



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

VISIÓN ESQUIZOANALÍTICA DE *DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS*,
DE JORGE AMADO. TRES IMÁGENES SEGMENTADAS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LÍTERARIOS

PRESENTA:

GUSTAVO ABEL GUERRERO RODRÍGUEZ

DRA. ÁNGELES MARÍA DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

DIRECTORA DE TESIS



ENERO 2018

DEDICATORIAS

A Dios, que con su Magna Presencia mantiene el fuego violeta ardiendo en todo mi ser y todo mi mundo; que con su autoridad me repone toda la fuerza y la perfección que mi presencia conquistadora anhela.

A mi madre, Sonia Rodríguez, cuyo espíritu de lucha constituye un ejemplo excelso, admirable, y que me hace sentir afortunado de haber sido concebido y criado bajo su guía.

A mis hijos João Pedro, Santiago Alejandro y Renato Hiram, quienes renuevan mis votos por trascender en este plano para derramar en su esencia mis cualidades, habilidades y experiencias adquiridas.

A mi esposa María de Lourdes Ángeles Morales, cuyo amor, comprensión y consejo me han permitido no claudicar en esta aventura que es de ambos.

A mis hermanos, Rafael y Guillermo, ejemplo de tesón; hombres trabajadores, dedicados y congruentes con sus aspiraciones.

A mi abuelo, Jorge Rodríguez Saavedra (†). Su breve instrucción académica palidece ante su insaciable apetito por leer cuanto libro le caía en las manos. Su ejemplo catapultó mi vocación por las letras. Te fuiste físicamente, pero aún te tengo cerca de mí. A mi abuela Carolina Martínez. *Negra*, sigues aquí, en mí.

A mi familia en general le dedico este trabajo porque todos, directa o indirectamente, contribuyeron a construir mi universo.

A mi padre Rafael Guerrero, por permitirme ser hijo.

AGRADECIMIENTOS

A mis amigos, compañeros y cómplices en las letras. Gracias a Gabriel Bernal, David de la Garza, Eduardo Osorio, Eliseo Lugo Plata (†), Abelardo Hernández (†), Alejandro Macedo, Filiberto Gallardo, Lázaro Hernández, Mario Ayala, Esteban Reynaud, Rogerio Ramírez, Alejandro Ariceaga (†) y colegas del Centro Toluqueño de Escritores.

A mis maestros en este plano terrenal. Gracias a Antonio Escobedo, Celerino Lara, Ramiro Muñoz (†), Belisario Castillo (†), Arturo Ayala León (†), Jenaro Reynoso, Miguel Ángel Fuentes, Miguel Melo, Alejandro Arcos. También agradezco a mis profesores Martín Mondragón, Luis Quintana, Marco Urdapilleta, Carmen Flores, Adolfo Díaz, Humberto Florencia, Guadalupe González, Patrizia Romani, Roberto Fernández, Herminio Núñez y a todos los que fueron parte de mi formación. Reconocimiento aparte merece Martha Elia Arizmendi, quien me apoyó incondicionalmente en un primer proyecto. Gracias, Martha.

A mi asesora María del Rosario Pérez Bernal, a quien le debo más que un apoyo institucional. Gracias por haber creído que era capaz.

A mi tutor Francisco Xavier Solé Zapatero y a mi tutor externo Manuel Asensi Pérez. A mi co-directora Sonja Stajnfeld, por sus atinados señalamientos, su tiempo y su disposición. Gracias por contribuir a mi crecimiento personal. Particularmente agradezco a su apoyo incondicional.

Un hombre no es otra cosa que lo que hace de sí mismo.
JEAN PAUL SARTRE

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS	2
ÍNDICE GENERAL	4
INTRODUCCIÓN	6

CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS DEL ESQUIZOANÁLISIS LITERARIO 27

1.1. EL CUERPO ESQUIZOANALÍTICO DE LA LITERATURA	28
1.1.1. EL CONCEPTO COMO PUNTO DE PARTIDA	29
1.1.2. LAS PALABRAS	34
1.1.3. EL CUERPO COMO MÁQUINA	44
1.1.4. EL CUERPO Y SUS POSIBILIDADES	50
1.1.5. EL ROSTRO	55
1.1.6. SENTIDO E IDENTIDAD LITERARIOS	60
1.1.7. LA MÁQUINA LITERARIA	65
1.2. LA LITERATURA MENOR	77
1.2.1. MINORÍA Y LITERATURA	78
1.2.2. LA NOVELA COMO RIZOMA	91
1.2.3. LA MÁQUINA AMADIANA	108
1.2.4. CARTOGRAFÍA GENERAL DE <i>DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS</i>	114
1.2.4.1. LAS LÍNEAS MOLARES	116
1.2.4.2. LAS LÍNEAS MOLECULARES O FLEXIBLES	122
1.2.4.3. LAS LÍNEAS DE FUGA	131
1.3. CONCLUSIONES	134

CAPÍTULO II: DE TEODORO MADUREIRA O CARTOGRAFÍA DE LO MOLAR 137

2.1. CARTOGRAFÍA Y TERRITORIO	138
2.1.1. CARTOGRAFÍA	138
2.1.1.1. CARACTERÍSTICAS DE LAS LÍNEAS MOLARES	141
2.1.2. TERRITORIO	148
2.1.2.1. ELEMENTOS TERRITORIALES	156
2.2. LOS TIPOS DE REPRESENTACIÓN	165
2.2.1. MÁQUINA TERRITORIAL PRIMITIVA	165
2.2.2. MÁQUINA DESPÓTICA BÁRBARA	167
2.3. TEODORO MADUREIRA, LÍNEA MOLAR	172

2.3.1. ROSTRIDAD	173
2.3.2. RITORNELO	184
2.3.3. HAECCIDADES	189

CAPÍTULO III: DE DOÑA FLOR O CARTOGRAFÍA DE LO MOLECULAR 191

3.1. FLORÍPEDES PAIVA, ENTRE MADUREIRA Y GUIMARÃES	192
3.2. LOS CRUCES DE LÍNEAS DE SEGMENTACIÓN	199
3.3. LA DOBLADURA MOLECULAR SUBJETIVA	210
3.4. EL CUERPO Y LA CONCIENCIA COMO PROCESO DE SUBJETIVACIÓN MOLECULAR	217
3.5. EL DESEO	223
3.5.1. LA ATRACCIÓN DEL DESEO COMO ESTUDIO	224
3.5.2. PSICOANÁLISIS <i>VERSUS</i> ESQUIZOANÁLISIS	228
3.5.3. EL DESEO EN DOÑA FLOR	229
3.5.4. LOS SUEÑOS EN DOÑA FLOR	233
3.5.5. DESEO REPRIMIDO Y DESEO PRODUCTIVO EN DOÑA FLOR	236
3.5.6. PSICOANÁLISIS LACANIANO	250
3.5.7. DELEUZE Y GUATTARI, EL DESEO COMO PLENITUD	253
3.5.8. CONCLUSIONES DESEANTES	260
3.6. EL CUERPO SIN ÓRGANOS DE DOÑA FLOR	263

CAPÍTULO IV: DE VADINHO O CARTOGRAFÍA DE LAS LÍNEAS DE FUGA 276

4.1. EL RIZOMA ESQUIZOANALÍTICO	278
4.1.1. LA IMITACIÓN	278
4.1.2. PRINCIPIOS DE CONEXIÓN Y HETEROGENEIDAD	285
4.1.3. PRINCIPIO DE MULTIPLICIDAD	289
4.1.4. PRINCIPIO DE RUPTURA A-SIGNIFICANTE	292
4.1.5. EL PRINCIPIO DE CARTOGRAFÍA Y DE CALCOMANÍA	297
4.1.6. EL RIZOMA VADINHIANO	302
4.2. LOS ORIXÁS COMO LÍNEAS DE FUGA	308
CONCLUSIONES	317
GLOSARIO	331
FUENTES CONSULTADAS	339

INTRODUCCIÓN

El siglo XX ha sido marcado por fuertes tensiones sociales, políticas, económicas y culturales que, en mayor o menor medida, han contribuido al empoderamiento del capitalismo como modelo de vida. Para abatir al sistema monopólico fue necesaria la insurgencia de movimientos filosóficos y artísticos que persistieron en atender al individuo obliterado. Cada quien, desde su trinchera, apuntó a objetivos específicos de acuerdo con sus ideales. Ante los acontecimientos, nuevas herramientas fueron acuñadas para describir las prácticas artísticas del siglo pasado que reaccionaron ante los dictados de la Literatura Mayor o monopolizadores de la cultura.

Ya el propio Michel Foucault presagió que este siglo sería deleuziano. Como unos cuantos –Da Vinci, Newton, Spinoza, Hawking– Gilles Deleuze se ha anticipado a su tiempo y ha manufacturado –si se me permite utilizar un término mecánico no tanto para denotar que la obra del francés es programada, predecible e impulsada por energía artificiosa como para acusar que la suya es una propuesta de ingeniería filosófica y estética– una ontología que escapa de caminos ya trazados y se dirige por sendas sinuosas y singulares que hacen de su filosofía difícil de clasificar por sus ramificaciones caóticas. Eso es el esquizoanálisis.

Quizás no debemos cometer el error de etiquetar sus aportaciones teóricas porque en ello se nos *molarizaría*¹ la vida. ¿Filosofía del acontecimiento, de la diferencia, del postestructuralismo, del deseo vital? Toda investigación exige un proceso productivo del pensamiento previo que nos permita problematizar el objeto de estudio a fin de encontrar las respuestas adecuadas.

¹ Con el propósito de apoyar al lector en la comprensión de muchos conceptos esquizoanalíticos, dispuse en los anexos un glosario de términos cuya consulta permitirán una lectura más fluida.

Por ende, como asegura Isaac Asimov, en la pregunta está la mitad de la respuesta.

Por eso, atinadamente Deleuze sostiene que para responder qué es la filosofía no basta con cuestionarse qué es, así, de modo muy general. Y si tomamos su premisa de que filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos (Deleuze, Guattari, 1997: 8), aun así cada término provocará reflexiones sesudas. De entrada, al hablar de arte tendríamos que entendernos primeramente con Aristóteles, que lo ve como un conjunto de reglas que se va incrementando al paso que la experiencia nos enseña y alecciona y como una aplicación bien adaptada de los principios y leyes generales (Beuchot, 2009: 15).

En este sentido, saber preguntar es elemental en el periplo que pretendo comenzar, máxime cuando la estructura deleuziana es rizomática. Y aun cuando se antoja escribir una tesis nómada, cubierta de pliegues y antojadiza (porque los postulados esquizoanalíticos son estructurables, flotantes, dispuestos a desterritorializarse por inmanencia), el esquizoanálisis ofrece posibles delimitaciones y conexiones para acotar diversos ejes conspicuos de la obra de Deleuze en concierto con Félix Guattari.

Nunca es fácil comenzar algo, mucho menos cuando se ofrecen a nuestra vista no *una* sino diversas entradas que nos conducirán por laberínticos caminos rizomáticos. Tallos horizontales y subterráneos conectan las ideas generadas a lo largo de varias décadas de *una* y *dos* cabezas francesas que defienden, descartan, reformulan y/o desmitifican una multiplicidad de conceptos, ora filosóficos, ora políticos, ora literarios. Parece una tarea más que compleja.

El comienzo siempre fue, para Deleuze, uno de los principales problemas de la filosofía, ya que para comenzar es necesario eliminar todos los presupuestos. Una idea convencional del comienzo sería la de partir del punto

cero. Comenzar sería dar origen, por ejemplo, a un movimiento que partiera de un punto y llegara a otro. Ello implicaría un trayecto que se extendería de un punto inicial a un punto *final*. Pero si así lo hacemos corremos el riesgo de ser infieles con el esquizoanálisis, pues, en palabras de Deleuze, “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido” (Deleuze, 1996: 5).

De esta manera, eliminar los presupuestos sería eliminar todo aquello que impediría que ese movimiento sea considerado “a partir de cero”. Un presupuesto puede ser tanto objetivo como subjetivo. Será objetivo cuando defina al respecto un concepto explícita y fehacientemente formulado. Como explica Deleuze, Descartes rechaza la definición de hombre como animal racional dada por Aristóteles, ya que, así, el concepto de hombre presupondría que ya se toman por conocidos. Sin embargo también existen los presupuestos implícitos o subjetivos, envueltos en un sentimiento en vez de ser un concepto.

Este presupuesto cubierto en un sentimiento, sin estar explícitamente formulado como concepto, asume la fórmula trivial de “todo mundo sabe”. Así, todo mundo sabe lo que es pensar, aunque ninguno se pregunte por eso. Todo mundo sabe lo que es la literatura: sólo hay que entrar en una librería y echar un vistazo. Además, ¿quién no sabe para qué sirve la literatura? Hace mucho que ella tiene su lugar garantizado entre las artes, que hoy corresponde, en muchos casos, a la idea de entretenimiento o diversión. ¿Quién no sabe que el arte sirve para distraer?

La literatura es un acontecimiento, es vida. Para Deleuze, el objetivo último de la literatura es “[...] poner en evidencia en el delirio esa creación de una salud, o esa invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribir por este pueblo que falta... (“por” significa “con la intención de” y no

“en lugar de”)” (Deleuze, 1996, p. 11). Perfecta, la colocación entre paréntesis. Nada más ambiguo, ambivalente, que el discurso literario que puede actuar, con igual y atestada competencia, tanto para cuestionar como para reproducir “verdades”.

Bajo el dominio de las metáforas, de los significados que se esconden en los intersticios de la lengua, las distancias entre el cuestionamiento y la reproducción no son tan explícitas. Se delimitan fronteras a través de las sutilezas del lenguaje, de los antagonismos edificados a partir de una simple palabra como el destacado “por”. Poco probable que una palabra tan simple y usual consiga retener construcciones ampliamente opuestas fuera de lo literario, campo sesgado por excelencia. En la quintaescencia del “por” se revela la opción por el centro silenciador del margen (“en lugar de”), o del margen representado en el centro de la narrativa (“con la intención de”).

El acontecimiento literario sucede en las cosas de la vida y se expresa en la proposición, donde se da en el verbo, que es garante del sentido. El acontecimiento no está en el mar por “ser azul” sino por “azulear”. Insisto: ¿Por qué es importante para la crítica de Jorge Amado aportar un ejercicio con la herramienta teórica deleuziana? En primer lugar, considero que la ejercida por el escritor brasileño es una literatura menor, condición necesaria para el esquizoanálisis. De acuerdo con Deleuze y Guattari, el idioma de la literatura menor se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización; además, cada problema individual se conecta de inmediato con la política y, finalmente, todo adquiere un valor colectivo (Deleuze, Guattari, 1978: 28-29).

Amado no recrea el medio social bahiano como mero trasfondo. En apariencia, los problemas que enfrenta la protagonista de la novela, Florípedes Paiva, pudieran ser edípicos, familiares, pero tienen conexión con otros colectivos. Así, doña Flor se desarraiga del yugo matriarcal, abandona

territorios y se interna en otros. Asimismo, se percibe en esta obra un dispositivo colectivo de enunciación: un compromiso social con los desposeídos vestido con dosis de humor, sensualidad y erotismo.

Entre el centro y el margen, el brasileño Jorge Amado escribió por el margen (“en la intención de”), usó la literatura como voz para la no voz en clara contestación a los procesos de exclusión y dominación reinantes en la sociedad. Explotó los argumentos y neutralizó el centro a partir de las fuerzas del propio margen. Exigió, con esto, no la asimilación o alienación (“en lugar de”), sino la alteridad. Su obra como un todo y, principalmente, *Doña Flor y sus dos maridos*, cumple la expectativa deleuziana de encarar la literatura como “la medida de la salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que no para de agitarse bajo las dominaciones, de resistir a todo lo que la aplasta y aprisiona [...]” (Deleuze, 1996: 10).

En el ámbito de los estudios profesionales, para constituir un conjunto de razonamientos que expliquen el fenómeno literario –la obra literaria, particularmente *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado, como objeto de estudio– es necesario ampararse en un conjunto de reglas, principios y conocimientos que formen la base de una ciencia en el arte literario.

Durante el siglo XX las teorías literarias han formulado diversas modalidades de concebir el texto literario. Así, desde perspectivas heterogéneas y variedad de configuraciones, la literatura es analizada en cuanto a su especificidad, límites, pertinencia, espacio como sistema, el estatuto del autor, recepción y todos los valores pertinentes en el discurso, circunstancias históricas y culturales en que se produce, entre muchos otros factores. Todo ello ha producido un amplio espectro de posibilidades de investigación.

Si bien hoy en día contamos con múltiples teorías literarias –consagradas unas, abandonadas otras– que abordan las variadas naturalezas y funciones del

texto literario para interpretarlo y/o criticarlo con base en visiones particulares, me decanto por el esquizoanálisis en vista de que, justamente, evita la interpretación. Como se verá a lo largo de esta investigación, la propuesta de este modo de pensamiento es saber cómo funciona (en este caso la novela de Amado) en vez de qué significa.

El esquizoanálisis no puede definirse como una teoría, ni como una especialidad ni como un modelo teórico. Tampoco se reduce a un conjunto de conocimientos y conceptos que un especialista estudia y aplica a una práctica socialmente delimitada (*Doña Flor y sus dos maridos*) y con resultados localizables. De acuerdo con mi lectura, se trata de una especie de caja de herramientas que puede inspirar la comprensión de los fenómenos psico-sociales históricos-políticos y agenciar prácticas que huyan de lo cotidiano o de lo instituido. En cambio, se instala como un saber subterráneo, rizomático. Sobre todo es subjetivo.

El término *esquizoanálisis* fue acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *El Anti-Edipo*, publicado en 1972 para designar, más allá de un conjunto de críticas al psicoanálisis tradicional, un nuevo instrumento que no se conforma con intentar descifrar la subjetividad sino que cuestiona la idea del sujeto. Como se verá en el capítulo III, el psicoanálisis se centra en la reducción del inconsciente a una escena dramática (Edipo) y en la prevalencia de explicaciones parentales y familiares. Para nuestros autores, el esquizoanálisis es todo lo contrario: el inconsciente es una fábrica abierta dispuesta a la producción de lo real, en la cual Edipo no debe ser considerado como un fenómeno universal sino como la explicación a partir de la cultura.

Como se verá en este trabajo de investigación, el esquizoanálisis demuestra que el deseo está atraillado a la producción social y procura

desedipizar al inconsciente, denunciando las formas de producción de subjetividad de la sociedad capitalista.

El hecho de que el deseo esté ligado a un contexto histórico social es evidenciado en el delirio, el cual es considerado por Deleuze y Guattari como geográfico-político. Esto se demostrará en el capítulo III, dedicado a nuestra protagonista, doña Flor, quien se verá profundamente afectada por las condiciones impuestas por la molaridad política (una viuda debe casarse nuevamente). El delirio no es acerca de la madre y el padre sino del mundo entero: de su geografía, de sus tribus, de sus pueblos. Para los pensadores franceses, el psicoanálisis evidencia su incompreensión del fenómeno, pues el delirio no es individual, no es el discurso del enfermo, sino reflejo del deseo, indisociable del contexto histórico-social.

En este sentido, proponen el concepto de *Inconsciente maquínico*, poblado de máquinas deseantes. Como se abordará en el Capítulo I, la reinención del inconsciente como producción deseante, en vez de ser carente, permite un nuevo abordaje no sólo en la práctica psicoanalítica sino militante y política del individuo. En este caso, en el individuo literario.

Si bien el esquizoanálisis atiende todas las actividades humanas, también puede aplicarse a los textos literarios. El propio Deleuze fue fiel a su propuesta y la aplicó. De eso somos testigos en *Crítica y Clínica*, obra en la que esquizoanaliza tanto a textos literarios (por ejemplo, *Bartleby, el escribiente* o *Alicia en el país de las maravillas*) como a autores (Melville, Carroll).

A Deleuze le interesa profundamente la literatura. Nos habla de gritos aislados y apasionados que rompen la idea común de que “todo mundo sabe” como síntoma de nuestros tiempos. El mundo de la representación, en el cual todo lo que sucede está sometido al imperio de la identidad (del poder), está carente. El mundo ha perdido territorios que fijaban lo que éramos y ve

emerger fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. En el primer capítulo abundaré sobre ello.

Pero retomemos lo enunciado al inicio de esta introducción. Para hacer un trabajo de investigación que relacione esta filosofía (esquizoanálisis) con un texto literario (*Doña Flor y sus dos maridos*), para poder comenzar, es preciso asumir el comienzo como un re-comienzo, una retomada, una repetición que produzca una diferencia. La videncia de Deleuze no remite a individuos aislados. No es un soberano Yo el que percibe una alteración en la sociedad. Es, por el contrario, un fenómeno colectivo. Es una cuestión de vida que implica una nueva existencia y una nueva subjetividad que establezca otra relación con el tiempo, con el trabajo, con el cuerpo, con la sexualidad, con la política, con la literatura.

Podemos bien preguntarnos por qué no se trata de algo individual sino colectivo. Por el agenciamiento que, por naturaleza, es colectivo, y da soporte a esa nueva subjetividad, de tal manera que sea la colectividad la que quiera esa transformación. No se trata de fortalecer al Estado ni a las individualidades que éste tanto necesita, sino de una verdadera reconversión subjetiva de la sociedad, a partir de la cual ésta quiera devenir y organizarse para dar soporte a los devenires.

Para Deleuze, la literatura tiene que ver con eso. En su texto “La literatura y la vida” (1996), nos dice que la literatura no tiene nada que ver con la imposición de una forma de expresión sobre un contenido. Ella está del lado de lo informe, de lo que es pura mutación, devenir. El escritor escribe para deshacer las formas, para deshacer la gramática y para trazar otras relaciones entre las materias del mundo. El autor tampoco escribe a partir de sus recuerdos personales. No es la simple traducción de sus vivencias infantiles, alegrías y sufrimientos. No es a partir de sus neurosis y dolencias que él escribe.

Por el contrario, para Deleuze, él crea una salud. Y la salud, como literatura, consiste en inventar un pueblo que falta. El escritor crea un agenciamiento colectivo de enunciación, que no es la simple sumatoria de varios Yoes, sino zona de indistinción donde *yo* y *tú* no son posibles. Donde solamente hay un colectivo anónimo, un pueblo.

Ese pueblo que falta es exactamente el posible, el de posibilidades de vida. Ése es el fin último del literato: escribir por ese pueblo que falta, no “en lugar de él” sino “en la intención de”. En la intención, agregamos, de invocarlo, de anticiparlo, de convocarlo como fuerza, como potencia diabólica que golpea a la puerta de los poderes establecidos.

El examen de cómo Deleuze relacionó, en el transcurso de su obra, el campo de la literatura en la conformación del esquizoanálisis puede resultar una tarea extremadamente ardua pues, como sostuve al inicio de esta introducción, hay varias entradas como en el rizoma kafkiano. Además, siempre existe la posibilidad de que una entrada termine en un callejón sin salida. Sin embargo, algo me anima desde que conozco el esquizoanálisis: su irrenunciable vocación por la libertad y la vida.

Esta tarea, sin duda, presenta varias dificultades, pues los libros de Deleuze sobre literatura están distribuidos en tres décadas, sin hablar de los artículos y entrevistas, además de la presencia de la literatura en otros libros del filósofo dedicados a otros temas.

En la década de los sesenta contamos con dos libros dedicados exclusivamente a la literatura: *Proust y los signos*, cuya primera edición es de 1964, y *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, publicado en 1967. Además de eso, en *Diferencia y repetición*, su tesis de doctorado publicada en 1969 y, principalmente, *Lógica del sentido*, también de 1969, la literatura es un intercesor

fundamental en las figuras de Lewis Carroll, Antonin Artaud, F. S. Fitzgerald y Malcom Lowry.

En la década de los setenta contamos con el libro dedicado a Franz Kafka, escrito junto con Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, editado en 1975; antes, en 1972 escribiría también con el psicoanalista su fundamental *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* y también el pequeño libro con Claire Parnet, *Diálogos*, además del texto escrito del teatro de Carmelo Bene en 1979.

Ya en los años ochenta, a pesar de que Deleuze no publicó ningún libro acerca de la literatura, varios artículos que componen el libro *Crítica y Clínica*, que será lanzado en la década siguiente, fueron escritos en esa época, como el artículo sobre Bartleby, acerca de la novela corta de Herman Melville. Además de eso, la presencia de la literatura en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* es una de las piedras angulares y maestras de esa obra.

Sin embargo, es en los años noventa, precisamente en 1993, cuando Deleuze publica, a mi parecer, su principal obra sobre literatura: *Crítica y clínica*, compuesta por 17 pequeños textos, entre ellos algunos sobre la literatura norteamericana. Justamente este libro no sólo es pretexto sino justificación de que el esquizoanálisis puede aplicarse a obras literarias.

Esta investigación nace de la impronta de avizorar la novela *Doña Flor y sus dos maridos*, del escritor brasileño Jorge Amado, desde la perspectiva esquizoanalítica, esa que solicita atender los principios de inmanencia, de multiplicidad rizomática, la transversalidad, lo maquínico, el transnomadismo que vincula velocidades infinitas con finitas, caos con complejidad.

Amado, el cronista no sólo del bullicioso Bahía, sino del Brasil, es creador, como Balzac, de una verdadera “Comedia Humana” bahiana, de una prolífica obra en la que transita una galería de personajes típicamente brasileños

en su forma de abordar la vida, en la matriz cultural donde se desenvuelven y que, al mismo tiempo, son universales y prototípicos en su esencia humana.

El autor no moraliza, no enjuicia, sólo describe al mundo y a los hombres como los ve: con sus cualidades y defectos, sus pasiones y sus búsquedas. Doña Flor está casada con Vadinho, sobrenombre que, a través de un juego de palabras intraducible, alude a un objeto de conducta licenciosa y desordenada.

En la trama podemos encontrar elementos que bien pueden alimentar un trato psicoanalítico: Vadinho es un buscador insaciable de placer, un verdadero hedonista que hace conocer a doña Flor las cumbres del deseo (manejaré por lo pronto el término de manera convencional; en el capítulo III confrontaré las teorías psicoanalíticas con las esquizoanalíticas) y la pasión, así como la perspectiva lúdica de la vida. Doña Flor parece feliz. Conoce el deseo intenso que prende como aguijón la sexualidad satisfecha y el alegre juego de la vida, pero también conoce desde el primer momento, desde la primera noche, el abandono y el desprecio de quien no quiere prescindir de los placeres del mundo de fuera: el juego que prende y apasiona con su capacidad adictiva, las mujeres (otras mujeres), la parranda, el alcohol, los amigos, un mundo infinito de placeres que se buscan sin descanso como las abejas a las flores.

Entonces, doña Flor conoce la soledad y el sufrimiento con Vadinho. Conoce las cimas del placer y la pasión, pero no acaba de sentirse amada, porque no recibe cuidado, protección, respeto. Resiente la falta de percepción y de consideración por el otro, que sólo existe en función de la satisfacción de las propias necesidades. Vadinho no puede apreciar las necesidades de doña Flor y por tanto satisfacerlas; sólo puede manipularlas tras su frustración y proponerse su reconquista y dominio.

Vadinho muere, víctima de sus propios excesos. Pero Jorge Amado se cuida de moralizar. Él es brasileño y no español culposo. Le interesa más la dimensión humana de los sentimientos y necesidades que elaborar una filípica moral o religiosa.

Flor atraviesa el difícil periodo de duelo, donde hay que aceptar con dolor y resignación su desaparición, para poder recuperar la libertad de volver a vincularse. En ese difícil periodo de pérdida, de ausencias, de añoranzas, aparecen las necesidades de un cuerpo como el de doña Flor. Pero gana la represión y todo queda sólo en satisfacción alucinatoria de ese deseo, con Vadinho como símbolo y prototipo. Se trata, en el caso de Flor, de un cuerpo fragmentado que necesita una imagen ortopédica que le dé una unidad. El ser no se reconoce en un espejo sino a través de las relaciones que mantiene. Tendremos entonces que indagar en su primera infancia para visualizar el desamparo original cuyo posible retorno con la muerte de Vadinho constituye una amenaza.

La muerte de él interrumpe ese proceso, que queda inacabado, que no logra alcanzar la etapa poscrítica de reajustes signados por la reaparición de lo reprimido. Doña Flor elige, tras el duelo, al boticario Teodoro, cuarentón, rígido y pudoroso, que lleva una vida impecable. Esta elección es de apuntalamiento, de apoyo. Tantas desventuras debidas al abandono de Vadinho la llevan a elegir bajo el mecanismo de formación reactiva: la seguridad ante todo.

Y este proceso culmina con una solución, la solución salomónica: la conservación de la seguridad afectiva y económica en la permanencia de la relación con el tranquilo boticario, y la satisfacción pasional sólo de modo alucinatorio, con su inolvidable Vadinho. La pequeñez y limitaciones de los

seres humanos quedan así crudamente evidenciadas, aunque disfrazadas con el velo del poeta costumbrista.

Como puede apreciarse, en la obra de Amado permean conceptos psicoanalíticos. Sin embargo, es el esquizoanálisis el que nos permitirá interpretar el deseo bajo condiciones más literarias y menos clínicas. Mientras que el psicoanálisis parte de un modelo de psique basado en el estudio de las neurosis, centrado en la persona y en las identificaciones, y que opera a partir de la transferencia y de la interpretación, el esquizoanálisis se inspira, por el contrario, en las investigaciones acerca de la psicosis; se niega a rebajar el deseo a los sistemas personológicos y niega toda eficacia a la transferencia y a la interpretación.

Deleuze concibe el deseo de manera diferente al convencional, el cual puede describirse como una tendencia hacia la posesión de un objeto, e inclusive a la noción que defiende el psicoanálisis. Para Deleuze, se desea en conjunto y para ello construye el concepto de agenciamiento para la realización del deseo. Lo ve como flujo y lo acerca al delirio.

Flor experimenta diversos tipos de agenciamiento compuestos de estados de cosas, estilos de enunciación y movimientos de territorialización-desterritorialización. En el amor, Flor siempre está deviniendo. Es exceso significativo, disyunción continua.

Con los amores contrariados, Amado mueve el sistema filosófico clásico, lo desliza para volver indefinidamente al acontecimiento para que se repita como el singular universal. En la superficie de la novela se genera el sentido. Frente a los cuerpos de Flor, Vadinho y Teodoro, que son entendidos desde la presencia, se sitúan los estados de cosas con su devenir.

Pero en los pliegues encontramos la pulpa que saciará una sed genuina por crear y re-crear conceptos esquizoanalíticos. En primer lugar, la realidad.

Por *realidad* entiendo no apenas aquello que tiene existencia empírica, ontológica o metafísica, “fuera” de la praxis que la trata confrontándose así a las facultades y a la acción (pensamiento, sensibilidad voluntad prácticas, etcétera) como polo a ser pensado, conocido y transformado. Denomino *realidad* al conjunto no totalizable de procesos y entidades corpóreas e incorpóreas y a sus “predecesores”, todos inmanentes entre sí y en incesante mutación, cuya esencia es la producción de diferencias y diversidades, incluidos los discursos y textos “acerca” de ella.

De acuerdo con diferentes momentos de la obra de Deleuze y Guattari, esta “concepción de la realidad” recibe el nombre de esquizoanálisis, pragmática universal, ecosofía, micropolítica y otras denominaciones. En cuanto a un supuesto “estatuto” epistemológico del esquizoanálisis, creo poder afirmar que es in encuadrable, porque acontece y deviene: filosofía y ciencia y arte y literatura y política y tecnología y medicina y magia y mitología y saber-hacer popular y delirio y modalidades de vida... y así sucesivamente.

