeiro: Euphorion, 1996, p. 69.

ceptos, o lo sensible con el pensamiento, no haya un movimiento necesario de incorporación, de robustecimiento de un ámbito sobre el otro? ¿Cómo pensar el problema de hacer estética desde la diferencia?

LA PROLIFERACIÓN DE LOS ERRORES

Podemos leer *Proust y los signos* como un argumento relativamente coherente desde sí mismo, pero creo que abordarlo de este modo coarta mucho de lo que el texto es capaz de decir. ¿Pero qué pasa si lo abordamos desde sus propias incoherencias y quiebres internos?

La segunda lectura podría vérsela como comportando ella misma una consistencia formal con sus propios contenidos: al no regresar a la edición de 1964 para modificarla, al ni siquiera esbozar líneas claras de continuidad entre la primera y la segunda lectura, Deleuze renuncia a la idea del “devenir del error”, de intentar hacer que su primera edición funja como un estadio en una interpretación última y definitiva (la de 1970). Se nos presenta una lectura y luego otra y no se discute ni el sentido del quiebre ni la posibilidad de engarzar las ideas. En este sentido, parece estar escribiendo desde lo que en otros textos llama “la potencia de lo falso”, la “proliferación de los errores”, o la “síntesis disyuntiva” que discute en *Lógica del sentido*, donde las conjunciones que conectan el pensamiento no son “luego” y “entonces”, sino simplemente “y”: Proust y la verdad y la no-verdad y la novela-organismo y la novela-máquina — todo esto sin síntesis posible.

Como dice en la última edición con tanta fuerza, *En busca del tiempo perdido* funciona como una araña monstruosa. Cada evento del pasado no es sino una “vibración” en su red. En este sentido, la novela no es sino a una configuración particular de fuerzas que la atraviesan y la exceden en todas direcciones. Desde esta imagen, podríamos especular que el filósofo teje su propia red que se cruza con la de Proust en algunos puntos y no en otros.

Si habremos de hacer justicia a lo que en la filosofía y la literatura hay de *diferente*, habrá que evitar la tentación de unir los discursos en el campo común de la verdad, aun cuando hablamos de la verdad fragmentaria, pletórica y polifacética proustiana.

Habrà que abrir el espacio para que la *En busca del tiempo perdido* no ilustre, ni alimente, ni se implique en el pensamiento filosófico, sino que *rivalice* con él. Para hacerlo, habrá que buscar no aquello que la literatura tiene de filosófico, aquello que puede resolverse en una paráfrasis teórica, sino precisamente los ruidos, los gruñidos y los murmullos de los cuerpos que preceden al ámbito de los con-

ceptos, del lenguaje y del sentido mismo.⁶⁴ Desde esta perspectiva, “la literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado”,⁶⁵ y no hacia el pensamiento conceptual que es capaz de incorporar lo inacabado como parte necesaria de su propio proceso hacia la completud.

La “traición” de la verdad de Deleuze es un modo tentativo de reivindicar la diferencia, un ámbito en el que la literatura no se *resuelva* en filosofía, no se ampare de la filosofía para explicarse, entenderse y *redimirse*.

Ahora bien, ¿qué tendría la literatura que decir al respecto? Porque la tendencia es querer leer a Proust en clave deleuziana, en lugar de leer a Deleuze siguiendo los movimientos internos, estilísticos, pautados por el texto de Proust.

Al fin y al cabo, *En busca del tiempo perdido* también se ocupa de la relación entre la literatura y la filosofía, pero el modo en el que esta relación se juega no se resuelve en conceptos, sino que es mediada desde el estilo, la metáfora y la interacción entre las diégesis.

Mucho se ha dicho sobre el modo en el que la obra proustiana está constituida como un pastiche. Es significativo que entre la plétora de géneros que convergen en el crisol de la novela, el discurrir filosófico sea uno de ellos, entre muchos. Este discurso conceptual es parte constitutiva de la novela misma. Fragmentos considerables del texto proustiano son una indagación, a todas luces teórica, sobre la naturaleza del arte, de la verdad, de la amistad, de la homosexualidad, de la aristocracia, entre tantos otros temas.

Por momentos, el narrador nos aproxima más al ámbito del tratado filosófico, o de la crítica literaria, que al de la novela. Incluso notables especialistas como Ricardou se han quejado de cómo Proust se adelanta a las lectoras, interpretándose a sí mismo, dando cuenta en términos conceptuales y argumentativos de lo recién acontecido en el relato.⁶⁶

Tanto Genette como Pimentel señalan la importancia narrativa de las digresiones filosóficas de *En busca del tiempo perdido*. Pimentel les llama “discurso gnómico”,⁶⁷ y Genette le llama *rellentando* (en referencia a cómo estas digresiones teóricas se ponen en relación con las temporalidades de la narración y del relato). Este tipo de discurso es discernible porque está pautado por un cambio en la temporalidad verbal de la narración, pero principalmente porque el narrador abandona la primera persona

⁶⁴ Cfr. la serie decimocéptima en *LS.*, en la que Deleuze refiere a “la pulsación anónima en la que las mismas palabras no son ya sino afecciones del cuerpo: el orden primario que gruñe bajo la organización secundaria del sentido”, p. 93.

⁶⁵ “La literatura y la vida”, *CC.*, p. 5.

⁶⁶ L.A. PIMENTEL, *Metaphoric narration: Paranarrative dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press, 1990, p. 139.

⁶⁷ *Idem.*

en favor de la tercera persona impersonal en francés, *on* o *nous*. Es como si el narrador abandonara la diégesis del relato para abrir un plano teórico, extradiegético.

Pero hay momentos en Proust en los que el discurso gnómico, que pretendería nutrir una escena determinada, termina por pesar más que la escena misma. A la inversa, a veces el discurrir teórico se vale de imágenes que forman pequeñas diégesis al interior de los planteamientos de índole filosófica. Con frecuencia, no queda claro cuál es el foco del relato, pues la interacción de los modos discursivos configuran un plano nuevo, que no es una mera síntesis de narración y teoría, sino un vaivén sin jerarquías, que superpone imágenes, relatos y conceptos. No hay una subordinación clara, sino una especie de copertenencia intermitente.

La “realidad” del relato cobra dimensiones más nítidas y más profundas mediante las asociaciones conceptuales que el narrador va montando en torno a un hecho, una idea o una imagen. Pero estos ensayos especulativos muchas veces pintan paisajes más y más nítidos, hasta el punto de desdibujar la realidad que pretendían dilucidar. Estos planos teóricos no pierden del todo su enclave en el acontecer de la narrativa del que surgieron, así como el relato no se desprende del andamiaje teórico que lo acompaña: la relación es biunívoca. Hay un ir y venir, una ambivalencia que conduce de un plano a otro. La digresión que parecía explicativa, se torna constitutiva de la escena misma, y el acontecimiento del relato que parecía un pretexto para la disertación teórica, se vuelve medular en el andamiaje conceptual que el texto va montando.

Este vaivén inmanente puede trasladarse a nuestra lectura de *Proust y los signos* y su discontinuidad intestina: ya no una contradicción conceptual manifiesta, sino una fluctuación estilística que conduce de un registro a otro. El “Deleuze verídico” y el “Deleuze falsificante” sólo cobran su verdadera fuerza y magnitud ahí donde los planteamientos no se superponen ni se resuelven, sino que se sostienen en su diferencia.

Lo que es más, la obra del escritor y la del filósofo, puestas en relación, pueden también interactuar de este modo transversal donde la filosofía y la literatura no pertenecen a ninguno de los dos autores de suyo, sino que son dos modos de acontecer los discursos, los autores, las ideas y las imágenes. Hay una dimensión metafórica y narrativa en Deleuze tanto como hay una esfera conceptual y filosófica en Proust, y hay interacciones diversas entre ficción y verdad tanto en un autor como en el otro, que cobra preeminencia cuando los textos se engarzan entre sí.

Tal vez el meollo del asunto no consista en evaluar si Deleuze esquivo o no la “voluntad de verdad” que la filosofía corre el riesgo de imponer cuando aborda lo literario. Tal vez la práctica más fértil provendría del ejercicio de leer a Deleuze como una de muchas diégesis que se engarzan con *En busca del tiempo perdido*.

CAPÍTULO II

Deleuze y la máquina-Beckett: horadando agujeros en el lenguaje

*No querer decir, no saber que se quiere decir,
no ser capaz de decir lo que se cree que se quiere decir,
y nunca dejar de decir, o casi nunca
— ese es el asunto que hay que tener presente,
incluso en plena composición.⁶⁸*

En este nuevo esbozo del problema, que permita tal vez dar una nueva sacudida a la configuración de los términos, vamos a abordar a un autor que es en muchos sentidos más cercano a Deleuze que Proust, aunque el filósofo no le dedica un libro entero.

Deleuze piensa específicamente a Samuel Beckett en dos ensayos breves, y hace algunas menciones en otros libros como en *Lógica del sentido*, o *Mil mesetas*. Sin embargo, no nos vamos a centrar en estos textos directos porque las relaciones que se pueden establecer entre Beckett y Deleuze son muchas y muy variadas, y sus respectivos escritos se engarzan de muchas maneras.

Podríamos, tal vez, tomar un concepto deleuziano y ver cómo es que éste se encarna, cómo *habita* en la obra de Beckett. Por ejemplo: si pensamos a Beckett en relación con el concepto de “literatura menor”, como Deleuze llama a la literatura desestabilizante, que opera contra el grano de las formas preestablecidas no sólo literarias sino lingüísticas, podríamos concluir que Beckett es la instanciación perfecta del concepto deleuziano: un autor irlandés que usa un lenguaje colonial desde su estatus de colonizado, que incluso recurre al francés para debilitar su propio estilo, para aproximarse cada vez más no a la enunciación sino al balbuceo, que vive como exiliado en Francia, que escapa la sombra totalizante de su mentor y de su descomunal proyecto literario, James Joyce.⁶⁹

⁶⁸ S. BECKETT, “Molloy”, *Three Novels by Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. trad. por el autor (colaboración con Patrick Bowles). Nueva York: Grove Press, 1965. *Molloy*, p. 53. La traducción al español, de esta cita y las subsecuentes, es mía.

⁶⁹ Beckett ayudó a Joyce a escribir *Finnegan's Wake* cuando comenzó a quedarse ciego. La relación personal era tan próxima que estuvo a punto de casarse con su hija. Y de modo explícito, Beckett organizó su proyecto literario en función de escapar de la obra del gigante irlandés, y del Leviatán que fue cada una de sus novelas: “Joyce había ido tan lejos como era posible en la dirección de ampliar los conocimientos, de estar en control de su material. [...] Yo me di cuenta de que mi propio camino estaba en el empobrecimiento, en la falta de conocimiento y

Beckett entonces no sólo sería descentrante, desestabilizante por antonomasia, no sólo sería literatura “menor” en términos deleuzianos, sino que sería literatura mínima, tanto como se puede llegar a serlo.

Pero para pensar al filósofo y al autor, también podemos recorrer el camino en sentido inverso: leer a Beckett y trazar aquellas líneas que, en su obra, van deshaciendo los contornos de los personajes, desarticulando el lenguaje, reduciendo las narraciones a sus estructuras más ínfimas, vaciando a los protagonistas de problemáticas psicológicas, individuales y subjetivas. Podemos entonces recurrir al pensamiento de Deleuze como un sustento filosófico que nos permitiría pensar una serie de interrogantes profundas: qué es lo que este vaciamiento implica, qué queda cuando hemos seguido a Beckett en ese trayecto tan suyo que conduce, desde y a través de las palabras, hasta la delgada frontera del silencio.

Los conceptos deleuzianos de la estepa, el desierto, la desterritorialización y el cuerpo sin órganos, por nombrar sólo algunos, nos ayudarían a entender qué es ese plano preindividual, prelingüístico, prepersonal hacia el que los textos de Beckett se deslizan como hacia una asíntota, como hacia un punto cero.

O tal vez la respuesta sea que habremos de buscar una especie de síntesis, de punto de encuentro. A lo mejor la tarea metodológica implica tener en la mira una especie de “Razón poética”, como la denomina María Zambrano, o imaginar al paradigmático Sócrates Músico del que habló Nietzsche.

El vaivén entre el pensamiento deleuziano y la prosa de Beckett, entre conceptos filosóficos e instancias narrativas, y, en última instancia, entre filosofía y literatura, pues, se dice de muchas maneras y puede ser recorrido en muchos sentidos.

El problema surge cuando traemos al frente las posturas tanto de Deleuze como de Beckett con respecto a aproximar demasiado la filosofía y la literatura, pues ambos son prominentes voceros contra estas formas de reunión, de encuentros hermenéuticos o de síntesis.

¿Cómo abordar entonces esta relación disciplinaria? ¿Cómo salvar la raíz etimológica de la palabra “texto” e hilvanar un pensamiento con otro, entretejer sin identificar? ¿Cómo ver un texto de otro(s) modo(s): ni como una máscara que hay que desprender para “llegar al corazón ideal de la cebolla”, como dice Beckett, ni como una materia muda en la que la filosofía puede encarnarse?

En este capítulo trazaremos, pues, un camino, intentando interrogar a cada uno de los autores a partir del problema que nos atañe. ¿Qué nos dice Beckett sobre la filosofía?, ¿en qué sentido invita y en

en la retirada, en substraer y no sumar.” Citado en E. BRATER, *The Essential Samuel Beckett: An Illustrated Biography*. Londres: Macmillan, 2003, p. 75.

qué sentido rechaza una lectura filosófica en general o una lectura deleuziana en concreto? Y al revés: ¿qué dice Deleuze sobre la literatura?, ¿cómo se acomoda Beckett entonces a su pensamiento?

BECKETT Y LA MÁQUINA FILOSÓFICA

Comencemos por la *Trilogía* de Beckett, una de sus mayores obras. Cada novela en la trilogía, pero especialmente la sucesión de las novelas en su conjunto, es un abandono paulatino de las estructuras narrativas. Leer las novelas es como verlas desataviarse. Me explico. El protagonista de la primer novela, *Molloy* es un viejo decrepito que apenas tiene uso de sus piernas, que no tiene historia ni memoria, que camina sin rumbo ni sentido. Termina la lectura y una queda sorprendida de cómo un protagonista puede ser apenas el esbozo de un ser humano, de cuán desprovisto de subjetividad puede estar el héroe de una novela.

Sin embargo, a esta reflexión le sigue la lectura de *Malone muere*: aquí el protagonista no sólo es decrepito, impotente, no sólo carece de memoria, sino que además no puede levantarse de la cama, no sale de un cuarto de cuatro paredes. El clímax de la novela consiste en que, al aspirar un día a moverse con ayuda del bastón que le servía para alcanzar sus míseras pertenencias, tira el instrumento al suelo por accidente, perdiendo de paso el acceso a todas sus cosas y la esperanza pasajera que entretuvo de moverse. Las historias que este protagonista, inexplicablemente, escribe en su libreta, abren diégesis tan desprovistas de acción que parece que sólo podrían ser más nimias si nos relataran — como efectivamente amenaza con hacer nuestro inerte narrador al principio de la novela — la vida y obra de una piedra.

El protagonista es, ahora sí, decimos con convicción, un esbozo tan minimalista de ser humano, que sería imposible hacer una novela con menos. ¡Un protagonista que recuerda con nostalgia los días en los que podía mover la cabeza! Ese es el límite de la novela como género, decimos. Tiene que serlo.

Y luego viene *El innombrable*. Una novela donde somos nosotras las que añoramos los viejos tiempos en los que el protagonista tenía visión periférica.

Aquí no sólo no hay referentes históricos, no hay referentes espaciales tampoco; el protagonista no sólo no tiene memoria y movilidad, sino que efectivamente no tiene percepción, no tiene cuerpo, no tiene contacto con un mundo de objetos. La novela es una voz. Una voz que gira sobre sí misma, cuyo drama es la búsqueda por asirse de algo, por arraigarse en un cuerpo, en una historia, en una identidad, en una narración, en un interlocutor, en un nombre si quiera — o, en última instancia, por perderse en el silencio. Pero Beckett le niega sistemáticamente cualquier reposo o asidero. La voz deambula, a ve-

ces creyendo encontrar un punto de anclaje, a veces sumiéndose en una desesoperación autorreferencial que da vértigo.

El innombrable clausura la idea de que la novela es el género literario de los sujetos, el género literario de la experiencia individual humana: ¿quién es el protagonista? Una voz, a la que no podemos asignar un nombre, ni siquiera un artículo determinado. *En busca del pronombre perdido* podría ser un título paralelo.

Y este tipo de despojo sistemático de las formas de la literatura no sólo se da en las novelas sino que es consistente con la obra de Beckett entera. Incluso el famoso crítico que dijo que *Esperando a Godot* es una obra en la que “nada” pasa dos veces, no podría sino describirla como toda una epopeya en contraste con *Breath*, una obra de diez segundos en la que el escenario se ilumina conforme se escucha un respiro, enmarcado por dos gritos. Y eso es todo.

La literatura de Beckett conduce, pues, a los límites de lo literario, a los límites mismos del lenguaje y sus posibilidades. ¿Creíamos que la novela necesitaba conflicto psicológico, algún indicio de interioridad?⁷⁰ Ahí tenemos *El innombrable*, que nos muestra que se puede prescindir no sólo de la idea de interioridad, sino de todo esbozo de coordenadas espaciales. ¿Creíamos que el teatro necesitaba personajes, o acción? Habría que ver *Breath*. ¿Creíamos que un texto literario precisaba, cuando menos, de sintaxis? He ahí *Ping*, un texto corto que lleva al límite mínimo la noción, a todas las luces irrefutable, de que la literatura debe ser, *cuando menos*, inteligible.

No podemos leer a Beckett sin preguntarnos por aquellos requisitos mínimos que hacen que la obra concreta en cuestión, que la literatura misma en general, sea *posible*. Esto es, la búsqueda que Beckett emprende aproxima lo literario a lo no literario, las palabras al silencio, el sentido al sinsentido, de modo tan radical que leerlo es como acercarse al delgado umbral donde el lenguaje, de pronto, se distingue de los ruidos; donde el “gruñir de los cuerpos”,⁷¹ diría Deleuze, súbitamente, se dota de algo así como de *sentido*. La madre de Molloy, por ejemplo no sólo es incontinente de heces y de orina, sino que excreta también un balbuceo que a veces trae consigo algunos sentidos; Molloy se comunica con ella a través de golpecitos en el cráneo, olores y algunas sílabas dispersas. Los cuerpos en la trilogía tragan y excretan, chocan entre sí, y es casi fortuito que algo de la materia que los cuerpos producen, ya sea sonora o de otro tipo, sea capaz de *comunicar*. En vista de la palpable cercanía entre las palabras y

⁷⁰ Así distingue Lucaks, por ejemplo, a la novela en relación con el poema épico. Cfr. G. LUKÁCS, *Teoría de la novela. Ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.

⁷¹ *LS.*, p. 110.

los graznidos, los gruñidos, no podemos sino preguntar por la posibilidad de que el texto de Beckett mismo *comunique*.

El lenguaje en Beckett se ahoga, se diluye en el fondo indiferenciado de los crujidos, del rechinar de los cuerpos, en el sin-fondo dionisiaco: citando a Beckett mismo, sus obras dejan entrever aquella esfera asechante de “signos para los que no hay palabras, ni siquiera pensamientos”.⁷² A la voz del innombrable, que no puede escapar el lenguaje, se le opone la presencia latente de Worm y aquel murmullo que emite: “monótono más allá de las palabras y sin embargo no del todo desprovisto de una cierta variedad”.⁷³ Las palabras siempre corren paralelas a este murmullo o uno semejante. Textos como el intraducible “Lessness” son colecciones de sonidos que intermitentemente transitan de lo inteligible a lo ininteligible y al revés.⁷⁴

Pero Deleuze refuta a aquellos que vieron en Beckett el fin de la novela como género. Si Beckett efectúa la muerte de la literatura es sólo porque, al mismo tiempo, hace ostensible también su nacimiento. El proceso que la obra de Beckett pone de manifiesto, aquello que se revela paulatinamente, es un acontecer germinal que está presente y latente en todo texto, en todo acto de enunciación, en todo momento en el que los ruidos se distinguen de las palabras. Cuando Deleuze cita al mismo Beckett para describir su obra literaria, y dice que el irlandés “horada agujeros en el lenguaje”,⁷⁵ la fórmula es precisa. Su prosa y su teatro hacen algo así como conducirnos tras bambalinas, apuntalando la delgada frontera entre los nombres y lo innombrable, lo que escapa a las palabras, esa diferencia entre el lenguaje y su afuera, entre el pensamiento y su afuera. Sus personajes excretan deshechos, fluidos y palabras, engullen líquidos, sólidos y construcciones lingüísticas. La frontera es cada vez más imperceptible.