Por ello, intentaré abordar en el transcurso de la presente tesis esa variada biografía de Deleuze, buscando tejer las relaciones entre sus partes o, en términos esquizoanalíticos, horadar los agujeros negros o los tallos rizomáticos, aunque no hayamos tomado en cuenta la cronología de las obras como hilo conductor del análisis. Creo que es mucho más relevante dar visibilidad a los problemas planteados en estas obras y cómo éstos son retomados en el recorrido de la creación de la obra deleuziana.

Esta extensión, por tanto, nos obliga a pensar si existe alguna unidad entre estos diferentes libros. Así, ¿qué habrá de común, por ejemplo, entre *Proust y los signos* y *Kafka. Por una literatura menor*? Entre ellos tenemos muchos acontecimientos que Deleuze considera fundamentales para la definición de sus conceptos que formulará a partir de los años setenta: Mayo de 1968 y el

encuentro con Guattari, que el propio Deleuze consideró como uno de los encuentros más importantes para formular las modificaciones de su pensamiento. Es preciso, entonces, ser capaces de localizar tales modificaciones aunque, como sucede en ocasiones, como dice Deleuze, sea preciso pensar en términos inciertos, ya que el pensamiento sólo es engendrado cuando nos movemos en los límites de nuestro saber.

En ese camino rizomático hay, sin embargo, un hilo conductor: el concepto de devenir-menor, que comienza a ser elaborado en *Kafka. Por una literatura menor* y que se articula al final de la obra de Deleuze (principalmente con *Crítica y clínica* y *Qué es la filosofía*). Recorreremos así un camino que partirá de la conceptualización de la literatura como cuerpo, así como las problemática del devenir-minoritario, circunstancias que serán analizadas en el capítulo I.

Este apartado tiene la intención de constituirse como un mapeo de posibles correlaciones de los principales conceptos y realidades esquizoanalíticas. Partiré de un hecho fundamental: qué es el concepto. Deleuze y Guattari le dedican al término un amplio estudio en la primera parte de *¿Qué es la filosofía?* Este punto de partida nos permitirá comprender y justificar que el esquizoanálisis está concebido por una serie de conceptos, unos de nuevo cuño y otros con nuevas aplicaciones. A pesar de la extensión del apartado, que puede entenderse como una digresión o un desvío de nuestro objeto de estudio, nada es gratuito. No será ni ocioso ni infructuoso dedicarle todo el espacio necesario al esquizoanálisis. De hecho creo que es apenas un vistazo al análisis social del modo de vida capitalista.

Después del concepto, el capítulo I abordará las nociones de cuerpo, rostro, sentidos de identidad literarios y las máquinas deseantes, para aterrizar en la literatura como máquina. Posteriormente cederé un espacio al trabajo

desarrollado por nuestros autores en el análisis de Kafka y la formulación de la literatura menor, en la cual se inscribe la novela de Amado.

El capítulo en cuestión tendrá, sin embargo, conversaciones con la novela de Amado para comenzar a operar no la interpretación –como ya sostuve anteriormente– sino cómo funciona esquizoanalíticamente el texto amadiano. Es verdad que se tratará de contactos tímidos, pero suficientes para percibir que la obra del autor brasileño es susceptible de un esquizoanálisis. Justamente al final del capítulo se expondrá la síntesis de lo que vendrá en los siguientes capítulos: la máquina amadiana; de tal suerte que registrará la cartografía general de *Doña Flor y sus dos maridos*, a saber: las líneas molares, las líneas moleculares y las líneas de fuga.

La obra de Jorge Amado ha merecido la atención de la crítica de su tiempo, que ha apreciado su valor estético. Eduardo de Assis Duarte identifica en la recepción crítica de la obra de Jorge Amado una tendencia a la polarización: por un lado, una crítica de los defectos y una crítica de las bellezas. Según el estudioso, la crítica brasileña, salvo raras excepciones, pocas veces se dedicó a una lectura de la novela amadiana que tomara en cuenta la naturaleza de su proyecto o las convenciones adoptadas para su concretización. Marcada por las balizas estéticas del modernismo, se dedicó a criticar los defectos y las bellezas, se acuerdo con otro estudioso, Agripino Grieco. En el primer caso, buscando resaltar solamente las fragilidades; en el segundo, apenas los méritos (Duarte, 1996: 32).

Sin lugar a dudas *Doña Flor y sus dos maridos* ha merecido no sólo la atención de la crítica sino de otras disciplinas del quehacer humano. Por ejemplo, el programa televisivo brasileño *Direito e Literatura (Derecho y Literatura)*, conducido por el profesor y procurador de justicia Lenio Luiz Streck, producido por el Instituto de Hermenéutica Jurídica (IHJ) en asociación con la

Fundación Cultural Piratini y transmitido semanalmente en el canal TV Justicia, le ha dedicado una emisión a la novela amadiana. Este programa presenta debates entre profesores de derecho y de literatura con el objetivo de difundir, en Brasil, el estudio de las interfaces existentes en estas dos áreas del conocimiento: el derecho contado a partir de la literatura, posibilitando que se desarrolle un nuevo modo de pensar el derecho y, sobre todo, comprender los fenómenos sociales al interior de las culturas jurídica y literaria.

Por otro lado no podemos soslayar la película homónima dirigida por Bruno Barreto y protagonizada por Sônia Braga (Flor), José Wilker (Vadinho) y Mauro Mendonça (Teodoro) de 1976. A esta producción se sumó la exquisita musicalización de Chico Buarque, cuya canción “O que será (A Flor da terra)” capta esa esencia atemporal que se convierte en poesía: “O será, que será? / O que não tem decência / Nem nunca terá! / O que não tem censura / Nem nunca terá! / O que não faz sentido”.

En este gran cuerpo que es la literatura debemos colocarnos en medio. Como dije al inicio de esta introducción, *estar en medio* fue siempre el anti-principio de Deleuze. Nunca se comienza por el principio, sino por el medio. Ahora bien: es preciso nombrar ese “medio” que nos permita transitar de la teoría esquizoanalítica a la demostración práctica en la novela de Jorge Amado, *Doña Flor y sus dos maridos* para encontrar sus agenciamientos colectivos de enunciación capaces de expresar fuerzas no personales para crear una tierra nueva, un nuevo pueblo.

Devenires, singularidades, fuerzas impersonales y pre-individuales, minorías activas, de eso trata la literatura de Amado. Sin embargo, ¿por qué es importante para la crítica literaria la aportación que pueda generar la presente investigación con base en el esquizoanálisis? Creo que los propios postulados de la herramienta filosófica provista por Deleuze y Guattari nos darán la

respuesta. Ante todo, se trata de un modelo de pensamiento que rebasa lo local. No importa que haya sido acuñada por franceses en un mundo occidental y en una época ajena (1972) a la escritura de Amado (1966), el esquizoanálisis es atemporal y universal.

Sobre todo, la literatura es un acontecimiento, es vida. Para Deleuze, el objetivo último de la literatura es “[...] poner en evidencia en el delirio esa creación de una salud, o esa invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribir por este pueblo que falta... (“por” significa “con la intención de” y no “en lugar de”)” (Deleuze, 1996: 11). Perfecta, la colocación entre paréntesis. Nada más ambiguo, ambivalente, que el discurso literario que puede actuar, con igual y atestada competencia, tanto para cuestionar como para reproducir “verdades”.

Bajo el dominio de las metáforas, de los significados que se esconden en los intersticios de la lengua, las distancias entre el cuestionamiento y la reproducción no son tan explícitas. Se delimitan fronteras a través de las sutilezas del lenguaje, de los antagonismos edificados a partir de una simple palabra como el destacado “por”. Poco probable que una palabra tan simple y usual consiga retener construcciones ampliamente opuestas fuera de lo literario, campo sesgado por excelencia. En la quintaescencia del “por” se revela la opción por el centro silenciador del margen (“en lugar de”), o del margen representado en el centro de la narrativa (“con la intención de”).

El acontecimiento literario sucede en las cosas de la vida y se expresa en la proposición, donde se da el verbo, que es garante del sentido. El acontecimiento no está en el mar por “ser azul” sino por “azulear”. Insisto: ¿Por qué es importante para la crítica de Jorge Amado aportar un ejercicio con la herramienta teórica deleuziana? En primer lugar, considero que la ejercida por el escritor brasileño es una literatura menor, condición necesaria para el

esquizoanálisis. De acuerdo con Deleuze y Guattari, el idioma de la literatura menor se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización; además, cada problema individual se conecta de inmediato con la política y, finalmente, todo adquiere un valor colectivo (Deleuze y Guattari, 1978: 28-29).

Amado no recrea el medio social bahiano como mero trasfondo. En apariencia, los problemas que enfrenta la protagonista de la novela, Florípedes Paiva, son edípicos, familiares, pero tienen conexión con otros colectivos. Así, doña Flor se desarraiga del yugo matriarcal, abandona territorios y se interna en otros. Asimismo, se percibe en esta obra un dispositivo colectivo de enunciación: un compromiso social con los desposeídos vestido con dosis de humor, sensualidad, erotismo.

Entre el centro y el margen, el brasileño Jorge Amado escribió por el margen (“en la intención de”), usó la literatura como voz para la no voz en clara contestación a los procesos de exclusión y dominación reinantes en la sociedad. Explotó los argumentos y neutralizó el centro a partir de las fuerzas del propio margen. Exigió, con esto, no la asimilación o alienación (“en lugar de”), sino la alteridad. Su obra como un todo y, principalmente, *Doña Flor y sus dos maridos*, cumple la expectativa deleuziana de encarar la literatura como “la medida de la salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que no para de agitarse bajo las dominaciones, de resistir a todo lo que la aplasta y aprisiona [...]” (Deleuze, 1996: 10).

El segundo capítulo, *De Teodoro Madureira o cartografía de lo molar*, tiene el propósito de analizar los equipamientos de represión y control como son los molares, que describen el trazado de los territorios más cristalizados en un individuo o en una sociedad, sus valores dominantes, sus estructuras de reproducción, sus identidades y leyes características. Esas líneas recibirán su determinación de la posición de trascendencia de un aparato de Estado y serán

sobredeterminadas por el universo de las leyes y representaciones sociales dominantes. En suma, esas líneas se confundirán con los territorios del Poder en una sociedad. Ese primer tipo de línea es sin ninguna duda el más visible de los tres, lo que se da primero al mirar del sentido común, el más fácil de ser seguido. Identifica el funcionamiento de las sociedades sólo a través de la descripción de sus grandes conjuntos morales, del análisis de sus representaciones colectivas.

A su vez, el tercer capítulo, *De Florípedes Paiva o cartografía de lo molecular*, atenderá lo concerniente a lo molecular en el personaje de doña Flor. Partiré de la premisa de que lo molecular siempre es un “entre”, lo cual implica que el individuo está en permanente construcción o, en palabras esquizoanalíticas, en devenir. Ello nos llevará a reflexionar sobre conceptos como conciencia, inmanencia y subjetividad. En tanto vive, el sujeto afirma su mundo y la vida misma. Este movimiento, las eternas territorializaciones y desterritorializaciones, constituye los flujos de las máquinas deseantes.

Finalmente, el capítulo IV, *De Vadinho o cartografía de las líneas de fuga*, permitirá establecer una relación entre los tres principales personajes de la novela y las tres líneas de segmentación que son el eje central del esquizoanálisis de Deleuze y Guattari. Está dedicado a la tercera línea –la de fuga–, quizás la más trascendente o la que finalmente confirma la tesis de nuestros autores franceses en el sentido de que el deseo es plenitud desbordante. En este sentido, el personaje que caracteriza esta línea al interior del universo narrativo amadiano es Waldomiro Dos Santos Guimarães.

En resumen: pudiera creerse que el esquizoanálisis es el sistema para encontrar la verdadera naturaleza del ser humano, pero como sostiene Deleuze en *Empirismo y subjetividad. Ensayo sobre la naturaleza humana según Hume*, el sujeto se define como un movimiento de desenvolverse a sí mismo. Ahí está, pues, el

único contenido que se puede ofrecer a la idea de subjetividad: la mediación, la trascendencia. Las “tareas” del esquizoanálisis pueden resumirse en la propuesta de la creación y aplicación continuada de un nuevo paradigma estético que infunda a los epistemes literarios de la potencia poética y de la versatilidad expresiva de las artes.

De entre las innumerables invenciones conceptuales con las que el esquizoanálisis trata la realidad desde “ella misma”, yo, según mis propios criterios restrictivamente pedagógicos (aunque sin olvidar que procuran también ser inexactos pero rigurosos), he escogido agruparlas en conjuntos, cada uno con grupos. Es importante tener en cuenta que este “mapeamiento” no sólo no agota de modo alguno la inmensa riqueza de los textos, sino que se define más por lo que excluye que por lo que consigue tratar.

Mi trabajo de investigación intentará delimitar y vincular estos temas en función de mi pretensión general de “proyectar” visiones panorámicas. Debo advertir que lo que intento es establecer denominaciones y correlaciones (muy discutibles por cierto) entre estos macizos conceptuales.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS DEL ESQUIZOANÁLISIS LITERARIO

Este capítulo tiene como objetivo mapear los principales conceptos y realidades esquizoanalíticas y su aplicación en un texto literario que, en este caso, es la novela *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado. Como ya se dijo en la introducción, el concepto *esquizoanálisis* fue formulado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *El Anti-Edipo*, publicado en 1972 para designar, más allá de un conjunto de críticas al psicoanálisis tradicional, un nuevo instrumento para abordar la subjetividad. ¿Qué más subjetivo en este sentido que una obra literaria? La lectura literaria es un espacio que posibilita el ejercicio de la libertad, pues a diferencia de otras manifestaciones del lenguaje, ésta se coloca en nuestros patrones sociales y lingüísticos, elaborando vías para salirnos del estado de lo objetivo, ya que denuncia los amarres de los hábitos estereotipados y las convicciones que nos constituyen. Por lo tanto, la lectura literaria es un acontecimiento que transforma nuestra red afectiva y cognitiva.

En *¿Qué es el acto de creación?*² Deleuze sostiene que la información se caracteriza por ser una tarea que hace circular las consignas en nuestra sociedad. Ella estaría del lado de la comunicación y el mandato. El arte, en cambio, es una especie de contra-información, pues se caracteriza por ser un acto de resistencia a lo establecido. El autor agrega que es necesario un desvío de la lengua mayor para escapar del control. Y crear es una cosa diferente que comunicar.

El esquizoanálisis es, en este sentido, una caja de herramientas para percibir la invitación de la literatura a la alteridad, a la comprensión de la

² Disponible en <https://goo.gl/2kcGbs>. Consultado el 22 de noviembre de 2016.

infinidad de ideas y de reacciones que los seres humanos pueden tener al relacionarse con un determinado dilema existencial. Es como si el lector fuera convocado a convertirse en otro al encontrarse con el texto literario. Así, está invitado a continuar el pensamiento a través de la resonancia lectora. La literatura, de hecho, asume una posición adversa a la voluntad de verdad y de control. Las verdades, los juicios y las convicciones no son instrumentos dogmáticos utilizados por la reflexión literaria en su análisis sobre la existencia. Ella los usa solamente para que el lector continúe el pensamiento. En síntesis, la literatura se propone *contaminar* al lector con interrogantes, a diferencia de los textos de divulgación e información –unívocos–, que privilegian las respuestas objetivas y no el cuestionamiento.

1.1. EL CUERPO ESQUIZOANALÍTICO DE LA LITERATURA

Si partimos de un criterio biológico, *cuerpo* es el conjunto de sistemas orgánicos que constituyen a un ser vivo. Desde luego que la literatura no es un ser orgánico, pero puede decirse que sí tiene un sistema que dispone de elementos que lo conforman y que está vivo, en sentido metafórico, cuando establece contacto con el lector. Sin embargo, la concepción de cuerpo me lleva, inevitablemente, a caer en la cuenta de dos situaciones: primero, que es perceptible por los sentidos, y segundo, que tiene una extensión limitada. De ser así, ¿en verdad el texto literario es captado por los sentidos y está delimitado? Sobre todo: ¿Como lector mis sentidos lo perciben enteramente?, y ¿no puede el cuerpo literario rebasar sus fronteras?

Estos dos factores desencadenan más interrogantes respecto a su solidez, a su consistencia, en fin, a todo lo que ocupe un lugar. A partir de esta noción se desencadena la problemática subjetiva de este arte. Por principio de cuentas,

si nos atenemos a su delimitación y a su organización dogmática (número definido de páginas, enunciados unívocos, verbos, sintagmas, adjetivos, pronombres, etcétera) en el cuerpo literario se percibe una reducción y una tiranía. Todos estos elementos –visibles, delimitados– nos hablan de concreción. De concreción de escritura, de cuidado editorial, de impresión y de publicación. Pero el cuerpo literario debe tener algo más allá de lo tangible, aunque la literalidad del cuerpo literario es un buen comienzo para aterrizar después en lo intangible. Así como ya lo demostró la física cuántica, en los cuerpos hay espacios vacíos, y esos son los que interesan al esquizoanálisis. Ya lo veremos más adelante cuando se aborde el Cuerpo sin Órganos.

Para el esquizoanálisis, los criterios para definir al cuerpo son causa, producción, funcionamiento. Como veremos más adelante, a nuestros autores no les interesa saber qué significa la obra literaria sino cómo funciona. Aquí se deduce que en el cuerpo *algo* está causando o siendo causado, donde *algo* está produciéndose o funcionando. Entonces, si la literatura tiene un cuerpo, algo real está produciendo de manera funcional.

El esquizoanálisis, a su vez, tiene un cuerpo, que es rizomático, cuyo aspecto determinado se explica en el siguiente apartado.

1.1.1. EL CONCEPTO COMO PUNTO DE PARTIDA

Para concebir el cuerpo esquizoanalítico hay que partir de su concepto. Sin embargo, nos topamos con el inconveniente de que éste, en lingüística, es la representación mental asociada a un significante. Como veremos más adelante, nuestros autores descalifican su aplicación, sobre todo por el psicoanálisis. Por ello, los pasos que demos deberán conducirse por otros caminos.

El recorrido filosófico de Deleuze comienza en la década de los cincuenta del siglo pasado. Desde el inicio, su perspectiva de la filosofía estaba sustentada en la creación. Así, hacer filosofía era crear. Desde el sentido más simplista, nadie concibe un libro de filosofía *ipso facto*, pues necesita ser creado, construido, delineado. Por lo tanto, el principal objeto creado por la filosofía son los conceptos. Pero, ¿qué es un concepto filosófico?

Responder esta pregunta implica asumir una actitud filosófica, pues como advierten Gilles Deleuze y Félix Guattari en su última obra escrita a cuatro manos, *¿Qué es la filosofía?*, este arte tiene como propósito inventar, fabricar conceptos. Por ello, antes de abordar la materia literaria que nos ocupa, es necesario establecer algunos fundamentos filosóficos generales, a modo de prolegómeno para entender al esquizoanálisis.

Nuestros autores nos advierten que el filósofo es un especialista en conceptos y, a falta de éstos, “sabe cuáles son inviables, arbitrarios o inconsistentes, cuáles no resisten ni un momento, y cuáles por el contrario están bien concebidos y ponen de manifiesto una creación, incluso perturbadora o peligrosa” (Deleuze y Guattari, 1997: 9).

Un concepto es algo más que la expresión lingüística del pensamiento. Va más allá de una opinión o un juicio. Es resultado de un análisis, el examen de una variopinta gama de circunstancias en torno a un fenómeno cuyo producto determina una nueva forma de entendimiento.

Así, el concepto cobra un tono más definido al amparo no de una pluma vigorosa, sino de una exposición argumentada que esté en armonía con el triángulo aristotélico de la persuasión: *ethos, pathos, logos*.

En la filosofía deleuziana-guattariana abundan múltiples conceptos, ya sean acepciones nuevas —*rostridad, desterritorialización* o *percepto*, por ejemplo— o términos arrebatados y reformulados, como *devenir, cuerpo sin órganos* y *máquinas*.

Abordar una filosofía que incorpora neologismos, que le da un giro de tuerca a la lengua y que elabora procesos novísimos de transferencia de denominación mediante el cual un objeto de estudio es designado por un término diferente del que habitualmente le es propio, constituye una tarea hercúlea por la miríada de voces que establecen contacto, por los múltiples reenvíos de sentidos, por la propia cuestión de la escritura pensada y experimentada por los filósofos.

El *concepto* tendrá, en este trabajo, ecos de noción de signo,³ de sus cuestiones relacionales o su valor/identidad derivado de las diferencias, de su repetición y que, al mismo tiempo alterará los propios conceptos. Deleuze y Guattari sostienen que un *concepto* tiene una historia, que no solamente nos remite a otros conceptos sino a otros problemas epistemológicos y planos.

Al igual que los signos, cada concepto nos conduce a otros y a sus conexiones con otros conceptos. El concepto tiene, así, un *devenir-concepto*. Se puede decir que es Uno-Múltiple,⁴ compuesto por varios componentes que son devenir-concepto. Para explicarlo mejor, pensemos en la escena de apertura de la novela de Amado. Vadinho, el primer marido de doña Flor, ha muerto, y se lleva a cabo su velorio. Alrededor de este evento giran como electrones diversos conceptos: hay un cuerpo social (cuándo y qué servir en un velorio), un cuerpo ritual (en dónde velarlo y cómo), además de los cuerpos orgánicos

³ Al respecto, Ricardo Espinoza Lolas y Patricio Landaeta sostienen: “¿Qué es una semiótica? Una semiótica es un régimen de signos que pone en marcha al lenguaje. Éste, en verdad, está compuesto de diversos regímenes o sistemas que estrictamente son los que hacen posible su existencia, más exactamente el lenguaje, como sistemas de signos, se constituye por ‘operaciones lingüísticas’ de características tales que contradicen una pregunta sustantiva, vale decir, la pregunta por su esencia (centrada desde siempre en el *quid*). Al contrario, su fundamento es su agenciamiento, su esencia es su operatividad. Su fundamento, si se quiere, es superficial, se ejecuta, es un efecto: el lenguaje, como legalidad de la palabra, no existe fuera de los regímenes que lo hacen posible. Para Deleuze-Guattari los signos funcionan, pero ¿cómo y a qué velocidad? ¿Quién los hace funcionar? Nosotros, cada uno opera desde distintas semióticas. Éstas no dependen meramente de un uso lingüístico, al contrario impregnan, la educación, la salud, la cultura, la sociedad en general, y su velocidad dependerá de cada semiótica o de la pragmática en que nos instalemos”. Disponible en <http://goo.gl/UmOC2f>.

⁴ La filosofía deleuziana tiene parte de su sustento en la interpretación que Nietzsche hace de Heráclito: “Lo múltiple es la manifestación inseparable, la metamorfosis esencial, el constante síntoma de lo único. Lo múltiple es la afirmación de lo uno, el devenir la afirmación del ser. La afirmación del devenir es el ser, la afirmación de lo múltiple es lo uno, la afirmación múltiple es la manera en que lo uno se afirma. ‘Lo uno es lo múltiple’”. (Deleuze, 2001: 14).

de los personajes que activan los devenires. Cada uno de estos cuerpos tiene un concepto (una vigilia debe tener animación, por ejemplo) y conforman el gran concepto del velorio bahiano. De esta manera, el concepto deleuzo-guattariano es considerado como un punto de reunión de varios componentes; en este sentido, cada uno de ellos “es un *rasgo intensivo*, una ordenada intensiva que no debe ser percibida como general ni como particular, sino como una mera singularidad —‘un’ mundo posible, ‘un’ rostro, ‘unas’ palabras— que se particulariza o se generaliza según se le otorguen unos valores variables o se le asigne una función constante” (1997: 25).

El concepto es un acto de pensamiento y, en resumen, se define por la “*inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a velocidad infinita*. Los conceptos son ‘superficies o volúmenes absolutos’, unas formas que no tienen más objeto que la inseparabilidad de variaciones distintas”.⁵

Los estudiosos franceses nos ofrecen un ejemplo partiendo del concepto de *Otro*, en el entendido de que un concepto está primero en relación con otro. El otro se coloca frente a mí (al Yo) como un objeto-especial. En este cara a cara encontramos dos componentes: sujeto y objeto. Si yo fuera el sujeto el otro es el objeto y viceversa. De este modo nos toparemos entonces con el problema de la pluralidad de sujetos, su relación y la recíproca presentación de uno y de otro. Así acontece al inicio de nuestra novela, pues doña Flor responde la pregunta de una alumna suya respecto a lo que hay que servir en el velorio y cuándo. El problema aumentará cuando caigamos en la cuenta de que lo otro es un “mundo posible” por la subjetividad exprimida por su cuerpo, por su rostro que se vuelve real por el lenguaje activado. Así, conviven tres componentes inseparables, porque no hay mundo sin rostro y no existe la

⁵ *Ibidem*, p. 27. La cursiva es de los autores.

posibilidad de tornarse real sin que la expresión del rostro se vuelva expresión por la lengua, el habla, las palabras.⁶

Podríamos decir que el concepto deleuzo-guattariano bien puede escapar del contexto del signo, por su condición de auto-referencialidad definida por los autores.⁷ Sin embargo, ¿no es un concepto también un signo? O, ¿no un signo es por lo menos uno de sus componentes? ¿Y si todos sus componentes fueran signos —que no son auto-referenciales— cómo es que un concepto, conformado por componentes, puede ser auto-referencial? Porque, como nos explican Deleuze y Guattari, la referencia no dice nada respecto al Acontecimiento, sino a las cosas y a los estados de las cosas en tanto el concepto es “un Acontecimiento puro, una hecceidad, una entidad: el acontecimiento de Otro, o el acontecimiento del rostro (cuando a su vez se toma el rostro como concepto)”.⁸

Los conceptos pasan por diversos planos. Estos planos son, en la filosofía de nuestros estudiosos, los *planos de inmanencia*⁹ que, de acuerdo con ellos, no son conceptos sino imágenes del pensamiento, “la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento [...]”.¹⁰ Pensar, o la imagen del pensamiento, es un movimiento

⁶ Estoy de acuerdo con Deleuze y Guattari cuando afirman que no es sencillo presentar cualquier ejemplo, ya que “no existen conceptos simples” (Deleuze y Guattari, 1997: 25).

⁷ “El concepto se define por su consistencia, endoconsistencia y exoconsistencia, pero carece de *referencia*: es autorreferencial, se plantea a sí mismo y plantea su objeto al mismo tiempo que es creado. El constructivismo une lo relativo y lo absoluto”. *Ibidem*, pp. 27-28; la cursiva es de los autores.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ La inmanencia no es entendida por nuestros autores como lo inherente a algún ser o unido de un modo inseparable a su esencia. No depende de un objeto ni pertenece a un sujeto. No es la instancia que contiene objetos. Es la totalidad de lo que existe, es un caos. Para entender el concepto de inmanencia habría que suprimir todo el plano de dualidad (cielo-tierra, immanente-trascendente). El plano de inmanencia es el recorte del caos para crear consistencia y pueda ser pensado. De este modo, trazar un plano de inmanencia es cortar el caos de la inmanencia huidiza. La estrategia creada por los franceses es crear un mapa que se traza sobre el caos para que sea posible locomoverse sobre él, poder pensarlo. Es recortar la realidad caótica para que sea posible pensar.

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

infinito doble, por ser pensamiento y por ser cuerpo.¹¹ Por esta misma razón, el pensamiento (el habla, la palabra, la escritura, etcétera) no es lo mismo en el siglo XX, en el Renacimiento o en la Antigüedad Clásica: son otros cuerpos y otras imágenes del pensamiento. Los conceptos no nacen en el plano de inmanencia sino con la filosofía en tanto que el plano es la propia instauración de la filosofía: es un movimiento doble como pensar y ser. El plano, dicen los autores, es prefilosófico.¹²

1.1.2. LAS PALABRAS

Lo palpable tanto en el cuerpo literario como el cuerpo esquizoanalítico son las palabras. Si invocamos nuevamente una noción biológica, serían la columna vertebral. Pero ya nos decían nuestros autores que no debemos comprender la filosofía de modo conceptual. Sin embargo, no podemos sustraernos al hecho de que las palabras han tenido que ver con un proceso, el de la escritura.

Si retomamos el plano filosófico, éste nos evoca un concepto derridiano, *archi-escritura*, que juega contra la cuestión de la escritura lanzada hacia fuera y, al estar afuera, de la palabra, y la manera como la *archi-escritura* es presentada como condición interna tanto de la escritura como de la palabra (nunca como origen), así como que la idea de la escritura está más próxima de la palabra que la palabra de sí misma. Sin embargo, no son la misma cosa. Son dos cuerpos diferentes, dos pensamientos diferentes. Lo anterior es todavía más evidente cuando Deleuze y Guattari conciben la creación de personajes conceptuales, a la par de la creación de los conceptos, o la importancia de los devenires del

¹¹ “En este sentido se dice que pensar y ser son una única y misma cosa. O, mejor dicho, el movimiento no es imagen del pensamiento sin ser también materia del ser”. *Ibidem*, p. 42.

¹² “Prefilosófico no significa nada que preexista, sino algo *que no existe allende la filosofía* aunque ésta lo suponga. Son sus condiciones internas. Tal vez lo no filosófico esté más en el meollo de la filosofía que la propia filosofía, y significa que la filosofía no puede contentarse con ser comprendida únicamente de un modo filosófico o conceptual, sino que se dirige también a los no filósofos, en su esencia”. *Ibidem*, p. 45.

Cuerpo¹³ como “camino” siempre recorridos por el hombre cuando piensa, escribe, compone, actúa.¹⁴

Los personajes conceptuales son los diversos discursos que exponen los conceptos, como Sócrates y Fedro, por ejemplo. Deleuze y Guattari establecen una enorme diferencia entre personajes conceptuales y figuras estéticas (los personajes varios que pueblan el arte), por la naturaleza que separa a la filosofía del arte. Por un lado encontramos el pensamiento por conceptos; por el otro, el pensamiento por afectos y perceptos.

¿Qué son los afectos y perceptos? Ya no son afecciones ni percepciones, ya que éstas son las fuerzas que constituyen el acontecimiento, las que entran en acción con las fuerzas de los cuerpos, son las fuerzas que se experimentan. En cambio, los afectos y perceptos son el exceso de esas fuerzas marcadas, son nuestra propia experiencia (laboratorial) sobre las ganancias de cualquier experiencia (acontecimiento).¹⁵ De acuerdo con Deleuze y Guattari, las sensaciones, los afectos y perceptos son seres que existen en sí mismos.¹⁶

Para ahondar un poco más en este sentido se presenta otra interrogante: ¿qué es leer el texto literario? Leerlo no es doblar sus páginas, no es subyugar sus conocimientos, no es someter su visión de mundo. Por simplista que se entienda, leer es ir hasta el texto. Uno sólo puede vincularse con la novela

¹³ Veremos más adelante la permanencia de la mayúscula en la presentación de esta noción de cuerpo cuando aborde el Cuerpo sin Órganos (CsO) como un cuerpo ya no separado en *physis* y *psyché* sino *physis-psyché*.

¹⁴ “Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo relanzan”. *Ibidem*, p. 46.

¹⁵ “Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y luego están los que podríamos denominar perceptos: los perceptos son el dominio del arte. ¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, ‘percepto’, en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta”. Véase *El abecedario de Gilles Deleuze*, disponible en <https://goo.gl/ChL0d4>.

¹⁶ Son “seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”. *Ibidem*, p. 165. La cursiva es de los autores.

cuando va hasta ella, cuando el lector acepta que debe salir de su zona de confort y se abre, no para desvendarla sino para hacer (o rehacer) lo que está escrito (relaciones sintácticas, semánticas, formales). Entonces así el lector piensa, siente y vive el mundo conforme a la creación de la novela. Los perceptos y los afectos son justamente esos bloques de sensación a través de los cuales el lector siente y vive el mundo.

Aunque de naturalezas diferentes, el plano de composición del arte y el plano de inmanencia de la filosofía pueden unirse, mezclar conceptos y afectos, personajes conceptuales y figuras estéticas (por ejemplo, Zaratustra).¹⁷ Los personajes conceptuales se presentan como “simpáticos” o “antipáticos”. Aquéllos, como representantes del autor, del filósofo; éstos, como agentes de otras filosofías, de argumentos, críticas, que contribuyen al desarrollo del discurso del autor. Sin embargo, ambos habitan el mismo plano de inmanencia. ¿Querrá esto decir que el personaje conceptual simpático es el autor, como se juzga que un narrador es la voz del autor? No lo creo. No, porque los personajes conceptuales viven dentro del filósofo, quien los crea para expresar sus conceptos en el plano de inmanencia,¹⁸ pero sí: una vez que ya vimos que pensar y ser son la misma cosa, de este modo también él es el personaje conceptual.¹⁹ Por otro lado, los personajes conceptuales y las figuras estéticas se asemejan a otros aspectos que igualmente los caracterizan, como los “rasgos prácticos” que los componen, que los remiten a tipos psicosociales y por los actos de habla. Existen, de acuerdo con los autores, *rasgos relacionales* [el Amigo, el Pretendiente, el Rival, etcétera], *rasgos dinámicos* [acciones psicofísicas que determinan al personaje como su autor, “[...] adelantar, trepar, bajar son

¹⁷ “En cada caso, en efecto, el plano y lo que ocupa son como dos partes relativamente distintas, relativamente heterogéneas”. *Ibidem*, p. 68.

¹⁸ “[...] el filósofo no es más que el envoltorio de su personaje conceptual principal y de todos los demás, que son sus intercesores, los sujetos verdaderos de su filosofía”. *Ibidem*, p. 65.

¹⁹ “El personaje conceptual no tiene nada que ver con una personificación abstracta, con un símbolo o una alegoría, pues vive, insiste. El filósofo es la idiosincrasia de sus personajes conceptuales”. *Ibidem*, p. 66.

dinamismos de personajes conceptuales, saltar como Kierkegaard, bailar como Nietzsche, bucear como Melville”,²⁰ deconstruir como Derrida, volverse imperceptible como Deleuze, ver en lo oscuro como Milton], *rasgos jurídicos*, “en la medida en que el pensamiento nunca cesa de reclamar lo que le corresponde por derecho, y de enfrentarse a la Justicia desde los presocráticos”,²¹ y *rasgos existenciales* que presentan modos o posibilidades de vida [los mundos posibles]. La importancia de los tipos psicosociales es la de presentar, volver visibles y perceptibles “las formaciones de territorios, los vectores de desterritorialización, los procesos de reterritorialización”,²² sin embargo, quien desempeña el papel de manifestarlos son los personajes conceptuales, a través de los actos de habla (“speech-act”).²³

Deleuze y Guattari sostienen que la lengua está hecha para obedecer y para hacer obedecer a través de las herramientas, que son las palabras. La lengua es, entonces, constituida por consignas. Así sean las palabras informativas, o los enunciados informativos, son apenas “el mínimo estrictamente necesario para la emisión, transmisión y observación de órdenes en tanto que mandatos” (Deleuze y Guattari, 2002: 82). Aunque tengan un papel determinante en el lenguaje, las consignas no son el origen del lenguaje, sino funciones de éste. La indeterminación de este punto de partida, de origen “no-lingüístico” se debe a un aspecto tautológico del lenguaje, de un ir y venir en sí mismo, nunca sometido a una comunicación sino a una transmisión y repetición de lo que se dice.²⁴ Así, el lenguaje está determinado no por lo que

²⁰ *Ibidem*, p. 73.

²¹ *Ibidem*, p. 73.

²² *Ibidem*, p. 70.

²³ Deleuze y Guattari revelan la importancia de los actos del habla en “20 de noviembre de 1923. Postulados de la lingüística” y “587 a. J. C. Sobre algunos regímenes de signos” en el segundo volumen de su obra seminal, *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Para un análisis atento del problema del *speech-act* envío al lector al segundo capítulo que indico en esta nota.

²⁴ “El ‘primer’ lenguaje, o más bien la primera determinación que satisface el lenguaje, no es el tropo o la metáfora, es el *discurso indirecto*”. *Ibidem*, p. 82. Las cursivas son de los autores.

vemos o sentimos, sino por lo que nos fue dicho y por lo que escuchamos en estrecha relación con un campo social. Lo anterior queda demostrado si citamos a doña Flor, que le pregunta al autor al inicio de la novela: “[...] ¿puede decirme por qué se necesitan siempre dos amores?... ¿por qué a nuestro corazón no le basta con uno solo?” (Amado: 1993: 7). Si el lector está descontextualizado de la novela, los enunciados serán únicamente informativos y pueden llevarlo a caer en la cuenta que quien los enunció es una persona inmoral, adúltera o polígama.

La dependencia a un campo social determina la inexistencia de enunciados individuales o sujetos de enunciación sin estar insertados en un *agenciamiento colectivo de enunciación* que se ejemplifica, por excelencia, con el discurso indirecto (libre). Ahora bien, para entender qué es un agenciamiento colectivo de enunciación tendremos que poner atención a los actos.

Un acto se inserta en un determinado campo social, una sociedad, y ese campo es habitado por diversos cuerpos (instituciones, hombres, mujeres, moral, ética, etcétera). Los cuerpos sufren sobre sí mismos, dentro de sí mismos, acciones y pasiones que después sufrirán *transformaciones incorporales* a través de la expresión de lo que es expresado en los cuerpos. El conjunto de estas transformaciones son los actos, son el conjunto de los atributos no corporales de los cuerpos. Así lo comprobará el lector cuando lea la historia de doña Flor. Al corazón de la protagonista no le basta un solo amor porque “¿no fue amando como aprendí a amar? ¿No fue viviendo como aprendí a vivir?”.²⁵ El ejemplo que los autores nos ofrecen es muy claro para comprender mejor esta relación de los cuerpos y de los actos: dos personas están apasionadas. Esta pasión, este sentimiento, es una mezcla de cuerpos, de los amantes y también del deseo; ese amor puede ser representado “por una flecha, por una unión de

²⁵ *Ibidem*, p. 7.

las almas, etcétera” (Deleuze y Guattari: 2002: 86). Sin embargo, cuando uno de ellos dice al otro un simple “te amo”, su enunciado expresa un atributo no corporal de sus cuerpos.

Así se demuestra al inicio de la novela de Jorge Amado, *Doña Flor y sus dos maridos*, objeto de nuestra investigación:

Doña Flor contempló el cuerpo del marido antes de pedir a los serviciales y ansiosos vecinos que la ayudaran en la delicada tarea de vestirlo. Ahí yacía, desnudo, como le gustaba estar en la cama, la pelusa dorada cubriéndole los brazos y las piernas, la mata de pelo rubio en el pecho, la cicatriz del navajazo en el hombro izquierdo. ¡Tan bello y masculino, tan sabio en el placer! De nuevo asomaron las lágrimas a los ojos de la joven viuda. Procuró no pensar en lo que estaba pensando. No eran cosas para día de velorio (Amado, 1993: 9).

En la muerte, el cuerpo de Vadinho aún tiene atributos que hace sufrir a la protagonista transformaciones incorporales. Este evento después se reforzará cuando el primer marido de doña Flor regrese incorpóreamente a su vida.

Otro ejemplo es el mío, que experimentaré en el momento de defender esta tesis doctoral, en la sala estarán presentes varios cuerpos (el mío, el de mis tutores, el de mis sinodales, testigos, etcétera), todos en estados diferentes de pasiones (nerviosismo, confianza, expectativa, duda, etcétera), un momento que puede ser representado por un tribunal, un cadalso, *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, de Rembrandt, pero cuando uno de los sinodales pregunten “¿Qué quisiste decir con...” estaré ante una transformación incorporal.

La transformación, el acto, es un Acontecimiento,²⁶ un *hic et nunc* fechado que independientemente de las circunstancias en que se produjo ya no será el mismo, porque nosotros ya no seremos los mismos en una u otra circunstancia

²⁶ “La transformación incorporal se reconoce en su instantaneidad, en su inmediatez, en la simultaneidad del enunciado que la expresa y del efecto que ella produce” (Deleuze y Guattari, 1997: 86).

de enunciación.²⁷ De este modo, todos los enunciados y actos son dependientes de las múltiples situaciones en que éstos se pueden dar, es decir, la mezcla de varios cuerpos sujetos a diferentes acciones y pasiones, a diferentes espacios y tiempos. Todo eso son variables que modifican un mismo enunciado. La reunión de estas variables conforma el agenciamiento de enunciación, que podrá entonces transformarse en un “régimen de signos o máquina semiótica”.

Al respecto, la máquina semiótica por excelencia del personaje Vadinho que desata diversas variables en el cuerpo de doña Flor es yogar: “Vamos a yogar, hija”. Porque para él, el amor era como una fiesta de infinita alegría y libertad [...] ¿Dónde se vio yogar en camión? ¿Por qué te escondes? El yogar es cosa santa, fue inventada por Dios en el paraíso, ¿sabes?” (Amado, 1993: 9).

Una sociedad está compuesta de diversas semióticas, generando nuevas consignas, pudiendo o no formarse como régimen. También está compuesta de varios regímenes mixtos. La razón por la cual las consignas serán redundantes (la tautología del lenguaje que indiqué) encuentra su respuesta no solamente en su transmisión sino en la emisión de sí misma, lo cual justifica, para los autores, el discurso indirecto como expresión de cualquier agenciamiento de enunciación.²⁸

De esta manera, nuestro cuerpo se presenta como una enorme geografía, con elevaciones y depresiones, zonas calientes, frías y templadas, zonas

²⁷ La consigna es precisamente la variable que convierte la palabra como tal en una enunciación. La instantaneidad de la consigna, su inmediatez, le da un poder de variación, en relación con los cuerpos a los que se atribuye la transformación.

²⁸ “El discurso indirecto es la presencia de un enunciado transmitido en el enunciado transmisor, la presencia de una consigna en la palabra. El discurso indirecto abarca a la totalidad del lenguaje. Lejos de que el discurso indirecto suponga un discurso directo, es éste el que se extrae de aquél, en la medida en que las operaciones de significancia y los procesos de subjetivación en un agenciamiento están distribuidos, atribuidos, asignados, o que las variables del agenciamiento entran en relaciones constantes, por muy provisionales que sean. El discurso directo es un fragmento de masa separada, y nace del desmembramiento del agenciamiento colectivo; pero éste siempre es como el rumor de donde extraigo mi nombre propio, el conjunto de voces concordantes o no de donde saco mi voz. Siempre dependo de un agenciamiento de enunciación molecular, que no está dado en mi conciencia, que tampoco depende únicamente de mis determinaciones sociales aparentes, y que reúne muchos regímenes de signos heterogéneos. Glosolalia. Escribir quizá sea sacar a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo Yo. YO es una consigna”. *Ibidem*, p. 89.

solitarias y desérticas, y campos y ciudades pobladas habitadas por las consignas, por discursos indirectos.²⁹

Sin embargo, persiste aún la duda del porqué de las consignas. Esto se debe al hecho de que la lengua es, por encima de todo, una institución de poder, del poder. La lengua se instituye por una centralización, una homogeneización, una estandarización de los múltiples agenciamientos de enunciación, volviéndose como un enorme territorio, y decimos enorme porque cada agenciamiento es en sí mismo un territorio.³⁰

Como ya referí, los agenciamientos se componen de mezclas de cuerpos y de transformaciones incorporales que Deleuze y Guattari identifican como *contenidos* y *expresiones*.³¹ Estos conceptos indican dos formas independientes entre ellos. Las expresiones no representan los contenidos sino que intervienen sobre éstos, se insertan en los contenidos y, a su vez, los contenidos en la expresión. Los contenidos, ligados a la idea de la mezcla de cuerpos, presentan la forma “mano-herramienta o la lección de las cosas”, mientras que las expresiones, las transformaciones corporales se formalizan como “rostro-lenguaje o la lección de los signos”.³²

Podemos adelantar que así queda demostrado cuando Vadinho regresa al mundo de los vivos en el primer aniversario del segundo matrimonio de doña Flor. Se presenta como un ser desencarnado, incorpóreo, pero está fuertemente habilitado con su máquina semiótica. No cuenta con un cuerpo, pero sí con su lengua, el gran Agenciamiento por medio del cual provocará que doña Flor se

²⁹ “[...] el lenguaje es transmisión de palabra que funciona como consigna, y no comunicación de un signo como información. El lenguaje es un mapa, no un calco”. *Ibidem*, p.83.

³⁰ “La unidad de una lengua es fundamentalmente política. No hay lengua madre, sino toma de poder por una lengua dominante, que unas veces avanza sobre un amplio frente, y otras se abate simultáneamente sobre diversos centros”. *Ibidem*, p. 104.

³¹ Estamos, de hecho, ante los conceptos de Louis Hjelmslev, pero, como veremos, los conceptos de los autores franceses adquieren contornos un poco diferentes de los comprendidos por el lingüista.

³² *Ibidem*, p. 90.

desterritorialice de Teodoro, su segundo marido, y se reterritorialice en la canícula vadihniana.

Tanto la lección de las cosas como la lección de los signos se refieren a los cuerpos que actúan y a los cuerpos que dicen. Comenzamos, tímidamente, a entrever la complejidad de esta filosofía: la lengua es un gran Agenciamiento, un territorio enteramente ocupado por una máquina abstracta. Y anexadas a ella —o constituyéndola como engranes de esa enorme máquina que es un territorio— otras máquinas. A través del territorio, por todas las máquinas pasan flujos codificados y decodificados que unen y cortan la conexión de las máquinas a las máquinas. Las circunstancias y variables que habíamos referido surgen como *variables de contenido*, “que son proporciones en las mezclas o agregados de cuerpos” y *variables de expresión*, “que son factores internos a la enunciación”.³³ Estas mismas variables pueden formar líneas de fuga en el seno del territorio, crear una desterritorialización formando tales regímenes de signos o máquinas semióticas.

Por otro lado, el poder de la máquina abstracta de la lengua es tal que puede inclusive reterritorializar esa desterritorialización (esto es visible, por ejemplo, en la gran Máquina Abstracta de la Cultura, que es sorprendida por varias líneas de fuga: escritores, pintores, cineastas, vanguardias que construyen grandes continentes desterritorializados pero que terminan inevitablemente reterritorializados). El interés para nuestros autores, de hecho, se encuentra en la presentación y demostración de cómo funcionan los diversos mecanismos y, a través de las piezas, continuamente buscar la línea de fuga para recorrerlas. En este sentido, pretenden reconocer los procesos o elementos lingüísticos desterritorializantes como *estilo* o *tensores* que permiten la variación de las variables y, de este modo, crear lenguas dentro de la lengua y/o evolucionarla.

³³ *Ibidem*, p. 92.

Así, en la relación lengua-palabra³⁴ (que conjuntamente engloba la escritura), la palabra conquista una predominancia sobre la máquina gracias a su poder de variar, de evolucionar la lengua.³⁵

A pesar de que esta máquina sea una institución de poder es necesario evidenciar el poder de los cuerpos, esas otras máquinas que la componen, que la singularizan sin volverla nunca individualizada, esto es, un individuo singulariza una lengua pero el individuo siempre es portador y transmisor o emisor de un enunciado colectivo.³⁶ Atendiendo estos aspectos de la lengua, Deleuze y Guattari determinan dos posibles tratamientos de la lengua en lo que respecta a la manipulación de las variables. Por una parte, aquél del que se extraen constantes, que territorializa o reterritorializa, que encierra la lengua (las reglas obligatorias); por otra, aquél que pone la lengua en fuga, en desvarío, en constante variación (las reglas facultativas). Estos tratamientos hacen que la lengua se presente como lengua mayor o lengua menor, siendo la última por la línea de fuga que traza, aquella que más interesa a estos autores. La lengua menor admite tanto los dialectos como el bilingüismo o el multilingüismo (donde encajan escritores que aun contando con una lengua natural escriben en una lengua extranjera —por ejemplo, Samuel Beckett—, o escritores bajo una condición en la que su lengua natural es dominada por una extranjera y deciden

³⁴ “WILLIAM LABOV ha mostrado perfectamente la contradicción, o al menos la paradoja a la que se veía abocada la distinción lengua-palabra: se define la lengua como la “parte social” del lenguaje, se remite la palabra a las variaciones individuales; pero, al estar la parte social cerrada sobre sí misma, resulta necesariamente que un único individuo testimoniará por derecho de la lengua, independientemente de toda circunstancia exterior, mientras que la palabra sólo se descubrirá en un contexto social. De Saussure a Chomsky se da la misma paradoja: ‘el aspecto social del lenguaje es posible estudiarlo en la intimidad de un despacho, mientras que su aspecto individual exige una investigación en el seno de la comunidad’”. *Ibidem*, p.113. Las versales son de los editores.

³⁵ “La agramaticalidad, por ejemplo, ya no es un carácter contingente de la palabra que se opondría a la gramaticalidad de la lengua, al contrario, es el carácter ideal de la línea el que pone las variables gramaticales en estado de variación continua”. *Ibidem*, p.102.

³⁶ “La máquina abstracta siempre es singular, siempre viene designada por un nombre propio, de grupo o de individuo, mientras que el agenciamiento de enunciación siempre es colectivo, tanto en el individuo como en el grupo. Máquina abstracta Lenin y agenciamiento colectivo-bolchevique... Y lo mismo ocurre en literatura y música. Ninguna primacía del individuo, sino indisolubilidad de un Abstracto singular y de un Concreto colectivo. Ni la máquina abstracta existe independientemente del agenciamiento, ni el agenciamiento funciona independientemente de la máquina”. *Ibidem*, p.103.

escribir con esta última —como es el caso de Kafka—, como un devenir menor, es decir, un agenciamiento que permite desterritorializar la lengua mayor).³⁷

Siendo la lengua mayor la expresión de un patrón, de un centro dominante y dominador que implica el colectivo, la lengua menor es de cada uno, es el modo como cada uno hace entrar en la lengua mayor su cuerpo y las continuas transformaciones corporales creativamente. De mismo modo como expliqué resumidamente el mecanismo de la Máquina-Cultura, la máquina abstracta de la lengua, en el tiempo, engloba la lengua menor, así que escritores “menores”, como lo fueron en su tiempo Rimbaud o Kafka, se volvieron “mayores” por conquistar su propia lengua.

1.1.3. EL CUERPO COMO MÁQUINA

Ya vimos que el cuerpo, para Deleuze y Guattari, es un organismo, y su función es la de producir. Si seguimos estos postulados para un examen analítico, caeremos en la cuenta de que algo en su interior debe operar para regular o dirigir la acción de la fuerza productiva. Dicho en otras palabras: hay en el cuerpo un conjunto de organismos que reciben cierta forma de energía, la transforman y la producen en otra más adecuada para producir un efecto determinado. Entonces, estamos ante la noción de máquina.

En la perspectiva de nuestros autores, máquina se define como un sistema de cortes y cualquier máquina está relacionada con un flujo infinito. Todas las máquinas son máquinas de máquinas. La máquina sólo produce un corte de flujo si está conectada a otra máquina que también produce un flujo.

³⁷ “Las lenguas menores no existen en sí mismas: sólo existen con relación a una lengua mayor, también son *investiments* de esa lengua para que devenga menor. Cada uno debe encontrar la lengua menor, dialecto o más bien idiolecto, a partir de la cual convertirá en menor su propia lengua mayor”. *Ibidem*, p.107.

Cualquier máquina es un corte de flujo en relación con la que está conectada. En el límite de las conexiones transversales, el objeto parcial y el flujo continuo, el corte y la conexión se confunden en uno solo: corte-flujos. De los cortes-flujos brota el deseo, que es lo que producen las máquinas.

Todo es maquínico, en suma. Cuando Deleuze y Guattari nos exponen al Mundo como un enorme territorio, el Cuerpo Lleno de la Tierra, poblado de máquinas, no están utilizando metáforas. De esto nos ponen sobre aviso desde el inicio de su aventura filosófica en *El Anti-Edipo*: “En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta” (Deleuze y Guattari, 1985: 11). Esta afirmación da un cierto cariz holístico a la relación del Hombre con todo aquello que lo rodea, lo que lo hace ser lo que es, lo que produce, lo que recibe; hace que todo se comunique (comunicación no en el sentido lingüístico del término, ya que no hay información sino dirección, consigna). Comunicación como pasaje, como relación, conexión entre las partes, sin lugar para las independencias ni para los mecanismos solitarios. Siendo todo máquinas, lo que los dos autores pretenden valorar es su producción y su funcionamiento maquínico.

De hecho, lo que apenas existe es la producción y producción de tres tipos: *producción de producciones*, *producción de registros* y *producción de consumos*. La primera trata las acciones y las pasiones; la segunda, la distribución y anotaciones, y la tercera, de angustias y dolores. Aquí cabe citar la ley de Lavoisier: “En la naturaleza nada se pierde, todo se transforma”. Por otro lado, Deleuze y Guattari promueven una noción alterada de la realidad del Hombre y de la Naturaleza, ya sea como de hombre/hombre y de sí a sí mismo. Ya no existe separación de esencia entre hombre y naturaleza, pues ambos son

productores. El hombre deja de ser un creador para pasar a ser máquina que pone a funcionar todas las demás máquinas (el “eterno encargado de las máquinas del universo”).³⁸

La primera instancia de las máquinas, de todas las máquinas, es ser máquinas deseantes de sistema binario lineal, es decir, una máquina que conecta a otra, una produce un flujo y después la otra extrae o corta para sí misma ese flujo. Como su nombre indica, lo que hay es producción de deseo y el deseo y el deseo “no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta”.³⁹ Es necesario entender estos objetos parciales como todo, tanto una piedra como un riñón, de donde se pueden destacar otros “objetos parciales” que son los flujos de estos objetos y de estos todavía otros y otros “y...y”.⁴⁰

¿Cómo y dónde se sitúa el Hombre entre las máquinas? Él no es solamente el encargado sino también máquina deseante. No está en el centro de la producción —que es la propia máquina social técnica— sino al margen de la máquina atravesado por los flujos. De ahí su imposibilidad de adquirir una identidad fija, porque él siempre está atravesado y alterado, pasando por diferentes estadios, siempre y siempre. Cada máquina, y en el hombre cada máquina-órgano, contiene un determinado código⁴¹ que se transcribe en cada flujo. Este código se inserta no solamente en la producción sino igualmente en el registro; luego, en la relación entre máquinas existe una decodificación (traducción) de códigos y así cada código puede adquirir todavía otro código en

³⁸ *Ibidem*, p. 14.

³⁹ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁰ “Todo ‘objeto’ supone la continuidad de un flujo, todo flujo, la fragmentación del objeto. Sin duda, cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta en términos de ver —el hablar, el oír, el cagar, el besar... Pero siempre se establece una conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo de la otra o ‘ve’ su flujo cortado por la otra”. *Ídem*.

⁴¹ “El código se parece menos a un lenguaje que a una jerga, formación abierta y polívoca”. *Ibidem*, p. 44.

su seno⁴² (podemos imaginar, por ejemplo, un gran código, el ADN humano como gran código del Hombre, donde se encuentran pedazos de diferentes códigos, códigos de órganos, de miembros, etcétera).

Como ya vimos, la máquina realiza tres tipos diferentes de producción (el producto es el deseo) y la máquina deseante, como primer estadio de la máquina, tiene como tarea el corte de flujos, o productos, y ser cortada igualmente de tres maneras, a fin de destacar partes de la libido para la producción del deseo, de acuerdo con los tres tipos de producción: el primer corte remite para una *síntesis conectiva*, movilización de la libido para la extracción de códigos; el segundo, para una *síntesis disyuntiva* que permite a la libido destacar y registrar el código (lo que los autores llaman *Numen*); el tercero remite a una *síntesis conjuntiva*, que es la libido como energía de consuma (la *Voluptas*).

Como se demostrará en los siguientes capítulos, nuestros tres personajes centrales de la novela de Amado —doña Flor, Vadinho y Teodoro— son máquinas deseantes cuyos cuerpos cumplen con los tres tipos de producción. En el caso de doña Flor, baste ese ejemplo: la síntesis conectiva se produce cuando la protagonista ve el cuerpo de su marido fallecido tenido: “Doña Flor quedó inmóvil por un instante, contemplándolo, como si tardase en reconocer al marido, o más bien, probablemente, en aceptar el hecho, ahora indiscutible, de su muerte. Pero fue sólo un instante”; la síntesis disyuntiva, cuando registra el acontecimiento: “Ya no lo tendría más, ni nunca volvería a desmayarse en sus brazos”, y la síntesis conjuntiva: “Con un grito salido de lo hondo de las entrañas, se echó sobre Vadinho, besándole los cabellos, el rostro pintado de carmín, los ojos abiertos, el atrevido bigote, la boca muerta, para siempre muerta”.

⁴² “Un órgano puede estar asociado a diversos flujos según diferentes conexiones; puede vacilar entre varias regiones, e incluso puede tomar sobre sí mismo el régimen de otro órgano (la boca anoréxica)”. *Ibidem*, p. 44.

De esta manera, son presentadas las operaciones del deseo: un individuo se encuentra en un determinado lugar y tiempo (la realidad de ese punto); se produce un acontecimiento que él presencia; el individuo experimenta ese acontecimiento, que ya se encuentra inserto en una máquina social técnica (un cuerpo lleno)⁴³ y aquí comienza la máquina deseante a funcionar; del evento *extrae* el código del flujo del deseo en la relación entre el individuo y el acontecimiento, posteriormente se *destaca* y se *registra* en su cuerpo y después mientras consume esa energía *produce* deseo que podrá ser canalizado para otros productos (como el arte). ¿Qué es lo que el deseo produce? Lo real, de acuerdo con nuestros autores, es el objetivo del deseo, que no carece de nada, no carece de objeto.⁴⁴

Todo hombre habita una máquina social técnica (un país y su Estado, una religión, una cultura, una justicia, una lengua, etcétera), es decir, un cuerpo lleno (molar) que condiciona un conjunto de modos de vivencias y prácticas a los diversos individuos (moleculares).⁴⁵ Por otro lado, todo hombre habita también las máquinas deseantes. De acuerdo con los autores, él puebla ambas no por ser diferentes máquinas sino por ser la misma máquina. Lo que diferencia a ambas no está en su producto: antes está el régimen que las máquinas, que las pone a funcionar.

⁴³ La Tierra es el gran cuerpo lleno, la gran desterritorializada, dispuesta siempre a crear líneas de fuga, flujos de deseo que serán poblados por otros cuerpos llenos: “La máquina es, en primer lugar, una máquina social constituida por un cuerpo lleno como instancia maquinizante y por los hombres y las herramientas que están maquinadas en tanto que distribuidas sobre este cuerpo”. *Ibidem*, p. 409. La cursiva es de los autores.

⁴⁴ “El deseo es este conjunto de síntesis pasivas que maquinas los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoprotección del inconsciente. El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión. El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina, en tanto que máquina de máquina. El deseo es máquina, el objeto del deseo es todavía máquina conectada, de tal modo que el producto es tomado del producir, y que algo se desprende del producir hacia el producto, que va a dar un resto al sujeto nómada y vagabundo. El ser objetivo del deseo es lo Real en sí mismo”. *Ibidem*, p. 34.

⁴⁵ Molar y Molecular son términos relacionados con los devenires del hombre (que analizaremos más adelante), los cuales indican estados de pasajes psicofísicas del cuerpo que pueden condicionar una escritura, por ejemplo. Sin embargo, corresponden igualmente al modo de organización de los cuerpos en un determinado régimen, es decir, el estado molar corresponde al gran conglomerado de moléculas, que pueden huir o saltar hacia otros regímenes, y cada molécula puede potenciar otro régimen molar.

Con base en los términos expuestos anteriormente, la máquina social lengua crea un territorio, o reterritorializa, codificando el deseo según una consigna, un parámetro, ciertas reglas, mientras la máquina deseante hombre funciona en el sentido de la desterritorialización, deseo como línea de fuga, deseo para averiar y como desarreglo de la máquina social.⁴⁶ Los autores llaman nuestra atención hacia la producción de registro, que nos lleva al encuentro de aquello que buscamos en esta disertación y de cómo entendemos arriesgadamente todo el proceso de la diferencia. El registro puede ser una escritura, si entendemos escritura como una cadena de signos con múltiples sentidos (plurívoca) e inscrita en una línea temporal (transcursiva).⁴⁷ El hombre, al poner a funcionar y a averiar la máquina deseante para ser máquina deseante artística,⁴⁸ construye, o necesita construir, aquello que sólo podemos ver como abstracción (el sueño de Artaud), es decir, un Cuerpo sin Órganos (CsO), aquello que los autores indican como anti-producción dentro de la producción.

CsO no es un cuerpo como organismo de órganos organizados, que comprende tanto las conexiones como las grietas entre los órganos, los bloqueos, los hiatos, sino un cilindro recorrido por un único flujo amorfo (flujos múltiples en uno solo), sin separaciones entre cuerpo, mente y espíritu, y el espacio virtual de nuestro propio cuerpo. No tiene sentido hablar separadamente del cuerpo ni del pensamiento, como si cada uno pudiera subsistir por sí mismo: ellos son simplemente su mutuo tocarse, el toque de

⁴⁶ “El arte a menudo utiliza esta propiedad creando verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con una producción deseante, e introducen una función de desarreglo en la reproducción de máquinas técnicas”. *Ibidem*, p. 38.

⁴⁷ “Si allí existe una escritura, es una escritura *en el mismo Real*, extrañamente plívoca y nunca bi-unívoca, una escritura transcursiva y nunca discursiva: todo el campo de la ‘inorganización real’ de las síntesis pasivas, en el que en vano se buscaría algo que se pudiese llamar el significante, y que no cesa de componer y descomponer las cadenas en signos que no poseen ninguna vocación para ser significantes. Producir el deseo, ésta es la única vocación del signo, en todos dos sentidos en que ello se maquina”. *Ibidem*, p. 45.

⁴⁸ “[...] la propia obra de arte es máquina deseante. El artista amontona su tesoro para una próxima explosión, y es por ello por lo que encuentra que las destrucciones, verdaderamente, no llegan con la suficiente rapidez”. *Ibidem*, p. 38. Esta afirmación nos remite a la célebre frase de Mikhail Bakunin: “La voluptuosidad de destrucción es, al mismo tiempo, una voluptuosidad creadora”.

refracción de uno por otro y de uno a otro. Este toque es el límite, el espacio de la existencia. El CsO es un lugar de la *physis-psyché*, sin relación con un Significante. Es una Metafísica, cuerpo productor de intensidades a partir del grado cero de intensidad, cuerpo de pura sensación y nunca de representación, cuerpo del deseo. El CsO es, así, el momento en que la creación se produce, una enajenación de la identidad y máxima concentración del deseo, absoluta producción de deseo para producir otra máquina deseante (la obra de arte, el arte, aunque también existen CsO políticos, científicos, místicos, perversos, etcétera).⁴⁹ En la construcción de un CsO la creación es un delirio y un viaje. En la creación literaria, por ejemplo y de acuerdo con los autores, existe un delirio de la lengua, una búsqueda de potencias gramaticales y sintácticas, de un estilo, tensores, una lengua menor; y en su propio lugar, sin que un escritor salga de sí mismo, un viaje por los espacios intensivos del cuerpo, descubrimiento de territorios, tribus, pueblos, culturas, naciones y religiones exactamente donde quedaron los afectos y perceptos inscritos como intensidades.