Perpetua génesis y aniquilación del lenguaje.

Sus obras literarias ponen siempre de manifiesto su propia fragilidad, sus cimientos endebles, lo fortuito e improbable de su propio acontecer — pero lo hacen sólo mediante el lenguaje, sólo mediante la obra literaria misma. El vaciamiento sistemático de las tramas, de las formas literarias, parece develar algo así como el brote mismo de la literatura, los procesos que la hacen posible, las condiciones que la preceden y la exceden.

Hay algo en el proyecto literario de Beckett que, inesperadamente, se parece al proyecto crítico kantiano: justo allí donde Kant quiere despojar al pensamiento de sus contenidos, donde quiere pensar

⁷² S. BECKETT, *Molloy*, *Op. Cit.*, p. 10. La traducción al español es mía.

⁷³ S. BECKETT, *The unnamable*, *Op. Cit.*, p. 349.

⁷⁴ *Cfr.* S. BECKETT, *The Complete Works*. Londres: Faber and Faber, 1986.

⁷⁵ “La literatura y la vida”, en *CC.*, pp. 5.

las condiciones que hacen posible el pensamiento mismo, Beckett parece hacer algo equivalente con la literatura. Vacía la obra de sus contenidos, la reduce a sus formas mínimas, adelgazándola hasta sus mismas fronteras. Es muy discutido que Kant deja claros los límites de la metafísica y con ello los límites del conocimiento, pero no siempre se repara en el delgadísimo filo en que se balancea el proyecto crítico mismo, este borde donde es posible pensar las formas, los procesos del pensamiento y de su relación con el mundo, las bisagras que permiten que la realidad sea inteligible, sin incurrir en el pensar cotidiano de los objetos ni en el ámbito de lo incognoscible o — de modo más radical — de lo impensable. La filosofía trascendental es, pues, toda una acrobacia filosófica — pensar en función de la posibilidad misma del pensar, situarse justo en el límite de lo pensable.

¿Es posible leer a Beckett, entonces, como una especie de “literatura trascendental”? Una literatura que repara en las condiciones mismas que la hacen posible, que se coloca en el filo más delgado entre el quehacer literario y su afuera, un afuera que es irreductible y sin embargo posibilitante de la producción literaria misma.

Tal vez así se explica el notable magnetismo que Beckett tiene para los filósofos. Sartre, Lukacs, Adorno, Cioran, Kristeva, Badiou, Steiner, Bataille, Blanchot, Zizek... la lista de filósofos que se han detenido en Beckett es amplísima. Hay algo en Beckett, pues, que parece ser materia dispuesta para la filosofía. Deleuze mismo escribe sobre la película de Beckett como si fuese ni más ni menos que el planteamiento de un problema filosófico: desglosa el “problema”, la “historia del problema”, la “condición del problema” y luego la “solución general”.⁷⁶

El ejercicio de pensar a Beckett en función de un pensamiento filosófico u otro es profundamente tentador. Si queremos pensar, con Derrida, que el límite del lenguaje es la voz, ahí estará Beckett como un estudio de caso *ad hoc*. Si pensamos con Deleuze, en cambio, que el límite del lenguaje es la materia, también. ¡Qué campo tan fértil para poner a discutir filosofías, para poner a prueba conceptos!

¿Es posible pensar a Beckett, entonces, como un escritor que lleva las formas literarias a sus consecuencias filosóficas, ontológicas más fundamentales? ¿O a lo mejor como un filósofo cuyas ideas son de una naturaleza tal que sólo se pueden expresar desde las formas oblicuas de la literatura? Como un pensamiento ontológico que, al preguntarse por la relación entre las palabras y las cosas, responde no mediante un discurrir argumentativo, sino mediante un artificio que enrarece las palabras hasta el punto en el que la brecha se ahonda al infinito (la voz de *El innombrable* que no tiene cosas que nombrar), o se aproxima hasta la indiscernibilidad con la materia (los gorgoteos de la madre de Molloy que, a veces, dicen algo).

⁷⁶ *Cfr.* “La mejor película irlandesa”, en *CC*.

Ya Blanchot y, siguiendo sus pasos, Foucault han pensado la literatura — toda ella — en función de la pregunta que ésta hace sobre sí misma. Han dicho que si a algo llamamos literatura es precisamente a aquellos textos que *dicen* al tiempo que *se dicen*, a aquellos textos que se preguntan y problematizan la tarea misma de la producción literaria. Por decirlo con los términos de Hegel, la literatura sólo es literatura cuando es *en sí y para sí*. Pero no me parece gratuito que ambos filósofos hayan reparado precisamente en Beckett.⁷⁷ Hay algo en el autor irlandés, en este recorrido vertiginoso, casi desenfrenado, hacia los *límites*, hacia el punto de autoaniquilación, que sus obras *dicen, se dicen y se desdicen* de formas radicales. Tal vez las obras de Beckett se desatavían, se problematizan, se desarman hasta el borde del colapso como no lo han hecho las de ningún otro autor.

Como ejemplo, regreso al título de aquel pequeño trabajo de prosa beckettiana: “Lessness”. ¿Es una palabra, “*lessness*”, o sólo son dos sufijos sin raíz (“less” y “ness”, algo así como “des” e “idad” en español? (¿“Desidad”, “sinidad”, “menosidad”? Ya explicó elocuentemente Cioran cuán intraducible es la fórmula.)⁷⁸ ¿Pero significa algo, denota algo? ¿O el punto es, precisamente, que *no denota nada*? O tal vez que, efectivamente, *denota nada*, denota con increíble precisión la cualidad de *nada*? “Lessness” es una palabra fortísima, precisa, pero sólo porque refiere a la debilidad, la impotencia del lenguaje cuando se enfrenta con la tarea, imposible y fallida desde Parménides, de nombrar lo innombrable: la cualidad de la ausencia, de la falta. Pero lejos de tener la calidad sólida y sustantiva que tiene la palabra “nada”, o “ausencia”, o “falta”, es todavía más poderosa en virtud, paradójicamente, de que refiere a su propia flaqueza, porque roba al lenguaje de su respaldo sintáctico hasta que es apenas distinguible de un ruido, de un cuchicheo sibilante: “Lessness”. Significa algo ahí donde apenas si se distingue de un sonido asignificante, de un error sintáctico, de su propia impotencia constitutiva. El efecto es tal, que no queda claro si es una paradoja o una tautología.

Cómo entender, pues, este proceso en el que Beckett nos conduce hacia preguntas a todas luces filosóficas: los límites entre el pensamiento, el mundo y el lenguaje, entre los ruidos, el sentido y las palabras, entre los enunciados y la literatura. En el lúcido ensayo “La literatura y la vida”, dice Deleuze:

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado ... Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido ... [en

⁷⁷ No se puede subestimar la potencia del texto de Blanchot al respecto. Cfr. M. BLANCHOT, “¿Y ahora dónde? ¿Y ahora quién?”, *El libro que vendrá*, trad. P. de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.

⁷⁸ E. CIORAN, “Algunos encuentros con Beckett”, en *Ejercicios de admiración y otros textos*, trad. Rafael Panizo. Buenos Aires: Tusquets, 1992.

un texto] todos sus rasgos individuales los elevan a una visión que los arrastran a un indefinido.⁷⁹

Para Deleuze, pues, la capacidad de conducir de las formas hacia lo informe, de expresar ese movimiento que arrastra todo consigo, que arrastra al texto mismo, sería la función última de la literatura; y quién si no Beckett para efectuar este movimiento, este devenir, para manifestar esa fuerza que jala todo hacia lo indeterminado y lo informe, hacia la apenas concebible idea de las fronteras de las palabras, de las formas y del pensamiento.

La idea deleuziana de escribir en función de un pueblo por venir está arraigada precisamente en la noción de que cuando la escritura se ve como la manifestación concreta del espíritu de un pueblo, este espíritu se consolida, se fortalece, multiplica su potencia en el proceso de instanciarse y hacerse patente y presente, actual. En cambio, la tendencia de la literatura hacia lo inacabado, hacia los límites de lo informe, hacia ese pueblo que todavía no es y que con toda probabilidad no será nunca, es un proceso intrínsecamente desestabilizante, donde las estructuras, los organismos, los “pueblos” consolidados se deshacen en un movimiento hacia la impersonalidad, hacia la “estepa” donde los artículos definidos, esto es, el ámbito donde podemos hablar de *la mesa*, o de *la literatura* se subvierte, en favor de un campo que sólo puede pensarse y decirse desde las construcciones impersonales: “se mesea”, por ejemplo, se “deviene-mesa”, donde el reflexivo, el infinitivo y la tercera persona indeterminada del francés “*on*” tienen una clara primacía sobre los sustantivos, que permite organizar el mundo de modos nuevos, invertir, subvertir y pervertir las categorías que pautan el modo en el que las subjetividades se gestan, las políticas se implementan, y los conceptos se jerarquizan.

Pensar a Beckett en función de este movimiento de *desterritorialización*, pues, no sólo ayuda a configurar un sentido en sus obras sino que les da una dimensión política, intrínsecamente subversiva aún ahí cuando el contenido de sus textos está tan aparentemente alejado de cualquier realidad cotidiana, fáctica y social.

En *Kafka y la literatura menor*, Deleuze postula tajantemente que la literatura habrá de pensarse como una *máquina*. Frente a esto, se entiende que la filosofía debe poner sus propios engranajes en operación y embonarlos con aquellos. No interpretación, no traducción, no ilustración, no subordinación, insisten una y otra vez Deleuze y Guattari. En cambio, máquinas en combinatorias diversas, produciendo. Pura producción de efectos, palabras, conceptos, imágenes de pensamiento.

⁷⁹ “La literatura y la vida”, *CC*, p. 5-8.

Las áreas de proximidad de ambas máquinas — Deleuze y Beckett — se hacen rápidamente evidentes. Y esto no sólo porque las preocupaciones temáticas son semejantes, o porque la literatura de Beckett en muchos sentidos parece suponer una ontología como la deleuziana, ni porque este filtro filosófico le da a los textos de Beckett un sentido político nuevo. De modo más significativo, parece que ambas maquinarias, cuando nos zambullimos en sus engranajes como hace Chaplin en *Tiempos modernos*, conducen hacia un (mismo) plano de lo informe, de lo liminal, de lo que condiciona y posibilita el lenguaje y las formas del mundo, que ya no es ni personal ni individual, donde las palabras brotan y también donde se detienen. Ambos pensadores son como dos corrientes que conducen a un mismo ámbito al que podríamos llamar, con Deleuze, el “plano de inmanencia”.

Unas palabras al respecto: la postura ontológica de Deleuze es, como la de Spinoza, univocista precisamente en tanto que debe ser capaz de fundarse en un sólo y mismo campo, un sólo ámbito transversal, no jerárquico, que sea a la vez espacio de posibilidad y de efectuación, espacio de lo virtual y de lo actual, del pensamiento, la materia y de la intermitencia entre ambas, de la producción de conceptos filosóficos y de afectos y efectos literarios. Literatura y filosofía, entonces — y esto es crucial — no son modos distintos de hablar de una realidad dada, de utilizar palabras o ideas para referir a un mundo que les precede y que es inerte y estático: ambas formas del pensamiento se producen *con* la realidad, *producen ellas mismas realidad*.

En última instancia, remiten al mismo plano; en él se actualizan pero también, cuando sus formas se desdibujan, cuando el movimiento interno del pensamiento y del lenguaje nos conduce a los límites del lenguaje y del pensamiento, allí se disuelven ambas.

Toda literatura y toda filosofía, para Deleuze, proviene del y refiere al plano de inmanencia. Pero lo particular de este caso es que ambos autores se le aproximan tanto como les es posible, abren una región de visibilidad, “horadan agujeros” en las formas de pensamiento preestablecidas de modo tal que no sólo nos permiten ver sino que nos *incitan* a reparar en este ámbito.

Si consideramos la relación entre literatura y filosofía desde este horizonte ontológico, en pos de esta área de ineludible coyuntura, desde las novelas de Beckett, desde la configuración conceptual de Deleuze, pero principalmente desde la máquina Deleuze-Beckett, se dibujan líneas que conducen hacia el límite del lenguaje, del pensamiento, de las mismas formas y los mismos medios que echaron a andar el mecanismo — y se instaura entre ambos una proximidad que tiende hacia lo indiscernible.

Hay, pues, una tendencia a disolver formas y medios que pulsa tanto en Deleuze como en Beckett y, sin lugar a dudas, parece haber una veta filosófica en Beckett y una literaria, poetizante a su estilo, en Deleuze mismo, (*Lógica del sentido* es, significativamente, introducido por el autor como un proyecto de “*novela lógica y psicoanalítica*”).

Peculiar combinatoria de pensadores que resultaría, tal vez, en la producción de una especie de “Sócrates Músico”, pero atarácico, afásico, tartamudo.

Sin embargo, habría que tener cuidado de quedarnos por mucho tiempo en este ámbito de reunión, preguntando si acaso no hay algo que queda domado, mitigado, empobrecido si permitimos que un pensamiento se resuelva en el otro o que ambos autores se reúnan con tanta docilidad. Hay que llevar la mirada también allí a donde habría un desfase, un quiebre irresoluble, una *diferencia* constitutiva y posibilitante entre los autores y los textos, entre sus respectivas configuraciones de palabras, de fuerzas y de ideas.

Pues a pesar de aquella inclinación filosófica que hay en Beckett, sería tramposo obviar que allí también hay un rechazo vehemente al devenir-concepto de la literatura, un rechazo explícito a la filosofía misma. Sus posturas ante el tema dicen más por su tono y por forma que por su contenido.

¿Qué hay menos filosófico que el humor, encarnado, en la práctica? No el concepto del humor, sino el chiste, efectivo y activo, la parodia, la sátira, la burla desvergonzada. Bergson y Deleuze hablan sobre el humor, sí; Nietzsche y Deleuze satirizan, se mofan, pero ¿es concebible una filosofía escrita en chiste? (Alfred Jarry, tal vez... pero ¿no es eso ya literatura?) Beckett tiene un modo de jugar a la filosofía contra el humor que está preñado de rebeldía.

Cuando la voz del *Innombrable*, por ejemplo, efectúa un ejercicio cartesiano, busca cimientos en su pensamiento que sean “claros y distintos”, a partir de los cuales sería posible construir y edificar ideas, sus conclusiones están muy lejos de aquellas a las que llegó la filosofía: el punto de anclaje ya no es “pienso luego existo” o “existe Dios”, sino “un nabo. Sé más o menos lo que es un nabo. También una zanahoria”.⁸⁰

A las pretensiones de la filosofía de habitar un ámbito de pensamiento, de pensar el pensamiento que piensa el mundo, el pensamiento que se piensa a sí mismo, Beckett dedica una de sus frases, a mi juicio, más bellas:

Algún día en mi tráquea, o en alguna otra sección del conducto, se va a formar un bonito absceso, con una idea adentro, punto de partida para una infección general. Esto me permitiría regocijarme como una persona normal, sabiendo por qué. Y al poco tiempo sería una red de úlceras, burbujeando con la bendita pus de la razón.⁸¹

⁸⁰ S. BECKETT, *The unnamable*, *Op. Cit.*, p. 329.

⁸¹ *Ibid.*, p. 347.

¿Hay modo más efectivo de plantear la dicotomía entre materia y pensamiento como un falso problema? Lo que no quiere decir que la filosofía no sea la primera en cuestionar con avidez toda dicotomía ramplona, y que no se haya replanteado este problema en específico en cada punto de su historia. Pero hay algo intrínsecamente, medularmente distinto cuando el que formula el vínculo entre la pus y la razón es una voz ficticia en una búsqueda eterna de encarnarse en un cuerpo sólido, cualquiera, dotado de “fístulas y de ideas”, “con sueños y flatulencias”, como dice Malone.

Por momentos, pues, Beckett efectivamente se aproxima a la ontología más pura y dura:

Es mucho que esperar de una criatura, es mucho que pedir, que deba primero comportarse como si no fuese, y luego como si fuese, antes de ser admitido al lugar donde uno ni es, ni no es, y donde el lenguaje que permite estas expresiones muere. Dos falsedades, dos trampas, que hay que sobrellevar hasta el final, antes de que me dejen suelto, solo, en el impensable indecible, donde no he dejado de ser, donde no me dejan ser.⁸²

Aquí estamos de lleno en el ámbito del problema del ser, del no ser, de la experiencia, del lenguaje — la aproximación es frontal y explícita.

Pero el proyecto nunca está completo si no hay, a la par, una burla, un desdén de los modos en los que el pensamiento filosófico pretende hincar los dientes en la cuestión, de las herramientas a las que tiene acceso para plantearlo en tanto problema. Beckett y su relación con la filosofía queda bien encarnada en el perico en *Malone* al que le enseñan a decir la máxima de Agustín, “Nihil est in intellectu, etc”. El ave no resulta capaz de aprender más que las primeras palabras. Todo lo que el pajarraco dice es “Nada en el intelecto” en latín, y luego, emite una serie de graznidos.⁸³

Sí, hay un movimiento hacia la filosofía en Beckett, y tiene que ver con los límites, con el menear del pensamiento, pero *no se entiende sin los graznidos*. El debilitamiento de sus propias palabras no es un ornamento incidental, apropiado al “mensaje”, sino que es la cosa misma, el problema mismo, el principio, el medio y el fin del planteamiento.

⁸² *Ibid.*, p. 335. Acompaño mi traducción con la versión de Beckett en inglés: “It’s a lot to expect of one creature, it’s a lot to ask, that he should first behave as if he were not, then as if he were, before being admitted to that place where one neither is, nor is not, and where the language dies that permits of such expressions. Two falsehoods, two trappings, to be borne to the end, before I can be let loose, alone, in the unthinkable unspeakable, where I have not ceased to be, where they will not let me be. It will perhaps be less restful than I appear to think, alone there at last, never importuned. No matter, rest is one of their words, think is another”.

⁸³ S. BECKETT, *Malone dies, Op. Cit.*, p. 203.

LA POTENCIA DE LO FALSO

¿Cómo habrá Deleuze de pensar a Beckett, pensar *con* Beckett, un autor al que admiraba tanto, sin traicionar esta intrínseca reticencia, esta incisiva crítica al pensamiento filosófico que le es tan medular al autor irlandés?

Una bien podría hacer el problema formal y metodológico de lado: decir, si a Deleuze le interesa lo que Beckett parece estar planteando, basta con decirlo y ya. Después de todo, Deleuze no es ningún extraño a las críticas a la filosofía, a denunciar las tendencias megalómanas del pensamiento que la pluma incisiva de Beckett mofa. Qué importa si, al plantear la crítica desde la filosofía, se pierde el planteamiento literario en tanto tal; esta pérdida es inevitable, y la reformulación filosófica dará frutos a cambio.

En favor de este argumento, tenemos el texto en el que Deleuze reformula, re-escribe el cortometraje *Film* de Beckett, como si éste fuera ni más ni menos que un problema filosófico. Más que el contenido del problema según lo plantea Deleuze, que es a todas luces una lectura brillante del cortometraje, algo interesantísimo es el *gesto* filosófico de hacerlo. ¿Acaso esto quiere decirnos que es indiscernible el planteamiento filmico de Beckett del planteamiento filosófico de un problema? ¿O que el modo en el que ambas producciones desencajan entre sí es de poca monta, o tan evidente que no amerita ser mostrado de modo explícito?