En este sentido, Deleuze nos dice que toda obra, como la literaria, es un viaje, pero que recorre un camino exterior gracias a los caminos y trayectos interiores que la componen, que constituyen su paisaje.

1.1.4. EL CUERPO Y SUS POSIBILIDADES

Los devenires no son representaciones, ni imitaciones, ni metáforas. Ni siquiera una exterioridad visible y apuntada en un texto o la subjetividad del autor. Los

⁴⁹ “El CsO es el *campo de inmanencia* del deseo, el *plan de consistencia* propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo)”. *Ibidem*, p. 159. Las cursivas son de los autores.

devenires⁵⁰ son las líneas de fuga que parten del CsO en el acto creativo. Son estados intensivos de las sensaciones (afecciones y percepciones, es decir, lo que obtuvimos de las experiencias y lo que queda en nosotros de las experiencias) inscritas, marcadas, registradas en el cuerpo. El delirio y el viaje son reales y primeramente físicos. El flujo amorfo que nos recorre, en nuestro CsO, destaca de los objetos parciales las marcas de las experiencias transformándolas en bloques de sensaciones de afectos y perceptos que será dispuestos en el texto por la escritura.⁵¹ Es un proceso psicofísico, es la dificultad y después el correr desenfrenado de la escritura, es el Cuerpo dispuesto a funcionar para que haya Literatura, o, según los autores, una fenomenología del arte.⁵²

El cuerpo es determinantemente, a partir de esta articulación de los pensamientos de Deleuze y Guattari en respuesta a aquello que juzgamos inmanentemente en la relación entre Cuerpo y Literatura, la unidad potenciadora de toda la literatura. Ello no implica que reduzcamos a una afirmación simplista el hecho de que sin un cuerpo no hay literatura, lo que nos parece una verdad de Perogrullo. Sin embargo, puede haber cuerpo sin existir literatura. La literatura es un producto del cuerpo si ponemos nuestra máquina deseante a funcionar en ese sentido. A la pregunta de Spinoza, que Deleuze recurrentemente cita, *¿qué es lo que puede un cuerpo?*, respondemos casi de manera arrogante que un cuerpo lo puede todo, aunque sepamos que el conocimiento

⁵⁰ Deleuze y Guattari definen por lo menos cinco devenires esenciales, que el hombre desencadena en su cuerpo, y que pueden o no estar conectados encontrando el límite en el último que indicaremos aquí en esta nota: devenir-mujer, devenir-minoritario, devenir-revolucionario, devenir-animal y devenir-imperceptible.

⁵¹ “*Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*” (1997: 170. Las cursivas son de los autores).

⁵² “El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan: la carne es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo vivido, del mundo percibido, y de la intencionalidad de uno a otro demasiado vinculada todavía a la experiencia, mientras que la carne nos da el ser de la sensación, y es portadora de la opinión originaria diferenciada del juicio de experiencia”. (Deleuze y Guattari, 1997: 180. La cursiva es de los autores).

de lo que realmente puede un cuerpo tendrá que ser producido infinitamente en la conjugación de varias disciplinas científicas y nunca alcanzado, porque una vez “tocado”, el cuerpo se pierde por la diferencia y por la propia finitud de un cuerpo, su fin desde el origen inscrito en el cuerpo, su muerte.

Lo anterior nos parece una paradoja, ya que una vez que tenemos a la mano un objeto finito, fechado, limitado por su fin, éste se desorienta en su geografía, en sus paisajes, en los abismos. Así como en el aforismo de Nietzsche, que nos dice “cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti”, cuando miramos a un cuerpo recibimos de vuelta un cuerpo, poseemos un cuerpo, vemos un cuerpo.⁵³ Por este motivo cabe preguntarnos nuevamente: ¿qué es un cuerpo?

Un cuerpo es una compleja red de relaciones de fuerzas (en el sentido nietzscheano), de flujos de energía o deseo (en el sentido deleuzo-guattariano). Es un error concebir al cuerpo todavía bajo la concepción platónica y religiosa como dualidad de materia y espíritu y no como *physis-psyché* compuesto siempre por la misma energía aunque con funcionamientos diferentes, con producciones diferentes en relaciones diferentes.⁵⁴ El cuerpo es ese Uno-Múltiple, conjunto de cantidades de fuerza con diferentes cualidades (aquello que, al entender de Nietzsche, surge como algo activo o reactivo) en relación con otras cantidades y cualidades de fuerza. Un cuerpo se hace por la relación y se expresa en relación con otros cuerpos, tocar y ser tocado, ver y ser visto, sentir y dar a sentir, afectar y afectarse. Sin embargo, todo lo dicho no dice lo

⁵³ “Poseer es, pues, dar a poseer, y ver esta donación es verla multiplicarse en el don [...] Y el yo no es ‘disoluto’ sino, en primer lugar, porque está disuelto: no sólo es el yo que es mirado quien pierde su identidad bajo la mirada, sino el que mira y que también se pone fuera de sí, se multiplica en su mirar” (Deleuze, 2005: 233).

⁵⁴ “Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más ‘sorprendente’, mucho más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu” (2001: 23).

que es un cuerpo, ya que la dificultad de hablar del cuerpo existe debido a que éste se resiste al lenguaje; es decir, todo lo que implica desarrollar su historia, sus potencias e posibilidades esquivo al lenguaje, a la lengua.

Nuestro novelista bahiano, al construir los cuerpos de sus personajes, sabe que debe establecer una relación entre las fuerzas dominantes y las dominadas que permitirán rebasar la bidimensionalidad de seres impresos en papel. Así, cobrarán una tercera dimensión que les permitirá moverse en la naturaleza humana: lo fisiológico, lo sociológico y lo psicológico:

Personaje	Fisiología	Sociología	Psicología
Doña Flor	Regordeta, con mejillas redondas aunque con formas sinuosas: “de curvas amplias y recovecos profundos [...] los duros senos, las hermosas nalgas, el pubis casi sin vello”.	*Clase media. * Huérfana de padre. * Cocinera y profesora de cocina.	*Devota de Dios. *Devota de las leyes. *Inhibida-desinhibida en las relaciones sexuales.
Vadinho	*Rubio: “la pelusa dorada cubriéndole los brazos y las piernas, la mata de pelo rubio en el pecho”.	*Clase baja. *Huérfano. *Abandonó los estudios. *Bohemio: sin horarios ni límites. *Jugador y mujeriego: “Se desplazaba hacia otro cuerpo de mujer del mismo modo que cambiaba de mesa en la sala de juego cuando el 17, su número, le fallaba”. *Primero empleado municipal y después desempleado.	*Sin inhibiciones: “Le gusta estar desnudo en la cama”. *Lujurioso.
Teodoro	Alto, cuyo peinado resplandecía inalterable bajo capas de brillantina.	*Clase media alta: “De inmaculada camisa blanca y chaleco ceniza; con gruesa cadena de oro formando una curva	* Observador de todas las leyes: “Un señor de ánimo pacato y maneras comedidas”. *Pacífico, amable.

		<p>pronunciada desde un bolsillo al otro, de la que pendía un sólido patacón también de oro, herencia paterna; perfecta la raya del pantalón, los zapatos en el colmo del brillo, el anillo de graduado”.</p> <p>*Farmacéutico: socio de la Droguería Científica.</p> <p>*Músico: toca el fagot.</p>	
--	--	--	--

Tabla 1: dimensiones de la naturaleza humana de los personajes.

De hecho, el cuerpo por sí mismo es sólo expresión. No significará nada si no se articula con los códigos de los lenguajes para poder comunicarse. Eso lo sabe bien Jorge Amado cuando sus personajes se encuentran. Esta contrariedad se expresa, por ejemplo, en la casi total imposibilidad de crearse una lengua específica del cuerpo en las artes llamadas corporales (teatro, danza, performance, etcétera), de reducir los gestos a signos como los de una lengua fonética: “gestemas” como fonemas o morfemas.

La expresión de un cuerpo no se destaca en su parcialidad (sólo una mano, el rodar de una cabeza) sino toda la conjugación de las partes de una unidad espacio-tiempo. Sin embargo, seguramente estudios hodiernos bien pueden revelarnos que existe una concordancia o una aproximación estrecha entre la palabra y el gesto, una claridad significativa, comunicativa: una disciplina del cuerpo.

Lo que sucede en el acto de la escritura es que la conciencia se torna conciencia del cuerpo. Pensamiento y cuerpo son uno solo, *physis-psyché*, y cualquier movimiento físico es igualmente mental del pensamiento. Cuando se

escribe que alguien se sienta y también nos encontramos sentados, nuestro pensamiento se sienta con nosotros y con aquél (o aquélla) que fue escrito (a). Cuando leemos la zambullida de Moby Dick, nuestro pensamiento se zambulle con la ballena blanca, a semejanza con los rasgos dinámicos apuntados por Deleuze y Guattari. El cuerpo se presenta en el pensamiento.

Así lo expresa claramente Jorge Amado:

Pero su cuerpo no se conforma, lo reclama. Ella reflexiona, piensa, oye a las amigas y les da la razón, es preciso poner término a esto, dejar de estar muriéndose todos los días, cada vez un poco más. Mas su cuerpo no se conforma y lo reclama desesperadamente. Sólo la memoria se lo devuelve, se lo trae, a su Vadinho, con su atrevido bigote, su risa zumbona, sus palabras feas pero tan lindas, su cabellera rubia y la marca del navajazo. Quiere irse con él, volver a tomar su brazo, irritarse con sus trastadas, ¡y eran tantas!, y gemir sin pudor, desfalleciente, en un beso (Amado, 1993: 123).

1.1.5. EL ROSTRO

Lo que hemos consignado implica una nueva percepción de lo que es un cuerpo; por otro lado observamos también lo que ello implica, es decir, una relación de fuerzas, tocar y ser tocado, ver y ser visto. Así lo expresa el narrador respecto a doña Flor: “Pero su cuerpo no se conforma, lo reclama. Ella reflexiona, piensa, oye a las amigas y les da la razón, es preciso poner término a esto, dejar de estar muriéndose todos los días, cada vez un poco más. Mas su cuerpo no se conforma y lo reclama desesperadamente” (Amado, 1993: 123).

Sin embargo, hay que ser claro en que cuando estemos frente a alguien nunca podremos *ver* realmente lo que el otro experimenta. Si acaso podremos solamente identificar ciertas expresiones, miradas, gestos, palabras, pero nunca entrar y ver la experiencia del otro. La experiencia del otro se nos escurre como agua entre las manos, ya que estamos ausentes en el instante ocupado por el otro. Su presencia indica nuestra ausencia ahí, donde él experimenta. Entonces,

la comunicación del acontecimiento se establece por medio del contacto. Así lo expresa doña Flor: “Todo en contra de mi voluntad, todo sin querer. Mi cuerpo, el maldito no me obedece, Normita”.⁵⁵

Todo lo que pasa en el “interior” del otro nos esquiva, nunca podremos efectivamente percibir, o concebir, lo que pasa sino por conjeturas, por suposiciones. Esta relación en el seno de la percepción es semejante a la relación interior del signo, una vez que la relación del signo, o relación semiótica, comienza por un equívoco: las señales exteriores, las “indicaciones” son tomadas por la cosa misma, es decir, por el interior, por la emoción, sentimientos, pensamientos vividos. La expresión, así, es tomada por lo expresado. En su viudez, Flor expresa que no está ya para el matrimonio: “Me siento muy honrada, pero soy una cretina, mi cuerpo ya no funciona, sólo sirve para hacer pipí, no quiero saber nada de casamiento”.⁵⁶

Aquí cabe preguntarnos si el interior es, efectivamente, impenetrable. Doña Norma, amiga de doña Flor, “no estaba de acuerdo con semejante idiotez, aunque no iba a discutirla ahora”. Es revelador lo que acontece cuarenta páginas adelante:

Mucho tiempo le costó a doña Norma persuadir a la viuda: que no fuese tonta ni se las diera de indiferente. Quien, como doña Flor, estaba ardiendo en brasas vivas, con necesidad de casarse, y casarse pronto para no terminar histérica o loca, o para no salir por ahí y entregarse a cualquiera, haciendo vida de burdel, de viuda a quien le costaba poco llenar de cuernos la calavera del difunto, poniendo una selvática y viciosa plantación de guampas en su honrada sepultura. ¡Ah!, estando como estaba tan declaradamente ansiosa por el calor de un hombre, de un meneo de cama, no podía presumir de viuda fiel hasta la muerte, con luto eterno y amurada hendija, con la concha enterrada con el vínculo del fallecido, como una mustia flor a los pies del muerto, inútil y marchita:

—Sirviendo sólo para hacer pipí...⁵⁷

⁵⁵ *Ibidem*, p. 189.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 192.

La construcción de rostros es el espacio ideal de toda la subjetivación del autor de un texto, así como de los personajes literarios. ¿Cómo sucede? De acuerdo con Deleuze y Guattari, la concretización de esta subjetivación se lleva a cabo a través de la máquina abstracta que ellos denominan *rostridad* (*visagéité*). Esta máquina se coordina a partir de dos dispositivos, muro blanco-hoyo negro, que corresponden a la relación significancia/subjetivación de los componentes de las consignas. Los rostros no comienzan por ser individualizados: principian por ser una frecuencia de expresiones, un campo de rasgos ordenados que reducen las significaciones que escapan a un régimen semiótico; forman un lugar donde resuenan las sensaciones, donde resuena “lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante [es decir, un régimen semiótico]” (2002: 174). El rostro se forma o se esboza, de este modo, a partir de un muro, u hoja, o lienzo donde los significantes chocan, pasan, arañan, y un agujero por donde se escurren, se cuelan, se filtran las percepciones y los afectos. La máquina abstracta, una máquina social técnica, produce y reglamenta un régimen semiótico que otorgará un significante a un muro blanco y una subjetividad a un agujero negro. Sin embargo, ¿por qué el rostro y no el cuerpo? ¿No será el cuerpo, en su dimensión, en sus posibilidades de movimientos expresivos, en toda su complejidad, el más adecuado para proveer el lugar de un muro blanco-agujero negro?

Según nuestros autores no, debido a una distinción de sistemas a los que los rostros y los cuerpos están sometidos. El rostro se integra en un sistema superficie-agujero mientras que el cuerpo en un sistema de volumen-concavidad al cual la cabeza se integra. El rostro es una superficie con marcas, arrugas, rasgos de expresión, espacio geométrico (rostro triangular, oval, redondo, cuadrado) que envuelve agujeros (ojos, boca, fosas nasales). Sin

embargo, el rostro sólo se forma cuando la cabeza se desliga del cuerpo, cuando comienza a ser regida por otro código que no es del cuerpo, el código Rostro de máquina abstracta rostridad. Cuando esto sucede, la cabeza, en tanto rostro, arrastra los volúmenes-concavidades hasta volverlos agujeros en una superficie. Todo comienza con una desterritorialización. Es casi como ir en contra de *En el principio era el Verbo* por *En el principio era el movimiento*.

La desterritorialización implica cuatro teoremas: 1) la desterritorialización incluye siempre dos términos y cada uno de ellos se reterritorializa sobre el otro (mano-herramienta, boca-seno, rostro-paisaje, etcétera); 2) cada término de la desterritorialización tiene diferentes velocidades e intensidades, y la velocidad/intensidad de desterritorialización no debe ser confundida con las del desarrollo, lo que deriva que una desterritorialización más lenta pero más intensa pueda acoger a otra en su reterritorialización (de ahí que la boca-seno se inserte en la rostridad); 3) el término menos desterritorializado se reterritorializa sobre el más desterritorializado, es decir que, por regla general, las que son relativas se reterritorializan en las absolutas (razón por la cual el rostro arrastra al cuerpo en su rostridad) y 4) “La máquina abstracta no se efectúa, pues, únicamente, en rostros que produce, sino también, y en grados diversos, en partes del cuerpo, ropas, objetos que ella rostrifica según un orden de razones (no según una organización de semejanza)”.⁵⁸

El concepto de rostridad, así expuesto, representa también la separación entre pueblos “primitivos” y “desarrollados”. Según los autores, los pueblos llamados primitivos no se regulan por el mismo régimen semiótico que los llamados desarrollados. Como vimos, la relación que tienen con el cuerpo y con su sociedad, su cultura y naturaleza, y la posibilidad de ser llenados/poseídos

⁵⁸ *Ibidem*, p. 180.

por energías exteriores en rituales (los devenires animales) no les confiere la necesidad de tener un rostro. Por otro lado, un régimen que inaugura un cuerpo propio, la individualidad, necesita de la producción de rostros.⁵⁹

Es, por tanto, encima de todo, por el rostro, como entrada de subjetivación y choque de significancia, que tenemos acceso al otro y que adquirimos un rostro. No se trata de un reflejo de espejo; antes bien, es una equivalencia, un juego de pregunta-respuesta en el que uno envía signos de significancia y subjetivación y recibe la “respuesta” como los rasgos del otro. Los rasgos del rostro son los rasgos del paisaje del interior, de las fuerzas que lo animan, de las energías que lo recorren, de los afectos y de las percepciones marcadas.

Cuando se establece la relación ver y ser visto, la mirada no se amarra al exterior, penetra en la piel por los agujeros negros que son los ojos, lo cual vuelve al rostro la entrada principal de cualquier individuo. Y de la misma manera que no tenemos solamente una lengua, tampoco tenemos solamente un rostro. Éste es inestable, depende de las experiencias, de los encuentros; no obstante, los otros rostros parten de uno solo, el rostro del Hombre blanco, el rostro de Dios.⁶⁰

Para el narrador de la novela el concepto de rostridad formulado por el esquizoanálisis queda demostrado de la siguiente manera:

Queda así resuelto un problema, como se había prometido. Pero surge y se impone otro, y quién sabe si será posible encontrarle solución: es el “misterio Vadinho”. Queda confiado a vuestra perspicacia. ¿Quién era Vadinho? ¿Cuál era su verdadero rostro? ¿Cuáles sus exactas proporciones? Su rostro de hombre ¿estaba bañado de sol

⁵⁹ “Se trata de una abolición premeditada del cuerpo y de las coordenadas corporales por las que pasaban las semióticas polívocas o multidimensionales. Se disciplinarán los cuerpos, se deshará la corporeidad, se eliminarán los devenires animales, se llevará la desterritorialización hasta un nuevo umbral, puesto que se saltará de los estratos orgánicos a los estratos de significancia y de subjetivación. Se producirá una sola sustancia de expresión”. *Ibidem*, p. 185.

⁶⁰ “El rostro no es universal. Ni siquiera es el del hombre blanco. El rostro es el propio Hombre blanco, con sus anchas mejillas blancas y el agujero negro de los ojos. El rostro es Cristo”. *Ibidem*, p. 181.

o cubierto de sombra? ¿Quién era él, el juglar de la elegía, el machazo de la expresión de Paranaguá Ventura o el desaprensivo malandrín, el sablista incorregible, el mal marido según la voz de la vecindad, de las amistades de doña Flor? ¿Quién lo había conocido mejor y lo definía ahora mejor: los piadosos asistentes a la misa de las seis, en la iglesia de Santa Teresa, o los incorregibles habitúes del Tabaris (“la bolilla girando en la ruleta, la baraja y los dados, la última apuesta”)? (Amado: 1993: 24).

1.1.6. SENTIDO E IDENTIDAD LITERARIOS

Con base en lo expuesto anteriormente, podemos sostener que los textos literarios, como los cuerpos, comparten la condición de singularidad, ese ir y venir en el tiempo y en el espacio, aunque pueden separarse de sus autores como marcas, rastros que llevan a la glorificación (o no) del creador. Como los cuerpos, los textos encierran una historia de sensaciones, de experiencias y “ninguna creación existe sin experiencia” (Deleuze y Guattari, 1997: 128), sin una responsabilidad y sin una confrontación con y para con los otros.

La identidad de un texto no es su acontecimiento diacrónico en la historia, lo que significaría la muerte del texto, sino la posibilidad de su devenir, su aplazamiento y diferenciación en las manos de los lectores pasados, presentes y futuros, así como las posibilidades y diferencias que cada uno, en su propia experiencia singular de lectura, concede al texto: ésa es su identidad.

Sin embargo ¿cómo podrá entonces la literatura dar lugar a la verdad? La cuestión de *verdad* continúa siendo el problema de la escritura en tanto *phármakon* del habla. El habla, en su inmediatez, en su presencia, se encuentra más próxima a la “verdad” porque está marcada directamente en la memoria. Inclusive, el habla, cuando es producida, cuando reproduce el conocimiento, repite la “verdad”. Esta repetición es todavía fiel al saber, es saber vivo. La escritura, el *phármakon*, por el contrario, es contraria a la vida, es reproducción del saber, repetición de la repetición, es un gesto de alejamiento de la memoria.

Así, para que la “verdad” sea verdad tiene necesariamente que ser repetida, lo que nos reenvía a la cuestión de identidad en los agenciamientos colectivos de enunciación o discurso indirecto en Deleuze y Guattari.

En este sentido, otra cuestión surge: la verdad como sentido. De acuerdo con Helena Beristáin, sentido es, según la tradición retórica, aquello que el emisor ha querido expresar (Beristáin, 2000: 455). La investigadora mexicana nos remite a otras acepciones de *sentido*: para Fontanier, es un efecto (lo que una palabra nos hace entender, pensar, sentir) de significación; para Saussure, es la operación que une al significante con el significado; para Barthes, un doble proceso que paralelamente se va delineando en el texto mediante la articulación y la integración; para Bloomfield, el sentido abarca el enunciado, la situación o contorno y la respuesta que se produzca; para Hjelmslev, es la sustancia: un factor común a todas las lenguas que existe como una masa amorfa, como un “*continuum*” amorfo sin analizar, antes de ser conformado por la forma de expresión (*cfr.* Beristáin).

Con lo anterior podemos colegir que el sentido es aquello que determina, en el seno de cierta comunidad, la verdad expresada por un texto así como el límite de la interpretación de ese texto. Así, por ejemplo, el canon establece un epicentro, un cuerpo de obras que se instalan en un Sentido Mayor que encierra las verdades absolutas de la humanidad (un proceso de territorialización).

Sin embargo, para que esta territorialización se produzca es necesario que exista esa sensación de comunidad, de un “todo” para que podamos encarar el mundo, pertenecer a él y, al mismo tiempo, separarnos de él para producir nuestra identidad. Este *estar* nos revela, en el camino, nuestra dependencia al lenguaje. A pesar de esta subordinación, el lenguaje, la lengua, el habla, la escritura, permiten también engendrar opuestos en los conceptos, oponiendo la significación de cada uno en relación con su contrario,

imposibilitando la delimitación cerrada e impenetrable de un Todo, de una Verdad. Las diversas definiciones de sentido consignadas por Beristáin son un claro ejemplo. ¿Quién tendrá razón respecto a la relación que guardan el significante y el significado: Saussure o Jacques Lacan? Percibimos que ni el texto ni su autor tienen poder sobre lo que quieren decir. No existe ni unidad texto-autor ni texto-texto. El sentido viene del exterior, de los lectores. La lengua escapa al escritor, que no usa sino una pequeña parte del todo de la lengua (diríamos además que le cabe la sumatoria de todas las experiencias que le permiten el conocimiento, nunca total, de la lengua).

Al respecto, me permito traducir parte de un texto de Tatiana Maria Dourado sobre la literatura amadiana que ilustra lo antes dicho: “Jorge Amado alió la realidad y la ficción a partir de la observación de lo cotidiano de la ciudad y de su convivencia intensa con el pueblo. ‘Él no usaba figuras del lenguaje. Era más bien periodístico, factual. Se refería a personas que efectivamente existían, a los poderes, orixás, divinidades, que las personas del candomblé toman como real’, explica Muniz Sodré, profesor emérito de la UFRJ, exdirector de la Biblioteca nacional y amigo de Jorge.

”Comunista y ateo, el escritor mezcló temas como el culto al candomblé, la ideología stalinista, la dureza de los jagunços⁶¹ y sus coroneles de cacao, o a la libertad de la mujer, revertiendo cualquier moral o buena costumbre en historias profundas y críticas. ‘Él forma parte de un proyecto político, literario, cultural y sociológico. Por debajo de su creación, tiene la intención de resolver los problemas sociales mediante la reconciliación de clases, de forma

⁶¹ El jagunço es el nombre que se le da, en el nordeste brasileño, al individuo que se prestaba al trabajo paramilitar de protección y seguridad a los líderes políticos.

pintoresca, mediante la fiesta y la danza. Deseo que está en el texto del escritor y que es mayor que la realidad’, relata Muniz Sodré”.⁶²

Esta condición iterable de los textos representa una resistencia a un sentido trascendente y a una interpretación cerrada, lo cual no implica una ausencia de sentido sino, por el contrario, la relación del texto con la experiencia como productora de sentidos. Es posible, de cierto modo, observar la problemática del sentido al soltarse de esta totalidad o trascendencia, en una línea de ascendencia que remonta a Nietzsche.

En el filósofo alemán y de acuerdo con mi lectura deleuziana, el sentido nunca sería encontrado si no se conociera qué o cuáles fuerzas entraron en el objeto que de él se apropian o se exprimen. Por otro lado, la fuerza es siempre una “apropiación, dominación, explotación de una porción de realidad. Incluso la percepción en sus diversos aspectos es la expresión de fuerzas que se apropian de la naturaleza” (Deleuze, 2001: 3). La historia de una determinada cosa son las capas o mesetas y rastros dejados por esas fuerzas. Lo que de ahí deriva es el sentido de un objeto, dependiendo de la (s) fuerza (s) que entra (n) en contacto consigo, siendo la historia la variación de esos sentidos: “«Cualquier subyugación, cualquier dominación equivale a una nueva interpretación»” (*ídem*). Subyugar, dominar, son formas de utilización en amplio sentido, es decir, aprovechamiento, y cuanto más una cosa es utilizada por varias fuerzas tanto mayor sentido tendrá.

Deleuze y Guattari ven este proceso de interpretación, la búsqueda de un sentido trascendente, como una cosa que hay que evitar, de ser posible. No sólo por la imposición de figuras de poder, límites, trascendencias, sino para abrir igualmente el sentido a lo (im) posible y a la experiencia.

⁶² Tatiana Maria Dourado. “Bahía, política y religiosidades marcan la literatura de Jorge Amado”, disponible en <https://goo.gl/9Y1xM4>.

Nuestros autores definen el sentido como utilización. Pero utilización de acuerdo con criterios inmanentes que promuevan la legitimización de este uso y nunca ilegítimos, los cuales nos conducen a una trascendencia. Ellos no preguntan “¿Qué quiere decir esto” sino “¿Cómo es que esto funciona?”. Por tanto, leer importa no para encontrar significados –mucho menos significantes–, sino que es parte de la producción de las máquinas deseantes.⁶³ En el caso de esta investigación, es mi máquina deseante la que desgaja toda la potencia revolucionaria de novela de Amado y realizo un montaje en el aparato crítico del esquizoanálisis. No interesa qué significa sino cómo funciona *Doña Flor y sus dos maridos*.

Pienso entonces que la literatura no será, entonces, el lugar de la Verdad sino de “verdades” que en su repetición se tornan verosímiles, es decir, se aproximan a la Verdad, si esta alguna vez existe o existió, por las lecturas: es el lugar de lo inventivo, de las posibilidades, de las experiencias. Así, la literatura tienen el poder de explotar una imagen fija de la realidad, despedazar la realidad para producir lo real.

En este sentido, también la literatura es un *phármakon*, no sólo porque es escritura, espacio de inscripción de la escritura, sino porque al no ser puramente mentira, sin dejar de poseer una dimensión de impostura, el discurso literario, sólo por la posibilidad de su existencia, hace vacilar la dicotomía entre verdad y mentira, llevando a la razón a cuestionarse si la propia realidad no será igualmente ficción. Como la lengua en Deleuze, institución de poder, la literatura es un espacio donde esa fuerza se hace presente, instrumento de una autoridad que marca todo un territorio que regula el uso de

⁶³ Pues leer un texto nunca es un ejercicio erudito en busca de los significados, y todavía menos un ejercicio altamente textual en busca de un significante, es un uso productivo de la máquina literaria, un montaje de máquinas deseantes, ejercicio esquizoide que desgaja del texto su potencia revolucionaria. (Deleuze y Guattari, 1985: 111).

la lengua y el hacer de la literatura, es decir, cuerpo de afirmación del poder, poder de la regla, de la realidad, del saber instituido. Sin embargo, es también cuerpo de su recusación, cuerpo trazado por las líneas de fuga de lo posible, de la pura invención, de la producción de lo real, del juego.

¿Qué es, por tanto, la literatura? Es un cuerpo gigante e informe que se construye lentamente, de acuerdo con los planos que se comunican y asimismo conceptos trabando un combate de fuerzas. Es un cuerpo donde cohabitan tradición e innovación, realidad e invención, lo concreto y lo abstracto, la objetividad y la subjetividad, lo real y la ficción, verdad y mentira, la orden y la experiencia, lo fuera y lo dentro. Al delimitar el *cuerpo* que es la literatura como un plano donde ciertos conceptos se interrogan unos otros, semejante al plano de inmanencia deleuzo-guattariano, pero no totalmente igual como veremos, pretendemos realzar sus líneas de fuga, los componentes del concepto literatura que le permiten desterritorializarse.

Carmen Perilli sostiene que Amado, como Gabriel García Márquez, consideró que la novela es una adivinanza del mundo, que representa la realidad, del modo que lo hacen los sueños. Y también como el desaparecido peruano Manuel Scorza quiso que no sólo la literatura fuera territorio libre de un continente que le dolía, América. Un hombre de su tiempo que, más allá de sus contradicciones, entendió como inexorable la relación entre ética y estética.⁶⁴

1.1.7. LA MÁQUINA LITERARIA

¿De qué modo la literatura es una máquina? La literatura corresponde a los parámetros de una máquina social técnica, máquina conectada a otra máquina

⁶⁴ Véase “El escritor como Obá. Notas sobre Jorge Amado”. Disponible en <https://goo.gl/C6rcIM>.

mayor, producto del deseo de las posibilidades de la lengua, agenciamiento maquínico de un cuerpo pleno que es la lengua. A través de la literatura la lengua pone en funcionamiento sus agenciamientos colectivos de enunciación, instituye sus poderes jurídicos, sus modos de presentación, los indicadores sociales, de vivencia, así como también los procesos técnicos de creación, de producción de máquinas deseantes.

Como cuerpo pleno (condición molar de las máquinas deseantes, conjunto de escritores y escrituras, asociaciones, etcétera) que integra máquinas deseantes (condición molecular de las máquinas sociales técnicas, la posibilidad de que un escritor modifique un agenciamiento colectivo de enunciación, tal y como se acostumbra decir de manera metonímica cuando se habla de determinadas lenguas: la lengua de Shakespeare, la lengua de Cervantes, de Goethe, etcétera) la literatura traza una historia de cuerpos, construye una memoria y determina la sujeción del individuo a una institución de poder. La literatura encierra las máquinas deseantes de los escritores, provoca que ellas se conecten unas con otras (aquello que podríamos entender como intertextualidad), permite, con esa producción de una historicidad, instaurar regímenes semióticos, es decir, agenciamientos colectivos de enunciación, como las “escuelas literarias” del Simbolismo, Naturalismo, Realismo, Romanticismo, Neoclasicismo, etcétera, cohabitando en la misma máquina y admitiendo el paso de segmentos de código de unos con otros.⁶⁵

Observamos ya la diferencia entre las máquinas, de cómo una alteración del régimen semiótico proporciona la transformación de una producción deseante en una producción social técnica, cómo la producción implica igualmente la anti-producción. La máquina deseante extrae-registra-consume de la máquina social técnica el deseo que trazará la línea de fuga de una lengua

⁶⁵ “Pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación” (Deleuze, 1996: 10).

menor. La máquina mayor, otra máquina del territorio de la lengua mayor y marcada por las posibles líneas de fuga, es poblada por escritores que pueden maquiñarla para ser literatura menor, es decir, experimentar la lengua de la y en la literatura, experimentar los deseos de su cuerpo, crear y recorrer las líneas de fuga (crear un estilo, utilizar los tensores, etcétera). Es ese uso de la lengua, un uso *intensivo* de la lengua, de las posibilidades intensivas de la lengua, lo que determina la diferencia entre una literatura menor de una mayor. La diferencia es solamente el uso que se le da. En oposición a este aprovechamiento de las potencias, la literatura mayor se efectúa por un uso *extensivo* o representativo de la lengua, de aplicar correctamente las reglas gramaticales y sintácticas, de corregir los desvíos de la lengua, de reterritorializar, en suma.

Esta diferenciación no determina la superioridad de una literatura relativamente a otra, porque todo uso menor de la lengua es recuperado, toda la literatura menor sirve para aumentar, para evolucionar, ennoblecer la Literatura, a favor o en contra de la voluntad del autor. Existen, por cierto, varios ejemplos de ello, de autores que escribieron contra una política, contra el deseo de una lengua, de un Estado, contra su propio país, denunciando, y luego se convirtieron en “clásicos mayores” (unos más que otros) de una literatura y lengua mayores. Víctor Hugo, Virginia Woolf o D.H. Lawrence son algunos casos.

Retomando el texto “Bahía, política y religiosidades” de Tatiana Maria Dourado, Muniz Sodré asegura que la gran motivación de Jorge Amado fue “perseguir” la identidad de los brasileños, misterio que “el imperio y la república dejaron para ser descifrado”, deseo buscado también por otros autores. Agrega que el novelista inventa a partir de la cultura bahiana: el cacao y Salvador, ciudad al mismo tiempo real e imaginaria. Bahía es recreada, reinventada, habla que todo mundo reconoce, personaje que nadie jamás vio,

pero reconoce. Había una conciencia política y afectiva de Jorge Amado en relación con Bahía.

Es por este proceso que los autores afirman que lo “menor” no se refiere a minorías étnicas e idiomáticas, a escritores de las clases sociales marginadas. Menor es realizar lo molecular en lo molar, es usar lo que pertenece a un estado de orden y revolucionar; es realizar un devenir-revolucionario de la lengua, un devenir-minoritario, un devenir-molecular.⁶⁶

Ahora bien, el arte (como la literatura, el arte plástico, la música, etcétera), como línea de fuga de desterritorialización, es un proceso de dejar de tener un rostro. Es un modo, según Deleuze y Guattari, de escaparse de una individuación social, de un estatuto: es una posibilidad de devenir-otro. El arte permite regresar, o resucitar, los diversos devenires guardados en nosotros, potenciar la vida y alcanzar “el terreno de lo asignificante, de lo asubjetivo y de lo sin-rostro”. (Deleuze y Guattari, 2002: 191).

La literatura es un arte, es un cuerpo que integra varios cuerpos (cuerpo de la lengua, cuerpo jurídico, cuerpos ausentes de autores y lectores, etcétera). Por un lado, tomamos la literatura —de momento, por necesidad de cuestionarla como un cuerpo— como un arte que se destaca, que se desprende del cuerpo en la relación de ausencias de los cuerpos de quien lo hace y de quien lo recibe; por otro lado, aprehendemos el arte como un espacio virtual de creación de máquinas deseantes, de donde la literatura, entonces, se separa trayendo la marca o los trazos de ese espacio. Hemos presentado también al cuerpo como *physis-psyché*, como un lugar donde el exterior y el interior están interminablemente en comunicación. Sin embargo, pensamos que aún es necesario explorar este cuerpo para entender esta premisa del arte, de cómo

⁶⁶ “Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari, 1978: 31).

éste se hace CsO y cómo se despiertan los devenires del cuerpo y que surgen en la literatura.

El cuerpo percibido, su exterioridad, es cubierto de rasgos de subjetividad del individuo (todas sus emociones, sensaciones, afectos, percepciones). Se trata de una traducción expresiva realizada por gestos, movimientos, sonidos, tics. Si el interior de un cuerpo es un espacio de inscripción que pasa para el exterior, es necesario ver que el propio exterior es también un espacio de inscripción. El espacio interior es el papel poroso que permite comunicar a *psyché* con *physis*. Es lo que permite hablar de un espacio psíquico, tal vez otro muro blanco-hoyo negro donde se escriben las significancias y subjetivaciones de lo que dice ser el inconsciente. Sin embargo, todo el espacio exterior es envuelto por un ciclorama inmenso de dos caras que es la piel, paso comunicativo y frontera entre el interior y el exterior, condicionante principal para la realización del cuerpo como *physis-psyché*.

La comunicación se lleva a cabo mediante un acuerdo y contaminación de ritmos afectivos entre dos personas, por concordancias (choques y filtraciones de significancias y subjetivaciones), por esbozar el cuerpo del otro en el nuestro, lo cual puede despertar un devenir-otro. Por tanto, piel y *psyché*, en continua comunicación, producen el Cuerpo. No obstante, es también un cuerpo que nunca será nuestro, de lo cual jamás tendremos conciencia una vez que cada experiencia, cada acontecimiento, cada comunicación, etcétera, se escribe como marca del otro. Nuestra identidad es diferenciada/diferida por los rastros de otro (s), nuestro espacio interno es de los otros, poblado por los otros. No hay cualquier objetividad en la construcción de nuestro cuerpo, ya que éste se constituye a través de nuestras percepciones, lo cual significa que toda la percepción del cuerpo de otro es subjetiva.

Cuando percibimos realizamos un agenciamiento de sensaciones y fuerzas y, exactamente por esa razón, no nos es posible separarnos del objeto observado. Nuestros ojos, piel, nariz, son atravesados por millares de determinantes subjetivas. Somos iluminados por halos de pequeñas percepciones.

Nosotros no tenemos, en el día a día, conciencia de lo que es nuestro cuerpo, pues nuestra conciencia es una inconciencia del cuerpo. El momento consciente de *physis-psyché* surge con la producción de un CsO, de lo cual tampoco tenemos conciencia por su propia virtualidad, aunque está pleno de deseo, lleno de un poder transformador y de devenir-devenir sensitivo, afectivo, que alcanza y desorganiza la unidad de la conciencia. Cuando se trabaja en los objetos, éstos no son artísticos inicialmente. El creador no piensa que está a punto de producir un objeto artístico, estético. Su conciencia está centrada en el objeto en sí, en la producción e inscripción de su deseo en el objeto, así como en la abertura de sí al exterior, a toda la atmósfera, a todas las pequeñas percepciones que lo rodean.

El Hombre hace un CsO con la atmósfera-arte para crear, producir objetos artísticos: una máquina con componentes virtuales que se producen gracias a la concentración: en sí mismo, en el objeto, en la atmósfera. Concentración significa estar atentos tanto a nuestro cuerpo (a lo que está a punto de producirse en el interior, es decir, centrarnos en nosotros mismos) como a recibir lo que viene de fuera para reencaminar las sensaciones, afecciones y percepciones (para lo que está a punto de producirse, es decir, centrarnos en relación *con*). Esta concentración es una abertura, es una conciencia inconscientemente consciente, despreocupada: es *physis-psyché*, es el CsO que se maquina como una atmósfera arte. Lo que queremos decir es que entre, al lado, encima, abajo, en todas direcciones y sentidos que se encuentran

en la relación escritor-papel, la producción de deseo produce un cuerpo virtual, que es el CsO, así como un medio que posibilita el contacto a la distancia: una atmósfera, que es un medio de contacto entre cuerpos, que los envuelve para que establezcan relaciones de fuerza.

La atmósfera está constituida por las pequeñas percepciones que serán capturadas por el cuerpo y despertadas, recogidas y traducidas a partir del CsO. Sin embargo, puede ser el conjunto de diversas atmósferas con arreglos diferentes de estos tres componentes lo que puede explicar las ocasiones de mayor fluidez y/o mayor dificultad en el trazado y recorrido de un objeto artístico. En el caso de la escritura, el CsO producido y la atmósfera envolvente permiten que movimiento y gesto se encuentren, que los ritmos corporales se confundan con el movimiento del pensamiento para crear, trazar y recorrer una línea de fuga en cuanto se despierte un devenir-otro.

Al contrario de la danza, en la que un bailarín deviene-otro porque fue contagiado por los ritmos, sensaciones y gestos, en la escritura la atmósfera es más espesa, pesada. Conduce a un cierre aparente del escritor. La diferencia se encuentra en lo que respecta a la producción y encuentros de deseos en la inmediatez. En el bailarín, en el actor y hasta en el músico, su relación con el deseo se sitúa en lo inmediato, en las presencias y ausencias “presentes”, porque el deseo trata el acontecimiento, el aquí y ahora; en cambio, en el escritor la relación es mediata, diferida, atrasada por la presencia/ausencia tanto del autor como del lector, aunque el contacto con el otro no deja de existir. El escritor consigue, a través de su CsO y de su(s) devenir(es)-otro(s), (re)producir o (re)crear una atmósfera y, de este modo, entrar en contacto y tocar realmente al otro.

Aquello que un creador —en este caso un escritor— da, aquello que es comunicado, que entra en contacto para ir más allá del deseo productor es,

según Deleuze y Guattari, bloques de sensaciones compuestos de afectos y perceptos. Éstos no solamente están marcados por la presencia de los otros sino por la atmósfera, es decir, el conjunto de pequeñas percepciones.

Nuestros autores sostienen que la obra de arte es un ser de sensaciones y nada más: existe en sí. No tiene opinión.⁶⁷ En este sentido, el arte se convierte en el medio donde se experimentarán nuestros afectos y perceptos y el campo que los conservará.⁶⁸ Para que un bloque de sensaciones (obra de arte) exista no basta la atmósfera conservadora del arte, el propio bloque tiene que *sostenerse en pie por sí mismo*: ésta es, según los autores franceses, la ley de la creación. La obra tiene que surgir como acontecimiento, es decir, construir un tiempo presente al margen de la cronología de las cosas y de los hombres; situarse de cierta manera fuera del tiempo, tornarse puro sentido, único, incomparable, escapando al tiempo. El autor puede recurrir a lo que quiera y requerir a veces una gran dosis de “inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de un modelo supuesto, desde la perspectiva de las percepciones y de las afecciones experimentadas, pero estos errores sublimes acceden a la necesidad del arte si son los medios internos de sostenerse en pie (o sentado, o tumbado)”.⁶⁹

El arte, presentado como atmósfera, es lo que permite al creador arrancar a las percepciones y afecciones los perceptos y afectos; es lo que permite al creador pasar su material particular por las sensaciones y producir un bloque. En nuestro caso, el escritor, con su CsO y envuelto por una atmósfera,

⁶⁷ “El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y las sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje. El escritor emplea palabras, pero creando un sintaxis que las hace entrar en la sensación, o que hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta cantar: es el estilo, el ‘tono’, el lenguaje de las sensaciones, o la lengua extranjera en la lengua [...]”. (Deleuze y Guattari, 1997: 177-178).

⁶⁸ “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva”. *Ibidem*, p.164.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 165.

hace pasar las palabras por las percepciones y afecciones para traer perceptos y afectos. Es tal vez visible en este proceso deleuzo-guattariano de creación una presencia fulgurante, casi explosiva, de vida, de estar vivo a través de la creación y vida de lo que es creado. Por lo pronto subyace un trabajo activo de la memoria, inclusive inconsciente, aunque en Deleuze y Guattari la memoria poco influye en la creación, ya que la producción y la recepción es más empírica y fabuladora.⁷⁰

Nunca hay trabajo sobre el pasado sino construcción del presente, bloques de sensaciones siempre actuales, formas de devenir-niño en el presente.⁷¹

Bajo este tenor vuelvo a cuestionar, como ya lo hice en apartados anteriores, ¿qué son los afectos y los perceptos? Son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier violencia: “*Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*”.⁷² Así pues, para que los devenires surjan en la escritura es necesario que el propio escritor devenga-otro. El estilo, que Deleuze y Guattari consideran importante en la relación del individuo con la lengua, es un lenguaje de sensaciones. El trabajo que en él aparece es, primeramente, un trabajo del cuerpo en el sentido de soltar las tensiones y actuar sobre las flexiones. El cuerpo se libera para liberar la lengua: hay un devenir físico antes

⁷⁰ “La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene. ¿Cómo podría contar lo que le ha sucedido, o lo que imagina, puesto que es un una sombra? [...] De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate”. *Ibidem*, pp. 172-173.

⁷¹ “Bien es verdad que toda obra de arte es un *monumento*, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria sino la fabulación. No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente”. *Ibidem*, p. 169. La cursiva es de los autores.

⁷² *Ibidem*, p. 170. Las cursivas son de los autores.

que un devenir de las palabras (el devenir que caracteriza a los personajes, a las figuras estéticas deleuzo-guattarianas).⁷³

Existe de hecho una diferencia entre las “palabras” del cuerpo y las palabras que se escriben, pero esa diferencia nace de la repetición de las palabras. El paso del cuerpo a la literatura no es una cuestión de creación sino de repetición. La repetición no crea lo “mismo” o algo “semejante” del autor en la obra. No es su cuerpo o su espíritu el que se encuentra en el bloque de sensaciones, sino otro cuerpo, aquél que vino a ser a través de los devenires. El arte, como medio entre el cuerpo y la literatura, es esa repetición. Arrancar las percepciones y afecciones es repetirlas, repetir el núcleo de las experiencias, pero son diferentes porque pasan ahora por otro cuerpo como perceptos y afectos.⁷⁴ La repetición ayuda a desenredar las posibilidades del cuerpo y de la lengua, sus flexiones, sus tensiones y el estilo. La repetición inaugura la diferencia. Es por ello que un bloque de sensaciones, como el bloque de la infancia, es diferente que las memorias vividas. Pueden repetirse las memorias de la infancia pero, insertas en la línea de fuga de un devenir-otro, pasando por el CsO, esas memorias serán otras, serán diferentes.

En este sentido, el escritor pasa por un devenir-otro. Buscar las percepciones y afecciones para traer los perceptos y afectos es producir este devenir; de hecho, los afectos son ya devenires y la invención de una literatura menor depende de un devenir. ¿Y qué es un devenir? Deleuze afirma que no debe entenderse como cobrar una forma determinada sino más bien una zona

⁷³ “Si el lenguaje imita los cuerpos, eso no es debido a las onomatopeyas sino a la flexión. Y si los cuerpos imitan al lenguaje, no es por los órganos sino por las flexiones. Existe toda una pantomima interior en el lenguaje, como existe un discurso, una narrativa interior en los cuerpos. Si los gestos hablan es porque, antes que nada, las palabras imitan los gestos”. (Deleuze, 2001: 20).

⁷⁴ “Es en el lenguaje, en el seno del lenguaje, donde el espíritu capta el cuerpo, los gestos del cuerpo, como objeto de una repetición fundamental. Es la diferencia que muestra los cuerpos y los multiplica; pero es la repetición que hace hablar y autentifica lo múltiple, haciendo de ello un acontecimiento espiritual”. *Ibidem*, p. 25.

de indeterminación.⁷⁵ Coincido con el autor porque estamos en perenne devenir. De lo contrario, no envejeceríamos, no mudaríamos de carácter ni de ideologías, etcétera. Además, en lo que a la literatura se refiere, sería una obra cerrada. No hay determinaciones en las obras de arte. La literatura también deviene, en consecuencia. Un ejemplo rápido sería el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges. Los textos de Menard y de Cervantes son idénticos, pero hay una zona de indeterminación que nos hace caer en la cuenta de que hay devenir, que producimos los seres humanos.

Normalmente este concepto está relacionado con cuestiones de correspondencias físicas entre el hombre y el animal, en una seriación de analogías y homologías, o inclusive psíquicas, de imaginación (arquetipos o fantasmas). Para Deleuze y Guattari devenir es algo real, es un “entre” real. El hombre no *imita* ni *es*, ni se convierte realmente en un animal (en el caso de un devenir-animal), pero está “entre” el hombre y el animal.

El devenir es lo que el verbo significa: llegar a ser. El devenir surge entre la relación de un colectivo con una anomalía (no en el sentido de una anormalidad, sino de aquello que huye, que traza un camino), un conjunto de afectos, como un límite de la multiplicidad. Es en esta relación que el Hombre comienza a sentir de otra manera, disolviendo su “yo” a través de la abstracción, a través de la conciencia del cuerpo. Comienza a devenir-otro, a recorrer la línea de lo anómalo de su propia multiplicidad donde habitan perceptos y afectos. Al recorrer esa línea, que al mismo tiempo ésta lo recorre, el individuo vive esas “nuevas” sensaciones (que al final ya eran suyas) y se divide. El escritor está allí, con sus sensaciones y flujos, pero como se abstrae,

⁷⁵ “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población. Cabe instaurar una zona de vecindad con cualquier cosa a condición de crear los medios literarios para ello [...]”. (Deleuze, 1996: 5-6. Las cursivas son del autor).

es decir, se concentra en lo que lo envuelve y en la producción que está a punto de realizar, vive otras sensaciones.

La repetición de sensaciones vividas abre el espacio de la diferencia entre nosotros y otros-nosotros, y esa diferencia establece la distancia entre nosotros y nosotros sin que haya real alienación del sujeto. Sin embargo, es esta propia noción de identidad que hemos pretendido esclarecer: nunca somos un “yo” sino que estamos continuamente en el devenir-otro a través de las experiencias, de la interacción con los otros.

En el fondo, lo que diferencia este devenir del devenir “artístico”, ese que surge en la escritura, en la pintura, etcétera, depende de una voluntad (voluntad de poder nietzscheano, tal vez), de una intención de trabajar sobre las sensaciones, sobre nosotros y sobre la lengua. En este sentido, el devenir-otro revive las sensaciones que nos recorren. No es sentir al otro ni absorberlo en la manera personal de sentir. Somos nosotros los que moldeamos al objeto, como el agua a la esponja.

El devenir-otro implica un aprendizaje. Es necesario pasar primero por un devenir-propio, un análisis sobre sí mismo, que comprende dos componentes ligadas: la primera, que concierne al trabajo de la conciencia sobre las sensaciones, es decir, un modo de sentir a través de la conciencia de todos los otros modos de sentir; y la segunda, que respeta la construcción de un estilo, la manera de tratar la lengua que permite el conocimiento de varias sensaciones que nos pueblan, la manera de expresar estos otros modos de sentir. El devenir-propio es, entonces, la construcción de una singularidad en el seno de la multiplicidad que nos constituye, que potencia el devenir-otro y todos los devenires que se desarrollan en la literatura.

El devenir-otro es, por tanto, una coincidencia con otras sensaciones que seguimos, que nos recorren, una transformación de la conciencia en esa

sensación con la disolución del “yo”, construcción de un cuerpo de conciencia (*physis-psyché*, CsO), fabricación de una singularidad, vivir ese nuevo modo de sentir y exteriorizarlo por la escritura, por ejemplo.

Percibimos ahora, a la luz de esta teoría de la literatura vía Deleuze y Guattari (o de este *pensar* la literatura, la escritura y el escritor), cómo un cuerpo puede tocar otro a la distancia. Existe un toque, pero ese toque se realiza en el límite, en el propio límite de la escritura como bloque de sensación. Al tocar el cuerpo del lector (incorpóreo de sentido hasta ese momento), el autor se aleja del texto escrito, extiende su propio cuerpo, procura tocar el sentido, aunque éste es siempre aplazado y colocado a la disposición del lector. Así, el escritor dirige el sentido al lector a través de la escritura, dirige su cuerpo al otro.

En la escritura hay toda una exposición de nuestra existencia, del “sentido” de nuestra vida, una abertura al mundo y a los otros sin que entremos nunca en el cuerpo del otro: permanecemos siempre en el umbral, en la piel, en el toque. Sin embargo, en la escritura hay también aberturas por las que se asoma el no-sentido. Si bien en el cuerpo literario hay lugar para el exceso de sentido, también lo hay para la confusión de sensaciones. Nuestro trabajo en los capítulos siguientes será precisamente desmontar las piezas de *Doña Flor y sus dos maridos* para ver de qué manera está articulada la máquina literaria de Jorge Amado. Sin embargo, antes habremos de ahondar en el devenir minoritario de la literatura.

1.2. LA LITERATURA MENOR

Deleuze consideraba que el pensamiento sólo era posible cuando acontecía un encuentro, que es concebido como una conquista que no depende de la reunión del autor con saberes, sino del encuentro con problemas que

desencadenan un aprendizaje en el pensamiento. Considero que hasta el momento esto ha quedado claro porque la filosofía y la literatura se han encontrado a lo largo de la obra deleuziana.

Este rápido e incompleto inventario de las conexiones entre la filosofía esquizoanalítica y la literatura es apenas un medio para introducir el problema fundamental que, de resolverlo, nos permitirá seguir adelante: la pertinencia de esquizoanalizar la novela *Doña Flor y sus dos maridos*. ¿Es viable llevar a cabo esta tarea?

Hasta el momento no he consignado una reflexión deleuziana sobre la práctica literaria; en este caso, lo que he mostrado es el interés del autor por la creación de conceptos que la literatura suscita. No obstante, lo que el filósofo ha encontrado –y después junto con Guattari– en la literatura: nos permite avanzar: agenciamientos colectivos capaces de intensificar variaciones en el lenguaje, en los personajes, en los gestos. El propio concepto de agenciamiento colectivo de enunciación ya es un primer encuentro con la práctica literaria, particularmente con la literatura menor, que es susceptible de un esquizoanálisis. En este sentido, es necesario analizar el concepto de literatura menor y comprobar si nuestra novela contiene sus componentes.

1.2.1. MINORÍA Y LITERATURA

En 1975 Deleuze y Guattari escribieron *Kafka. Por una literatura menor*, libro en el que disertaron sobre la relación entre la literatura y la política e introducida por medio de la cuestión de las minorías. Sin embargo, creo que es necesario, por un lado, para poder comprender lo que existe de singular en el análisis que realizan nuestros autores sobre Kafka, retomar algunas ideas de Deleuze, anteriores a este libro. En este sentido, la cuestión de las minorías ya aparece en

el libro dedicado a Sacher-Masoch, aunque la idea de minoría aún no se suma al concepto de devenir. En cambio, el libro dedicado a Kafka está fuertemente marcado por los conceptos y problemas formulados en *El Anti-Edipo*, aunque después éstos cobrarán una nueva articulación en *Mil mesetas*.⁷⁶ Examinemos, pues, esos dos movimientos anteriores del pensamiento deleuziano.

Es en *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* que Gilles Deleuze busca relacionar la cuestión de la creación literaria con las luchas de las minorías. En este libro, publicado en 1967, el filósofo tiene como uno de los puntos centrales de la obra del escritor la relación con el problema de las minorías.⁷⁷

Aquí ya vemos, por tanto, aparecer al problema, aunque bajo la apariencia de descripción, cercano a una literatura realista que denunciaría las condiciones de dominación mediante la descripción de las luchas en el día a día entre las diversas minorías del este de Europa y la administración del imperio austro-húngaro en el siglo XIX. Esta situación llamará la atención de Deleuze, debido a la semejanza con la de Kafka en el siglo XX.

Ahora bien, este uso descriptivo del lenguaje no constituye la manera de concebir la creación literaria para Deleuze, quien es de la idea de que los grandes artistas —y esa idea recorrerá toda la obra de Deleuze— están ligados a la extracción de nuevas formas, la creación de nuevas maneras de sentir y de pensar y también de un nuevo lenguaje. Nada cercano a la descripción de lo que él quiere que sea. Tanto es así que, ya en ese libro, la creación literaria, ya

⁷⁶ Es el caso del concepto de *máquina*, que es central en *El Anti-Edipo* y que recorre todo el libro sobre Kafka. Sin embargo, en este mismo libro tal concepto comienza a dar lugar al de *Agenciamiento*, que será central en *Mil mesetas*.

⁷⁷ “Influye en toda su obra (Leopold von Sacher-Masoch) el problema de las minorías, las nacionalidades y los movimientos revolucionarios en el imperio: cuentos galitzianos, judíos, húngaros, prusianos... Son frecuentes las descripciones de la comuna agrícola y su organización y de la doble lucha de los campesinos: contra la administración austríaca pero sobre todo contra los propietarios locales”. (Deleuze: 2001a, pp. 11-12. El paréntesis es mío).

sea la de Masoch o la de Sade, está ligada a la invención de un lenguaje erótico diferente del lenguaje pornográfico, pues la literatura pornográfica es “una literatura reducida a unas cuantas consignas (haz esto, haz aquello...), seguidas de descripciones obscenas. En ella, violencia y erotismo se aúnan, pero de manera rudimentaria”.⁷⁸

Al respecto, Muniz Sodré utiliza el término *jorgeamadez* para definir las características de la literatura de Amado, original en el uso de las palabras y en la habilidad en la construcción de un imaginario del pueblo. Para Gildeci Leite, profesor de la Universidad de Bahía, que se dedica a los estudios de la obra del novelista bahiano, la distinción puede ser medida por las más de mil palabras catalogadas por él durante seis años en diversos libros de Jorge Amado y que en breve pretende reunir las en una especie de “diccionario amadiano”. Entre los ejemplos, cita “balaio grande”; “estrovenga”, “copulativa estrela”, “bichocota”, sobrenombres de nalga grande, genitales masculinos, mujer ninfomaniaca y genitales femeninos, respectivamente.⁷⁹ Se pueden añadir las siguientes:

Portugués		Español	
Expressões	Significado	Expresiones	Significado
Fechar o corpo	Procedimento para se proteger das coisas ruins.	Cerrar el cuerpo	Procedimiento para protegerse de las cosas malas.
Calundu	Diz de quem está amuada, mal humorada.		Se dice de quien está retraída, malhumorada.
ZunZum / zum-zum- zum	Boato, barulheira.		Rumor, barullo.
Mabaças	O mesmo que gêmeo.		Lo mismo que gemelo
Bucho Cheio	Grávida	Buche lleno	Embarazada
Pedaço de descaminho, perdição	Mulher bonita e atraente	Pedazo de descamino, perdição	Mujer bonita y atractiva

⁷⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁹ Dourado, *op. cit.*

Enrabichado	Apaixonado		Enamorado
Femeciro, mordedor incorrigível	Homem cheio de mulheres		Mujeriego

Tabla 2: comparativa de expresiones en portugués y español.

Así pues, en este libro tenemos dos temas prioritarios para Deleuze: primero, el de la creación literaria, que implica llevar al lenguaje hasta su límite, retirándolo de su uso representativo: “La literatura pornológica se propone ante todo situar el lenguaje en conexión con su propio límite, con una suerte de ‘no lenguaje’ (la violencia que no habla, el erotismo del que no se habla)”.⁸⁰

Segundo, la imposibilidad del sujeto de representarse como un yo, en el sentido de que, como afirma Deleuze, en Sade y en Masoch “es preciso que el lenguaje imperativo y descriptivo se supere hacia una más alta función. Es preciso que el elemento personal se haga reflexivo e impersonal”.⁸¹

Este ejercicio del lenguaje en dirección a su límite es llamado por Deleuze como *función superior del lenguaje* y viene al encuentro de las reflexiones del filósofo que recorren el libro *Lógica del sentido*, así como de las cavilaciones en *Diferencia y repetición* acerca del uso trascendental de las facultades, de un ejercicio trascendental del lenguaje. Ese ejercicio superior del lenguaje, ese uso trascendental, responde a la pregunta con la que Deleuze abre su *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel: ¿para qué sirve la literatura?*

Con Sade y Masoch, dice Deleuze, “la literatura sirve para nombrar, no el mundo pues eso ya está hecho, sino una suerte de doble del mundo, capaz de recoger su violencia y su exceso”.⁸² Se trata de un doble intensivo y no una representación del mundo. Y así como de la misma manera habrá ese doble del mundo, habrá un doble del lenguaje, que le arranca la función de mediadora. Así, “las palabras de esta literatura, a su vez, forman en el lenguaje una suerte

⁸⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁸¹ *Ídem*.

⁸² *Ibidem*, p. 40.

de doble del lenguaje propio para hacerlo actuar directamente sobre los sentidos”.⁸³ Consignas y descripciones: he aquí el uso ordinario del lenguaje, he aquí sus funciones elementales que el lenguaje erótico de Masoch y Sade destruye.

A pesar de esta semejanza entre los escritores, todo el esfuerzo de esta obra de Deleuze radica en mostrar la falsa unidad, propagada particularmente por el psicoanálisis, que hay entre masoquismo y sadismo y que hace de aquél apenas el negativo de éste. Esta falsa unidad se ve, para Deleuze, tanto desde el punto de vista del procedimiento de creación literaria como desde el punto de vista de aquello que está en juego en el *fantasma*, es decir, tanto desde el punto de vista de la crítica como de la clínica.

Además de este problema, el libro aborda también otros dos. Por un lado, presenta una crítica al concepto de pulsión de muerte, apuntando hacia la confusión psicoanalítica entre lo que es del orden de lo empírico y lo que es del orden de lo trascendental. En este sentido, Deleuze introduce una división ausente en el pensamiento de Freud. Él produce una separación entre el concepto de instinto de muerte como principio trascendental y el de pulsiones de muerte, siendo éstos del orden de lo empírico. El principio del placer es, de esta forma, para Deleuze, el principio de regulación de lo empírico. Por otro lado, él apunta para la confusión entre repetición de lo mismo y repetición de la diferencia (Deleuze atribuye al psicoanálisis una comprensión externa, mecánica de la repetición). Estos temas serán retomados en *Diferencia y repetición* y que, en las décadas siguientes prácticamente desaparecerán de los textos de Deleuze.⁸⁴

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ Véase, por ejemplo, el pequeño texto titulado “Re-presentación de Masoch”, que forma parte del último libro de Deleuze, *Crítica y clínica*. En él, los temas ya corresponden mucho más al pensamiento de Deleuze de los años 70 y 80 del siglo XX, desaparece la querrela del instinto de muerte y es acentuada la cuestión del devenir-animal, inexistente en *Presentación*, pero que a partir del libro sobre Kafka cobra cada vez más importancia en relación con la creación literaria. Aún más: la cuestión de la minoría aparece en él ligada a la cuestión de devenir-minoritario.