El énfasis con el que Deleuze distingue entre el cine y el lenguaje en sus libros sobre el tema parece indicar que, decididamente, no. Lo mismo apuntaría referirse a la finura con la que Deleuze distingue entre modos, formaciones del pensamiento en *¿Qué es la filosofía?*, donde arte y filosofía no se confunden, y la potencia de cada una recae precisamente en el modo en el que difieren. Hay un plano en común del que se desprenden, con el que trabajan, que producen y del que son producto — plano de inmanencia, plano del sentido, “caósmos” — pero este ámbito no debe de priorizarse sobre el modo en el que las disciplinas se actualizan, en el que divergen, so pena de recorrer el camino tantas veces transitado por el pensamiento que funda al mundo siempre en algo externo al mundo mismo — con las consecuencias morales y políticas, con el empobrecimiento de la vida misma que esto implica. Este diagnóstico, que tanto le debemos a Nietzsche, es uno de los estandartes que recorre el pensamiento deleuziano con más potencia, como un impulso que le espuela a combatir el peligro desde todos los frentes.

Entonces, ¿dónde se produce y dónde se manifiesta esta disidencia, esta diferencia intrínseca de los elementos de la máquina literaria-filosófica que nos ocupa? Vimos que en Beckett, el rechazo a la identificación no es sólo temático sino que también es formal. O mejor dicho, sólo puede pensarse co-

mo un rechazo humorístico, donde forma-contenido es una distinción superimpuesta que no dice mucho.

¿Hay en Deleuze un rechazo a la identificación de las disciplinas no sólo en el contenido de sus textos, sino también en la forma en la que Beckett se juega en su filosofía? Es claro que Deleuze manifiesta, tanto en lo que dice como en los mecanismos mediante los que lo plantea, una comprensión medular de que separar el “qué” del “cómo” es un “falso problema”, una distinción insostenible. Hay en Deleuze, como en pocos filósofos, una fuerte voluntad de *estilo*. Su selección de fuentes, que van desde la alquimia medieval hasta los ritos tarahumara, que pasan por Leibniz y por Artaud, su decisión de escribir en coautorías, la estructura de sus textos, fragmentarios, compuestos por “mesetas” y por “series”, las consignas incendiarias que escribe con Guattari... nada es ornamento, es el modo fáctico en el que es posible que la filosofía diga lo que el pensamiento deleuziano está diciendo, o en sus propios términos, es la maquinaria precisa para la producción de conceptos, de esos conceptos específicos. Deleuze critica las formas de la verdad y la razón en la filosofía no sólo porque lo dice sin más, sino porque su filosofía misma grazna, gruñe, balbucea.

No basta, pues, con decir que Deleuze y Beckett “coinciden” en su crítica a la filosofía y a sus categorías sólidas, o a la literatura y sus formas estáticas — que en muchos sentidos lo hacen — o en sus preocupaciones temáticas y estilísticas, que también. Ni siquiera cuando este ejercicio de lectura nos lleva a entender mejor al filósofo, al escritor, o a ambos. Porque si hubo alguna vez filosofía o literatura que desconfió de este tipo de encuentros hermenéuticos, de la reunión de los contrarios, de toda forma de lo Mismo, de toda manifestación de lo identitario, son las que aquí nos ocupan. Decir que es precisamente allí donde coinciden y dejarlo así, aun cuando dejamos subsistir la paradoja, es supeditar-se a lo que Deleuze llama la “forma de la verdad”, aquella persistente, insidiosa muletilla que busca encontrar correlatos entre un ámbito u otro y hacerlos “coincidir” en virtud de alguna cosa, que en sus manifestaciones más reificadas reduce el pensamiento a juicios y el mundo a hechos, que formula todo en términos de lo Uno, o “lo uno” y “lo otro”, que en última instancia es lo mismo.

¿Cuál es la contraparte, entonces? Para Deleuze, a la “forma de la verdad” no se le opone ni la mentira, ni el error, sino la “Potencia de lo falso”. Esto es, no un ataque frontal a las formas establecidas de la filosofía, ni un ataque conceptual a los conceptos, sino una fuerza capaz de abrir líneas de fuga en los conceptos concretos, en el pensamiento conceptual en general. Esto implicaría — si decidimos emprender una búsqueda por la consistencia interna del pensamiento deleuziano, aunque también podríamos decidir que el adjetivo está sobrevalorado — que la fuerza disidente debe de irrumpir en los conceptos deleuzianos también, que estos deben de permanecer abiertos a la desterritorialización, que también deben tener sus propias líneas de fuga.

¿Cómo pensar a la literatura, en función de una *potencia*, de una *fuerza* en el pensamiento deleuziano, y no sólo de derecho sino de hecho? Visto desde estos términos, habría que buscar en Deleuze resistencias estilísticas o metodológicas, choques libidinales *dentro* de su pensamiento que hagan sentir no sólo la proximidad entre su filosofía y la literatura de Beckett, sino también la *diferencia* constitutiva de ambas, la *potencia de la diferencia*, la *potencia de lo falso* y de lo *falsificante* que operaría, podemos suponer, contra el grano del pensamiento de Deleuze mismo.

Para hacer sentido del modo en el que los conceptos filosóficos se subvierten, tal vez será útil remitirnos a la “inversión del platonismo” según la plantea Deleuze en *Lógica del sentido*, una operación filosófica que no funciona como un modo sencillo de intercambiar el valor de los términos duales. Esto es, para Deleuze habría que efectuar una *perversión* más que una *inversión*, trastocar sin necesariamente transfigurar. El privilegio que diálogos como el *Fedón*, por ejemplo — que no quiere decir que este sea el caso de todos los diálogos — le dan a las ideas en contraposición a la materia, al modelo eidético en oposición a los cuerpos empíricos, no puede ser invertido sin más (en una especie de universo ontológico donde las ideas se supeditan jerárquicamente a los cuerpos y con eso basta). Lo que Deleuze efectivamente lleva a cabo cuando lee a Platón implica buscar *dentro de los diálogos mismos* qué categorías escapan a la dicotomía, a la jerarquización ontológica.

Así pues, según se lee en el *Sofista*, por ejemplo, idea-cuerpo, original-copia, son binarios que se oponen entre sí, pero cuya oposición los complementa, los hace ser aquello que son en función de su otro. La categoría de *simulacro*, en cambio, es la que rompe con el orden binario del mundo. Ni materia ni Idea, ni Original ni copia, el simulacro tiene un poder subversivo intrínseco e insidioso, que opera como una fuerza revolucionaria que ha recorrido la historia de la filosofía y del pensamiento.

Entender a Beckett como simulacro, entonces, implicaría leerlo como una potencia capaz de irrumpir en la filosofía y sus pretensiones de verdad, pero esto pasaría por Deleuze también, tendría que fungir como una fuerza que desestabiliza el pensamiento deleuziano mismo.

El simulacro operando contra la filosofía de los simulacros, la diferencia constitutiva de la literatura operando contra la filosofía de las diferencias constitutivas.

Pero esta operación no puede ser una oposición simple y binaria, sino que si hemos de seguir al mismo Deleuze, habrá que leer a Beckett como una especie de contrapunto, como aquello *fundamentalmente* no-filosófico que horada y contamina aquellos movimientos internos al discurso de Deleuze mismo. Habría que pensar a Beckett como una literatura “menor” no sólo en general, sino al interior de la filosofía de Deleuze misma, como el ámbito capaz de dejar subsistir en toda su potencia los choques, las incongruencias, los quiebres en el sentido que la filosofía no es capaz de sostener, que de un modo u

otro desarticulan, y no reafirman, los andamiajes conceptuales. Pero, ¿será Beckett demasiado próximo a Deleuze como para poder fungir como esta voz disidente?

Aventuremos, pues, una hipótesis. Si Beckett recorre el pensamiento de Deleuze, lo hace, a la vez, en dos sentidos. Primero, en Beckett opera esa fuerza que Deleuze valora y enfatiza que va de las formas determinadas hacia lo informe y lo inacabado, que se coloca en un universo de impersonales, de simulacros, donde no opera ya la forma de la verdad. Pero en un segundo sentido, hay algo en Beckett que corre en sentido opuesto, que robustece el lenguaje, que no sólo nombra sino que encarna aquello que nombra, que opera de acuerdo a un cierto tipo *verdad*. ¿No hay acaso una *precisión* quirúrgica en sus palabras? ¿No emplea modos exactos para decir el error, el quiebre, el límite, la falta, la insuficiencia del lenguaje y de las construcciones narrativas y lingüísticas? ¿No es éste un modo de verdad?

Para Platón, es fundamental que el pensamiento busque la verdad y no la persuasión, y que el lenguaje no sea meramente retórico sino que exprese, en un sentido esencial, aquello que refiere. En el *Cratilo*, por ejemplo, dice: “las cosas poseen un ser propio consistente. No tienen relación ni dependencia con nosotros ni se dejan arrastrar arriba y abajo por obra de nuestra imaginación, sino que son en sí y con relación a su propio ser conforme a su naturaleza”; como consecuencia, si queremos referir *verdaderamente* a las cosas, habrá que reconocer que “las cosas tienen el nombre por naturaleza y que el artesano de los nombres no es cualquiera, sino sólo aquel que se fija en el nombre que cada cosa tiene por naturaleza y es capaz de aplicar su forma tanto a las letras como a las sílabas”.⁸⁴

De acuerdo con esto, Beckett sería el platónico artesano de los nombres, aquel que sabe decir el error haciendo que sus palabras, que sus letras, que sus sílabas ellas mismas yerren; aquel que sabe nombrar las fracturas del lenguaje mediante palabras ellas mismas fracturadas, balbuceantes. Tal vez el modo de entender a Beckett como pensamiento menor en Deleuze, como una línea de fuga sea, paradójicamente, reivindicando su modo de decir una *verdad*; una verdad que no es la verdad pretendidamente sólida de los juicios, sino una verdad como la del lenguaje en el *Cratilo*, una verdad que se alcanza cuando los contenidos del discurso se confunden con sus formas, cuando el qué y el cómo del lenguaje se reúnen en una identidad absoluta, pero una verdad de todos modos. Beckett es capaz de decir y efectuar, dice Cioran, una especie de ausencia “en estado puro”.⁸⁵

Sin embargo, se nos podría decir que pensar a Beckett y su discurso como un discurso de la *verdad* sea forzar las cosas. Podríamos formular un contrargumento y sostener que, en nuestro afán de

⁸⁴ PLATÓN, “Cratilo”, *Diálogos II*, trads. J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Olivieri, J. L. Galvo. Madrid: Gredos, 1987. [386d-e y 390d-e respectivamente].

⁸⁵ E. CIORAN, “Algunos encuentros con Beckett”, *Op. Cit.*, p. 91.

voltear a Beckett contra Deleuze, de ponerlo a operar contra el grano de su filosofía, estamos buscando en Beckett algo que su prosa, toda ella, rechaza de forma tajante. Detengámonos pues en un caso concreto, que pone sobre la mesa el problema de forma clara.

Uno de los muchos ámbitos de comunión entre Deleuze y Beckett fue el interés de ambos por Proust. Cada uno escribe un texto amplio sobre *En busca del tiempo perdido*, y ambos se detienen en un pasaje en particular: el pasaje de las botinas en el hotel en Balbec, donde el protagonista tiene una “epifanía” en la que el recuerdo de su abuela muerta lo avasalla. El sentido del pasaje sólo se entiende en referencia a un evento en el libro II de *En busca del tiempo perdido*, donde después de un largo día, Marcel se encuentra con su abuela y, agotado, comienza a descalzarse. La abuela, emblema de la ternura, lo reprende por no dejarla ayudar y le quita ella misma las botas con un cariño que parece ser la encarnación misma de la bondad: “—Déjame, haz el favor —me dijo—. ¡Si vieras qué alegría tan grande es para mí!”⁸⁶

Un año después, la abuela ha muerto ya y Marcel se ha distanciado significativamente del cariño que le tuvo, tanto que su muerte misma le significó muy poco y no fue capaz de llorarla. Sin embargo, los meses pasan y un día se encuentra de nuevo en Balbec, también agotado, y se agacha a quitarse las botas:

[...] apenas toqué el primer botón de mi botín, se hinchó mi pecho, lleno de una presencia infinita y divina, me sacudieron los sollozos y brotaron las lágrimas de mis ojos. El ser que venía en mi auxilio, que me salvaba de la aridez del alma, era el que varios años antes, en un momento de zozobra y de igual soledad, en un momento en que ya no tenía nada de mí, entrara y me devolviera a mí mismo, porque era yo mismo y más que yo mismo (el continente es más que el contenido, y me lo traía). Acababa de advertir en mi memoria, inclinado sobre mi cansancio, el rostro tierno, preocupado y decepcionado de mi abuela, no de aquella por la que me asombré y reproché lamentarla tan poco y que no tenía más que el nombre, sino de mi verdadera abuela cuya viva realidad, por primera vez desde que sufriera un ataque en los Campos Elíseos, había encontrado en un recuerdo involuntario y completo.⁸⁷

El pasaje es profundamente denso, preñado de ideas centrales a la obra proustiana. Tanto Deleuze como Beckett coinciden en leerlo como una manifestación del carácter paradójico del recuerdo. El recuerdo de la abuela le sobreviene al protagonista con una potencia mayúscula, y sin embargo, esta

⁸⁶ M. PROUST, *En busca del tiempo perdido II: A la sombra de las muchachas en flor*, Op. Cit., p. 149.

⁸⁷ M. PROUST, *En busca del tiempo perdido III: El mundo de Guermantes*, Op. Cit., p. 91.

ostensible presencia es símbolo de una ausencia absoluta, de la muerte misma. Aquello que Proust hace presente en el pasaje es la ausencia, y con ello, la paradoja de hacer venir la ausencia a la presencia.

A Beckett no sólo le pareció fascinante este movimiento literario cuando consideró a Proust en términos críticos, sino que en su propia experimentación literaria hizo algo equivalente. En *Esperando a Godot*, las botas también tienen una importancia considerable, pero en un sentido inverso. Citemos a Beckett:

VLADIMIR: [...] ¿Qué haces?

ESTRAGON: Descalzarme. ¿No lo has hecho nunca?

VLADIMIR: Desde hace tiempo vengo diciéndote que hay que descalzarse todos los días. Más te valdría hacerme caso.

ESTRAGON (*débilmente*): ¡Ayúdame!

[...]

ESTRAGON: ¿No quieres ayudarme?

VLADIMIR: A veces me digo que, a pesar de todo, llega. Entonces me siento muy raro. [...] En fin... (*Estragon, como recompensa a su gran esfuerzo, logra descalzarse. Mira el interior de su zapato, pasa la mano por el interior, le da la vuelta, lo sacude, busca en el suelo por si ha caído algo, no encuentra nada, y vuelve a pasar la mano por el zapato, la mirada vaga*) ¿Entonces?

ESTRAGON: Nada.

VLADIMIR: A ver.

ESTRAGON: No hay nada que ver.

VLADIMIR: Intenta ponértelo otra vez.

ESTRAGON (*después de examinarse el pie*): Voy a dejar que se airee un poco.

VLADIMIR: He aquí al hombre íntegro: arremetiendo contra su calzado cuando el culpable es el pie.⁸⁸

Leído en relación con Proust, el pasaje dice muchas cosas. En primera instancia, es una burla tajante. Cuando los personajes sacuden la bota parecen estar esperando una especie de aparición de tipo proustiana, le dan la vuelta como esperando que el interior del calzado contenga un recuerdo, un signo, una epifanía, una manifestación de cualquier índole. La vida, parece estar diciendo el dramaturgo, no está puntuada por estos momentos en los que las verdades de la condición humana, de la vida y de la muerte, del recuerdo y de la ausencia, irrumpen y se nos manifiestan. Ahí donde Marcel se quita las botas y esto lo confronta con la verdad de la muerte y de la falta, con la paradójica venida a la presencia

⁸⁸ S. BECKETT, "Waiting for Godot", *The Complete Works, Op. Cit.*, pp. 57-8. La traducción es mía.

de la ausencia, Vladimir y Estragón desmistifican el acontecimiento, se burlan del afán humano, filosófico, literario de encontrar verdades hasta en las botas.

Sin embargo, la escena en *Esperando a Godot* — que por cierto sucede, como en Proust, dos veces — es profundamente estéril. “Nada”, dice Estragon, “no hay nada que ver”. Ni verdades ni apariciones, sino una absoluta falta de fe en los signos, literarios y de cualquier tipo.

Pero la cosa no acaba aquí. Porque, ¿acaso no es *ésta* una forma radical de expresar la ausencia mediante palabras? Ahí donde Proust nos *describe* la ausencia, Beckett la actualiza.

Leemos buscando que las palabras signifiquen, que develen, que nos muestren algo y Beckett nos dice: “No hay nada que ver”. La ausencia está allí, invocada. Si ambos autores son “artesanos de nombres”, como nos decía Platón en el *Cratilo*, quizás haya más verdad en el escepticismo árido de Beckett que en la fe proustiana en la literatura y su verdad. Proust traza con precisión meticulosa la ausencia pero Beckett nos la pone enfrente, se burla de Proust pero también retoma su empresa y la supera.

Según Lacan, decir la verdad nos conduce a un punto límite interno, a “lo real indescible”. Hay una violencia que es propia del lenguaje mismo: el sujeto no puede estar en sí mismo sino representado, los objetos no pueden ser referidos si no se desdoblán, si no salen de sí mismos. Pero en Beckett, este proceso no es un daño colateral indeseable pero irremediable del proceso de contar una historia. Es, a la vez, el tema y la materia de la obra misma. Una verdad por adecuación de un tipo muy peculiar, un acontecer de una cierta verdad. Como la obra de teatro dentro de *Hamlet*, la representación es un modo de exponer la representación y mediante esto, se alcanza algo que bien podríamos entender como una verdad, si se quiere, minimalista. O incluso, yendo más lejos, podemos pensarlo como lo hace Cioran: “Símbolos de fragilidad convertidos en cimientos indestructibles”.⁸⁹

Beckett busca manifestar una falla intrínseca en el pensamiento que no logra ser del todo una falla, pues enunciar el fracaso sería una especie de éxito, decir el error sería un modo de verdad. Su obra significa nada menos y nada más que lo que dice. Su negación de la verdad es una sólida tautología.

Volviendo la mirada a Deleuze, la potencia de lo falso, lo indómito de la literatura y sus simulacros, tal vez sería éste el modo en el que el más falsificante de los autores reivindica la verdad y se escapa de los postulados estéticos y ontológicos deleuzianos. Porque parece haber una dificultad intrínseca en la filosofía, en las filosofías de la diferencia en específico, al momento en el que buscan reivindicar la potencia propia, disruptiva, fundamentalmente no-filosófica de la literatura y del arte. Y esta difi-

⁸⁹ E. CIORAN, *Op. Cit.*, p. 91.

cultad se incrementa en la medida en la que la obra literaria en específico se aproxima más al pensamiento del filósofo, en la medida en la que la obra reivindica con violencia su propia diferencia interna, sus quiebres y desfases. Porque la potencia disruptiva de la literatura se dará con más fuerza en tanto menos se amolde al pensamiento de los conceptos, en tanto sea capaz de abrir líneas de fuga dentro de la filosofía misma.

Beckett desarma a Descartes pero se alía con Deleuze, y ¿no se sentirá más su fuerza intrínseca en el desfase que en la reunión hermenéutica? Si Beckett, pues, se acomoda de forma tan exacta al pensamiento deleuziano, lo puntúa y alimenta de modo tan clarificante y preciso — aún ahí, *especialmente* ahí donde literatura y filosofía coinciden en que la literatura y la filosofía son más potentes cuando difieren — hay un sentido en el que su potencia se mitiga, en el que ni la filosofía de Deleuze es capaz de hablar de un autor literario por vía de los conceptos y hacerle justicia — en términos formales, estilísticos, libidinales — a la resistencia misma que alaba, al modo en el que la literatura “hace agujeros” no sólo en el lenguaje sino en la filosofía misma que la aborda.

Citamos ya a Rancière cuando se pregunta por la posibilidad misma de una estética deleuziana en relación con el texto que Deleuze dedica a Proust. Ahí donde Deleuze entiende *En busca del tiempo perdido* como una batalla de fuerzas, como una gran máquina literaria productora de efectos, hay un sentido en el que se cancela la sincera búsqueda de la verdad del protagonista, la fe en el poder que la literatura tiene de capturar la vida. Rancière pregunta entonces si Deleuze está usando las obras literarias, aquellas cuya autonomía y potencia defiende a capa y espada, para hacer aquello que la filosofía ha hecho tantas veces y que Deleuze mismo diagnostica: llenar de imágenes la imagen del pensamiento.⁹⁰

Pero tal vez el riesgo no está tanto en Proust como en Beckett. Porque en la medida en la que su lectura de Proust, a pesar de ser lúcida y precisa, no acaba nunca de reconciliarse con el texto proustiano, *Proust y los signos* se vuelve el campo de una batalla de fuerzas donde literatura y filosofía se retan mutuamente, se escapan una a la otra, quedan o muy grandes o muy chicas una en relación con la otra. ¡Cuánto más riesgoso es ahí donde la obra literaria embona de forma precisa! Y cuánto más retorcida es la búsqueda por la potencia subversiva de lo literario.

Dice Deleuze en *Diálogos* que poner dos ámbitos en relación, efectuar “un encuentro entre dos reinos [habrá de generar] un cortocircuito, una captura de códigos, en los que cada uno se desterritorializa”.⁹¹ Y Beckett efectivamente parece moverse siempre de su propio ámbito hacia un filosofar, hacia

⁹⁰ J. RANCIERE, *Op. Cit.*, p. 211.

⁹¹ *D.*, p. 53.

un universo de conceptos, y luego efectuar el movimiento inverso, pervertir desde sí la filosofía, alejarse de ella y llevarla consigno en su devenir-otro, en su devenir-liminal, en su devenir-mínimo. ¿Cómo sería una teoría del conocimiento beckettiana? “Asfixiarse, bajar, subir, asfixiarse, suponer, negar, afirmar, ahogarse”.⁹² Literatura, filosofía, lo indescible de la experiencia, son tres aristas que se consolidan y se deshacen en una sola fórmula sencilla.

Pero no queda del todo claro que Beckett desterritorialice a su vez a Deleuze, que se contraponga no sólo a *la* filosofía en general sino a *esta* filosofía en específico. O tal vez lo haga sólo en la medida en la que su sospechosa coincidencia pone el dedo en una llaga: ¿es capaz este pensamiento militante de la diferencia de reivindicar la potencia de lo falso, aun cuando esto implique ponerla contra sí?

Que sintomático que Derrida se haya sentido tan próximo a Beckett que fue incapaz de escribir sobre él.⁹³

⁹² S. BECKETT, *Malone dies*, *Op. Cit.*, p. 210.

⁹³ D. MORAN, “Beckett and philosophy”, en C. CARPENTER (comp.), *The dramatic works of Samuel Beckett: a selective bibliography about his plays and their conceptual foundations*. *Op. Cit.*

CAPÍTULO III

De Masoch a Woolf - el problema literario

*Para hacerte entender, para darte mi vida,
debo contarte una historia — y hay tantas, y tantas —
historias de infancia, historias de la escuela,
amor, matrimonio, muerte, y demás;
y ninguna es verdadera.⁹⁴*

En estas cuartillas hemos pensado algunos cruces posibles entre la filosofía de Deleuze y algunas de las obras literarias que aparecen en sus textos. Como la filosofía de Deleuze y la literatura hacen agenciamientos tan diversos, se combinan y se separan de formas múltiples, y rehuyen cualquier teoría totalizante que pretenda fijar un tipo de relación de una vez y para siempre, el camino que optamos por recorrer ha sido más bien de la índole de la praxis. Esto es, hemos llevado a cabo hasta ahora dos ejercicios de lectura específicos, ensamblajes maquínicos entre un texto y otro, con miras a trazar algunos de los problemas que cobran dimensiones desde ahí.

Estos ejercicios parten de la premisa de que nada habría más contrario a Deleuze que hacer un recuento monográfico del papel que la literatura juega en su filosofía, o emprender una búsqueda con miras a aislar una teoría que permitiría dibujar una cartografía de las relaciones entre discursos y disciplinas — aun cuando insistiéramos en todo lo complejas, rizomáticas, esquivas y ambivalentes que dichas relaciones son.

La pauta del trabajo, pues, ha sido pensar vínculos posibles entre el pensamiento deleuziano y la literatura, pero sólo a raíz de las instancias efectivas y singulares en las que una obra literaria concreta entra en relación con algunos de los aspectos del pensamiento del filósofo que nos ocupa. Zourabichivili lo pone de modo preciso: “separados de lo que ellos pueden, los enunciados filosóficos no pueden sino dar la ilusión de *designar* cosas abstractas e irreales, en lugar de *hacer* el movimiento real abstracto de los cuerpos y las personas”.⁹⁵

Intentamos entonces pensar, con Deleuze, a Proust y su relación con la verdad, e intentamos pensar también a Beckett en relación con su potencia falsificante.

⁹⁴ V. WOOLF, *The waves*. Nueva York: Harcourt, 2002. p. 238. Esta traducción al español y las subsecuentes son mías.

⁹⁵ F. ZOURABICHIVILI, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, *Op. Cit.*, p. 156.

El siguiente “experimento”, este nuevo intento de reacomodar los términos que hemos estado trabajando, se va a plantear de otro modo. Vimos con Proust y con Beckett lo delicado que puede ser preguntar por la verdad cuando, al mismo tiempo, evaluamos el estatuto de verdad del discurso que enuncia la pregunta. (¿Cómo decir “la literatura es falsificante”, por ejemplo, sin plantearlo desde una pretensión de verdad propia?)

Tal vez valga la pena hacer aquí algo distinto, y retomar lo que Deleuze sugiere que la filosofía habrá de hacer frente a la renuncia a la verdad. Tal vez surja algo nuevo si pensamos, con Deleuze, desde otro sitio.

Para Deleuze, la dicotomía de lo verdadero y de lo falso pierde relevancia cuando pensamos en función de problemas y no de soluciones. Aquí los calificativos “erróneo” o “verídico” que podrían ser atribuidos a un postulado quedan relegados a un segundo plano, porque en todo caso habría que evaluar la fuerza del planteamiento del problema, la capacidad de configurarse de modos nuevos.⁹⁶ Esto es, las proposiciones en torno a la verdad, la literatura, la filosofía, sólo cobran sentido — y por ende sólo pueden ser falsas o verdaderas — porque éstas se dan desde un problema, porque no existen en abstracto, sino siempre en un entramado complejo de relaciones y agenciamientos.

La literatura en Deleuze se juega también así, como un elemento móvil y esquivo que se inmiscuye en sus propios planteamientos filosóficos. Opera ya como un engranaje en el planteamiento de ciertos problemas, ya como un ámbito problematizable, ya como un problema planteado en sus propios términos.

En *Presentación a Sacher Masoch. Lo frío y lo cruel*, Deleuze plantea el problema del masoquismo — piensa el masoquismo como problema — pero para hacerlo enuncia que “hay que volver a empezar todo desde un punto de vista fuera de la clínica, el punto literario”.⁹⁷ Esto es, la literatura se desplaza y no funge ya como el campo al que la filosofía interroga, sino que en todo caso es la impronta de un cierto gesto, que permite replantear el problema del masoquismo, y en última instancia, replantear el problema del deseo.

A continuación, entonces, leeremos con cierto detenimiento lo que implica “volver al punto literario” en *Lo frío y lo cruel*, y luego, de modo paralelo pero con cierta asimetría, emprenderemos lo propio: volver al punto literario para encontrar en Woolf un problema ya planteado — un modo de plantear el problema, un estilo — de la literatura y su relación con la verdad.

⁹⁶ Cfr. “Problema”, F. ZOURABICHVILI, *El vocabulario de Deleuze*, trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Atuel, 2007.

⁹⁷ *SM.*, p. 16.

DESEO Y VERDAD

Presentación a Sacher Masoch. Lo frío y lo cruel, es un texto que Deleuze escribe como prólogo a la novela de Leopold von Sacher Masoch, *La Venus de las pieles*.

Pero este texto no se trata, en apariencia, sobre literatura. Deleuze aborda la obra de Sacher Masoch, y también la del Marqués de Sade, pero más en función de entablar un debate con el psicoanálisis que de hacer un análisis literario — un debate, dicho sea de paso, que está entre los más lúcidos usos que Deleuze hace de la teoría psicoanalítica y, en específico, del psicoanálisis freudiano.

El argumento principal del texto es que el sadismo y el masoquismo están planteados por el psicoanálisis como desórdenes complementarios cuando en realidad son dos patologías, dos ámbitos literarios, dos modos de distribución del deseo radicalmente distintos entre sí. Deleuze se da a la tarea de demostrar que no son, pues, simplemente dos caras de la misma moneda.

Conforme vamos leyendo, nos damos cuenta que a pesar de que tanto Sade como Sacher Masoch son el punto de partida del argumento deleuziano, y aunque con frecuencia son puntos de referencia que le permiten ir sustentando sus postulados, el texto no se limita a ellos en tanto autores de ficción. Deleuze pretende hablar de la perversión y del deseo no sólo como se manifiestan en la obra o incluso en la vida de estos autores, sino en tanto se dan en el mundo, como aspectos inherentes a la vida que son de interés literario, histórico, psicoanalítico y filosófico.

Así pues, aunque *Lo frío y lo cruel* comienza pensando la novela de Sacher Masoch con cierto detenimiento, eventualmente se concentra en debatir con el psicoanálisis en general y con Freud en específico, y en última instancia se organiza como una discusión filosófica en torno al deseo.

Sin embargo, decir que la obra se va alejando de la literatura sería poco atinado. Esta es una de las muchas instancias en las que no basta decir que la literatura sirve como fuente o como abrevadero del discurrir filosófico, o como terreno para una contienda teórica, y dejarlo así.

Como nos deja claro Deleuze en el prólogo, incluso cuando lo que se está discutiendo son el sadismo y el masoquismo en tanto perversiones, en tanto patologías, en tanto conceptos psicoanalíticos, hay un sentido fundamental en el que ambas configuraciones libidinales provienen de las obras literarias de los autores que les dieron nombre.

Por eso Deleuze comienza por preguntarse cómo es que dos escritores se hicieron los homónimos de estos cuadros clínicos. ¿Cuál es el nexo entre el deseo, la literatura y el pensamiento conceptual que permite entablar este tipo de vínculos?

Entre más nos adentramos en la teoría psicoanalítica, más relevante se vuelve la pregunta, pues no sólo el sadismo y el masoquismo tienen sus raíces en obras literarias, sino que la psiquiatría y el psicoanálisis en específico han recurrido con frecuencia y con vehemencia a la literatura para constituir cuadros sintomatológicos, y definir complejos o cuadros clínicos. Al centro del edificio teórico psicoanalítico está, al fin y al cabo, nada menos que Sófocles. Y si Schorske dijo que Freud olvida que Edipo era rey,⁹⁸ el tratamiento que Deleuze le da al psicoanálisis parece tener la intención de recordarnos que Edipo era, también, personaje literario.

En un primer momento podríamos postular, simplemente, que el deseo tiene una realidad objetiva que es del interés tanto de la literatura como de la teoría psicoanalítica. Si tal oposición entre objeto y discurso es demasiado tajante, podríamos aventurar tal vez que la literatura es un modo de discurso o de pensamiento que sirve como punto medio entre las manifestaciones reales del deseo, tal como se dan en el mundo y en la vida, y los discursos teóricos que pretenden explicar dichas manifestaciones.

En este esquema, la literatura sería como los sueños: un discurso que no logra alejarse del todo de su objeto, que lo vela sólo a medias, pero que por ese mismo motivo está más próximo a aquello que buscamos discernir. De acuerdo con esto, Sade y Sacher Masoch serían referentes importantes pues la literatura fungiría como una arena particularmente privilegiada para rastrear lo que nos interesa — un cuadro clínico, un deseo inconsciente, la configuración de una perversión.

Probablemente es este tipo de esquema el que Freud mismo tiene en cuenta cuando cita a Shakespeare, a Goethe y otros poetas con tanta frecuencia, bajo el entendido de que está haciendo explícito algo que ya estaba contenido en los textos literarios.⁹⁹

Pero el tratamiento que les da Deleuze a los autores es muy distinto a los modos en los que el psicoanálisis freudiano se ha puesto en relación con textos literarios. Ni Sade ni Sacher Masoch son abordados por Deleuze como pacientes, como casos clínicos que nos permiten acceso a la psique de un sádico y de un masoquista respectivamente, aún cuando Deleuze trae a cuenta las cartas personales de Sacher Masoch y la relación que el escritor tenía con su esposa, que compartía nombre con la heroína de *La Venus de las pieles*. Tampoco son tratados del todo como si los autores fueran ellos mismos ana-

⁹⁸ Tomado de una entrevista a P. BOURDIEU, “Los intelectuales de hoy”, *Los Sueños de Piedra: Revista virtual del CIEARK*, junio 27, 2012, <<http://wp.me/p2b88R-7T>>.

⁹⁹ Esto podríamos derivarlo de aquellas instancias en las que Freud se da a la tarea de interpretar a personajes literarios como si fueran ellos mismos pacientes, o como si fueran una vía de acceso al inconsciente del autor. Sin embargo, la relación que el psicoanálisis entabla con la filosofía no se limita sólo a esto. Al fin y al cabo, en palabras de Freud, “hacia mucho tiempo que el concepto de inconsciente golpeaba a las puertas de la psicología para ser admitido. Filosofía y literatura jugaron con él hartos a menudo, pero la ciencia no sabía emplearlo. El psicoanálisis se ha apoderado de este concepto, lo ha tomado en serio, lo ha llenado con un contenido nuevo” S. FREUD, *Obras Completas (Vol. 23)*, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

listas, aun cuando Deleuze afirma que ambos son sintomatólogos excepcionales, pues en última instancia la discusión teórica se entabla entre Deleuze y Freud, haciendo uso del andamiaje conceptual filosófico y psicoanalítico. Lo que Sade y Sacher Masoch hacen al interior del texto deleuziano es otra cosa.

“La reflexión clínica sobre el sadismo se beneficia singularmente de la reflexión literaria sobre Sade,”¹⁰⁰ nos dice Deleuze. ¿Por qué? Es decir, Sade expuso un cierto tipo de erotismo, pero no tendría por qué tener la última palabra sobre el cuadro clínico que lleva su nombre. Identificado el sadismo en tanto tal, no es evidente por qué habría que rastrear la raíz literaria. Y sin embargo no sólo Deleuze, sino Foucault, Blanchot y Derrida notablemente van a volver sobre Sade para pensar no sólo el sadismo, sino la relación entre el deseo y la escritura, entre la violencia y la razón.

Cuando Deleuze quiere volver a trazar los pasos de la clínica, encontrar en el discurso literario una cierta configuración que nos hablará del sadismo en un nivel fundamental, cabe preguntarse: ¿en virtud de qué es capaz la obra literaria de ser el punto cero para pensar una patología, un fenómeno cultural, una perversión determinada, o cualquier otro aspecto del ámbito de la vida?

Los cortes del problema deseo-literatura-teoría, sin embargo, son mucho menos nítidos de lo que se les podría suponer. Incluso la dimensión más clínica del pensamiento tendrá un sentido literario y, claro está, un sentido libidinal. Esto se muestra por ejemplo, señala Deleuze, en la creación y configuración de síndromes, de cuadros sintomatológicos, una labor creativa e inventiva que ni siquiera Freud leído desde la óptica más científicista puede rehuir.

Para que sea posible hablar de una perversión, o de un cuadro clínico, es necesaria una labor de composición, que implica observar y agrupar síntomas, signos de la enfermedad, y a veces disociar signos que hasta entonces habían estado unidos. El síndrome que de este modo queda aislado es el punto de convergencia y reunión del grupo de síntomas que ahora forman un concepto, pero que no son pensables sin este acto creativo de configuración semiótica. Aun la búsqueda científica de causas queda con frecuencia subordinada a este lado sintomatológico, literario incluso, de la medicina.

No es del todo sorprendente, entonces, que en este caso en particular hayan sido dos escritores de ficción los que agruparon los signos necesarios para pensar los cuadros clínicos, y los que mostraron un trayecto determinado del deseo que acontece en la literatura y en la vida, y que puede ser retomado por el pensamiento conceptual.

Pero al pensar la distribución de los elementos del problema, habría que cuidar la tendencia a formularlo en términos de una sucesión progresiva, del tipo: la perversión, tal como se manifiesta en la vida, es llevada a las letras por medio de la ficción, y es eventualmente recogida por el pensamiento

¹⁰⁰ *SM.*, p. 15.

conceptual, racional, que se apoya en la literatura como una especie de ámbito mediador entre sí y la fuerza sorda y muda del deseo, su objeto último.

El problema de este esquema lineal se vuelve manifiesto apenas nos acercamos con cuidado a la literatura — después de todo, quién como el Marqués de Sade para recordarnos el vínculo indisoluble entre el deseo y el pensamiento, incluso el más impávido y racional. Pero incluso tomando el problema desde el psicoanálisis mismo se volverá claro que la relación que el pensamiento establece con el deseo no es meramente la de un campo teórico frente a su objeto de estudio.

En un sentido radical, el psicoanálisis parece hablarnos no solo de la preponderancia, sino de la omnipresencia del deseo. Con esto no quiere decir que nada se le oponga a la libido, Laplanche y Pontalis explican sucintamente cómo Freud se opone al monismo que esposaría Jung, y que a la libido se le oponen las pulsiones de auto-conservación primero, y la pulsión de muerte en un momento posterior del pensamiento psicoanalítico.¹⁰¹ Pero incluso las figuras y los procesos que parecen coartar el deseo, ponerle un freno — la prohibición, la represión, la interiorización de las normas culturales, el superyó — todas ellas extraen fuerzas de la misma reserva de energía psíquica, de libido, de Eros.

El tótem y el tabú, por ejemplo, operan como pautas sociales para la regulación del deseo, pero esta regulación no funciona como una simple oposición cultural externa frente a un deseo individual interno, pues no habría nunca una interiorización de la represión, una asimilación de las normas de la cultura si la represión misma no fuese un proceso libidinal, si no hubiese energías vitales colocadas también allí donde la prohibición se monta.

No es que el deseo cambie de naturaleza: al contrario, el deseo entendido como Eros, como potencia de vida, es capaz de oponerse a sí mismo, de facultar la prohibición, de reconducirse, de encausarse en ciertas direcciones. Desde ciertas lecturas, los desplazamientos libidinales son, en última instancia, immanentes. Así, no es sólo que el deseo más primario y la producción cultural más sofisticada “contienen”, ambos, energías libidinales, sino que la serie de desplazamientos que conducen de una a otra es un proceso en sí mismo libidinal.

La faceta teórica más especulativa del psicoanálisis no está, pues, más “lejos” del deseo que otras. En este sentido, el psicoanálisis se sabe íntimamente implicado en su objeto.

¹⁰¹ J. LAPLANCHE y J.B. PONTALIS, “Libido”, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 201. Aunque tal vez valdría la pena traer a cuenta el lúcido trabajo de Derrida cuando lee *Más allá del principio del placer* a partir de argumentar que la relación que la pulsión de muerte establece con las pulsiones de vida no es, en lo absoluto, una de *oposición*. Cfr. J. DERRIDA, “Especular - Sobre ‘Freud’”, *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*, trad. Tomás Segovia. Siglo XXI: México, 2013.

Así pues, pensar en un proceso de esclarecimiento de la perversión, donde el individuo masoquista produce literatura que retrata el masoquismo, literatura que sirve a su vez como un primer cuadro clínico nebuloso, que necesita del pensamiento racional para encontrar ahí su verdad, es una formulación que obviaría los modos en los que hay una intermitencia mucho menos lineal, en la que el pensamiento conceptual mismo tiene un sentido no solo literario sino deseante, y no solo deseante sino a veces patológico o perverso.