Sin embargo, hay algo, de extrema importancia, que permanecerá: es la idea de Deleuze de relacionar Clínica y Crítica.⁸⁵ Y así como la clínica implica la disolución del yo y la emergencia de una región impersonal, la crítica rebasa límites del texto literario para abrirlo al mundo. Lo que importa es la idea de una región de indeterminación entre crítica y clínica, es el punto literario como punto fuera de la clínica, como modo de huir a los preconceptos de la clínica psiquiátrica y psicoanalítica. Lo que interesa es la nebulosa creada alrededor de esas regiones que se pretenden bien delimitadas, pues “Masoch habla un lenguaje en el que lo folclórico, lo histórico, lo político, lo místico y lo erótico, lo nacional y lo perverso se mezclan íntimamente, formando una nebulosa para los azotes”.⁸⁶

Es preciso ahora, como afirmé anteriormente, mostrar que el libro dedicado a Kafka se encuentra totalmente tomado por el movimiento de los conceptos presentados en *El Anti-Edipo*, por su crítica radical de la imagen psicoanalítica del deseo (sometida, por un lado, por la representación y, por otro, por la falta) y también por la crítica de la relación entre deseo, poder y sumisión.

La gran empresa de *El Anti-Edipo* es la de producir una nueva imagen conceptual del deseo y del inconsciente, así como también establecer una nueva relación entre el deseo y el cuerpo social, independientemente de cualquier idea de mediación o representación. De hecho, el deseo está presente siempre en la sociedad, sin que necesite alguna operación para manifestarse.⁸⁷

⁸⁵ Deleuze se vale del concepto psicoanalítico de *fantasma* para trazar una línea entre crítica y clínica, procedimiento que también será abandonado.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁷ “Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado, y que la libido no necesita ninguna mediación ni sublimación, ninguna operación psíquica, ninguna transformación, para cargar las fuerzas productivas y las relaciones de producción. *Sólo hay el deseo y lo social, y nada más*”. (Deleuze y Guattari, 1985, p. 36. Las cursivas son de los autores).

Es la noción de máquina la que permite ese pasaje sin mediación, pues todo es máquina y ésta es un sistema de corte y flujos. En donde estén estos dos elementos habrá una máquina, siempre en conexión con otras. El interés de Deleuze y Guattari en ese momento es el de combatir la vieja dicotomía marxista entre infraestructura y superestructura, así como también la idea de que el deseo forma parte de la superestructura, reducido, así, al reflejo de la estructura de base. De esta forma, el deseo no es ideología, y la cuestión de la relación entre poder, deseo y sumisión no puede ser reducida a una cuestión de falsificación ideológica o de engaño de las masas, pues el deseo forma parte de la infraestructura. Por un lado, se trata de insertar el deseo en la producción, mostrando que sólo hay producción porque hay deseo, y por otro, insertar la producción en el deseo, mostrando que el deseo no es del orden de la representación ni de la carencia. He aquí lo que pretendían Deleuze y Guattari al escribir *El Anti-Edipo*. Edipo es un problema falso, por lo que es necesario “suprimir tanto el problema como la solución.”⁸⁸

Respecto a la literatura el gran riesgo es, según nuestros autores, el de *edipizarla*, es decir, el de cambiar las intensidades de la literatura por representaciones y fantasías. Es el contrato psicoanalítico: dame las intensidades que te atraviesan y yo te daré representaciones. Sin embargo, sostienen que el psicoanálisis no tiene ningún privilegio en ello: “Edipo es literario antes de ser psicoanalítico”.⁸⁹ En este sentido, los autores pueden decir que la forma edípica de la literatura es su forma mercantil. Ella establece un intercambio (en realidad, un sistema de compra y venta) entre intensidades y representaciones. Y es en la obra de Artaud que Deleuze y Guattari ven la

⁸⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 139.

crítica más radical de esa forma de literatura: aquella en la que el fin vale más que el proceso, que troca el contenido por valores mercantiles.⁹⁰

No tener la literatura como fin es concebirla como una máquina que se conecta a otras, es concebirla como máquina artística, deseante y revolucionaria. Contra la imagen psicoanalítica del deseo, es decir, su representación antropomórfica,⁹¹ Deleuze y Guattari recogen la concepción de escritores como Miller y Lawrence de una sexualidad no humana,⁹² de amores no figurativos, de un amor impersonal.⁹³

La literatura debe, por tanto, romper con su forma mercantil y con las formas del deseo edípico a fin de que haya solamente deseo y socius, deseo maquinado: máquinas deseantes. Ella debe, tal y como el esquizofrénico, llevar las desterritorializaciones del capitalismo cada vez más lejos para crear una tierra nueva, en un doble movimiento que produce un territorio y al mismo tiempo huye de él: “Eso es la realización del proceso: no una tierra prometida y preexistente, sino una tierra que se crea a medida que avanza su tendencia, su despegue, su propia desterritorialización”.⁹⁴

Ese problema será, para Deleuze y Guattari, el problema por excelencia de la literatura norteamericana. La tarea de tal literatura será la de llevar siempre

⁹⁰ “Artaud decía acertadamente: toda la escritura es marranería —es decir, toda literatura que se toma por fin, o se fija fines, en lugar de ser un proceso que “surca la caca del ser y de su lenguaje”, acarrea débiles, afásicos, iletrados. Ahorrémonos al menos la sublimación. Todo escritor es un vendido. La única literatura es la que mina su paquete, fabricando falsa moneda, haciendo estallar el super-yo de su forma de expresión y el valor mercantil de su forma de contenido”. *Ídem*.

⁹¹ La crítica de la imagen antropomórfica del deseo en el psicoanálisis y su relación con la literatura se encuentran en el capítulo IV de *El Anti-Edipo*.

⁹² “Creemos que Lawrence y Miller han evaluado mejor la sexualidad que Freud, incluso desde el punto de vista de la famosa científicidad. No es el neurótico acostado en el diván el que nos habla del amor, de su poder y de sus desesperaciones, sino el mudo paseo del esquizo, la carrera de Lenz por las montañas y bajo las estrellas, el inmóvil viaje en intensidad sobre el cuerpo sin órganos”. (Deleuze y Guattari, 1985: 301-302). Esa idea de una sexualidad no humana, de amores no figurativos, o a-edípicos dará cada vez más lugar a la cuestión de los devenires y al desmontaje de la forma-Hombre, principalmente en *Mil mesetas*.

⁹³ “Todo ser amado o deseado vale por un agente colectivo de enunciación. Y no es, en verdad, como creía Freud, la libido la que debe desexualizarse y sublimarse para cargar la sociedad y sus flujos, es al contrario el amor, el deseo y sus flujos los que manifiestan el carácter inmediatamente social de la libido no sublimada y de sus catexis sexuales”. *Ibidem*, p. 363.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 332.

más allá una línea de fuga, de reinventar una tierra, así como también será permanente el riesgo que se corre: el de reterritorializarse en formas fascistas, moralizantes o familiares del deseo.⁹⁵

Es lo que dicen Deleuze y Guattari acerca de Kerouac:⁹⁶ el peligro de caer en el polo paranoico del delirio o del deseo y, con eso, perder la potencia de la literatura al decir: “No soy de los vuestros, desde la eternidad soy de la raza inferior, soy un bestia, un negro”.⁹⁷ Extraña literatura anglo-americana, dicen nuestros autores, pues “nunca el delirio osciló mejor entre un polo y otro”.⁹⁸

El deseo está, así, en una problemática política, oscilando entre dos polos: el paranoico (o de raza mayor) y el polo esquizo (o de la raza menor o nómada). El primero es fascista, “que carga la formación de soberanía central, la sobrecarga al convertirla en la causa final eterna de todas las otras formas sociales de la historia, contracarga los enclaves y la periferia, descarga toda libre figura del deseo”, en tanto que el otro es revolucionario, “que sigue las *líneas de fuga* del deseo, pasa el muro y hace pasar los flujos, monta sus máquinas y sus grupos en fusión, en los enclaves o en la periferia, procediendo a la inversa del precedente”.⁹⁹

Entre estos dos polos se coloca todo el problema de la filosofía política que para Deleuze fue bien formulado por Spinoza: ¿Por qué los hombres combaten por su dependencia, su servidumbre, como si se tratase de su salvación? ¿Cómo es posible que los hombres griten más impuestos y menos

⁹⁵ “¿No será destino de la literatura americana el franquear límites y fronteras, el hacer pasar los flujos desterritorializados del deseo, pero acarreado siempre territorialidades moralizantes, fascistas, puritanas y familiaristas?”. *Ibidem*, p. 287.

⁹⁶ “El caso Kerouac, el artista de los medios más sobrios, el que realizó una ‘huida’ revolucionaria y se halla en pleno sueño de la gran América, y luego en busca de sus antepasados bretones de raza superior”. *Ídem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 287.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 138.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 286-287. Las cursivas son de los autores.

pan? Este problema, como veremos, es central en el libro sobre Kafka: la relación entre deseo y poder.

La idea de una raza inferior, de un pueblo bastardo está en relación con las minorías de que hablan Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor*. Serán las minorías las que se constituirán entre los dos polos del delirio, el polo paranoico de raza superior o el polo esquizo de la raza bastarda, pues son ellas las que más violentamente son arrastradas por los flujos desterritorializados del Capital.

De esta forma, los dos primeros capítulos del libro sobre Kafka retoman las cuestiones del *Anti-Edipo*: en primer lugar, la de no reducir la creación literaria a la psicología del escritor, colocándola al lado no de la representación sino de la experimentación; al lado de la política y no de la fuga de la realidad;¹⁰⁰ y, en segundo lugar, el deseo, por su lado, como perteneciendo al poder, como formando parte de sus engranajes.

Como demostraré en capítulos posteriores, el deseo es en la novela amadiana el eje de todo el discurso. Oscila desde el paranoico (el de la molaridad a la que pertenecen Teodoro, las amigas de doña Flor y la propia doña Flor cuando se resiste al agenciamiento de nuevos modos de producción del deseo) al esquizo (el de la raza nómada de Vadinho y de la propia doña Flor cuando se entrega al exceso de producción de deseo). Podemos ilustrar con un solo ejemplo el caso de doña Flor de la siguiente manera:

¹⁰⁰ Para Deleuze, en vez de una fuga de la realidad, la literatura emprende una línea de fuga creadora, activa. Totalmente diferente de un refugio o de la imaginación. Sobre eso, ver el libro del filósofo francés con Claire Parnet, *Diálogos*. “Partir, evadirse, es trazar una línea. El objeto supremo de la literatura, según Lawrence: ‘Partir, partir, evadirse..., atravesar el horizonte, penetrar en otra vida... Así es como Melville aparece sin darse cuenta en medio del Pacífico. Verdaderamente ha rebasado la línea del horizonte...’ La línea de fuga es una desterritorialización [...] Huir es trazar una línea, líneas, toda una cartografía. Sólo hay una manera de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada [...] Pero huir no significa, ni muchísimo menos, renunciar a la acción, no hay nada más activo que una huida. Huir es lo contrario de lo imaginario” (Deleuze y Parnet, 1980: 45). De esta manera, la literatura tiene que ver con crear líneas de fuga, con encontrar una salida.

Deseo paranoico (raza mayor)	Deseo esquizo (raza menor)
Honestas por naturaleza, por ser de naturaleza fría. Fría como el hielo, inmune al deseo. Hay mujeres así, que son como bellas estatuas, para ellas no existe el deseo. En su castidad, no hay virtud, sino frialdad. Son icebergs. Ella es una de éstas, seguramente.	También estaba desnuda por dentro, muerta de deseo, temblando, con prisa, como si Vadinho le estuviera desnudando el alma. Él no cesaba de decirle cosas, disparates. Yogaron.

Tabla 3: comparativa entre deseo paranoico y deseo esquizo.

Vadinho y doña Flor entablan en el terreno del deseo una lucha polarizada. Ella posee cierto encanto sensual y hogareño, escondido tras una apariencia tranquila y dócil. Vadinho, sin embargo, conocía sus flaquezas y “las señalaba claramente: sus ansias contenidas, de tímida, de recatado deseo que se tornaba violento e incluso incontenible, cuando se manifestaba libremente” (Amado, 1993: 7).

Así puede sintetizarse el resultado de ese encuentro:

El deseo la consumía en una hoguera de altas llamaradas; brasas vivas ardían en su vientre, pero Flor procuraba contenerse, reprimirse. Mientras tanto, se sentía cada día menos dueña de su propia voluntad, su oposición era más débil, menor su resistencia, y se iba transformando en una sumisa esclava del audaz muchacho, que ya se había apoderado de casi todo su cuerpo, abrasado por una fiebre sin remedio, ¡ay!, sin remedio.¹⁰¹

Nuestra protagonista, nos dice el narrador, había perdido el “perfecto equilibrio entre la mente y el cuerpo” necesario a toda vida sana, según la erudita expresión del folleto de yoga, “la justa armonía entre el espíritu y la materia”. Y en ella la materia y el espíritu estaban en guerra sin cuartel: por fuera, viuda ejemplar y honrada; por dentro, toda fuego, ardiendo y consumiéndose.

Pero volvamos a Kafka. Ya en los siguientes capítulos regresaremos a nuestros personajes. El concepto central del libro que publicaron Deleuze y

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 62.

Guattari en 1975 es, sin duda, el de *literatura menor* y el modo en que los autores relacionan literatura y minoría, que pasan revista por los conceptos de *devenir-menor* y de *agenciamiento*, así como por la cuestión del uso intensivo de la lengua. Son estos conceptos los que posibilitan pensar la relación entre minoría y literatura de manera política, aunque evitan la idea de que el escritor es un representante de un grupo social, sea éste definido como clase o como minoría.

Lo que me parece propio de este libro es el cruce entre el concepto de *devenir* y el de *minoría*. Hasta entonces, el concepto de devenir, como diferencia, se opone al concepto de ser, como identidad (es de esa forma que el devenir aparece, por ejemplo, en *Lógica del sentido*, devenir loco, ilimitado, contra el ser como limitación e identidad);¹⁰² ahora, el devenir cobra un calificativo político que implica una lógica de dominación.

Como ya sostuvimos, es en el libro dedicado a Kafka que el problema de la política es colocado en relación con el concepto de devenir y, en medio de eso, se inventa el concepto de literatura menor. Por tanto, éste pasará a orientar el pensamiento de Deleuze sobre el arte y su relación con la política.

Inclusive en el libro *¿Qué es la filosofía?*, que retoma la división filosofía, arte y ciencia para mostrar cuál es la diferencia entre estos tres campos y lo que pasa entre ellos, Deleuze y Guattari hablan de arte menor y de su creación de afectos y perceptos. Dejan en claro que sólo existe arte menor, pues el arte

¹⁰² En la primera de las series de paradojas de *Lógica del sentido*, “Del puro devenir”, Deleuze nos habla de las dos dimensiones que Platón distinguía: “la de las cosas limitadas y medidas, de las dualidades fijas, sean permanentes o temporales” y “un puro devenir sin medida, un puro devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una manera indócil” (Deleuze, 2005: 8). Más adelante, él afirma todavía sobre el devenir: “El puro devenir, lo limitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivo la acción de la idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia” (*idem*). Lo que interesa en ese momento, para Deleuze, es: 1. Mostrar que el emprendimiento platónico fue el de soterrar ese devenir-loco e ilimitado en la profundidad, y 2. Que los estoicos fueron los responsables de una verdadera transformación en el platonismo al hacer que el devenir retorne a la superficie por medio de la teoría de los incorpóreos. Al respecto, véase la segunda serie de las paradojas, “De los efectos de superficie” y la decimotercera serie, “De las tres imágenes de filósofos”, así como en el apéndice del texto “Simulacro y filosofía antigua”. El concepto de devenir también aparece problematizado en *Nietzsche y la filosofía*, aunque en ese libro aparece bajo el doble aspecto de un *devenir-activo* o un *devenir-reactivo*. En lugar de esa oposición surgirá la oposición entre los devenires (siempre activos) y la *forma Hombre* (reactiva).

mayor (o de la representación) no es arte, pues no se hace arte con representaciones. Así sucede también con el pensamiento, pues el pensamiento de la representación no es pensamiento.

En este sentido, nuestros autores interpelan la cuestión de la creación literaria por medio de su relación con problemas nada abstractos: la relación entre la lengua y las minorías. Con una actitud de izquierda, asumen como propios los problemas de las personas obligadas a usar una lengua que no es la suya.¹⁰³

La problemática de las minorías es la de los desterritorializados, de los que son arrastrados cada vez más lejos de sus territorios de origen, de su lengua materna, gracias a las desterritorializaciones siempre renovadas del capitalismo.

Sin embargo, para los autores no se trata de forzar a que las minorías pertenezcan cada vez más al sistema dominante de la lengua, ya que el derecho a la educación y, de esa forma, al derecho de usufructuar las normas de la lengua culta, es un punto central de las luchas políticas de las minorías. El problema es: “¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?” (*idem*). Ésta es una cuestión de procedimiento, que es el de llevar todavía más lejos las desterritorializaciones que recorren el cuerpo social.

Jorge Amado desde luego no conocía el esquizoanálisis ni el concepto de literatura menor, pero se apartó de su lengua materna y abrazó la africanidad (menor no por cantidad sino por dominación política). Decía: “Mi creación novelesca deriva de la intimidad, de la complicidad con el pueblo. Aprendí del

¹⁰³ “¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros”. (Deleuze y Guattari, 1978: 33).

pueblo y de la vida, soy un escritor y no un literato. Realmente soy un obà, en lengua yoruba de Bahía, obà significa ministro, anciano, sabio: sabio con la sabiduría del pueblo”.¹⁰⁴

Gildecy Leite, a su vez, agrega que Amado utiliza modos de hablar del propio pueblo, percibidos por él. Muchos conceptos pertenecen a jergas religiosas africanas usadas en el candomblé. Por otro lado utiliza la lengua portuguesa para darle un nuevo giro semántico, como “comer y beber el muerto”. Así, cree el académico que la literatura de Amado está vinculada al descubrimiento del pueblo bahiano, casi como un antropólogo, y de ahí incluye la necesidad frecuente de atraer las historias a los rituales de la cultura negra, principalmente los secretos y las mitologías de los cultos afros. Amado, en síntesis, realiza una etnografía cultural de Bahía que consolida en su obra.

1.2.2. LA NOVELA COMO RIZOMA

El primer capítulo del libro sobre Kafka es dedicado a la elección de la entrada por la cual los autores pretenden iniciar su análisis. Ellos consideran que la obra kafkiana posee la forma de un rizoma y que, por lo tanto, hay varias entradas posibles. El rizoma, así, funciona conectando puntos, produciendo cruces y encuentros.¹⁰⁵

Aun así se debe evitar, con mucho cuidado, las entradas que después se muestran como callejones sin salida. Ése es para los autores el error de la interpretación significativa o psicoanalítica: “El principio de las entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las

¹⁰⁴ Perilli, *op. cit.*

¹⁰⁵ “Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos, eso sí, con qué otros puntos se conecta aquél por el cual entramos, qué encrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto”. *Ibidem*, p. 11.

tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación”.¹⁰⁶

Para entender el posicionamiento de los autores es necesario recorrer una vez más el *Anti-Edipo*, pues la crítica al significante está en completa sintonía con la crítica al psicoanálisis trazada en ese libro. En éste, el psicoanálisis aparece como heredera de la ley de la sobrecodificación despótica. El significante es tomado como un enorme arcaísmo que remite a los grandes imperios. Además de eso, uno de los errores del psicoanálisis es colocar representaciones en el lugar de las *intensidades* que recorren la subjetividad.

A Amado poco le interesa polemizar con el psicoanálisis. Tan no le interesan las representaciones que doña Gisa, la gringa, “había estado leyendo al príncipe Kropotkine y terminó mezclando el anarquismo con el psicoanálisis”. Al novelista, como al esquizoanálisis, le interesan las intensidades. Cuando doña Flor tenga sueños perturbadores, el narrador jamás invocará a Freud ni a Lacan, ni a Klein. Se abocará justamente en las intensidades del deseo en la viuda. Este elemento será retomado en el capítulo 3.

El libro sobre Kafka da así continuidad a la crítica al significante que los autores colocaron sobre la mesa en el *Anti-Edipo*, aunque también busca crear una concepción no significativa del lenguaje. En entrevista sobre el *Anti-Edipo*, los autores afirman que el significante no les sirve para nada. Contra lo que llaman de imperialismo del Significante, que se sustenta en la oposición exclusiva entre significante y significado, Deleuze y Guattari recorren a Hjelmslev, que habría creado una teoría del lenguaje en la que contenido y expresión prescindían del significante. En sus palabras, una teoría spinozista en la cual el lenguaje es “un sistema de flujos continuos de contenido y expresión,

¹⁰⁶ *Ídem.*

troquelado mediante constructos maquínicos de figuras discretas y discontinuas”. (Deleuze, 1990: 19).

Años después, en su libro sobre Foucault, escrito posterior a *Mil mesetas*, Deleuze se apoya todavía en esa interpretación de los conceptos de Hjelmslev para analizar el concepto de enunciado de Foucault.¹⁰⁷ Sin embargo, lo que me parece más importante en esa entrevista es la afirmación de los autores en la que en el *Anti-Edipo* no hay una concepción de los agentes colectivos de enunciación. No les interesa determinar quién enuncia ni quién recibe el enunciado. Como ya dije anteriormente, sólo se abocan a saber cómo funcionan las máquinas y bajo qué procesos.¹⁰⁸

En este sentido, el libro sobre Kafka no sólo retoma la problemática del Anti-Edipo sino que elabora un concepto nuevo: el del *Agenciamiento Colectivo de Enunciación*.

Deleuze y Guattari parten, por tanto, de los conceptos de contenido y de expresión para analizar la obra de Kafka. Para ellos, es posible encontrar en la obra del escritor checo, por un lado, dos elementos asociados: el retrato y la cabeza inclinada. Los autores conciben el retrato como una forma de expresión y la cabeza inclinada como una forma de contenido. Esa reunión opera, para ellos, una especie de bloqueo funcional o una neutralización del deseo

¹⁰⁷ Acerca de contenido y expresión, Deleuze afirma: “Buscamos esos últimos términos en Hjelmslev, pero para aplicarlos a Foucault en un sentido totalmente diferente, pues el contenido ya no se confunde con un significado, ni la expresión con un significante. Se trata de una nueva división, bastante rigurosa. El contenido tiene una forma y una substancia”. (Deleuze, 1986: 57. La traducción es mía).

¹⁰⁸ “En este libro aún no hemos desarrollado nuestra concepción de los agentes colectivos de enunciación, una noción que pretende superar la escisión entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Somos estrictamente funcionalistas: lo que nos interesa es cómo funcionan las cosas, cómo se disponen, cómo maquinan. El significante pertenece aún al dominio de la pregunta: ‘¿Qué quiere decir esto?’, incluso es esta misma cuestión en cuanto borrada. Para nosotros el inconsciente no quiere decir nada, ni tampoco el lenguaje. El fracaso del funcionalismo se debe a que se ha intentado aplicar a dominios que le son extraños, a grandes conjuntos estructurados que, por serlo, no pueden estar formados de la manera en que funcionan [...] El inconsciente es un micro-inconsciente, es molecular, y el esquizoanálisis es un micro-análisis. La única cuestión es cómo funciona, con qué intenciones, qué flujos, qué procesos, qué objetos parciales, cosas todas ellas que no quieren decir nada”. (Deleuze, 1990: 19).

experimental. Toda vez que el deseo amenaza vaciarse por todos lados, hay siempre un retrato de familia sobre el cual es posible reterritorializar el deseo. En esa asociación tenemos un deseo impedido, un deseo sometido que se inclina y, al mismo tiempo, un deseo que somete y que juzga, que propaga inclusive esa sumisión.

De esta forma, Deleuze y Guattari encuentran en la obra de Kafka dos imágenes que remiten al problema del deseo y del poder: la primera es esa imagen de la cabeza inclinada, típica de los hombres de poder, de los jueces o del cuadro familiar. A esa forma de contenido correspondería una forma de expresión: el retrato. Los autores asocian esa configuración al Edipo psicoanalítico, estructuralista, familiar, molar.¹⁰⁹

Por otro lado, habrá otros elementos asociados y otra imagen del deseo y del poder: una cabeza que se yergue y que arrebatata el techo y un sonido puro, intenso: una musiquita. La presencia del sonido está, para los autores, asociada a la cabeza que se levanta. Aquí está presente otro estado del deseo: en oposición a las cabezas inclinadas están las imágenes de las cabezas que revientan los techos, imágenes de un deseo que no soporta más la sumisión. La música aparecerá en la obra de Kafka, asociada a los devenires, a un devenir-niño, a un devenir animal.¹¹⁰

¹⁰⁹ “¿Recuerdo edípico de infancia? El recuerdo es retrato de familia o foto de vacaciones, con señores de cabezas inclinadas, señoras con los cuellos cubiertos de cintas. El recuerdo bloquea al deseo, lo calca, los hace regresar a los estratos, lo separa de todas sus conexiones”. (Deleuze y Guattari, 1978: 12).

¹¹⁰ Como ya sostuvimos, el concepto de devenir recorre toda la obra de Deleuze. Éste ya se muestra de forma contundente en *Nietzsche y la filosofía*, así como en *Lógica del sentido*, aunque cobra particular importancia a partir de *Kafka. Por una literatura menor*. Es en este libro que vemos al concepto cobrar calificativos hasta entonces inéditos: devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal, devenir-molecular, devenir-imperceptible. Sin embargo, en *Mil mesetas* encuentra su forma más elaborada: “El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo es que real es el propio devenir, el bloque del devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene”. (Deleuze y Guattari, 2002: 244). Así, entendemos que no hay devenir en general, devenir no es una generalidad. Tampoco es simbólico ni imaginario sino real, pues no se trata de imitar una forma, sea ésta como sea, sino de desterritorializar dos términos que entran en relación.

De esta manera, por un lado tenemos la cabeza-agachada y el retrato-foto y por otro la cabeza que se yergue y la música. Pero, afirman Deleuze y Guattari, la oposición no es ésta, pues no se trata de oponer dos formas de expresión —el sonido y el retrato— así como dos formas de contenido —la cabeza que yergue y la cabeza inclinada. Si es posible hacer eso al nivel de las formas de contenido, lo mismo no es verdad para las formas de expresión, ya que la música que Kafka invoca es una música intensiva, desterritorializada.¹¹¹

La intensidad es lo que huye de la forma, la que la deshace. Ella es, por tanto, asignificante, pues el significante es, antes que todo, una forma y toda forma, para Deleuze y Guattari, implica una reterritorialización, inclusive en la música. De ahí que la música aparezca sobre formas no musicales, ya sea Josefina la cantora o los perros músicos.

Lo que importa en el sonido es que éste no aparece con una forma de expresión sino como una materia no formada de expresión (intensidad) e que reaccionará sobre otras formas: de expresión y de contenido. El sonido desterritorializado, por un lado, deshará cada vez más las formas de expresión más rígidas: el retrato de familia. No se trata, por tanto, de encontrar una nueva forma, sino de encontrar una salida, una fuga, entendiendo por ello una desterritorialización de las formas. De esta manera, lo que cuenta en el sonido es apenas la intensidad, muchas veces monótona, pero siempre asignificante, pues “mientras haya forma, sigue habiendo reterritorialización, incluso en la música” (*ídem*).

De ahí que los autores se rehúsen a las interpretaciones, sean éstas arquetípicas o estructurales, pues ambas pierden de vista aquello que huye al

¹¹¹ “No es una música compuesta, semióticamente formada, la que interesa a Kafka, sino una pura materia sonora [...] intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significativa”. (Deleuze y Guattari, 1978: 14-15).

sistema, sea éste imaginario o simbólico. Así, acerca de la interpretación estructuralista, ellos afirman que de nada sirve si no se sabe cómo fluye el sistema, cómo deviene.¹¹²

Para comprender a Kafka se debe pensar en términos de línea de fuga, de desterritorializaciones, de devenires. A eso nuestros autores llaman *experimentación*. La experimentación está, así, del lado de la fuga; y la interpretación, al lado de las reterritorializaciones. No interpretar es, de esta forma, no reterritorializar. No se debe nunca, nos advierten, intercambiar las intensidades desterritorializadas por representaciones o por significantes. Experimentar es huir y la fuga es política. De ahí la creencia que organiza el libro. Para los autores, Kafka experimenta como protocolo de experiencia y no estructura.¹¹³

Como dicen los autores, Kafka detestaba ser considerado un autor intimista, pues su obra está marcada por una poderosa fuerza de risa, vinculada a una política que podemos llamar de Kafkiana si entendemos, como nos proponen los franceses, que esa risa es la de aquellos que operan el desmontaje de las grandes maquinarias sociales y deseantes y hacen, con ello, pasar algo que no puede ser codificado, las intensidades que desterritorializan una lengua.

Sólo dos principios para aliarse con Kafka: es un autor que ríe, profundamente alegre, con alegría de vivir, a pesar de y con sus declaraciones de payaso que tiende como una trampa o como un cerco. Es, de principio a fin,

¹¹² “Todo esto es estúpido mientras no se sepa para dónde o hacia qué fluye el sistema, cómo deviene, y cuál es el elemento que va a desempeñar el papel de heterogeneidad, cuerpo saturador que hace huir al conjunto, y que quiebra la estructura simbólica, así como quiebra la interpretación hermenéutica, la asociación laica de las ideas y el propio arquetipo imaginario”. *Ibidem*, pp. 16 y 17.

¹¹³ “Nosotros no creemos sino en una *política* de Kafka, que no es ni imaginaria ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia [...] un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental”. *Ibidem*, p. 17. Las cursivas son de los autores.

un autor político, adivino del mundo futuro porque tiene como dos polos que sabrá unir en un dispositivo totalmente nuevo.¹¹⁴

Estos dos aspectos —la política del enunciado y la alegría del deseo— constituyen para Deleuze y Guattari una unidad en la obra de Kafka, y en ellos reside el criterio del genio: “la política que lo atraviesa y la alegría que puede comunicar”. Al lado de Nietzsche y Beckett, Kafka es de aquellos autores que se deben leer con “muchas risas involuntarias y con escalofríos políticos lo deforman todo”,¹¹⁵ so pena de acabar no comprendiendo la potencia de su escritura y de deformar todo con interpretaciones.

Al respecto, hay que decir que las interpretaciones más comunes tienden a hacer de Kafka un autor aislado, triste, angustiado. Por ello, en el libro que le brindan, Deleuze y Guattari tienen como preocupación mostrar cómo Kafka no es un escritor triste ni angustiado, movido por la desesperación y encarcelado en un terrible Edipo, y mucho menos un autor alineado, intimista, que apenas describiría la realidad y que nos prepararía para un estoico conformismo. Nuestros autores parten de un doble rechazo: el de una interpretación ideológica del autor y de su obra y el de una interpretación psicológica o psicoanalítica de la creación literaria.

Ya en *El Anti-Edipo* ellos afirmaron que “el problema de la literatura está mal planteado, a partir de la ideología que sustenta o de la recuperación que de ella realiza un orden social determinado. Se recupera a la gente, pero no a las obras, que siempre despertarán a un nuevo joven adormecido y echarán su fuego más lejos” (Deleuze y Guattari, 1985: 138).