Esto es lo que Deleuze y otros filósofos encuentran también en el Marqués de Sade, y no es de sorprender, dada la insistencia con la que Sade intercala escenas de sexualidad y violencia con disertaciones racionales, frías y pausadas de talante filosófico. Foucault lo diagnosticó de modo muy preciso:

El discurso de Sade es ese discurso infinito, meticuloso, inagotable, rigurosamente controlado hasta en la más mínima de sus articulaciones. ... esa palabra tan razonable de Sade, tan infinitamente razonante, redujo nuestra razón, la razón que es la nuestra, al silencio o al menos a un estorbo, un tartamudeo.¹⁰²

Esto es, todo intento de pensar el deseo, la violencia o la locura como lo “otro” de la razón, habría que confrontarlo con este vínculo tan íntimo que Sade insidiosamente dibuja. Al respecto, Deleuze dice:

[Para Sade] se trata de mostrar que el razonamiento mismo es una violencia, que está del lado de los violentos con todo su rigor, toda su serenidad, toda su calma. Ni siquiera se trata de mostrar a alguien sino de demostrar, de una demostración que se confunde con la soledad perfecta y con la omnipotencia del demostrador. Se trata de demostrar la identidad entre la violencia y la demostración.¹⁰³

La razón, pues, no es ajena a la violencia, y menos aún lo es al deseo, o a las complejas combinatorias que se producen entre violencia, deseo y razón.

Cuando Deleuze, esta vez con Guattari, piensa el deseo como agenciamiento en el *Anti-edipo*, afirma ya no la “presencia” del deseo en las construcciones discursivas más diversas, sino que ve el deseo como la fuerza que efectivamente construye cuerpos y discursos, esto es, la fuerza que forma recorridos a través del plano social, que es capaz de establecer vínculos y nexos entre cosas, entre individuos, entre colectivos, entre modos de enunciación, entre formas de pensamiento.

¹⁰² M. FOUCAULT, “El lenguaje de la locura”, *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁰³ *SM.*, p. 23

Un deseo es eso: construir, construir; ahora bien, todos nos pasamos el tiempo construyendo; para mí, cada vez que alguien dice: «Deseo esto», eso quiere decir que está construyendo un agenciamiento, y nada más. El deseo no es sino esto.¹⁰⁴

El deseo no existe, pues, como una realidad objetiva a la que luego se le sobrepone un discurso literario, lógico o filosófico. No hay deseo sino expresado en un agenciamiento que, en el caso de Sade, por ejemplo, vincula placer, violencia y razón en este trayecto libidinal específico. Y el agenciamiento maquínico — esto es, la realidad “material” del deseo en su trayecto por el mundo — se entreteje con el agenciamiento de enunciación: no hay un deseo y luego un *decir* el deseo, sino que entre la enunciación y la efectuación hay una relación de elementos que se entretejen, intermitentes.

En una palabra, para Deleuze “el deseo no espera el encuentro como la ocasión de su ejercicio, sino que dispone el encuentro, lo construye”,¹⁰⁵ dice Zourabichvili. Y este ejercicio deseante no es “retratado” por la literatura sino que se da efectivamente *en* la literatura, de un modo muy similar a como, hemos discutido ya, la categoría de *expresión* se opone a la dicotomía forma/contenido. Lo expresado no es separable del modo en el que se expresa, y el deseo no puede ser “aislado” de sus modos de darse en el mundo.

La literatura, pues, no puede colocarse frente al deseo para *decirlo* en tanto tema, y tampoco pueden hacerlo ni el psicoanálisis ni la filosofía sin saberse implicados, sin ver que no es sino deseo lo que permite establecer estos vínculos, lo que da cuenta de la facultad constructiva y creativa del pensar y del decir.

Cabe entonces preguntar si es posible hablar sobre el deseo, decir algo sobre el deseo, tomando una distancia teórica; esto es, después de todo, lo que parece querer llevar a cabo Deleuze. Sade, Sacher Masoch, Freud y Deleuze ponen a operar el deseo en sus escritos — no se puede escribir de otro modo — pero al fin y al cabo parecen también buscar decir algo sobre el deseo.

A Foucault, por ejemplo, le llama la atención el modo en el que Sade reitera una y otra vez que le interesa decir “la verdad” en todas sus novelas, y rastrea incluso que el autor hace explícita su aspiración a la verdad precisamente antes de narrar los pasajes más extravagantes e hiperbólicos de sus textos. Foucault se pregunta entonces si es posible decir la verdad — o alguna verdad — sobre el deseo, y en qué sentido podemos decir que esto es lo que está haciendo Sade.

¹⁰⁴ A, “D de Deseo”.

¹⁰⁵ F. ZOURABICHVILI, *El vocabulario de Deleuze, Op. Cit.*, p. 18.

Para responder qué tipo de “verdad” dice Sade, Foucault hace, primero, una brillante lectura del carácter casi masturbatorio que la escritura adquiere cuando la pensamos desde este autor. En *Justine* hay un pasaje sobre el acto de escribir en donde la protagonista expone su método: formar una fantasía sexual por la noche, escribirla, dormir y soñar, y luego regresar al escrito por la mañana, donde el goce sexual es experimentado allí hasta el infinito, en este acto de repetición que la escritura hace posible. “La escritura [funge] como principio de recomienzo perpetuo del goce sexual”,¹⁰⁶ concluye Foucault.

A partir de aquí, argumenta al menos dos cosas: en primer lugar, estaría de acuerdo con Deleuze en que no hay un momento del deseo y luego un momento de la escritura, sino que el deseo atraviesa sueño, fantasía, realidad, texto; en segundo lugar, concluye que, para Sade, la escritura siempre posterga el momento en el que la fantasmagoría sexual se confrontaría con el mundo, difiere al infinito el momento en el que las construcciones del texto y de la fantasía erótica se vincularían con un *afuera* capaz de impugnar las construcciones del deseo.

“Escribo para decir la verdad” [dice Sade]. En efecto, decir la verdad no es para él, está claro, decir algo verosímil a la manera de los novelistas del siglo XVIII; ya hemos convenido en ello. Decir la verdad quiere decir, para Sade, poner el deseo, el fantasma, la imaginación erótica, en una relación con la verdad que sea tal que para el deseo ya no haya ningún principio de realidad capaz de oponersele ... La escritura es el deseo convertido en verdad, es la verdad que ha tomado la forma del deseo, del deseo repetitivo, del deseo ilimitado, del deseo sin ley, del deseo sin restricción, del deseo sin exterior, y es la supresión de la exterioridad con respecto al deseo.¹⁰⁷

Esto es, el fantasma de la fantasía sexual, el fantasma del sueño, se torna verdadero ahí donde no hay una realidad que se le contraponga. Sin un principio de exclusión y discernimiento, sin un criterio de valoración y de selección que permitiría confrontar las producciones fantasmagóricas del deseo con un afuera, el fantasma se torna verdad.

Deleuze no aborda a Sacher Masoch ni a Sade a partir del tipo de “verdad” sobre el deseo que son capaces de expresar, pero llega a conclusiones muy semejantes a las de Foucault cuando lee a Sacher Masoch en función de la noción psicoanalítica de la denegación. Detengámonos un momento a pensar lo que esto implica.

¹⁰⁶ M. FOUCAULT, “Conferencias sobre Sade”, *Op. Cit.*, p. 138.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 141.

Para Deleuze la *denegación* (*Verleugnung*), es la operación psíquica que pauta el orden libidinal masoquista. El ejemplo más claro de la denegación, el fetichismo, opera no como una negación de una verdad, sino como una especie de suspensión del juicio. Deleuze retoma el ejemplo freudiano en el que el niño, al descubrir a la madre desnuda y darse cuenta de la ausencia del falo, regresa a algún objeto, por ejemplo un zapato, que vio inmediatamente antes del hallazgo traumático. El zapato fetichizado volverá una y otra vez no como un mero sustituto del falo — esto es, no será simplemente un modo de negar la castración — sino que su retorno va a facilitar una especie de suspensión en el tiempo donde la presencia del zapato implica el “aún no” de la ausencia del falo.

Es en este suspenso en el que habita el héroe masoquista — que no sólo fetichiza el látigo — sino que además está siempre a la expectativa del golpe del látigo de la amada o del entreabrirse de su abrigo, que queda congelado en el *entre* de la efectuación del castigo y de la transgresión que habría ameritado un castigo en primera instancia.

Al suspender la dicotomía entre ausencia y presencia con el látigo fetichizado — o entre el golpe y la seducción, entre el castigo y la transgresión, entre el placer y el dolor — la denegación cancela también el criterio de discernimiento que permitiría contrastar la expectativa del masoquista, múltiple, con una realidad efectiva única, comparar la fantasmagoría del deseo con una realidad dada. Se suspende, en última instancia, el juicio.

No es, pues, que el héroe masoquista haga una equivalencia entre placer y dolor, sino que congela el momento en el que todos los placeres y todos los dolores son simultáneamente posibles, y, con esto, suspende también — deniega — el criterio que cancelaría una serie de resultados en virtud de uno solo.

Al suspender este juicio, en el que el deseo en todo su polimorfismo se contrasta con una realidad que selecciona un resultado posible y no otros, lo que habrá es la pura producción del deseo en positivo. Volviendo al texto de Foucault, “todo fantasma se torna verdadero y la imagen misma se convierte en su propia verificación. O, mejor, la única verificación posible es el hecho de pasar más allá de un fantasma y encontrar otro.”¹⁰⁸ La *verdad* no es ya esta puesta en relación de un posible con un real, sino que el deseo con todo su poder creativo, fantasmagórico, ilusorio, imaginativo se vuelve verdadero.

Lo que es más, leído en clave lacaniana, al fetichizar el látigo y suspender la castración, se suspende también el orden simbólico del Padre, donde queda suspendido el juicio no solo en sentido epistémico, sino también moral.

¹⁰⁸ *Ídem.*

Es a partir de este debate con el psicoanálisis y de este teorizar sobre el deseo que, al leer *Lo frío y lo cruel*, podríamos suponer que Deleuze busca discutir el masoquismo en tanto configuración libidinal y no en tanto creación literaria: como si *La venus de las pieles* fuera la impronta pero no la médula del problema.

Pero hay algo de este modo de pensar la denegación que parece hablarnos no sólo del masoquismo o de Sacher Masoch y su obra en específico, sino de la literatura en general. ¿No es la literatura un modo particular de denegación? ¿No implica la literatura un poner el orden simbólico en suspenso? La literatura no opera concatenando proposiciones epistémicas sobre objetos, y tampoco opera a partir de negar el orden del mundo que se nos presenta como dado. La literatura es precisamente ese espacio donde habrá que poner en suspenso el juicio, cancelar el criterio fálico de discernimiento que permitiría confrontar el deseo con la ley moral, o con una construcción semiótica pensada en función del orden de las cosas en el mundo.

Esto no quiere decir que el proceso que describe Foucault en Sade — en el que la escritura se vuelve principio de repetición del deseo — es igual al que describe Deleuze en Masoch, donde la denegación pone el juicio en suspenso. Más bien, lo que es interesante señalar es que, visto en estas claves sádica y masoquista, la literatura no es el retrato del deseo sino un campo de acción libidinal en el que el deseo y la verdad pueden establecer relaciones cambiantes y diversas porque implica la renuncia a una vara de medida externa, que compara un pretendido “adentro” del discurso literario con un supuesto “afuera”.

Cabe resaltar dos cosas. En primer lugar, tanto el texto de Deleuze como el de Foucault parecen llevar a cabo lecturas que conducen a la práctica el postulado de pensar la literatura más allá de la representación. Lo que estas lecturas van implicando es que los gestos estéticos del texto son una distribución de fuerzas que no retratan una patología sino que efectivamente la encarnan: las torturas reiterativas en Sade no ilustran un principio de repetición, sino que *son ellas mismas principio de repetición* de un goce que prolonga las patologías del autor y todo involucramiento con el texto de cualquier lectora determinada; el héroe masoquista suspendido con cuerdas, congelando el momento del látigo conforme éste se eleva, narrando con precisión la imagen congelada de la expectativa, es *expresión* de la operación libidinal perversa y no meramente su retrato porque, en tanto literatura, el texto implica ya el mismo proceso de denegación que el héroe masoquista efectúa.

En segundo lugar, vale la pena hacer explícito que esta suspensión de un criterio de verdad que sea externo a los términos del problema — sea la realidad más allá del deseo en el Sade de Foucault, o el orden simbólico en el Sacher Masoch de Deleuze — implica una curiosa intermitencia entre deseo como objeto de la escritura y la escritura como producto del deseo.

Al no fijar una relación de subordinación, al tener al deseo efectivamente cobrando forma *en* y dando forma *a* la escritura, permitimos que el pensamiento, la verdad, el deseo y el discurso se pongan en relaciones diversas y variables entre sí.

El pensamiento conceptual se inserta en esta cartografía no como el metadiscurso capaz de acomodar los términos que nos ocupan, sino como un elemento más, que establece relaciones también variables entre el deseo, los conceptos, la literatura y la verdad.

El discurso teórico, por ejemplo, no sólo cobra forma desde Deleuze y desde Freud, sino que está presente en la obra de Sade, como recurso literario. Pero la razón y la demostración, que son tan preponderantes en sus novelas, no pretenden teorizar el deseo, ni siquiera la violencia o la sexualidad. En todo caso, las largas diatribas filosóficas de las obras de Sade se vuelven una prolongación del deseo sádico y de la efectuación de los actos sexuales: minuciosos debates teóricos preceden o suceden las escenas eróticas todo el tiempo. De modo crucial, la teoría en Sade no busca *decir la verdad* sobre el deseo, sino que en palabras de Foucault funge más como “el teatro teórico en el que va a desarrollarse la escena” del acto sexual.¹⁰⁹ Esto es, sexualidad y pensamiento teórico se suceden, en una mecánica de continuidad que está toda ella atravesada, facultada por el deseo.

El pensamiento teórico se concatena con la perversión y con la literatura de la perversión en un mecanismo semejante. Ahí donde Freud, señala Foucault, pretende que el discurso psicoanalítico *diga la verdad* sobre el deseo, ahí donde somete el deseo a las lógicas de la verdad y discierne entre el deseo verdadero y los falsos (el deseo edípico como la “verdad” del deseo que se opone a otras manifestaciones engañosas), nada estaría más distante de la relación entre deseo y verdad que se establece en la literatura perversa de Sacher Masoch y de Sade. Esta es una de las críticas centrales que hace Deleuze al psicoanálisis, como un discurso de la verdad que, como tal, impone una vara de medida que tiene en última instancia un carácter moral. Foucault identifica el mismo problema pero es menos severo:

Lo único que puede objetarse es esto: decir que el psicoanálisis no tuvo por papel, que Freud no quiso, decir la verdad sobre el deseo; decir que Freud no quiso tal vez ajustar el deseo a la verdad ... En la cura psicoanalítica se trata quizá de restaurar la función deseante de la verdad y devolver al deseo la función de verdad.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 174-5.

La literatura parece decir la verdad sobre el deseo en la medida en la que suspende el proceso mediante el cual una ley trascendente nos permite descartar una proposición verdadera entre una serie de proposiciones falsas. Cuando el psicoanálisis suspende el juicio que pretende separar el discurso de su objeto, cuando se sabe producto de las mismas operaciones libidinales que busca teorizar, cuando la cura psicoanalítica implica la puesta en relación de deseo y de verdad de modos diversos, hay una especie de suspensión literaria que permite que el deseo quede liberado como facultad creativa y productiva. Este tipo de lectura es la que Derrida lleva a cabo, por ejemplo, en *Especular sobre Freud*, donde también habría un movimiento que busca resaltar el lado creativo, literario, autobiográfico, del pensamiento psicoanalítico.¹¹¹ Cuando se suspende la verdad como criterio externo, surge el deseo como potencia creadora; creadora, entre otras cosas, de verdades.

Esta dimensión libidinal del pensamiento, esta denegación literaria, es central para la filosofía deleuziana. La perversión no es solo un tema recurrente en la obra de Deleuze, sino que es un *proyecto filosófico* en sí mismo. Si volvemos entonces a preguntar en qué sentido la literatura es un referente crucial para pensar la perversión o el deseo, veremos que no tiene que ver con el modo en el que el discurso literario retrata, de modos precisos, la perversión: la literatura es más bien una operación *en sí misma perversa*; es un modo de poner el deseo en relaciones alternas con la verdad, es el modo de hablar del deseo desde la denegación, o desde la postergación al infinito del principio de realidad, o desde la dimensión en la que la verdad es deseo.

El gesto deleuziano de volver al “punto literario” para replantear el problema del masoquismo — en última instancia, el gesto de pensar el deseo desde la literatura — es muy delicado en términos metodológicos, incluso estilísticos. Ni Sade ni Masoch pueden volverse “pacientes”, ni filósofos, ni analistas, menos aún ejemplos, o referentes que permiten decir “Freud se equivocaba en esto; la verdad del deseo es esta otra, que yo sostengo”. En todo caso, deben de volverse ingredientes de esta sustancia heterogénea, polimorfa, en la que Deleuze mismo se inscribe, que permite que los términos vayan haciendo combinatorias diversas y le den un carácter móvil y dinámico al problema.

La postura de Deleuze debe ser ella misma *deseante* en el sentido en el que Deleuze concibe el deseo: un agenciamiento que permite vincular de modos nuevos la dimensión teórica de Sade, la dimensión literaria de Freud, la denegación del masoquista, la filosofía y su voluntad de verdad.

Sin un criterio de verdad externo que elija una interpretación verdadera entre muchas posibles, el criterio deleuziano para leer a Sacher Masoch, para discutir con Freud, será buscar trayectos nuevos y diversos, reacomodar los términos del problema y darle otras formas, establecer nuevos vínculos.

¹¹¹ Cfr. J. DERRIDA, *Op. Cit.*

Hacer filosofía desde la denegación, pues, suspendiendo los juicios trascendentes que coartarían la producción deseante de verdades.

Deleuze pensó desde Masoch para “explicarlo” sólo en la medida en que la explicación misma *implica* al pensamiento teórico, en la que Deleuze mismo debe llevar a cabo una denegación, una suspensión del juicio que contrapone las letras a la vida, que contrapone el deseo a la razón, que opone un sistema teórico a otro. Pensar desde el deseo, pensar con el deseo; pensar desde y con la literatura; plantear un problema *literariamente*.

LAS OLAS

¿Cómo se plantea *literariamente* un problema, entonces?

Para comenzar habría que hacer explícito que la literatura no es meramente un tema posible, sobre el que la filosofía construye problemas, sino que las obras literarias son en sí mismas un modo de construir problemas. Son el estilo, la forma y las determinaciones que un problema es capaz de adquirir. La pregunta habría que plantearse entonces no sólo a Deleuze, sino a la literatura misma, a alguna obra literaria.

Las posibilidades abundan, en especial si nos acercamos a la literatura del siglo XX, que en tantos sentidos se gestó a partir de ver la literatura misma como problema. ¿Qué es? ¿cuál es su alcance? ¿cuáles sus formas posibles? ¿qué pasa cuando se transgreden las formas dadas? Estas preguntas no sólo fueron los motores de autores como Proust, Joyce, Mallarmé, o Beckett, sino que efectivamente son interrogantes que *insisten* en cada uno de sus textos.

Una exponente fundamental de este modo de ver la escritura fue Virginia Woolf, otra presencia importante en el heterogéneo abrevadero deleuziano.

La creación literaria no es un problema que la autora se plantea y resuelve para poder entonces tomar papel y pluma y disponerse a producir. Para Woolf, la producción literaria es la forma misma que el problema de la literatura — o que la literatura como problema — va cobrando; un problema que no cesa nunca de plantearse. Toma forma en sus ensayos, en sus diarios, en sus cartas y en sus novelas.

Cuando escribió *Las olas*, por ejemplo, obra que consideró su novela más experimental, aquella que llevaría hasta los límites de las formas de la narrativa, no dejó de preguntarse cuál era el alcance de una empresa semejante. Describió la novela como “la mayor oportunidad que se había dado a sí

misma”,¹¹² y el experimento fue en muchos sentidos tan radical, que le preocupaba qué tanto era posible deformar las convenciones narrativas y seguir produciendo una novela inteligible — temía no ser capaz de retener la atención de ninguna lectora, temía desviarse tanto de la convención que su producción literaria no sería capaz de decir ya nada.¹¹³

En sus cartas y su diario, Woolf no dejó de referirse a la novela como un “experimento”, un “proyecto”. Incluso dice que es una empresa condenada, desde el principio, al fracaso. Dice Woolf:

No quiero contar una historia. Aunque tal vez podría hacerse así. Una mente pensando. Podrían ser islas de luz — islas en el arroyo que intento transmitir: *la vida misma aconteciendo* ... autobiografía podríamos llamarle.¹¹⁴

Más adelante vamos a retomar el sentido en el que podríamos decir que *Las olas* es una “autobiografía”, pero por lo pronto valdría la pena detenerse en lo que significa escribir un libro que *transmita* la vida. No una novela que *trate sobre* la vida en tanto tema, ni que la retrate, sino que sea capaz de “transmitir” la vida misma.

Más que en muchas obras literarias, entonces, hay un intento muy claro de vincular el *qué* se dice con el *cómo*, o lo que es más, de ir fundiendo y confundiendo el *cómo* con el *qué*.

Tal vez esa sea una de las razones de por qué es tan difícil abordar un aspecto de la novela, una idea y explorarla. El texto está construido de modo tal que jalar un hilo implicaría destejer las fibras temáticas y estilísticas que constituyen la novela entera.¹¹⁵

Un modo posible de comenzar a pensar este texto, entonces, puede ser a partir de considerar cómo es que está construido.

La obra está narrada en primera persona por seis personajes a lo largo de sus vidas. La novela — que salvo por su longitud podríamos leer también como una obra de teatro, o como un poema — está compuesta por soliloquios que se intercalan. No hay un narrador externo que nos indique qué está pasando fuera de las comillas, ni una descripción que contextualice, o que se contraponga a los pasajes que se le atribuyen a cada personaje.

¹¹² V. WOOLF, *Selected diaries*. Oxford: Vintage, 2004. Wednesday 20 August, 1930.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, Tuesday 28 May, 1929. “I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. They might be islands of light— islands in the stream that I am trying to convey: life itself going on ... Autobiography it might be called.”

¹¹⁵ *Cfr.* la brillante lectura de E. AUERBACH, que efectivamente piensa a Woolf a partir de la imagen de una media que se desteje. “The Brown Stocking”, *Virginia Woolf*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986.

Lo único que quiebra estos seis flujos del pensar son algunas viñetas que parecen marcar intervalos en el texto, algo parecido a capítulos. Estas viñetas son descripciones de un paisaje — únicos fragmentos que no están narrados en primera persona — que no parece guardar relación con la historia. En cambio, los pasajes esbozan con cierto lirismo una casa, un jardín y el ir y venir de las olas que rompen en la playa.

Las viñetas insisten en regresar a esta misma escena, pero a diferentes horas del día, independientemente del desarrollo de la historia y de lo que sucede a los personajes, que acontece — supongamos — en otros tiempos y en otros sitios.

De modo crucial, la novela se rehúsa a crear una diégesis cero, un espacio narrativo al que como lectoras podríamos referirnos como la “realidad” del relato. Lo único que tenemos es el pensamiento de cada uno de los seis personajes, que no sólo está lejos de ser “objetivo” o incluso “confiable”, sino que con frecuencia es fragmentario, polifónico y confuso. Como consecuencia, lo que se va formando en términos de trama y de universo narrativo, es “una sustancia de muchos lados, una flor polifacética”,¹¹⁶ moldeada a partir del flujo del pensamiento de cada personaje, y de las perspectivas que se abren desde allí.

Decir que la novela se trata de seis personajes, mediante los cuales se despliegan seis formas de ver una misma realidad, es reducir de un modo radical la potencia de *Las olas*. Lo que hay son seis mundos, cada uno de los cuales contiene a todos los otros, y se distingue por tener ciertos ritmos, por establecer cierto tipo de relaciones entre las palabras y los cuerpos, por ejemplo, o entre el Yo y el flujo de imágenes, trozos y retazos que constituye lo que Woolf llama el “fondo común de la experiencia”.¹¹⁷

A partir del entramado que estos flujos de pensamiento van formando, que ora se combinan, ora se contraponen, podemos reconocer varios eventos fácticos, que constituirían la “trama” de la historia: los personajes se conocen desde niños, van a la escuela, en su juventud se reúnen a cenar y a despedir a su amigo Percival que viajará a la India, y se reúnen de nuevo unas décadas después cuando Percival muere.

Las vidas de los personajes difieren en modos radicales no tanto por los caminos que cada uno recorre en un supuesto mundo fáctico — de los que sabríamos muy poco, si acaso podemos decir que sabemos algo — sino que varían primordialmente en el modo en el que, en cada uno, se hilvanan los

¹¹⁶ V. WOOLF, *The waves, Op. Cit.*, p. 229. Es sorprendente la cantidad de fragmentos de la novela que se nos dan imágenes muy precisas de lo que la novela misma está haciendo. A esto volveremos más adelante.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 175.

pensamientos, se engarzan y se contraponen los conceptos, se adoptan distintas formas lingüísticas y distintos ritmos y quiebres narrativos.

No habrá de sorprendernos que la novela se da a esta tarea sin preguntar, en muchos sentidos y desde muchos ángulos, si la empresa de llevar la vida a las letras de este modo — o de cualquier modo, en todo caso — es siquiera posible. Efectivamente podríamos leer cada fluctuación estilística, cada modo de darse el mundo desde los personajes — que además cambia de forma y ritmo a lo largo de las distintas etapas de sus vidas — cada incursión a un género distinto, como un nuevo intento de efectuar este devenir literatura de la vida.

Pero la tarea no es cosa fácil. “La vida” es omnipresente, polifacética, profundamente esquiva. Antes incluso de pensarla en toda su amplitud, hay aspectos de “la vida” que, aun tomados por separado, parecen tener una cierta antipatía frente a la perspectiva de acoplarse al medio, de conformarse en un texto literario, que amenazan con ser mermados en el proceso, incluso ahí cuando llevamos la literatura a sus límites estilísticos y formales.

¿Cómo es “en realidad” el flujo del pensamiento, por ejemplo? ¿Y cómo es posible “adaptar” las formas de la literatura para hacerle justicia? Hay algo fundamentalmente traicionero, podríamos decir, cuando pretendemos organizar el pensamiento en esquemas narrativos, en oraciones sintácticas, incluso en palabras. ¡O qué decir de la materia! ¿Cómo podríamos llevar a las letras lo que hay de sordo y mudo, la opacidad radical de los cuerpos?

Esta incertidumbre sobre la viabilidad del proyecto woolfeano no se restringe al afuera de los márgenes de la novela, o al *a priori* del proceso creativo. Como hemos dicho, no es un problema que Woolf formule sólo en las cartas y los diarios, sino que es un vector fundamental, incluso un motor que opera dando forma a los temas y a los movimientos internos de la novela misma, impulsando este incesante incurrir en formas y ritmos nuevos.

La pregunta de si es posible, de cómo sería posible, llevar la vida a las letras, producir literatura, decir algo sobre el mundo, es tan insistente en la obra que se formula una y otra vez, incluso en términos explícitos. Al menos tres de los personajes, por ejemplo, son ellos mismos escritores, y plantean preguntas que cobran relevancia para la tarea que *Las olas* emprende, enuncian de modo explícito las preguntas que la novela parece estar, una y otra vez, formulando en términos narrativos y estilísticos.

“La vida no es apta, tal vez, para el tratamiento que le damos cuando intentamos narrarla”,¹¹⁸ dice resignado Neville. Por momentos, sin embargo, el mismo personaje escribe un poema y, entusiasmado, festeja haber sido capaz de “desprender formas de lo informe, con palabras”.¹¹⁹

Los postulados con respecto a si es posible o no llevar la vida a las letras no sólo proliferan, se oponen y se contraponen, sino que con frecuencia, aun cuando tomamos un pasaje aislado son fundamentalmente ambivalentes.

Por ejemplo, hay un pasaje en el que uno de los protagonistas observa un cesto de fruta e intenta pensar en una frase para describirlo. (Uno de los aspectos que distinguen a Bernard frente a los otros personajes es su frenesí por “construir frases” todo el tiempo, y apuntarlas en sus cuadernos). Como no se le ocurre ninguna frase precisa, Bernard acaba tan frustrado que termina meditando sobre la torpeza del lenguaje frente al mundo:

Seré olvidado; cuando mi voz se calle no me recordarán más que como el eco de una voz que alguna vez tejió guirnaldas de frases y de frutas.¹²⁰

Efectivamente, el pasaje afirma que las frases se quedan cortas frente a la realidad, frente a la contundencia de cualquier fruta, y que no tienen posibilidad alguna de otorgarle trascendencia a su autor. Sin embargo, hay algo particularmente poderoso en la imagen de “*tejer guirnaldas de frases y de frutas*”, y en la imagen de una voz que no es más que “el eco” de las guirnaldas que teje.

¿No es sospechosamente exacto el modo en el que palabras y materia están puestas en relación, “tejidas” desde la frase misma? ¿No es precisa la frase que pretende decirnos que las frases no son precisas nunca? Porque si bien la frase no captura la fruta en tanto tal, sí que captura la fruta en tanto ente sensible que se entreteje con el lenguaje, con todo y el quiebre intestino a esta relación.

La imagen, pues, apunta a que la realidad es un tejido entre las palabras y su afuera. La frase, en tanto construcción lingüística, también se entreteje con su “contenido”, con el *qué* de lo que expresa — a saber, la potencia o la impotencia del lenguaje. Si el pasaje parece refutar la potencia del lenguaje en lo que dice, es innegable que reivindica la potencia del lenguaje en el modo en el que lo hace.

En última instancia, la construcción le da forma a la ambivalencia, o la ambivalencia toma la forma de esa construcción literaria precisa.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 267.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 260.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 135.

La falibilidad y la potencia de la escritura, entonces, no sólo es un problema al que la novela se enfrenta en la medida en la que quiere “transmitir” la vida y no sabe si será capaz de hacerlo. El proceso de escritura se vuelve precisamente el movimiento donde la vida va a las letras una y otra y otra vez, y la novela deberá de tematizarse, pensarse, explorarse a sí misma como la vida en su devenir literatura.

El problema de escribir, pues, no sólo se dice con respecto a Neville o a Bernard: se dice con respecto a lo que *Las olas* mismo emprende como proyecto, como una puesta en relación de vida y letras. El engranaje que se echa a andar desde este modo de plantear el problema, desde adentro, es que rebasa por mucho los márgenes de la novela.

Desde la perspectiva de una lectora que se confronta con la narrativa, con el experimento woolfeano, por ejemplo, el único referente para “evaluar” el éxito de esta innovación formal, de esta nueva escritura que pretende adecuarse a las formas de la conciencia, es recurrir a la observación del fluir de la conciencia propia. “¿Cómo pienso?” entonces se vuelve la más elusiva de las preguntas. Poner nuestra conciencia al servicio de perseguir el flujo de nuestra propia conciencia nos dejará como perros corriendo tras su cola. Aislar, ver fijamente el punto de inflexión que nos permitiría “ver”, “pensar” o “decir” lo que vemos, pensamos y decimos, es un imposible. Apenas le ponemos el ojo encima, el “objeto” de nuestro incurrir se parece al objeto luminoso de *Alicia en el país de las maravillas* que cita Deleuze: cada vez que Alicia quiere ponerle la mirada encima, se desliza al estante superior.¹²¹

Lo que queda, pues, es una afirmación de que el pensarse, el verse y el decirse sólo se da en el pensar, el ver y el decir: no existe un “afuera” sólido que se oponga, una perspectiva trascendente, un botón de pausa que nos permita detener a la vida y retratarla, o evaluar un retrato en función de una imagen de la vida congelada.

Considerar la novela desde ahí implicará, entre muchas cosas, pensar la vida en función de los diversos modos en los que es capaz de devenir literatura, las vías que recorre para producir ciertas formas literarias, y pensar la literatura en función de su plasticidad y dinamismo, de su capacidad de responder a sus propias inquietudes mediante el proceso de adoptar formas distintas, de efectuar variaciones estilísticas, de contraponer imágenes de modos nuevos. La exploración, pues, es biunívoca — se da siempre en los dos sentidos a la vez. No se trata de un discurso adaptándose a su objeto, ni de un objeto siendo revelado a partir de un discurso particular, sino de un experimento que echa a andar distintas configuraciones de vida y letras que no se confunden pero que tampoco pueden pensarse por separado.

Hay una exploración, un experimento que pone a prueba qué es lo susceptible de ser dicho desde la literatura, los modos en los que el mundo puede configurarse en una “historia”, o en muchas, o en

¹²¹ *LS.*, p. 73.

ninguna, o en los que una historia puede abandonar sus formas tradicionales para expresar aspectos de la vida, de la experiencia y del mundo que otros modos de pensamiento y de discurso han dejado fuera.

Pero para poder dejar que los términos del problema mantengan esta plasticidad y este dinamismo, es fundamental deshacerse de los criterios externos de discernimiento, del orden rígido del mundo. Probablemente el gesto más significativo que permite abandonar el terreno del juicio es la renuncia a la diégesis cero, el abandono de una realidad que se dice a sí misma fáctica que nos permitiría medir el pensar de cada personaje, contraponerlo a un criterio externo. No tener una “representación” de la realidad, entonces, es precisamente aquello que permite que la novela se parezca más a una serie de recorridos, tal vez, que a una serie de retratos. Los seis personajes serían ellos mismos modos de organizar los términos de la vida: están ahí el deseo, la materia, la escritura, la lectura, el Yo, los otros, la verdad... pero en cada caso, las relaciones que se establecen son distintas, las frases que se construyen tienen distintos sentidos, las jerarquías son particulares a cada caso.

Cada oración que extraigo entera de este caldero es sólo un hilo de seis pequeños peces que se dejan atrapar mientras millones más saltan y brincan, haciendo que el caldero burbujee como plata hirviendo, y se escapan entre mis dedos.¹²²

Fundamental al proyecto literario de Woolf es devolver siempre los peces al caldero, no pretender fijarlos, no clausurar la posibilidad de reagrupar los términos.

En palabras de Deleuze y Guattari,

Virginia Woolf dice que hay que ‘saturar cada átomo’, y para ello hay que eliminar, eliminar todo lo que es semejanza y analogía, pero también “ponerlo todo”: eliminar todo lo que excede el momento, pero poner todo lo que incluye.¹²³

Woolf debe de “eliminar” y disolver una cierta *doxa*, un cierto orden del mundo que se presenta a sí mismo como dado — eliminar las semejanzas y analogías que se le imponen a un momento determinado, para poder entonces entablar nuevos nexos y nuevas disyunciones. Sólo habiendo descartado la relación convencional entre los cuerpos y sus límites, por ejemplo, podrá dibujar la imagen de “un

¹²² V. WOOLF, *The waves, Op. Cit.*, p. 265.

¹²³ *MM.*, p. 281.

campo de maíz que fluye sin rebasar sus propios bordes, aunque corra siempre ondeante hacia su orilla”.¹²⁴

El compromiso que esto implica es con un profundo dinamismo. En lugar de que, cada vez que se afirma una postura frente al mundo, se excluyan otras tantas, lo que hace la novela es abrir un espacio donde ninguna postura está anclada, donde todas se afirman desde sí mismas porque no hay otro ámbito desde el cual hacerlo. La narrativa va cambiando de lente, de filtro, de perspectiva. Apenas se hace un postulado, habrá que contraponerle otro, y este movimiento perpetuo va dando ritmos y variantes al estilo de la novela, a las formas que sus postulados adquieren.

“Algunas palabras son demasiado robustas para ser verdaderas”,¹²⁵ dice uno de los personajes. La fórmula resulta central a la novela misma. “Los intentos de decir ‘Soy esto; soy aquello’ ... son falsos”,¹²⁶ las cosas sólo son una cosa u otra de modo intermitente, a veces rebasan sus propias fronteras, se distienden sobre el mundo, y a veces se contraen sobre sí. Cierta lenguaje es demasiado sólido, demasiado acorde a la lógica de las identidades, para capturar los aspectos de la vida y de la experiencia que son fundamentalmente esquivos y cambiantes.

Pero este postulado tiene límites intrínsecos. Hay ciertas cosas, ciertos modos del lenguaje, como lo que Woolf llama a veces “el estilo biográfico”, que son irrenunciables:

“Por estas épocas, Bernard se casó y compró una casa” ... Este es el estilo biográfico, y es útil para unir trozos de cosas, de retazos con bordes ásperos ... uno debe decir este tipo de cosas aun cuando sea tentador ir a recolectar moras dispersas, tentador lanzar frases como piedras que rebotan sobre un lago.¹²⁷

Las afirmaciones de quién se casa y cuándo, qué propiedades compra y dónde, son irrenunciables no sólo porque sean verdaderas, sino porque la novela misma las necesita para ser inteligible.¹²⁸ Pero el tejido woolfeano es tan fino, que incluso para reivindicar el alcance del lenguaje de los hechos, la novela usa un lenguaje metafórico y florido: produce imágenes (las piedras sobre el lago, las moras), para

¹²⁴ V. WOOLF, *The waves, Op. Cit.*, p. 66. “This flowing corn that never overflows its boundaries; but runs rippling to the edge.”

¹²⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹²⁸ A Woolf le preocupaba, como externó en sus cartas, que al subordinar la trama en beneficio del ritmo, la novela sería opaca y confusa - dudaba de la paciencia y perspicacia que le estaba exigiendo a quien decidiera abordar la obra. Habló incluso de su incesante búsqueda de “una cuerda para lanzarle al lector”. Citado en G. BEER, “Introduction”, *The Waves*. New York: Oxford University Press, 1992.

darle un valor al “estilo biográfico” que dicho estilo sería incapaz de atribuirse, con tanta precisión, a sí mismo.

En su afán de “*saturar* el momento presente”, de explorar todas las aristas, de girar los cristales del caleidoscopio, la novela desemboca en una producción casi frenética de verdades. “La ola rompe. Soy la espuma que barre y llena los últimos bordes de la roca con mi blancura; también soy una niña, aquí en este cuarto”, dice Rhoda.¹²⁹ Las proposiciones se despliegan consecutivas, y se afirman como verdaderas, pero son, si no contradictorias, completamente incompatibles. En el sentido en el que Rhoda es una niña en un cuarto, no hay ninguna ola que rompe. En el sentido en el que Rhoda es espuma, las palabras “niña” y “cuarto” son profundamente estrechas e insuficientes.

Así, cuando Jinny se ve al espejo y piensa, “*esa cara es mi cara*”, la proposición es verdadera, claro está, pero también hay un sentido en el que es radicalmente falsa (al fin y al cabo, *Ceci n’est pas une pipe*). “Esto”, “es”, “no es” — son construcciones que, así planteadas, son efectivamente demasiado robustas para permitir que la compleja relación que un objeto establece con su imagen especular se despliegue en todo su vertiginoso polimorfismo.

¿Pero qué pasa cuando se recurre al lenguaje lírico, evocativo, oblicuo para decir lo mismo de otro modo? “La flor real en el alféizar de la ventana está atendida por una flor fantasma. Sin embargo el fantasma es parte de la flor porque cuando un capullo se libera, la flor pálida del vidrio abre un capullo también”.¹³⁰ Sin duda hay algo en esta construcción que no se expresa cuando decimos “esta flor es esa flor”. Pero lo mismo podríamos decir en el sentido inverso.

La novela parece estar fascinada con las múltiples formas de la verdad, pero también con las profundas limitaciones de cada una de ellas.

“Yo no soy, en este momento, yo mismo”,¹³¹ dice Bernard. La fórmula es falsa en función de lo que denota, pero no en función de lo que expresa. En sentido denotativo, es claro que yo soy yo; no hay más que decir. Pero en sentido expresivo, lo que la frase dice es que hay un espacio insalvable entre la lógica de la identidad y la experiencia del devenir. Al fin y al cabo, una no es una misma todo el tiempo.

La solución, podríamos suponer, sería entonces afirmar algo así como que las dos fórmulas son verdaderas a la vez. Pero ni siquiera esta estrategia nos daría un asidero, una proposición verdadera y

¹²⁹ V. WOOLF, *The waves*, *Op. Cit.*, p. 107.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹³¹ *Ibid.*, p. 115.

firme, pues ¿acaso se les puede afirmar como simultáneamente verdaderas sin decir que, por otro lado, tomadas simultáneamente, no pueden ser verdaderas todas?

De cada proposición se van desprendiendo otras, y con cada verdad que se produce, se desencadena una serie de errores. En última instancia, la materia de la novela es precisamente esta sobreabundancia de afirmaciones fragmentarias y los errores que se despliegan desde cada una de ellas.