¹¹⁴ “Lejos de ser un escritor aislado en su recámara, su recámara le sirve para un doble flujo, el de un burócrata de inmenso porvenir, conectado con los dispositivos reales que se están creando; y el de un nómada que huye en la forma más actual, que se conecta con el socialismo, el anarquismo, los movimientos sociales”. *Ibidem*, p. 64.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

La ideología permanece presa a la lógica del significante, no sale de la esfera de la representación. Ella somete la obra de arte al régimen de la identidad entre el autor, su obra y su lugar social. Por otro lado, es preciso evitar el callejón sin salida de las interpretaciones simbólicas o imaginarias: ni significante ni arquetipo. En lugar de estas interpretaciones, Deleuze y Guattari prefieren pensar la obra de Kafka como una experimentación. Lo que importa para los autores es el funcionamiento de la obra kafkiana, es decir, pensar la obra como máquina, como un sistema de cortes y flujos. La literatura no es, de esa forma, del orden del significante ni del sentido, sino de la máquina y del funcionamiento. Será un tipo de máquina específica, una máquina de expresión; y todo el genio de los autores está en mostrar el funcionamiento de esa gran máquina, presentar sus piezas y cómo éstas se relacionan y funcionan.

Retornemos a la crítica al significante: ¿cuál es el problema de la interpretación o del significante? Es que éstos no permiten que nada huya, forman un sistema cerrado y homogéneo mientras que el escritor es alguien que huye. Kafka es un nómada huyendo del modo más actual. Huir, ésa es la cuestión de la escritura. De ahí la proximidad del escritor con el animal y la cuestión del devenir-animal que lo arrastra, pues animal y escritor están siempre buscando una salida. Pero, ¿encontrar una salida para qué? Para el deseo, para las intensidades, para los devenires bloqueados.

Hay, por tanto, una máquina literaria kafkiana compuesta por contenidos y expresiones formalizados, así como por materias no formadas, intensidades que se extraen de esa máquina, que la recorren. El objetivo de esa máquina es hacer pasar cada vez más flujos desterritorializados a los cuales corresponden diferentes estados de deseo.

Entrar, salir o permanecer en la máquina son diferentes estados del deseo que corresponden, por tanto, a un modo de funcionamiento de la

máquina. Pero antes de entrar en el análisis de esa máquina, Deleuze y Guattari tratan exactamente de los peligros de la interpretación psicoanalítica y de sus equívocos.¹¹⁶ Creemos que podemos afirmar que el Significante, como forma de expresión, y Edipo, como forma de contenido, son las dos reterritorializaciones operadas por el psicoanálisis sobre el deseo.

Si Kafka, a veces, cerró, él mismo, esa máquina con Edipo, y bloqueó las intensidades de su escritura por medio de la figura paterna, como en la *Carta al padre*, fueron apenas, como sostienen Deleuze y Guattari “declaraciones de payaso”, cuyo objetivo es el de dilatar Edipo hasta el absurdo, hasta lo cómico, y con ello vaciarlo, haciéndolo explotar. Si hay un Edipo en la obra de Kafka, no es, para nuestros autores, un Edipo común, sino uno perverso, porque se sustenta en la hipótesis de la doble inocencia, en una indigencia que sería común al padre y al hijo. Sin embargo, ésta da lugar a la peor acusación: la de que el padre apenas agachó la cabeza, sometiéndose a un poder que no era el suyo, entrando en un callejón sin salida. Si hay un Edipo por todos lados, si hay ampliación del retrato sobre el mundo, es para dar lugar a una agitación molecular.

No se comprende nada, afirman Deleuze y Guattari, si creemos que la cuestión es la de tornarse libre en relación con el padre: “Como dice Kafka. El problema no es el de la libertad, sino el de una salida. El problema con el padre no es cómo volverse libre en relación a él (problema edípico), sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró” (Deleuze y Guattari, 1978: 20).

El problema es siempre, por tanto, el problema concreto de tener que encontrar una salida. En el caso de Kafka, de no someterse a lo que su padre se sometió cuando, aunque sea para salir del gueto, renunció a su propio deseo, a su fe. Y llama a su hijo para el mismo fin: someterse a lo que él mismo se

¹¹⁶ Es el tema del capítulo 2 del libro sobre Kafka: “Un Edipo demasiado grande”.

sometió. El padre no es el elemento fundamental de la subjetividad del hijo. Él es apenas la condensación de fuerzas que le son exteriores, fuerzas a la cuales se somete y quiere someter al hijo. Así, detrás del padre, del triángulo edípico, hay otros triángulos mucho más poderosos. Es el triángulo geopolítico alemanes-checos-judíos ejerciendo el poder sobre el padre. Edipo, así, es concebido como la propagación de una sumisión, como la reterritorialización de la libido del niño que se dirige al mundo, directamente. La neurosis produce a Edipo.¹¹⁷

De ahí que la familia deje de ser el fundamento del deseo del niño para ser una pieza de una máquina mucho más amplia: “La familia sólo tiene puertas, en las que tocan desde el principio las *‘potencias diabólicas’ que se alegran sin medida de poder irrumpir en nosotros*”.¹¹⁸

Explotar Edipo es deshacerlo. Por tanto, en medio están todas esas máquinas confrontándose con esas potencias diabólicas para mostrar su carácter derivado y no originario. Deshaciendo el deseo humanizado se tiene, por un lado, esas potencias supra-humanas, pero por otro, ese deseo sometido y que se somete y se deshace en dirección a un polo subhumano, el polo del devenir-animal.

El devenir-animal es para Deleuze y Guattari la propia línea de fuga. Lo que es específico del devenir-animal es que éste implica siempre la fuga de un territorio, en deshacer una forma, ya sean las formas significantes de expresión, ya sean las formas edípicas de contenido. Se trata de producir el desmontaje de las formas para alcanzar un *continuum* de intensidades, un mundo de intensidades puras: materias no formadas y signos asignificantes.

¹¹⁷ “[...] no es Edipo el que produce la neurosis, es la neurosis —es decir, el deseo ya sometido y que busca comunicar su propia sumisión— la que produce a Edipo. Edipo, valor de cambio de la neurosis. A la inversa, amplificar y agrandar a Edipo, exagerarlo, usarlo perversa o paranoicamente, es una manera de salir de la sumisión, levantar la cabeza y ver por encima del hombro del padre lo que siempre fue el problema en toda esta historia. Toda una micropolítica del deseo, callejones sin salida, salidas, sumisiones y rectificaciones”. *Ibidem*, p. 21. Las cursivas son de los autores.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 23. Las cursivas son de los autores.

Entre el hombre y el animal no hay imitación sino devenir, pues se trata de un proceso en el cual el hombre se torna menos animal mientras que el animal se torna en otra cosa. Lo que interesa en el animal no es su forma, que puede ser imitada, o sus características, que lo hacen de su especie, sino su devenir, es decir, cuando las propias fuerzas animales explotan sus formas, sus intensidades. De ahí que el devenir sea una conjugación de desterritorializaciones y la fuga sea una fuga en intensidad.

Doble privilegio del niño y que hace del escritor alguien atravesado por un devenir-niño: no hacer de Edipo el fundamento del deseo sino distribuir su libido por el mundo y conjugarse con los devenires animales.

A pesar de eso, asecha sobre el niño así como sobre el escritor el peligro de un violento retorno edípico. Es lo que Deleuze y Guattari ven acontecer en la novela *La metamorfosis*, de Kafka. Para ellos, se trata de la historia ejemplar de una reedipización. Al final, el devenir-animal de Gregorio Samsa no consigue deshacer el triángulo edípico ni enfrentar a las potencias diabólicas. El mundo del trabajo —la burocracia— y la familia edípica vuelven a prevalecer: Gregorio muere.

Deleuze y Guattari se preguntan si tal fracaso del devenir-animal no sería propio de éste. Si la línea de fuga animal no está, de principio, condenada a dejarse reterritorializar. A pesar de ello, sólo retomarán ese problema posteriormente, cuando analicen los componentes de la máquina de expresión kafkiana.

Ahora bien, ese análisis de sumisión presenta una dificultad: ella todavía está presa en el nivel de los contenidos: cabeza agachada-cabeza levantada. No es en ese nivel que los autores van a encontrar la verdadera salida. Para ellos, ésta se encuentra en otro nivel. Es necesario, por tanto, dar un paso más en el análisis.

Deleuze y Guattari piensan que no se encontrará una verdadera salida en el plano de los contenidos ni de sus formas sino sólo en el plano de la expresión, que les brindará el procedimiento. No obstante, el problema de la expresión no es encarado de manera abstracta sino en relación con las literaturas llamadas menores.

¿Cuál sería entonces el procedimiento¹¹⁹ que Kafka utiliza para que Deleuze y Guattari afirmen el carácter eminentemente político de la obra kafkiana? Para responder a ello será necesario comprender, como ya dijimos anteriormente, qué es una literatura menor y cómo se coloca en juego una política del enunciado y una alegría del deseo. Entonces, ¿Qué es una literatura menor?: “[...] no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor [...] su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización”.¹²⁰

Ella está vinculada, para nuestros autores, a los problemas de un pueblo. Entonces, ¿por qué no hablar de literatura nacional? ¿Por qué no hablar de literatura marginal o de literatura revolucionaria o proletaria en vista de que se habla de manifestaciones literarias que participan en luchas políticas? Los franceses sostienen que la literatura menor es un concepto más objetivo, que produce la posibilidad de pensar y definir la literatura popular, marginal o revolucionaria. Agregan que lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. “Sólo a este precio es como la literatura se

¹¹⁹ La cuestión del procedimiento literario, es decir, de aquello que un escritor hace en su lengua, llevándola a su propio límite, ya está presente, como ya vimos en la *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, donde Deleuze apunta a la diferencia entre los procedimientos románticos en Sade y en Masoch. Ese modo de abordar la literatura, por medio del concepto del procedimiento, cobra cada vez más espacio en la obra de Deleuze, que culmina en los artículos que componen su libro postrero: *Crítica y clínica*.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 28.

vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos”.¹²¹

Es preciso que expliquemos estos términos: primeramente, el de una literatura menor, del uso menor de una lengua —o procedimiento— y, después, el de una máquina de expresión que desencadena contenidos, pues en esas cuestiones reside la manera de entender la literatura de forma no representativa, relacionándola con un devenir-menor.

Deleuze y Guattari atribuyen tres rasgos o características a una literatura menor: 1) una literatura menor es aquella que afecta una lengua con un fuerte coeficiente de desterritorialización; 2) en ella todo es político, el caso individual es inmediatamente ligado a la política, otra historia en ella se agita y 3) todo en esa literatura adquiere un valor colectivo.

El primer rasgo es, pues, el alto índice de desterritorialización de una lengua. ¿Qué significa afirmar lo anterior? Significa que una lengua es quebrantada en su uso común cotidiano. Para Kafka, ese alto índice es vivido por medio de una serie de imposibilidades que impiden el acceso de los judíos a la escritura, a la posibilidad de tener una literatura propia, de tal suerte que son confinados a un callejón sin salida: “imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera”.¹²² El alemán hablado en Praga es un alemán desterritorializado porque es recorrido por diferentes pueblos en lucha. Es una lengua propia a extraños usos menores que se produce en estas relaciones de dominación y sumisión.

Ya en páginas precedentes se demostró que Amado ha creado su propia lengua. No se trata de hacer uso de jerigonzas sino de crear justamente ese pueblo lingüístico que hacía falta no sólo en Bahía sino en Brasil. Si bien la crítica de su país lo ha ubicado en la segunda generación del modernismo,

¹²¹ *Ibidem*, p. 32.

¹²² *Ibidem*, p. 28.

marcada por el neorrealismo regionalista, su literatura puede ser dividida en tres etapas: la primera, cuya temática eran los problemas sociales; la segunda aborda el ciclo del cacao, producido a gran escala en Bahía, y la tercera está enfocada en el lirismo.

Amado no demostraba preocupación con la estructura literaria, incluso con las normas de ortografía y gramática; lo importante para él era contar bien una historia. Para ello se valía del lenguaje oral, que le daba naturalidad a sus textos. Se nota una fidelidad a la lengua hablada por el pueblo que el novelista retrata.¹²³

Si bien en la novela amadiana está presente el discurso indirecto en el cual lo que el personaje dice constituye una oración subordinada sustantiva, nuestro novelista parece sentirse más cómodo en el discurso indirecto libre, que reproduce los enunciados de los personajes mezclados al discurso del narrador. De esta manera, conserva la afectividad y la expresividad, propias del discurso directo, y mantiene la transposición de pronombres, verbos y adverbios típicos del discurso indirecto. Traduce con ello el mundo interior del personaje, como si el narrador penetrara en sus pensamientos y los revelara al lector.

El segundo rasgo de una literatura menor es que todo en ella es directamente político. En las llamadas literaturas mayores el escritor es tomado como un caso individual que se liga a otros casos individuales en tanto que la sociedad desempeña el rol de fondo, de simple medio. En una literatura menor, por el contrario, gracias a la escasez de talentos, todo está inmediatamente ligado a la política. Para Kafka, la frontera donde todo se encuentra es la política. Lo que ocurren en los subterráneos de las grandes literaturas es traído a la luz del día por las literaturas menores, pues en ellas lo que es de interés pasajero para unos pocos puede absorber la mayoría en tanto un asunto de vida

¹²³ “Jorge Amado. Educación, literatura”, disponible en <http://goo.gl/xWIPU1>.

o muerte. La literatura menor es aquella que además de los casos individuales ve otra historia agitarse: una historia molecular.¹²⁴

En el montaje de los personajes hay ya una posición política. Como se verá en los siguientes capítulos, cada uno de los protagonistas representan a un sector de la sociedad. Teodoro Madureira es la representación de lo occidental, de lo blanco, del Estado, de la Iglesia, de todo lo que constituye la norma, lo molar. El polo opuesto es Vadinho, el pueblo, el Brasil oprimido.

El lector tiene la libertad de asumir que quizás Amado le tiene más simpatía a Vadinho que a Teodoro por causas políticas. Para Luciano y Nogueira, Amado escribe con habilidad al crear héroes populares que pueden insertarse en la galería de los malandros de la literatura brasileña. Agregan que el malandro es el personaje que transita por todas las camadas sociales, se relaciona con diferentes personas y se adapta a las más diversas situaciones. Ágil y libre, atraviesa dificultades y al final alcanza un final feliz (es el caso de Vadinho). A veces tiene una conducta inadecuada, sin que el castigo sea severo.¹²⁵

Muniz Sodré asegura que Amado trajo de Europa el neorrealismo, caracterizado por el fuerte tenor ideológico de la izquierda, surgido en los años cuarenta del siglo XX. Su argumento se basa en el hecho de que el novelista describe minuciosamente las costumbres del pueblo y los problemas sociales. En la novela que nos ocupa hay cierta aspereza en los problemas sociales aunque matizados de manera pintoresca por medio de las costumbres. En

¹²⁴ El concepto molecular, en Deleuze remite al concepto de virtual y tiene como opositor el concepto de molar, que implica el concepto de actual. Por lo tanto, entre molecular y molar no hay una diferencia de grado o de tamaño sino de naturaleza. Una historia molecular es una historia de los devenires, que no se dejan capturar por la Historia que, como ya dijimos anteriormente en este capítulo, capta las transformaciones de los devenires en estados de cosas. Los devenires son siempre moleculares y el Hombre es la gran forma molar que será deshecha por estos devenires.

¹²⁵ Luciano Gebara, Ana Elvira y Silvia Helena Nogueira. “La prosa de Jorge Amado: expresión de lenguaje y costumbres”, disponible en <http://goo.gl/3GH7l1>.

síntesis, concluye que es la estética neorrealista de construcción imaginaria del pueblo brasileño.

Jorge Amado era simpatizante del presidente brasileño Luís Carlos Prestes, del Partido Comunista Brasileño (al que primero se afilió y luego renunció) y admiraba a François Mitterrand, al que llegó a considerar el gran estadista de Europa. Pero sobre todo era un socialista preocupado con un Nordeste más justo e igualitario. Adopta, por tanto, la literatura y la política partidaria.

Independientemente de sus actividades públicas, que acusan un perfil de izquierda, lo que cuenta para este trabajo de investigación es lo evidente en esta novela: su carácter político. Resaltan los prejuicios sociales contra los mestizos pobres (Vadinho); la fuerza poderosa de los cultos afro-brasileños (que explicaré en el último capítulo) y de la mala distribución de las riquezas. *Doña Flor y sus dos maridos* es prueba política de ello.

El tercer rasgo de una literatura menor es que en ella todo posee un valor colectivo. Aquí, Deleuze y Guattari introducen un concepto que cobrará cada vez más espacio e importancia para el análisis del arte, especialmente de la literatura y de su relación con el espacio social. Es el concepto de Enunciación Colectiva o de Agenciamiento Colectivo de Enunciación: “La literatura es la encargada [...] de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo”.¹²⁶

Deleuze nos recordará posteriormente en *Crítica y clínica* que Kafka decía que en una literatura menor, es decir, de minoría, no hay historia privada que no sea inmediatamente pública, política y popular, ya que toda la literatura es un caso del pueblo y no de individuos excepcionales. Para Kafka, aun cuando se

¹²⁶ *Ibidem*, p. 30.

encuentra al margen o alejado de su comunidad, es quien puede expresar otra comunidad potencial. De esta forma, la literatura, más específicamente la literatura de las minorías, se interesaría menos por la historia literaria que por el pueblo.

Sin embargo, como afirma Deleuze, ese pueblo es un pueblo por venir.¹²⁷ La literatura tiene que ver con un pueblo, pero ese pueblo no se toma como una raza pura, es siempre menor, siempre dispuesto a emprender una línea de fuga. No es el pueblo que creemos ser desde siempre, con atributos universales, sino un pueblo que no existe todavía pero que, a pesar, es real. Es el pueblo como devenir o acontecimiento el que remite a una individuación sin sujeto, ni sujeto de enunciación ni de enunciado sino colectivo de enunciación. Y está relacionado con una tierra a punto de ser creada. El concepto de enunciación colectiva politiza la literatura y le atribuye una nueva función: la de producir una solidaridad activa.

El enunciado no remite, por tanto, a un sujeto de enunciación. Mucho menos a un sujeto de enunciado: ni autor ni héroe en tanto individuos. Así, no existe sujeto, autor o héroe en una literatura menor, pues ésta conduce el enunciado al estatuto de un Agenciamiento Colectivo de Enunciación. Detrás de una supuesta soledad de Kafka, de su voz solitaria, hay por el contrario una cantidad de agenciamientos, de voces.

Se trata, entonces, de una lengua marcada por un fuerte coeficiente de desterritorialización, donde todo es político e inmediatamente colectivo. Esos son, por tanto, los tres rasgos de una literatura menor. Menor, así, no designa cierto tipo de literatura sino que remite a las condiciones revolucionarias para cualquier literatura en el seno de llamada literatura mayor. Para producir una literatura menor y revolucionaria se debe instaurar un ejercicio menor de una

¹²⁷ “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta”. (Deleuze, 1996: 9).

lengua: “Sólo a ese precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos”.¹²⁸

1.2.3. LA MÁQUINA AMADIANA

Con base en los argumentos del apartado anterior, el esquizoanálisis propuesto por Deleuze y Guattari es pertinente para examinar una obra literaria como nuestros autores lo hicieran con las de Kafka, así como Deleuze con las de Sade, Masoch, Melville, etcétera. Como ya se dijo, *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado, es mi objeto de estudio esquizoanalítico. A fin de retomar lo consignado en este primer capítulo, que cumple una función de prolegómeno, es oportuno delimitar los conceptos nucleares bajo los cuales el análisis se enfocará.

Por principio de cuentas, habrá que contextualizar la novela. La obra del escritor bahiano Jorge Amado (1912-2001) es considerada por muchos estudiosos y lectores como excéntrica y trascendental.¹²⁹ Sin embargo, la novelística amadiana ha transitado un largo camino tanto en la crítica como en los análisis para ser considerada como tal. Aunque hoy sea tomada por canónica hay que decir que, no obstante, puede ser nombrada como literatura menor porque cuenta con los tres rasgos que debe tener, de acuerdo con nuestros autores y que más adelante retomaré.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹²⁹ Ya en apartados anteriores he citado a estudiosos brasileños que han abordado la obra de nuestro novelista bahiano. Sin embargo, puede confrontarse el libro *Literatura brasileira*, de William Roberto Cereja y Thereza Cochar Magalhães, quienes sostienen que Jorge Amado adoptó un modo de narrar que alía el lirismo a la crítica social. Además de eso, su lenguaje se caracteriza por su simplicidad y por el tono coloquial y popular que adopta, lo cual le aseguró un gran éxito entre el público.

La temática amadiana va desde el contexto primitivo de Bahía, Brasil, y desde la dificultad sufrida por el pueblo, hasta el sueño y la esperanza de la conquista de la libertad y dignidad que se expresa a través de la alegría, de la fiesta y la danza, elementos que son capaces de caracterizar uno de los aspectos de la cultura y folclor bahianos.

Publicada en 1966, la novela *Doña Flor y sus dos maridos* comienza cuando Vadinho, el primer marido de doña Flor, muere un domingo de carnaval de Salvador por la mañana. Atrayendo la atención y el susto de los amigos que con él festejaban, su muerte acaba por desencadenar la tristeza de los compañeros de trasnochadas y de juego y, principalmente, de su mujer, doña Flor.

La historia está dividida en cinco partes —cada una abierta por una lección culinaria de Flor, que es profesora de este arte, con excepción de la cuarta parte, abierta por un programa para el concierto de Teodoro, el segundo marido de Flor— y un intervalo. La primera parte comienza, como ya dijimos, con la muerte de Vadinho en pleno domingo de carnaval de Salvador capital del estado nordestino de Bahía. Enfundado en un vestido de bahiana, Vadinho cae de pronto muerto mientras bailaba. Después, en su funeral concurrido vuelven los recuerdos de todos sobre el fallecido: los amigos de farra, las posibles (probables) amantes, los conocidos y, principalmente, Flor, la esposa. Ella recuerda a su marido como infiel, lleno de labia, astuto, jugador y malicioso, aunque extremadamente adorable.

El anterior referido intervalo se trata de la discusión que ocurrió en la ciudad sobre la autoría de la elegía a Vadinho, un poema anónimo picante. La segunda parte trata del periodo de luto de Flor. Al estar inconsolable por la muerte de Vadinho, su madre vuelve a Salvador, aunque la situación empeora. Doña Rozilda es el más perfecto modelo de suegra: odia al yerno, es pesada, controladora, exhibicionista y pretende siempre escalar en la vida social.

Comienza a intrigar sobre el fallecido con varias beatas, aunque algunas de ellas lo defienden (no sus actos) porque fue una persona excepcional (en el sentido fuera de lo común y no de maravilloso o con deficiencia mental). Así, en una elipsis se detalla el pasado de la pareja. La madre de Flor quería que las hijas se casaran con hombres ricos, pero Vadinho apareció en escena.

La pareja se conoció en una fiesta elegante a la cual Vadinho penetró con la ayuda de su tío, que es funcionario municipal y le pidió que acudiera en su representación en vista de que esos actos le representaban un fardo. Rozilda, a tomar a Vadinho como un funcionario bien pagado, da su bendición para que la pareja comience su noviazgo, hasta que descubre quién era en realidad su yerno en ciernes.

Más tarde Flor decide salir de casa y se desposa (de azul, porque no tuvo el valor de ponerse un traje blanco). Tras el casamiento, Flor conoce a un marido ausente, siempre gastando el dinero (de los otros y de ella) en juegos de azar y en las mujeres. Cierta vez Flor casi adoptó un niño que ella creía ser el hijo de Vadinho (Flor es estéril y el hijo resultó ser hijo de un tocayo de Vadinho). Así, son mostrados en retrospectiva su vida matrimonial con el adorable sinvergüenza, generoso dilapidador, infiel y amantísimo marido que era Vadinho. El capítulo acaba con Flor colocando flores sobre el túmulo del fallecido, superando mejor su partida.

La tercera parte refiere lo que aconteció en los meses siguientes. Flor está más alegre, a pesar de mantener todavía su fachada de viuda. Todas las beatas compiten para encontrarle un buen pretendiente y quien aparece es Eduardo, el Príncipe, un canalla que engaña a viudas para robarles su dinero. Tras ser descubierto, Flor se retrae aún más, aunque a partir de ese episodio (Eduardo intentó un acercamiento sexual en el cine) sus sueños se tornan más

agitados, al grado de que su deseo sexual crece en la medida en que ella deja a los hombres fuera de su vida personal.

Entonces el farmacéutico Teodoro Madureira, que tenía tiempo de conocer a Flor, le propone matrimonio. Él es un respetado soltero. Su condición civil se debe a que decidió renunciar al amor para cuidar de su madre parálitica, que murió poco antes. El noviazgo entre ellos fue casto y nunca estuvieron a solas. El capítulo concluye con el casamiento de Flor, en esta ocasión aprobado por doña Rozilda, que había salido de la ciudad al comienzo del capítulo porque ni las beatas la aguantaron.

La cuarta parte comienza con la luna de miel. Teodoro es diferente a Vadinho en todo. Es fiel (inclusive no comprende cuando una clienta de la farmacia levanta su vestido bien alto para tentarlo), regular (sexo, los miércoles y los sábados, dos veces los sábados y facultativo los miércoles) e inteligente. Así, el boticario trae de vuelta la paz a la vida de doña Flor. Además, toca el fagot en una orquesta de aficionados y compone una linda canción para Flor que él toca en un solo (la invitación abre el capítulo). Posteriormente, en su primer aniversario de bodas, después de que los convidados a la fiesta se despidieron y Teodoro los acompaña a la puerta, Flor al volver a su habitación ve a Vadinho, desnudo, como lo vio en la cama en el día de su muerte. El primer marido está ahí para tentarla.

Ella se rehúsa en ese momento, fiel al segundo marido. Teodoro entra a la habitación y Vadinho se va, justo en el momento en que Flor iba a ceder. Comienza aquí la parte del libro en la que Flor, Teodoro y Vadinho viven en matrimonio al mismo tiempo. Vadinho, desnudo, invisible para todos menos para Flor.

La quinta parte que hizo famoso al libro comienza con Vadinho viniendo del mundo de los muertos, tentando a Flor. Ella se siente dividida

entre el esposo actual y Vadinho, pero éste le dice que no tiene por qué ser así: son compañeros casados frente a un juez y a un sacerdote. Así, poco a poco Flor va perdiendo resistencia aunque antes se decide a encargarse de un trabajo para mandar a Vadinho de vuelta a donde estaba. Mientras tanto, Vadinho manipula las mesas de juego en el casino para favorecer a viejos amigos, lo que lleva a Pellanchi Moulas, rey del juego en Salvador, a la desesperación y a todos los místicos de Bahía para librarse del azar.

Vadinho sólo cesa esta actividad cuando sus amigos se cansan. Por ejemplo, Mirandão, compañero suyo cuando estaba vivo, decide parar de jugar definitivamente, asustado por el hecho de que caía siempre el número 17, número de suerte de Vadinho. Finalmente, doña Flor sucumbe a los encantos incorpóreos de su primer marido y pasan a vivir armoniosamente los tres una vida conyugal, a pesar de que Teodoro nunca se enteró. Vadinho llega a hacer el milagro de expulsar a la suegra cuando ella se presenta en casa con todo y maletas para quedarse. Sin embargo, Vadinho comienza a desvanecerse y Flor cae en la cuenta de que es por causa del hechizo que ella misma encomendó tiempo atrás. Por tanto, hay una batalla entre varios dioses contra Exu (identificado por algunos como el diablo católico), que protege a Vadinho. Cuando Exu estaba perdiendo la partida, el amor y la voluptuosidad de Vadinho ganan la batalla. La obra acaba con Flor andando con Teodoro y Vadinho (desnudo, como siempre) a su lado, por las calles de Salvador.

Esta parte acentúa dos características generales de la obra: la religiosidad que mezcla al mismo tiempo el catolicismo y el candomblé, colocando todas las figuras míticas de las dos religiones junto y eficientemente simultáneas, así como es la religiosidad bahiana, ya que Salvador tiene más iglesias que cualquier otra ciudad de Brasil y aun así es el centro de las religiones de origen africano. La otra característica tiene que ver con el hecho de que Vadinho y Teodoro son

metáforas de las líneas de fuga y molares, respectivamente. Vadinho es rebelde, impulsivo, espontáneo y dado al caos (en su caso, el juego); por el contrario, Teodoro es metódico y controlado (“Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar” es su lema, colocado en la farmacia). Así, la imagen de Flor pacíficamente con los dos, totalmente feliz, invoca el ideal de equilibrio entre los dos.

Éste ha sido el agujero que eligió Amado como entrada para su rizoma literario; sin embargo, desplazó la disposición cronológica de los hechos en su proceso de enunciación,¹³⁰ en vista de que al informarnos sobre el deceso de Vadinho, el novelista pospone el momento de darnos cuenta acerca de los eventos anteriores, por lo que para saber cómo es que el joven llegó a casarse con doña Flor —y aún más: sus respectivas mocedades— tendrá que utilizar una retrospectión o la anacronía denominada *analepsis* para, así, completar su horizonte.

Doña Flor y sus dos maridos nos permite una lectura encantadora, una óptica que nos hace vislumbrar un texto diferente tanto por su enredo como por su lenguaje y su estructura que en ella se patentiza. Encontramos en nuestro estudio un sustrato que es capaz de elevar este texto al alcance del vértice esquizoanalítico.

Las entrelíneas del discurso de la novela nos permite hermanar la subjetividad y la teoría propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Si bien es posible aplicar todos sus presupuestos teóricos, en este trabajo académico nos abocaremos a la identificación de algunas líneas esquizoanalíticas que a continuación desglosaré.

¹³⁰ Como sostiene Beristáin, idealmente “se supone que la historia tendría que se contada empezando por su comienzo (*ad ovo*); sin embargo, desde hace siglos existe casi una tradición, la de comenzar el relato (sobre todo en la poesía épica y en la novela) pro en medio (*in media res*), al grado de que esta estrategia narrativa es considerada por Genette como uno de los ‘topoi’ formales, es decir, uno de los lugares comunes formales del género épico” (Beristáin, 2000: 38).

Según Deleuze, nuestro inconsciente, que él llama el Cuerpo sin Órganos (una creación poética de Antonin Artaud), es deseo, deseo no codificado, esto es, carente de objeto. De modo que toda sociedad consistirá en la codificación de tales deseos, orientándolos a un fin que no es propiamente su satisfacción: universalizándolo. El deseo, una vez que nacemos, desde un principio, se fija objetos, se los representa como objetos de satisfacción. Pero este deseo es individual, depende de nuestro contexto social, histórico, de nuestras vivencias personales. La sociedad lo universaliza porque de ese modo evita la anarquía: impone representaciones a todos sus miembros y de ese modo los controla, los homogeneiza. Sobre este concepto me abocaré. Particularmente, enfocaré la investigación en tres personajes: Flor, Vadinho y Teodoro, que representan la cartografía esquizoanalítica y que resumiré en el siguiente apartado y que serán retomados en capítulos posteriores.

1.2.4. CARTOGRAFÍA GENERAL DE *DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS*

El esquizoanálisis analiza e investiga los dispositivos de enunciación colectivos y/o individuales, así como la incidencia de las disposiciones de enunciación sobre las producciones semióticas y subjetivas en un contexto dado. La propuesta esquizoanalítica es evidenciar el pasaje de los sistemas de enunciados y estructuras subjetivas preformadas, hacia disposiciones de enunciación, que sean capaces de nuevas coordenadas de lecturas y de poner en existencia representaciones y proposiciones inéditas.

Estos dispositivos descansan en el modo de producción dictado por el capitalismo. La sociedad define sus intereses con base en este modelo. Sin embargo, Deleuze advierte que bajo los intereses están los deseos, las posiciones de deseo: un inmenso fluido, todos los flujos libidinales-

inconscientes que constituyen el delirio de una sociedad. La verdadera historia es la historia del deseo, nos dice.