Las olas no responde a una lógica de exclusión donde habría que escoger entre una proposición *x*, y otra que la contradiga. Con Deleuze, la disyunción sería un tipo de síntesis. “O bien *a* o *b*”, se tornaría “*a* y *b* y *c* y ...”. Porque si el proyecto de Woolf implica expresar la vida en su acontecer, su labor no consiste en elegir la óptica correcta para ver la vida del modo más preciso, sino que la verdadera tarea está en expresar la vida misma configurándose en ópticas distintas. ¿Qué es la vida, sino ese incesante *configurarse*?

“¿En un mundo que contiene *el momento presente* ... ¿cómo discriminar?”,¹³² pregunta uno de los personajes. “¿Por qué elegir, de todo aquello, un detalle?”,¹³³ pregunta otro. Y es que si *Las olas* busca expresar la plenitud del momento presente, la plétora de configuraciones posibles que pueden acomodar un evento en la vida o un pasaje en un libro, no podrá hacerlo sin afirmar no sólo las *proposiciones* aisladas que se pueden formular para referir al mundo, sino que habría que renunciar a una vara de medida fija que busque negar unas y afirmar otras.

La empresa es profundamente nietzscheana. “Si alguien quiere *la* verdad, no es en nombre de lo que es el mundo, sino en nombre de lo que el mundo no es”, decía Deleuze a partir de Nietzsche.¹³⁴ En esta proliferación de errores woolfeana, en cambio, toda verdad se afirma como verdad, pero no a costa de negar las otras verdades, que se afirman a sí mismas en sus propios términos. La novela nos abre la posibilidad de una(s) verdad(es) puesta(s) al servicio de la *potencia de lo falso*.

Ahora bien, a este modo de leer *Las olas*, podríamos contraponer una objeción significativa: si Woolf se niega a elegir, y prefiere exponer una esfera saturada de verdades, se confrontará con un problema ¿dónde se coloca la novela misma en relación con esta empresa? ¿Cómo puede *Las olas* colocarse como una construcción que niega toda metanarrativa firme, sin volverse una metanarrativa al hacerlo?

“Manos saludando, trastabilleos en las esquinas, alguien dejando caer un cigarro en la coladera — todas son historias. ¿Pero cuál es la historia verdadera?”,¹³⁵ pregunta Bernard. ¿No hay un sentido

¹³² *Ibid.*, p. 81.

¹³³ *Ibid.*, p. 188.

¹³⁴ *NF.*, p. 136.

¹³⁵ V. WOOLF, *The waves, Op. Cit.*, p. 218.

en el que la historia verdadera es, precisamente, *Las olas*, en tanto que recoge todas las otras verdades? ¿No es la novela, al fin y al cabo, el caldero que contiene a todos los pequeños peces y sus posibilidades de combinarse?

Woolf misma se plantea el problema en una de sus cartas: “¿Quién piensa? ¿Estoy yo fuera, pensando? Una querría un dispositivo que no fuese un truco”.¹³⁶

Para responder a la pregunta de qué “dispositivo” (*device*) eligió Woolf para renunciar a la perspectiva trascendente del Autor que compone desde afuera, Beer retoma las narraciones impersonales, las viñetas líricas, que puntúan los capítulos del texto. Hace notar que, en la primera de las descripciones de la casa, el jardín, las olas y el cielo, se nos dice también que dentro de la casa hay una mujer que escribe.¹³⁷ No se la vuelve a mencionar, pero de algún modo su presencia está colocada allí, al inicio de la novela, y en cierto sentido evocada cada vez que la novela abandona a los personajes y se sitúa en el paisaje bucólico que se describe desde un narrador radicalmente impersonal.

Beer supone que la mujer es Woolf misma, entrando en su propio tejido narrativo como un elemento más en el adentro de la composición. Al inmiscuirse dentro de la prosa, Woolf subvertiría el límite entre la realidad de la vida propia que se contrapone a la ficción, entretejería su vida como si fuera una diégesis más del relato, una perspectiva más de la historia, que tiene la facultad de interactuar con todas las otras de modos diversos.

Por supuesto, no vale la pena decir si, efectivamente, la escritora del interior del relato es o no es Woolf. Esta es otra instancia en la que, suspendido el juicio, no tiene sentido descartar una configuración posible en virtud de otra. Esta lectura es un modo de abrir un camino posible en el que el libro interactúa con el mundo, en la que se subvierte el deseo de apuntalar una sola verdad a costa de discernir entre muchas posibles.

La relación que la producción literaria establece con el mundo es, al fin y al cabo, variable y móvil ella misma también.

El libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz).¹³⁸

¹³⁶ V. WOOLF, *Selected diaries, Op. Cit.*, September 25 1929 - “Who thinks it? And am I outside the thinker? One wants some device which is not a trick.”

¹³⁷ *Cfr.* G. BEER, *Op. Cit.*, p. xxii.

¹³⁸ *MM.*, p. 16.

La novela, pues, “contiene” el mundo pero el mundo también contiene a la novela en tanto tal — a veces como un objeto entre otros, un libro, a veces como el proyecto de vida de una mujer inglesa de la primera mitad del siglo XX, y a veces también como una potencia que interactúa con el orden de las cosas que entendemos como dado y que es capaz de cambiar la óptica desde la que el mundo mismo cobra forma y sentido.

Las cartas, los diarios y los ensayos de Woolf que hablan de la novela como problema se concatenan con la producción de la novela misma, con la novela en tanto una configuración distinta de los términos de un problema. Es en este sentido que Deleuze y Guattari, por ejemplo, consideran que las cartas, los diarios, los cuentos y las novelas de Kafka son parte de una misma máquina literaria, o que Deleuze incluye notas biográficas de Sacher Masoch en *Lo frío y lo cruel*. Los textos de no ficción no son algo que explique o contextualice la obra de ficción, y menos aún el punto de vista último del autor sobre su propia obra, pero hay líneas que pueden recorrerse, inquietudes que insisten, que transitan y atraviesan cada ámbito, estableciendo trayectos expresivos distintos.

Entre la vida en un sentido amplio, y la vida *de* Woolf, o la vida devenida carta o novela, no se marca una vara de medida externa, que compare y contraponga unas a las otras, que jerarquice su valor ontológico. Lo que hay, en todo caso, es una incesante intermitencia que abre caminos nuevos desde la vida que dan forma a y cobran forma desde variaciones en el estilo, movimientos en el texto.

Retomemos, ahora, aquella carta en la que Woolf hablaba de querer “transmitir la vida misma aconteciendo ... una *autobiografía*”. Sin lugar a dudas, quedará claro ya, no se dice “autobiografía” en el sentido en el que la autora querría relatar las cosas que han acontecido en su vida — sería casi imposible leer *Las olas* de este modo. En todo caso, podríamos aventurar que “autobiografía” puede referir a esta puesta en relación de la vida (bio) y la escritura (grafía) que sólo puede darse *desde* la vida y la escritura mismas, plegándose y flexionándose sobre sí, desde perspectivas cambiantes y móviles.

No hay un punto de vista trascendente que nos permita afirmar si la “verdad” de la relación escritura y letras la tiene Neville, o Bernard, o algún otro personaje, o Woolf misma, porque como insistió Deleuze a lo largo de su propia producción filosófica, la cuestión no es asunto de dar respuestas sino de plantear problemas. No hay un modo de contraponer ni las respuestas ni los planteamientos a una realidad dada, sino que la realidad va cobrando las formas de los problemas, como olas que — distintas entre sí — no cesan de disolverse en un mismo cuerpo de agua. El problema está hecho de la materia misma de la vida, es *expresión* de la vida, una vida que no se puede pensar desde fuera. Se da desde la escritura y con la escritura, que piensa siempre la relación consigo misma y con su afuera.

Cuando Woolf dice que la novela es un “experimento”, entonces, no se trata de buscar las formas más adecuadas para contenidos precisos. En todo esta dimensión práctica y concreta del *experimentar* tiene que ver con trabajar con la materia misma de la vida, como la vida en tanto materia, que va cobrando formas y ritmos. En esto recae la potencia de las variaciones de perspectiva y de estilo.

Los personajes, por ejemplo, no son otra cosa que estilo: las vocales sinuosas de Rhoda, el discurso acelerado y disperso - repleto de paréntesis, de intermitencias - de Bernard; el golpeteo concreto, monosilábico de Jinni, “I am here. This is now”; los latinismos rebuscados pero precisos de Neville. No hay personajes y entonces ritmo, sino que hay estilo, como la potencia diferencial del lenguaje, como vibraciones y resonancias.

Y con los personajes se dan también perspectivas, y no una perspectiva por cada personaje sino muchas, que cobran forma en la prosa de Woolf. Por momentos la novela gira sobre un eje vertical, que nos lleva desde los totems jerárquicos de Louis que se elevan imponentes, hasta las profundidades del mundo onírico y cavernoso de Rhoda. Pero sin mayor aviso el eje gira y súbitamente la geografía del texto es radicalmente horizontal, deviene una red de relaciones amplísima. La prosa se acerca y se aleja, nos coloca entre las hojas de pasto y las observa con minucia para luego lanzarse lejos, panorámica, sobrevolando terrenos vastísimos. No hay asidero porque la novela rehuye una y otra vez el impulso a anclarse.

En cambio, hay una producción casi frenética de “verdades”, de posturas, pero medularmente, hay una incesante creación de configuraciones que ponen en relación la idea de verdad, de literatura, de perspectiva, de estilo, de modos distintos. Cada nueva forma que el problema cobra es como una nueva “ola”, que se eleva y luego se disuelve, dando lugar a otra ola, a un mismo movimiento que es, a la vez, siempre distinto.

Dicho con Deleuze y Guattari:

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 siete personajes, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne y Percival; 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. [...] 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 des-territorialización que recorre todo el plan (cada capítulo de la novela de Virgi-

nia Woolf va precedido de una meditación sobre un aspecto de las olas, sobre una de sus horas, sobre uno de sus devenires).¹³⁹

EL PROBLEMA LITERARIO

¿Cómo se plantea *literariamente* un problema, entonces?, preguntábamos al inicio. Desde Woolf, parece que la pauta principal será suspender la medida externa, denegar el juicio:

Hay que escribir de forma líquida o gaseosa, precisamente porque la percepción normal y la opinión ordinaria son sólidas, geométricas. Es lo que hizo Bergson en filosofía, lo que James o Virginia Woolf hicieron con la novela.¹⁴⁰

Cada subversión de las formas convencionales de la gramática, o cada inversión de las jerarquías que normalmente imperan en las narraciones implica ya la producción de mundos nuevos, de problemas nuevos. (¡Qué distinto es describir la lluvia como aquello que “escurre por el techo”, que describir al techo como aquello que “dobla la lluvia”!)¹⁴¹ La inversión de los términos más inocente reorganiza el mundo en sentidos radicales, lo hace devenir otro, como cuando se agitan los cristales de un caleidoscopio y se conforma un paisaje nuevo.

Pensar a Woolf como problema se tiene que hacer entonces en más de un sentido. Habrá que leer su obra como un campo que nos presenta un problema cuando leemos, como algo problematizable, pero también habrá que leerla como la expresión que un problema determinado cobra por derecho propio.

En última instancia, no habría que intentar extraer el “problema” que Woolf plantea y “traducirlo” a términos filosóficos, sino entender que la filosofía hace también una variación estilística de los términos, le da otro ritmo y otro trayecto al problema, que cambia con cada iteración.

Plantear un problema literariamente, podríamos aventurar, es afirmar el modo en el que el *qué* no es separable del *cómo*, en el que el problema mismo es aquella forma que cobra.

Es en sí mismo acto, es experimento. En este sentido, la filosofía puede plantear literariamente un problema sin confundirse con literatura.

¹³⁹ *MM.*, pp. 256-7.

¹⁴⁰ *D*, p. 76.

¹⁴¹ “The rain drop on the hedge, pendent but not falling, with a whole house bent in it”, V. WOOLF, *The waves*, *Op. Cit.*, p. 74.

Cuando Deleuze se acerca al masoquismo como problema, al deseo como problema, no regresa al “punto literario” para corroborar sus postulados, sino que se engarza con la problemática del deseo y de la literatura sabiéndose parte del deseo, sabiéndose atravesado por la literatura, sabiéndose parte de un decir filosófico que puede ser ya un discurso que engloba a los otros, ya un elemento más en otras configuraciones y otros discursos.

Como el masoquista que deniega, que suspende el juicio, o como la escritura que suspende la vara de medida “real” externa, Deleuze suspende también este pretendido “afuera” que permite que las manifestaciones del pensamiento se midan, se evalúen, se contrapongan y se jerarquicen, subsumiéndose unas en otras. Si hay algo afín en el modo en el que Deleuze plantea el problema de la literatura y el modo en el que lo hace Woolf, es que ambos priorizan el mantener los términos móviles, en no fijar una configuración posible de las categorías a costa de otras.

Ambos quieren permitir que haya variaciones estilísticas y de perspectiva que no fijen aquello que la literatura es, aquello que la vida es, sino que fortalezcan la potencia de ambas categorías, que se bifurquen y se combinen de modos cambiantes y diversos. Aquí cobra sentido el modo en el que Deleuze esquiva la necesidad aparente de definir literatura para luego trabajar con ella: en cambio, lo que hace es ponerla efectivamente en relación con el deseo, con el psicoanálisis, con la filosofía, con la vida misma, y no cesar de desplazar los términos con cada planteamiento nuevo.

Se puede escribir de “forma líquida” también desde la filosofía, tal vez, en la medida en la que se sustituya, en la medida de lo posible, una “voluntad de verdad” por una “voluntad de estilo”.

La “metáfora” de las olas — que tal vez sería más exacto llamarle, con Deleuze, una *imagen del pensamiento* — es casi omnipresente en Woolf. Todas las cosas, las personas, las ideas, los momentos en la conciencia, los destellos de lucidez, todo se convierte en una cierta tensión, cierta hinchazón, que así como se forma, también se distiende. Los “capítulos”, por llamarlos de algún modo tremendamente inexacto, son una de muchas olas en el transitar vital de los personajes. Cada momento de claridad, donde el mundo se ve desde un lente nuevo y distinto, donde la experiencia se conforma de modos hasta entonces insospechados, se nos presentan como si la vida formara la plataforma desde donde es posible ver la vida misma: una plataforma, una perspectiva nueva, un mirador hasta entonces no explorado, que proviene de la vida y su propio movimiento, que se disuelve en ella, así como, desde ella, se erigió.

La filosofía habrá de pensar también en “olas”, en mesetas, en series.

CONCLUSIONES

Si la literatura debe ser praxis, si debe ser máquina, si debe ser un engranaje capaz de formar máquinas con la filosofía, hay entonces muchas maneras posibles de entablar vínculos, disyunciones y relaciones que van más allá de preguntarle al texto filosófico qué tiene que decirnos con respecto a la literatura, o de preguntarle a la literatura qué tiene que decirnos con respecto a la verdad.

Deleuze difícilmente habla de la literatura en general. No se detiene ni siquiera — como lo haría Foucault, por ejemplo — en la historicidad del texto literario. Lo que hace, en cambio, es ponerla a operar efectivamente en su pensamiento, de modos siempre distintos.

En momentos específicos, la aborda con detenimiento y en un sentido frontal, como hace con *Proust y los signos* o *Kafka y la literatura menor*. Pero de modo más constante, tal vez más imperceptible pero no por ello menos potente, la literatura impregna su pensamiento desde todos los ángulos.

Algunos conceptos deleuzianos fundamentales son tomados directamente de obras literarias, como “caosmos” de Joyce, o “cuerpo sin órganos”, que proviene de un poema de Artaud. (La mera fascinación de Deleuze con Artaud dice mucho, si consideramos cómo Artaud está en algún punto limítrofe entre escritor, filósofo y loco).

Por momentos, la literatura parece incorporarse, acomodarse, al desarrollo de ideas y argumentos filosóficos, como cuando *Alicia en el país de las maravillas* es una fuente, como lo es la lógica de Russell y el pensamiento estoico, para desarrollar un argumento lógico y ontológico.

En otros momentos parece que la relación es al revés: los postulados teóricos se reajustan cuando atraviesan la obra de un autor, como en el caso de Sacher Masoch y el problema del masoquismo.

Constantemente, Deleuze abrirá espacios para detenerse en un autor, en un texto, o en un grupo de textos — como la literatura anglosajona del siglo XX,¹⁴² que le resulta particularmente fascinante, o una sola frase, por ejemplo, “*je est un autre*” de Rimbaud.

Y tampoco podemos olvidar el modo en el que su propia filosofía, independientemente de los textos literarios que cite o no, tiene un *estilo* profundamente característico, central a su pensamiento, donde no podemos pensar qué se dice sin considerar, también, cómo es que está dicho, con qué piezas y en qué formas está ensamblado.

¹⁴² Cfr. “De la superioridad de la literatura angloamericana”, *D*.

Esto no quiere decir que el uso que hace Deleuze de los textos literarios sea, en todos los casos, igualmente potente. Se puede sostener, por ejemplo, que plantear el problema del masoquismo desde Sacher Masoch es una empresa más prolija, con más aristas, con más matices, que abre más posibilidades de pensamiento que el texto en el que Deleuze meramente “traduce”, en términos de problema filosófico, *Film* de Beckett, o que el texto en el que empata a Kant con cuatro “fórmulas poéticas”. (Aunque estos ejercicios dan qué pensar también, en sus propios términos).

La renuncia a la verdad, pues, implica que el pensamiento filosófico no puede ya acercarse a la literatura en tanto objeto, con cualidades y atributos, aunque afirmemos que estos atributos son un rechazo a la verdad, o una potencia falsificante.

Siguiendo esta impronta deleuziana, pues, nos hemos dado a la tarea en estas cuartillas de ensayar modos distintos en los que la literatura podría fungir ella misma un papel en el proceso de pensar el problema de la literatura y la verdad, desde Deleuze.

En el primer capítulo nos ocupamos de considerar a Deleuze en relación con Proust. Como Deleuze le dedica un libro entero, en el que afirma que la obra literaria funge como “aquello que da qué pensar”, hubo que considerar la postura que Deleuze tomó frente a la obra proustiana. ¿En qué medida está deleuze pensando *a* Proust? ¿Y en qué medida piensa *con* Proust, *desde* Proust o incluso *contra* Proust?

Vimos que el riesgo que se nos abría desde allí tenía que ver con que, ahí donde la filosofía discurre sobre el texto literario, cuando lo toma como su *objeto*, corre peligro de subordinarlo a sí, de acomodar a la literatura en un orden jerárquico de pensamiento que sólo termina de consagrarse en la filosofía. En última instancia, la literatura fungía como un paso que llevó de la experiencia sensible hasta el concepto, donde encontraba su dimensión última.

La verdad se jugó en muchos planos: vimos que la novela de Proust se preocupó por la verdad, por su propia verdad, pero vimos también que Deleuze no solo expone la concepción de la verdad proustiana, sino que al hacerlo parece querer decirnos, él también, algo *verdadero* al respecto. En este esquema, la verdad opera como bisagra entre literatura, filosofía y mundo.

Sin embargo, mediante el gesto de volver sobre Proust, de regresar a *Proust y los signos* en un segundo esfuerzo que no tenía ya por meta interrogar al texto por su verdad, encontramos una variación estilística por parte de Deleuze que le permitía relacionarse con Proust no desde una verticalidad, sino desde un desfase, desde un quiebre. Y lo que es más, vimos que este quiebre se daba, también, en más de una dimensión: encontramos un desfase en la relación que Deleuze establece con Proust, en la que el filósofo toma más distancia — quiere *hacer decir algo a Proust* más de lo que busca decir cosas sobre o con Proust —, pero también un quiebre con respecto a su propio escrito, que quedó construido no

como un discurso de verdad, sino como dos modos asimétricos de abordar un texto, una especie de palimpsesto.

Por su parte, Beckett, un autor tan próximo a Deleuze en tantos sentidos, nos presentó otros problemas. Ambos autores rechazan la idea de “explicar” a la literatura desde la filosofía, como si ésta fuera un modo de pensamiento incompleto, que necesita ser acabado por la razón. Rechazan también todo modo de interpretación en el que filosofía y literatura dirían lo mismo por otros medios. Pero su rechazo a la proximidad entre las disciplinas es tan próximo, su rebeldía a los modelos de lo semejante es tan semejante ella misma, que nos llevó a pensar si la filosofía era capaz de pensar la literatura sin subsumirla precisamente ahí donde ciertas literaturas y ciertas filosofías son más afines.

Encontramos, en esta reunión, un modo de darse de la forma de la verdad, pues afirmar la diferencia con una sola voz es, en cierto sentido, ir en contra de la diferencia misma.

A partir de aquí, ensayamos una lectura de Beckett que buscó reivindicar una cierta “verdad” beckettiana, un modo de poner en relación las palabras con su afuera de modo tal que nos permitían poner a Beckett contra el grano del pensamiento de Deleuze, si tan solo como un experimento de cómo la literatura podría, tal vez, desterritorializar a las filosofías de la diferencia y no sólo a los modos tradicionales de pensamiento.

Finalmente, hicimos un cruce más laxo entre la literatura y el pensamiento deleuziano cuando nos acercamos al “problema de la verdad” cambiando el énfasis, que ahora estaba puesto no en el polo de la verdad, sino en el polo del *problema*.

Intentamos pensar qué pasa con las categorías de verdad y de literatura cuando reparamos en el modo en el que un problema se ensambla y se constituye. Esto implicó preguntar por los modos en los que literatura y verdad se juegan en el libro que Deleuze dedica a Sacher Masoch, y vimos que el gesto de volver al “punto literario” para plantear un problema le permitió a Deleuze hacer de las categorías de verdad, literatura, deseo y filosofía términos móviles, que podían vincularse de muchos modos que no respondían a lo vertical, lo identitario o lo teleológico. Con esta impronta, emprendimos lo propio y decidimos regresar al “punto literario” mediante el gesto de leer *Las olas* de Virginia Woolf como la expresión de un problema.

En última instancia, vimos que cuando se ha renunciado a la categoría de verdad como la forma del pensamiento en su estado más puro, y como el atributo que las proposiciones buscan siempre en la filosofía o en otros modos de discurso, la verdad deviene un término móvil entre otros, que puede ser desarraigado, que una vez que queda dislocado de sus cimientos, es capaz de entrar en relaciones diversas con la filosofía, con la literatura, con el deseo, con la escritura y con la vida.

Finalmente, más allá de lo que se pueda “concluir” habiendo hecho este recorrido, se ha esperado mostrar cuando menos algo de la potencia que el pensamiento deleuziano comporta para no cerrarse sobre sí, para no sólo ensamblarse de modos diversos en lo que a su constitución interna respecta, sino para mantenerse abierto a todo tipo de ensamblajes nuevos, en un incesante volcarse hacia una praxis creativa.

Con esto en la mira, tal vez valga la pena que en estas últimas cuartillas, el problema que nos ha venido ocupando no se concluya, sino al contrario. Dedicemos, pues, unos últimos párrafos para esbozar algunas líneas de apertura.

MÁS ALLÁ DE LA VERDAD... LA INMANENCIA

Porque la filosofía se construye *con* y *desde* el lenguaje — aunque las modalidades hayan cambiado tanto desde los arbores de la filosofía griega — no es fácil discernir entre la filosofía y otras formas de configuración lingüística, especialmente cuando ellas mismas parecen dar cabida de un modo muy singular a los conceptos, cuando también forman combinatorias — que no necesariamente mezclas homogéneas — entre palabras, fuerzas, ideas, materia y estilo.

Parece que el trato entre la filosofía y la literatura es con frecuencia fácil, dócil. Pero habría que sospechar de esta docilidad.

González Valerio habla de la ontología estética como un proyecto filosófico que se funda en la diferencia insalvable que hay entre el quehacer filosófico — de suyo lingüístico, abstracto — y la experiencia del arte: táctil, concreta, contundentemente *ahí*. Mientras que las filosofías que toman como horizonte la experiencia cotidiana, la historia o el lenguaje pueden fundirse y confundirse con el horizonte desde el cuál se construyen, González Valerio argumenta que es a partir de la grieta insalvable que se abre entre una instalación artística, por ejemplo, y el discurso que la produce o que se desarrolla a partir de la experiencia de una receptora, que dichas ontologías parecen ser capaces de plantear la vieja pregunta que interroga por el ser desde lugares nuevos.

Cuando pensamos el lenguaje lo hacemos escribiendo... Escrituras potentes en la filosofía hay muchas, de Nietzsche a Zambrano; o más bien habría que decir que casi toda escritura filosófica es potente por el hecho mismo de estar pensando con y en y a través y cabe el lenguaje. Se ejecuta así un modo de ser de la ontología estética en donde desde la experiencia sensible, directa y reflexiva se da paso al concepto, que no surge en la pura meditación pura, aunque también a veces lo hace, sino en el trato con la cosa, con el *on* griego.

Pero ¿y la cosa que no es palabra?¹⁴³

Pero podemos preguntar también: ¿y la palabra que no es *filosofía*? ¿Cómo salvar *esa* diferencia? ¿Cómo pensar el problema desde el quiebre, el desfase, para poder efectivamente producir lugares nuevos?

Filosofías que niegan todo contacto o identificación con la literatura hay muchas: el giro lingüístico corresponde apenas al siglo XX, e incluso aquí, muchas modalidades de pensamiento sobre el lenguaje pasan de largo su dimensión poética o narrativa. Pero aquellas filosofías que no lo hacen, ¿dónde se colocan con respecto a la literatura? ¿dónde marcan sus fronteras de cara a la obra de ficción? ¿cómo distinguen sus propias palabras de las construcciones poéticas?

El problema a primera vista parece no sólo superfluo, sino una cosa de sentido común, como si literatura y filosofía fueran inmediata, intuitivamente discernibles. Pero el problema va cobrando peso y forma en la medida en la que consideramos dos movimientos paralelos: por un lado el modo en el que la literatura trabaja con conceptos, y por otro el modo en el que la filosofía se gesta desde el *estilo*.

En primer lugar, pensar con cuidado la literatura — y ciertas obras literarias en específico — resulta una labor sorprendentemente fructífera para la filosofía. El modo en el que ciertas obras acomodan las fuerzas, las pulsiones libidinales, las construcciones lingüísticas, la medida en la que producen efectos, en la que no sólo “*dan qué pensar*”, como dice Deleuze con respecto a Proust, sino que efectivamente aportan la materia de aquello que se piensa e incluso los modos mediante los que ciertas ideas son pensables. Hay muchas instancias en las que todo conspira para argumentar que la literatura no es meramente una modalidad pre-conceptual o a-conceptual del lenguaje ni del pensamiento.

Deleuze nos habla de los personajes conceptuales en *¿Qué es la filosofía?*, y hace explícita la labor de la literatura en este proyecto colectivo que es el pensar. Pero, términos como “caosmos”, por ejemplo, que Deleuze toma de James Joyce — ¿sería justo decir que operan conceptualmente en Deleuze y no-conceptualmente en Joyce? ¿Es la filosofía el modo de “extraer” el contenido conceptual del texto literario?

Claramente Deleuze no estará de acuerdo en que el pensamiento filosófico se posiciona de ese modo frente a la literatura. Si bien *¿Qué es la filosofía?* plantea que el arte produce afectos, preceptos y bloques de sensación, en *Diálogos* hace referencia explícita a la carga conceptual de *Moby Dick*.

¹⁴³ M.A. GONZÁLEZ VALERIO, *Cabe los límites*. Escritos sobre filosofía natural desde la ontología estética. México: Herder, 2016, p. 12.

¿No hay literatura profundamente conceptual en muchos sentidos? Lo que es más, ¿no hay acaso conceptos que sólo pueden ser expresados o apuntalados *desde* la literatura?

Pienso en el concepto de “infinito”, por ejemplo, en Borges. ¿No se *expresa*, de un modo *preciso* — acompañado del vértigo que le es constitutivo — en toda su tridimensionalidad y fuerza, cuando lo piensa Borges en “El Aleph”, la “Biblioteca de Babel” y tantos otros relatos? ¿Es lo mismo decir “el infinito tiene tales y cuáles propiedades...” que leer el momento en el que *El Inmortal* se reconoce Homero, se reconoce Ulises, se reconoce condenado a ser todos y ninguno? Desde cierta óptica, el relato de Borges es un modo posible de decir el infinito. Desde otra, es *el* modo en el que lo infinito acontece.

El problema se torna particularmente delicado cuando consideramos el segundo movimiento que complejiza el asunto, que mencionábamos antes: hay una cierta veta de la filosofía, a la que Deleuze contribuye significativamente, que considera que el hacer filosofía, y en concreto el hacer filosofía de cierto tipo y con cierto contenido, es un problema que pasa necesariamente, fundamentalmente, por el *estilo*.

La filosofía de Platón no está meramente contenida y acomodada con la forma del diálogo — sino que es *impensable* sin el diálogo, es constitutivamente dialógica, de modo tal que intentar discernir entre forma y contenido se vuelve un “falso” problema, una búsqueda inútil, y mucho más fructífero sería pensar a Platón desde la inmanencia de su propio estilo.

Es imposible pensar a Deleuze y a Nietzsche, por ejemplo, sin pasar por ahí. En lo que a Deleuze respecta, es evidente que *Alicia en el país de las maravillas*, que la mística medieval, que los ritos de los Tarahumara no son sólo ejemplos o instancias que le permiten llegar a ideas — menos aún ilustraciones pertinentes de ideas filosóficas. Su filosofía *es ya* aquella combinatoria de fuentes, aquella máquina que se echa a andar con *estos* engranajes en específico, produciendo los conceptos que le son propios a *estas* combinatorias y no a otras. Del mismo modo, escribir en co-autorías, seccionar sus libros en “mesetas”, no es una elección posterior o previa al pensamiento, no es accidental, sino que es el *modo* en el que este pensamiento *se da*, el modo en el que *es*.

El rizoma, ya se ha dicho, no sólo es un postulado ontológico — que lo es— sino que es también metodología, es una pauta de escritura: es también y de modo fundamental una cuestión de *estilo*.

Incluso en la práctica filosófica contemporánea, tan sujeta a veces a ciertos estándares académicos rígidos, hay rupturas de formas y convenciones estilísticas que son significativas. Hay una cierta efervescencia cuando se pone en tela de juicio la práctica de pensar a ciertos filósofos desde los cánones que estos mismos filósofos rechazan. Hay proyectos contemporáneos que buscan hacer filosofía

desde la poesía, el pastiche y hasta el dibujo. La inter y la trans disciplina se ha convertido en una herramienta fundamental.

Decir “lo mismo” de modos distintos, pues, es *no decir lo mismo*.

Si el estilo concierne también a la filosofía, y los conceptos a la literatura, se puede ver cómo ambas disciplinas podrían aproximarse a un ámbito de lo indiscernible.

La literatura como modo de pensamiento, la filosofía como ejercicio de estilo. No es gratuito que Deleuze piense *con* Joyce, con Woolf, con Proust, con Lewis Carroll, con Castaneda, Beckett, Sacher-Masoch...

La filosofía, como las cosas, no sólo *es*, sino que es de cierto *modo*. Y si queremos pensar desde la inmanencia, sabemos ya que no podemos separar pensamiento y cosas, fuerzas e ideas, formas y contenidos.

Una filosofía inmanente habrá de pensar el modo en el que los conceptos se producen desde el mundo y también el modo en el que ellos mismos producen mundo, en el que las fuerzas libidinales, deseantes, atraviesan y construyen materia y pensamiento, y en el que la materia y el pensamiento distribuyen las fuerzas libidinales.

Aquella dicotomía entre la realidad estática y el pensamiento abstracto que la describe de modos a veces precisos, a veces errados, no tiene ya cabida en la filosofía — si es que la tuvo nunca. Se escucha tan ramplona como los intentos de discernir de formas nítidas entre la pureza de la Razón y el polimorfismo caótico del deseo. Los conceptos no sólo refieren a, sino que *parten de* la realidad efectiva; la Razón es una de las formas que cobra la voluntad de poder; el deseo se “sublima” en conceptos, se “condensa” en objetos, pero también se produce y se conduce a través de la materia, las ideas y las relaciones que éstas entablan entre sí.

Aquello que las cosas *son*, pues, no es separable del modo en el que se piensan, se producen o se desean. Y las formas que el pensamiento cobra no pueden comprenderse sino como producto de la configuración de fuerzas que los conforma.

Pero esta misma inmanencia habrá de pensarse también en relación con la filosofía y sus modos de proceder: los conceptos de la filosofía se producen desde ciertos estilos, desde ciertas prácticas y prosas, y en este sentido, las ideas sólo se *expresan* — en el sentido fuerte, spinozista del término — a través de ciertas configuraciones de palabras y de imágenes, de ciertas prácticas concretas de escritura. Esta doble acción es potentísima en el *Anti-edipo*, por ejemplo, y sus conceptos como “producción deseante” que se mezclan con el texto y sus construcciones, sus producciones, tan estridentes, tan libi-

dinalmente *cargadas*: “Ello funciona en todas partes.. bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa”.¹⁴⁴

Si los conceptos no son ajenos ni al ámbito de la expresión, ni al ámbito de las fuerzas productoras y productivas que atraviesan el pensamiento y también su afuera, se ve que el problema del *estilo* no es sólo de envergadura ornamental, ni siquiera metodológica, sino que tiene una dimensión ontológica insalvable. ¿Qué conceptos producen ciertos estilos? ¿qué mundo se configura desde los horizontes conceptuales? ¿Qué pasa con el mundo y con la vida cuando atravesamos los conceptos filosóficos por la literatura, cuando pensamos desde el estilo?

La renuncia deleuziana a la verdad implica la renuncia al ámbito de reunión donde filosofía y literatura dirían, con una sola voz, “Decir lo mismo de modos distintos es *no decir lo mismo*”. Para llevar el postulado a sus consecuencias, entonces, hay que dislocar las voces, hay que pensar desde su asimetría.

Es precisamente en la delgada línea en la que ambos modos de escritura coinciden — ahí donde ambas disciplinas afirman el vínculo íntimo y entrañable que existe entre el *qué* y el *cómo* del pensar — que habrá que cuidar salvar lo que la filosofía deleuziana tiene de *filosofía de la diferencia*, que los distintos “*cómo*” no den pie a un mismo “*qué*”.

Es fundamental preguntarse por el quiebre, por el límite constitutivo entre las disciplinas - y también, como muchas de las ontologías que han dado prominencia al relato de ficción, es fácil caer en esa vieja tendencia a la identificación, a olvidar que para que un “otro” sea constitutivo, debe ser siempre *otro*, no ya la reunión de los opuestos, sino la grieta que permite formar los límites, los bordes, los márgenes que forman e informan el mundo y el pensamiento.

¹⁴⁴ A-E., p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLIEZ, E. (ed.), *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, ed. Eric Alliez. Rio de Janeiro: Euphorion, 1996.
- AUERBACH, E., “The Brown Stocking”, *Virginia Woolf*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986.
- BEER, G., “Introduction”, *The Waves*. New York: Oxford University Press, 1992.
- BECKETT, S., *The Complete Works*. Londres: Faber and Faber, 1986.
- , “Proust”, *Proust y otros ensayos*, trad. Marcela Fuentealba. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008
- , *Three Novels by Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. trad. por el autor (colaboración con Patrick Bowles). Nueva York: Grove Press, 1965.
- BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*. Buenos Aires: Taurus, 2000.
- BOGUE, R., “Difference and Repetition in Deleuze’s Proustian Sign and Time Machine”, *Concentric: Studies in English Literature and Linguistic*, 27.1 (Enero, 2001), pp. 1-28.
- BLANCHOT, M., “¿Y ahora dónde? ¿Y ahora quién?”, *El libro que vendrá*, trad. P. de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.
- BOURDIEU, P., “Los intelectuales de hoy”, en *Los Sueños de Piedra: Revista virtual del CIEARK*, junio 27, 2012, <<http://wp.me/p2b88R-7T>>.
- BRATER, E., *The Essential Samuel Beckett: An Illustrated Biography*. Londres: Macmillan, 2003

- BRYDEN, M. Y M. TOPPING (eds.), *Beckett's Proust/Deleuze's Proust*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- BUCHANAN, I. Y J. MARKS (eds.), *Deleuze and literature*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2000.
- CARPENTER, C, (comp.), *The dramatic works of Samuel Beckett: a selective bibliography about his plays and their conceptual foundations*. Londres: Continuum, 2011.
- CIORAN, E., "Algunos encuentros con Beckett", en *Ejercicios de admiración y otros textos*, trad. Rafael Panizo. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- DELEUZE, G., *El bergsonismo*, trad. Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987.
- , *Conversaciones*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pretextos, 1990.
- , *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- , *Diferencia y Repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacce. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- , *Foucault*, trad. José Vázquez Pérez. Barcelona: Paidós, 1986.
- , *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena libros, 2002.
- , *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trad. Irene Argoff. Barcelona: Paidós, 1994.
- , *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987.
- , *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey. Madrid: Paidós, 2005.
- , *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 2008.

- , *Proust y los signos*, trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.
- , *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- , *Spinoza y el problema de la expresión*, trad. Horst Vogel. Barcelona: Muchnik eds. 1996.
- DELEUZE, G. Y F. GUATTARI, *El Anti-Edipo, Capitalismo y esquizofrenia I*, trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- , *Kafka: Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar. México: Ediciones Era, 1978.
- , *¿Qué es la filosofía?* trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2009.
- , *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia 2*, trad. José Vazquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DELEUZE, G. Y C. PARNET, *Diálogos*, trad. José Vazquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DERRIDA, J., “Espeular - Sobre ‘Freud’”, *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*, trad. Tomás Segovia. Siglo XXI: México, 2013.
- FOUCAULT, M., *La gran extranjera: para pensar la literatura*, trad. Edgar Castro. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- FREUD, S., *Obras Completas (Vol. 23)*, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 2004
- GONZÁLEZ VALERIO, M.A., *Cabe los límites. Escritos sobre filosofía natural desde la ontología estética*. México: Herder, 2016
- LAPLANCHE J. y J.B. PONTALIS, “Libido”, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 2000.

- LUKÁCS, G., *Teoría de la novela. Ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- NIETZSCHE, F., *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*, trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005.
- NÚÑEZ, A., *La ontología de Gilles Deleuze, de la política a la estética*. Tesis Doctoral, 2009. Dirigida por Teresa Oñate. Madrid, UNED.
- PAZ, O., “Las palabras”, *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- PIMENTEL, L.A., *Metaphoric narration: Paranarrative dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- _____, “Proust y la estética impresionista” (audio). *En voz de la academia: Grandes maestros UNAM*, Cristina Martínez (prod.). México, UNAM, 2015.
- PLATÓN, “Crátilo”, *Diálogos II*, trads. J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Olivieri, J. L. Galvo. Madrid: Gredos, 1987.
- PROUST, M., *En busca del tiempo perdido*, trad. Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2000, 7 vols.
- _____, *En busca del tiempo perdido I: Por el camino de Swann*, Madrid: Alianza, 2000.
- _____, *En busca del tiempo perdido II: A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza, 2000.
- _____, *En busca del tiempo perdido III: El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza, 2000.
- _____, *En busca del tiempo perdido IV: Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza, 2001.
- _____, *En busca del tiempo perdido V: La prisionera*. Madrid: Alianza, 1998.
- _____, *En busca del tiempo perdido VI: La fugitiva*. Madrid: Alianza, 1998.
- RANCIERE, J., “¿Existe una estética deleuziana?” en *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, trad. E. Hernández, ed. Eric Alliez. Rio de Janeiro: Euphorion, 1996.

SMITH, D., “‘A life of pure immanence’: Deleuze’s ‘Critique et Clinique’ Project”, *Essays critical and clinical*, Ed. Daniel W. Smith y Michael A. Greco. Londres: Verso, 1998.

VILLARRUTIA, X., “Nocturno en que nada se oye”, *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*. México: Fondo de cultura Económica, 2006.

WOOLF, V., *Orlando*, trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Edhasa, 2003

———, *Selected diaries*. Oxford: Vintage, 2004.

———, *The waves*. Nueva York: Harcourt, 2002.

ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económico: México, 2006.

ZOURABICHVILI, F., *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

———, *El vocabulario de Deleuze*, trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Atuel, 2007.