El deseo es una producción social. La producción deseante se organiza mediante un juego de represiones y permisiones. Este juego carga energía libidinal en la sociedad. La carga de deseo es “molar” en las grandes formaciones sociales y “molecular” en lo microfísico inconsciente. Lo molar es deseo consciente, representación de objetos de deseo, y se origina a partir de los flujos inconscientes del deseo o *Cuerpo sin Órganos*.

El Cuerpo sin Órganos es el inconsciente en su plenitud, esto es, el inconsciente de los individuos, de las sociedades y de la historia. Se trata del deseo en estado puro, que aún no ha sido codificado, que carece de representación o de “objeto de deseo”. Es el límite de todo organismo; porque cuando ya se es organismo, la pulsión inconsciente está codificada, aunque el cuerpo sin órganos siga delimitando el plano de organización de los individuos. El cuerpo sin órganos no es erógeno, porque “erógeno” o “sexual” ya son codificaciones. Como antecedente conceptual el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari tiene como antecedente histórico la voluntad de poder nietzscheana y –cambiando lo que hay que cambiar– la sustancia de Spinoza. El cuerpo sin órganos es un inconsciente no personalizado que palpita en cualquier forma viva.

En este sentido, las tres líneas que conforman la obra literaria como objeto artístico son las líneas duras o molares, las líneas flexibles o de carácter molecular y las líneas de fuga o de carácter esquizo.

1.2.4.1. LAS LÍNEAS MOLARES

Llamadas también líneas de segmentación dura, describen el trazado de los territorios más cristalizados en un individuo o en una sociedad, sus valores dominantes, sus estructuras de reproducción, sus identidades y leyes características. Esas líneas recibirán su determinación de la posición de trascendencia de un aparato de Estado y serán sobredeterminadas por el universo de las leyes y representaciones sociales dominantes. En suma, esas líneas se confundirán con los territorios del Poder en una sociedad. Ese primer tipo de línea es sin ninguna duda el más visible de los tres, lo que se da primero al mirar del sentido común, el más fácil de ser seguido. Identifica el funcionamiento de las sociedades sólo a través de la descripción de sus grandes conjuntos morales, del análisis de sus representaciones colectivas.

En la novela de Amado, la primera línea molar es justamente el territorio donde se desarrolla la trama: Salvador, la capital de Bahía, estado brasileño. La actividad económica de esta ciudad enclavada en la costa del nordeste atlántico descansa en el turismo y en sus festividades, particularmente el carnaval, segundo en relevancia nacional.

Si bien la fiesta ha sido institucionalizada molarmente por la sociedad brasileña (tanto en São Paulo como en Río de Janeiro han sido construidos sambódromos para que el público asista bajo control al espectáculo) en Salvador –como veremos en la línea de fuga– hay algunas variaciones subversivas. No obstante, está programado que los festejos comiencen 6 días antes del miércoles de ceniza. Así, la fiesta se convierte en una obligación social por costumbre.

Vadinho, el primer marido de doña Flor, muere un domingo de carnaval por la mañana, como ya informamos. Atrayendo la atención y el susto de los

amigos que con él festejaban, su muerte acaba por desencadenar la tristeza de los compañeros de trasnochadas y de juego y, principalmente, de su mujer, doña Flor. Sin embargo, nuestra protagonista observa estrictamente la ley en este tipo de situaciones: “No por ser desordenado día de lamentación, tristeza y llanto, debe dejarse transcurrir el velorio a la buena de Dios” (Amado, 1993: 9).

En este sentido, Flor sabe cuándo y qué servir en un velorio, conforme lo dictan las líneas de segmentación dura en traje de etiqueta social, ya que hay que atender “solícitamente a los circunstantes, cuidando de su moral y de su apetito” (Amado, 1993: 9): café solo por la noche y con leche por la mañana. Asimismo, es de rigor servir continuamente cachaça,¹³¹ pues la ausencia del estimulante etílico significa una falta del respeto al muerto.

Así, las atenciones ofrecidas a los amigos y vecinos que se unen al duelo en un velorio forman parte de las fórmulas de urbanidad bajo las cuales se cultivan las relaciones sociales en un Bahía que ha heredado la tradición europea para conducirse en civilización.

Tras la muerte de Vadinho, comienza a circular en los medios literarios de Bahía una elegía anónima dedicada al difunto que desata la polémica entre sus representantes conspicuos, que lamentan no publicarla no por el desconocimiento de su autor “sino por las palabrotas”.¹³² Así, como representantes de la clase conservadora, responsables de la moral y la decencia, los literatos bahianos califican entonces al poema como “anáquico y disolvente panegírico trazado por la subversiva ralea de los burdeles y los casinos en un intento por socavar las costumbres y el régimen”.¹³³ En resumen: una poesía de prostíbulo y de estercolero.

¹³¹ Aguardiente de caña.

¹³² *Ibidem*, p. 31.

¹³³ *Ibidem*, p. 35.

De esta manera, cualquier conspiración contra la autoridad no sólo era señalada sino satanizada. Con ello quedan perfectamente trazados los opuestos binarios de la sociedad molar bahiana: por un lado, los defensores de las buenas costumbres, afectos a la ley del Padre, del Estado y de la moral que define sus aspiraciones, y por el otro la ralea oculta en los burdeles, los casinos y el uso desenfrenando de la lengua que busca intimidad con las estrellas, los dados y las putas.

Doña Flor es educada dentro de los márgenes del primer segmento. Hija de una familia clasemediera que subsistía gracias a “unas modestas representaciones comerciales que le proporcionaban discretas ganancias”,¹³⁴ nuestra protagonista desde joven se inclinó a la cocina. Tras la muerte de su padre, Gil, se consagró a la enseñanza gastronómica para contribuir al sustento.

Tras la partida de la figura paterna, la dirección de la familia queda en manos de la madre, Rozilda, mujer de mano férrea que no era “capaz de disculpar las flaquezas humanas”.¹³⁵ La matriarca cifra entonces sus esperanzas en el ascenso social. Para ello busca casar a sus hijas Rosalía y Flor con buenos partidos no sin antes adiestrarlas para que perfeccionaran sus virtudes domésticas: Rosalía en la costura y Flor en la cocina. A su vez, para su hijo varón, Héctor, Rozilda proyectaba que se recibiera; así, “ascendería al lugar de los elegidos, brillaría entre los poderosos del mundo. El anillo de graduado, resplandeciendo en el dedo de Héctor, sería la llave que le iba a abrir las puertas de la gente de la ‘alta’”.¹³⁶

Bajo este presupuesto doméstico, Rosalía en la máquina, en el corte y en la costura, y Flor en la cocina, en el horno y en el fogón, Rozilda al timón tira

¹³⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 45.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 55.

las riendas en tanto aparece ese “yerno de oro y plata, claveteado de diamantes”.¹³⁷

Sin embargo, a Flor no le agradan los pretendientes que su madre elige para ella. No le preocupan los festejantes ni el noviazgo: “En las fiestas bailaba con unos y otros, sonreía agradecida a los galanteos, pero no iba más allá”.¹³⁸ Uno de ellos, Pedro Borges, era feo como el diablo, como un día sin pan, según Flor. Pero la ley encarnada en Rozilda dictaba lo contrario: “¿Dónde se ha visto que un hombre rico sea feo?”.¹³⁹

En todo caso, Flor, territorializada en las novelas de la “Biblioteca de Jóvenes” que devoraba, soñaba con un muchacho pobre y hermoso, atrevido y rubio. Al borde de la resignación, Rozilda vio entonces renovados sus anhelos cuando Flor conoce a Vadinho en un baile. Mirandão, un amigo de éste, dijo a la madre que el apellido del joven que danzaba en ese momento con su hija era Guimarães y que era pariente del doctor Airton Guimarães, delegado auxiliar, y que asimismo estaba emparentado con un senador del mismo apellido. La llama de ambición de Rozilda brilló nuevamente: “¡Tener por yerno al nieto de un senador, que estaba en los secretos del Gobierno, que él mismo era Gobierno!”.¹⁴⁰

Flor se sintió deslumbrada al instante porque Vadinho calzaba a la perfección el modelo de pretendiente que ella misma había cuajado tras sus lecturas de las novelas juveniles y no por el linaje de su apellido o sus influencias. De hecho, “no le importaba si Vadinho gozaba o no de tanto prestigio, y hasta hubiese preferido que fuese menos influyente y por lo tanto menos ocupado”.¹⁴¹

¹³⁷ *Ídem.*

¹³⁸ *Ibidem*, p. 63.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 64.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 78.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 82.

Pero la posición y el prestigio sociales de Vadinho eran en realidad una trapaza orquestada por Mirandão en la noche del baile, quien inicialmente se había acercado a Rozilda para galantearla. Sí era verdad que Vadinho era pariente de Chimbo, el delegado auxiliar; también que estaba emparentado con el senador Guimarães, pero no tenía ningún contacto con él. Cuando Rozilda se enteró del engaño ya era demasiado tarde: Flor estaba dispuesta a unir su vida al joven rubio que dedicaba su vida a los juegos de azar, a la cachaça y a los prostíbulos: “Amaba a Flor apasionadamente y proyectaba casarse con ella, pero ni aun así estaba dispuesto a rehuir sus solemnes compromisos: su juego y malandrínaje cotidianos, sus borracheras y jaleos, sus casinos y burdeles”.¹⁴²

Rozilda, la línea molar recalcitrante en la vida de nuestra protagonista, dicta su resolución por el corte ejecutado por Flor: “¡Nunca más volveré a poner los pies en esta casa, ¡hija maldita! Quédate con tu perro marido, déjalo que insulte a tu madre, olvida la leche que mamaste [...]”.¹⁴³ El delirio que doña Rozilda padece por alcanzar la aprobación social recobra sus fuerzas cuando, tras ocho meses de luto, Flor decide casarse con el farmacéutico Teodoro Madureira, socio de la Droguería Científica.

El segundo marido de doña Flor era amable, una enciclopedia andante, un tanto ceremonioso y con muchas zalamerías al despedirse. Un perfecto partido tanto para Rozilda como para las amigas de Flor, que insistían en que no era bien visto socialmente que una viuda anduviese por la vida sola. Madureira constituye por razones sobradas otra línea molar en la poética amadista. Su nombre de pila, Teodoro, etimológicamente significa “el don de Dios”. Su apellido alude a un estado de gracia social no solamente buscada sino realizada: la madurez, que conlleva a la estabilidad.

¹⁴² *Ibidem*, p. 94.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 46.

Tampoco su ejercicio profesional se escapa del territorio de la aprobación general: “Aunque era sólo farmacéutico, podía dar más de una lección [...] a muchos médicos; competente en su profesión, nadie mejor que él para achaques corrientes: sus recetas daban siempre en el blanco, eran garantía de curación”.¹⁴⁴ Al preparar sus remedios, Teodoro es racional en sus mecanismos: justas las medidas, estables y predecibles los resultados, engranajes bien aceitados en sus sistemas de conexión farmacéutica y social.

Teodoro no pudo concluir sus estudios en medicina general, ya que su madre cayó enferma. Así, como todo buen hijo debe obrar, renunció a formar una familia para cuidar a la progenitora. Sin embargo, era doctor a todos los efectos. Siempre estaba en lo suyo, que era preparar sus medicinas y atender a la clientela. Observaba asimismo la ley mosaica:

No era hombre de inquietarse por una mujer casada y dedicarle otros pensamientos menos nobles, poniéndole ojos golosos, o, mejor dicho, (para repetir la misma expresión utilizada por el farmacéutico, exacta y elegante, adornando con sus galas esas letras vulgares y populacheras), con “los culpables ojos de la concupiscencia”.¹⁴⁵

No tenía tampoco ojos para atender los movimientos sociales, aun los generados por los colegas de profesión. De hecho, Teodoro prefirió fijarse y seguir a la viuda en el llamado día del “trote”, en que los principiantes de las facultades, a comienzos de abril, se desbandan por las calles para conmemorar la iniciación del curso lectivo.

Así, el caballero de finos modales, “un primor de distinción, y hombre de buen ver, que daba gusto mirarlo”,¹⁴⁶ que constituía un amor maduro y apacible, en la fuerza de la edad, comenzó el cortejo con todas las de la ley, de modo apacible y respetuoso.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 232.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 253.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 257.

Inclusive cuando descargaba sus apetitos carnales con su meretriz de cabecera, Otaviana das Dores, elegida por sus manifiestas cualidades de limpieza, de discreción y de seriedad conforme a su temple, mantenía la apacibilidad de su carácter y los encuentros eran como entre dos amigos: “El doctor Teodoro y la mundana mantenían un provechoso diálogo, pasando revista a los acontecimientos de la semana, a las noticias de los diarios”.¹⁴⁷

Pero todo acabó cuando se comprometió con Flor, a quien cortejó como debe de ser: “con cartas en papel azul con orlas de oro y perfume de sándalo, un primor. Declaración en regla, frases del galanteo en selecto portugués, relación de bienes y cualidades”.¹⁴⁸ El segundo casamiento se hizo con participaciones e invitaciones impresas y esta vez Rozilda no encontró nada que criticar: era un casamiento a su gusto, tanto la ceremonia como el yerno, el modelo soñado.

1.2.4.2. LAS LÍNEAS MOLECULARES O FLEXIBLES

El segundo tipo de línea es de segmentación flexible o molecular. Son líneas que describen siempre pequeñas modificaciones en el plano, desequilibrios que producen desvíos, describen caídas o impulsos; incluso dirigen procesos irreversibles. Esas líneas son trazadas por flujos moleculares cuya lógica de funcionamiento no puede ser extraída de las líneas de segmentación dura, aunque mantengan con ellas estrictos lazos de cooperación. Ellas describen la dinámica subterránea de las líneas de segmentación dura, definiendo incluso sus engranajes concretos. Deleuze nos dice que una profesión es un segmento duro, pero lo molecular es lo que sucede allá debajo, qué conexiones, qué

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 263.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 268.

transacciones y repulsiones que no coinciden con los segmentos, qué locuras secretas y, sin embargo, en relación con los poderes públicos.

En la novela del escritor brasileño nuestra protagonista constituye la línea molecular por excelencia. Está entre la línea dura de Florípedes Paiva-Florípedes Paiva Madureira y la de fuga de doña Flor dos Guimarães. Su vida siempre será un “entre” inmanente.

Su fisiología corresponde a cierta ambigüedad de apreciación: entre lo aceptado y lo rechazado, porque su cuerpo no era de bahiana de carnaval: “Era bonita, de agradable presencia: pequeña y rechoncha, gorda pero sin grasa, la piel bronceada con tono de caboverde, lisos los cabellos, y tan negros que parecían azulados, ojos para un requiebro y labios gruesos, entreabiertos sobre los dientes blancos”.¹⁴⁹

La dicotomía en Flor estará presente a lo largo de toda la obra literaria. Además de su fisonomía, el carácter de nuestra protagonista transitará por flujos opuestos: “cierto encanto sensual y hogareño que poseía doña Flor, escondido tras una apariencia tranquila y dócil”.¹⁵⁰

Doña Rozilda explica para sí y para los demás el carácter un tanto reservado de Flor: “Es una pasmosa, una tonta. Siempre lo fue, no parece hija mía. Salió a su padre, señora mía, usted no conoció al finado Gil. No lo digo por alabarme, no, pero el hombre de la casa era yo. Él no decía ni pío, quien resolvía todo era esta servidora de usted. Flor tiró a él, salió floja, sin voluntad”.¹⁵¹

El distanciamiento entre las personalidades de madre e hija provocará la primera fisura molecular. Al principio acata las órdenes de su madre como buena hija; sin embargo, el empecinamiento de Rozilda para casarla bien (con

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵⁰ *Ídem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

un pretendiente que le llene el ojo) es el corte mediante el cual Flor se agenciará a Vadinho:

Flor no sólo era mucho más obediente y juiciosa, sino que no temía quedar solterona; no hablaba de casamiento, no se alzaba contra la madre cuando ésta le prohibía congraciarse con empleaditos de escritorio, dependientes de boliche, o algún gallego despachante de panadería. Obedecía sin rezongos, no se revolvía contra su madre a los gritos, no se trancaba en el cuarto amenazando con suicidarse [...].¹⁵²

Pero Flor tiene en el fondo, en lo subterráneo de la molaridad con que fue criada, un espíritu nómada. Fue educada para abocarse a la cocina, que de por sí le gustaba, pero se aventura en la experimentación, en crear nuevos flujos gastronómicos: “Había nacido con el don de los condimentos y desde la niñez se la pasaba dando vueltas a recetas y salsas, aprendiendo a hacer manjares, gastando sal y azúcar”.¹⁵³

El rompimiento total de Flor con la autoridad materna se produce cuando Rozilda descubre que Vadinho no es quien dice ser. Antes de ello, el noviazgo había sido convencional, plácido y risueño. Pero una vez opuesta la madre a la relación, se rompieron los “procedimientos habituales, consagrados por todas las familias que se precian de tales”.¹⁵⁴

Entregó su virginidad a Vadinho, cuya impetuosidad era cada vez más evidente. En cada encuentro avanzaba en su cuerpo para doblegar su frágil voluntad, a pesar de que Flor sabía que no estaba haciendo lo correcto: “¿Cómo no lo rechazó de inmediato? Flor no era una de esas descocadas ventaneras, de amoríos escandalosos en la esquina, al pie de las escaleras o en la oscuridad de los portales”.¹⁵⁵

¹⁵² *Ibidem*, p. 61.

¹⁵³ *Ídem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 80

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 86.

No hubo, pues, marcha atrás en el rompimiento con su madre ni en la entrega a Vadinho: “Él era como una avalancha incontenible que la arrasaba, dominándola y decidiendo su destino. Al finalizar aquellos perfectos y vertiginosos días de Río Vermelho, Flor comprendió que ya no le sería posible vivir sin la gracia, la alegría, la loca presencia del muchacho”.¹⁵⁶

Es verdad que Flor continuaba manteniendo un estrecho lazo de cooperación con la segmentación dura, puesto que como había dejado de ser una joven virgen “ahora sólo el matrimonio podría restituirle la honra que él le había robado”.

En la sociedad bahiana, como en muchas otras del mundo occidental capitalista, es mal visto entregar la virginidad antes del casamiento, y Flor padecía por ello: “Flor sufría al pensar que todo el mundo se había enterado de su mal paso (“mal paso” era la expresión usada por la tía Lita, delicadamente), como si llevara el estigma de la mentira estampado en el rostro: una mujer sin vergüenza, que ya sabía cómo era un hombre y se fingía doncella soltera.

No obstante, Norma, amiga de Flor, intenta apaciguar la culpa: “Eso de dar algo antes de casarse sucede a cada dos por tres y entre las mejores familias, querida mía”.¹⁵⁷ Este axioma tiene su sustrato en la racionalidad e irracionalidad de las sociedades capitalistas. Al respecto, Deleuze nos dice que la racionalidad y la irracionalidad son elementos constitutivos de toda sociedad y están interconectados.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 89.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 109.

¹⁵⁸ “Todas las sociedades son racionales e irracionales al mismo tiempo: son racionales en sus mecanismos, en sus engranajes, en sus sistemas de conexión, e incluso por el lugar que asignan a lo irracional. Sin embargo, todo ello presupone códigos o axiomas que no son fruto del azar pero que carecen, por su parte, de una racionalidad intrínseca. Ocurre como en la teología: si se admiten el pecado, la inmaculada concepción y la encarnación, todo es completamente racional. La razón es siempre una región aislada de lo irracional. No al abrigo de lo irracional, sino atravesada por ello y definida únicamente por un determinado tipo de relaciones entre los factores irracionales. En el fondo de toda razón está el delirio, la deriva”. Recuperado el 26 de noviembre de 2014, disponible en <http://goo.gl/KZw0ab>.

En todo caso, ya sea por amor o por vergüenza, la “única culpable verdadera era doña Rozilda, con sus trapisondas y su intransigencia”.¹⁵⁹ Esta actitud hará que Flor navegue a la deriva en su delirio, desterritorializada.

Oponiéndose a la autoridad, Flor decide casarse con Vadinho. No pudo, sin embargo, sustraerse a la tradición cuando contrajo nupcias. Al celebrarse la ceremonia religiosa, ella “estaba toda de azul, sonriente, los ojos bajos. Doña Norma no consiguió convencerla para que fuese de blanco, con velo y guirnalda”.¹⁶⁰

La vida de casada de Flor fue también una dicotomía: se encontraba entre la satisfacción que le provocaba el sexo con su marido y la rabia que le producían los abandonos constantes de Vadinho que dedicaba la noche a la juerga: “El deseo de tenerlo a su lado era como una herida abierta. Estremecida, entre escalofríos, sumida en la tristeza y el desconsuelo, pasaba las noches en vela, en aquella cama en la que sólo había ansiedad y abandono”.¹⁶¹

Pero cuando se trataba de yogar,¹⁶² Flor se olvidaba de todo. Aunque oponía cierta resistencia, ya que el pudor la inhibía a hacer el amor con las luces encendidas y sin sábanas que cubrieran los cuerpos, siempre cedía y se volcaba en torno al deseo que sabía encender su marido.

El comportamiento de las mujeres estaba claramente estipulado: “las mujeres carecían de derechos y eran siervas dependientes de la voluntad del marido, su señor, y su vida estaba limitada por las fronteras del hogar”.¹⁶³

La línea dura se hace presente en los actos sociales: “Ni siquiera le pasaba por la cabeza la subversiva idea de bailar con otro caballero, cosa que

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 102.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 111.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁶² Término utilizado siempre por Vadinho: tener relaciones sexuales.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 239.

una mujer casada sólo puede hacer con el expreso consentimiento de su señor esposo y en su presencia”.¹⁶⁴

Era, consecuentemente, racional preguntarse el rumbo que estaba cobrando su matrimonio: “¿Por qué no era Vadinho como los otros? ¿Por qué no llevaban una vida sistemática y en orden, sin sobresaltos, ni chismes, sin enredos, sin la infinita espera? ¿Por qué?”.¹⁶⁵

La pasión y el abandono, así, constituyeron la pulpa del primer matrimonio de Flor. Las caricias y la villanía, el sexo y la ausencia, conformaron un cóctel de emociones encontradas y doña Flor “nunca llegó a acostumbrarse por entero y habría de morir sin llegar a conseguirlo”.¹⁶⁶

Tras la muerte de Vadinho, Flor se reterritorializa. Olvida en apariencia las satisfacciones que le producen los placeres carnales. Se dedica exclusivamente a su labor como cocinera y maestra gastronómica. Sin embargo, en su fuero interno quedó sembrada la semilla del deseo.

El deseo es la pulpa o sustancia de la teoría esquizoanalítica. Llevado al “territorio” psicoanalítico, el deseo humano acusa estar en comunicación con la particularidad humana. Hablar de deseo implica un gran caudal de consideraciones. Primeramente, porque el deseo puede, a primera vista, denotar una necesidad, una carencia de alguna cosa que se convierte, en ciertos momentos, en indispensables. Así, concluimos que la necesidad, oriunda de una aprehensión interior, puede ser satisfecha, aunque momentáneamente.

La necesidad puede ser situada en un hemisferio en el cual saciarla sería posible en tanto satisfacción momentánea, fruto de una tensión interna. El deseo, en contrapartida, se constituye como una ausencia difícil de ser alcanzada y, si es suprimido, no tendría fin.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 178.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 121.

¹⁶⁶ *Ídem*.

Jacques Lacan (1901-1981), discípulo de Freud, nos sugiere que el deseo nace de las fuerzas naturales que rigen al ser humano. Desear no surge de la conciencia sino de algo extraño, del gran Otro, el cual no es identificado, que se encuentra en el hemisferio inconsciente. Así, el Otro descansa en lo simbólico y posee su propia dimensión. Representa el campo de la cultura, del lenguaje, del mito y del arte escondidos.

Deleuze y Guattari criticaron al psicoanálisis desde su primera obra en común: *El Anti-Edipo*. El esquizoanálisis concibe el deseo de manera diferente al convencional, el cual puede describirse como una tendencia hacia la posesión de un objeto, e inclusive a la noción que defiende el psicoanálisis. Para Deleuze, se desea en conjunto y para ello construye el concepto de agenciamiento para la realización del deseo. Lo ve como flujo y lo acerca al delirio.

Al principio de esta obra, Deleuze y Guattari enarbolan su tesis: todos somos máquinas deseantes. No se trata de un término mecánico para denotar que la teoría es programada, predecible e impulsada por energía artificiosa, sino que la suya es una propuesta de ingeniería filosófica y estética.

Pues bien: siempre deseamos, ambicionamos algo. No existiríamos como humanos sin desear, sin querer; es decir, el deseo impulsa la vida. Por tanto, el deseo nos mueve, según el esquizoanálisis. Todo es producción: producciones de producciones: de acciones y de pasiones, de registros, distribuciones y pasiones, producción de consumos, voluptuosidades, angustias y dolores.

En Flor el deseo nace cuando Vadinho la corteja en su noviazgo. En realidad habrá que decir que Vadinho no la pretendió de manera convencional: “Ni le había dicho que la amaba, ni había hecho alarde de sentimientos apasionados y ni siquiera le había pedido permiso para cortejarla”.¹⁶⁷ No había salido ninguna clase de declaración. Ni poemas. En vez de eso, Vadinho ganaba

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 86.

en cada noche una nueva parcela de sus defensas con caricias y frases eróticas: “Vadinho se puso detrás de ella, abrazándola, cubriéndole los senos con las manos y besándola ávidamente en la nuca. Ella, temblorosa, cerró los ojos y lo dejó hacer, casi muerta de miedo y de alegría”.¹⁶⁸

En la época de luto, Flor reprime ese deseo y se convence de que es lo mejor. Aunque su cama sólo sirva para dormir, todo el mundo tiene sus compensaciones, dice. Nada mejor que vivir tranquila, sin sueños ni deseos, sin consumirse en llamadas, con el sexo abrasado por el fuego.

Sin embargo, dos circunstancias harán que Flor renueve su deseo: la comida y un pretendiente apodado *El príncipe*. En el primer caso, cuando nuestra protagonista prepara sus guisos el recuerdo del marido y su influencia erótica serán relacionados con los condimentos:

¿No influirá el *batapá*¹⁶⁹ sobre la gente? La fuerza del jengibre, la pimienta, las almendras, el poder de esos lascivos condimentos ¿No dará calor a sus sueños? ¿Qué sé yo de tales necesidades? Jamás necesité ni jengibre ni almendras: eran su mano, su lengua, su palabra, sus labios, su perfil, su gracia... ¡era él quien me descubría apartando las sábanas, apartando el pudor, para dar lugar a la loca astronomía de sus besos, para encenderme en estrellas, en su miel nocturna! ¿Quién me desvestirá ahora, apartando los velos del pudor, en mis sueños de viuda solitaria en la cama? ¿De dónde me viene ese deseo que me quema el pecho y el vientre si faltan su mano, sus labios, su perfil de luna, si risa agreste, si falta él? ¿Por qué ese deseo que nace dentro de mí? ¿Por qué tanta pregunta, por qué ese interés por saber lo que pasa en lo más íntimo de una viuda? ¿Por qué no dejan que los negros velos del luto cubran mi rostro; velos de prejuicio, que ocultan mi faz, mi vida dividida entre el pudor y el deseo? Soy una viuda, y no está bien que hable de tales cosas; ni siquiera hablar de ellas coincide con mi estado. Una viuda cocinando en el fogón al *batapá*, midiendo el jengibre, las almendras, la pimienta. Y sólo eso.¹⁷⁰

El segundo hecho que renueva la producción deseante en Flor es un pretendiente apodado *El príncipe*, quien en una tentativa se escurre al cine donde

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 87.

¹⁶⁹ Plato típico tradicional de la cocina de Bahía. Se elabora con pan rallado o harina, jengibre, pimienta-malagueta, cacahuete (maní), leche de coco, aceite de palma (*azeite-de-dendê*), y cebolla.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 245.

Flor presencia una película y le susurra al oído frases de galanteo. No fue, sin embargo, las palabras lo que perturbó a Flor sino su aliento cálido sobre su oreja y nuca.

A partir de allí Flor tiene una serie de sueños eróticos en donde da rienda suelta a su deseo reprimido:

Mis sueños me consumen a fuego lento; no tengo culpa, soy sólo una viuda partida por la mitad: por un lado una viuda honesta y recatada, por el otro una viuda lasciva, casi histérica, que se deshace entre desmayos y arrebatos. Este manto de pudor me asfixia, y de noche recorro las calles en busca de marido, de un marido a quien servir el *batapá* dorado de mi cuerpo cobrizo, de jengibre y miel.¹⁷¹

Así, Flor se debate entre dos polos: “Y en ella la materia y el espíritu estaba en guerra sin cuartel: por fuera, viuda ejemplar y honrada; por dentro, toda fuego, ardiendo y consumiéndose”.¹⁷² Las amigas de doña Flor, como lo hizo en su momento doña Rozilda, buscan para nuestra protagonista marido bien avenido. Sin embargo, antes de que el fuego fuera encendido de nuevo en el pebetero se había resistido. Pero el aliento de *El príncipe* y los sueños eróticos hacen que Flor tome la decisión de escoger marido: Teodoro Madureira será el elegido.

Flor imaginaba que el farmacéutico compensaría el deseo que la consumía. Pero en la noche de bodas Flor descubriría que Teodoro no podría apagar ese fuego. El segundo marido, conforme a su crianza, no podía tratar a su esposa como a una prostituta. Un marido delicado, fuertemente segmentado en el respeto, hacía el amor al amparo de la oscuridad, cubierto el cuerpo con camión y con la posición de misionero.

Con todo, los recuerdos tanto de los buenos tiempos como de los malos pasados a lado de Vadinho, no salen de la memoria de nuestra protagonista,

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 246.

¹⁷² *Ibidem*, p. 228.

que necesita del amor ardiente del primer marido, amor que era capaz de satisfacer sus deseos sexuales en vista de que Teodoro no.

Centrándose en los dos casamientos de la protagonista, la novela cristaliza un universo sobrenatural. Vadinho retorna en forma de espíritu, re-existencia que solamente Flor es capaz de disfrutar. Este factor, consecuentemente, hace que nuestra recatada profesora de arte culinario no controle su deseo y ceda a la tentación por Vadinho, espíritu seductor y tentador.

De esta forma, Flor pasa a convivir con dos maridos, de personalidades completamente opuestas, pero que la complementan. La honra, la honestidad y la dignidad de Flor colindan con el deseo que domina su cuerpo y su ausencia de pudor que se revelan cuando está con Vadinho, su primer marido.

1.2.4.3. LAS LÍNEAS DE FUGA

A diferencia de las líneas de segmentación molecular, las líneas de fuga no guardarán ningún tipo de cooperación con los estratos o segmentos duros, ni indicarán ninguna recuperación del equilibrio afectado. La desterritorialización en la línea abstracta ya no es relativa, en el sentido de que conduciría el movimiento de fuga de vuelta a los mismos territorios, sino absoluta, no permitiendo ninguna recuperación del territorio, o territorios afectados por los gradientes de desterritorialización, presentes en ese tipo de línea. Eso no significa que las líneas de fuga sean siempre líneas de destrucción o abolición, aunque necesariamente lo sean desde el punto de vista de las líneas segmentadas.

Vadinho en realidad nunca tuvo un territorio familiar:

El muchacho nunca había hecho vida de familia. No llegó a conocer a la madre, que murió al darlo a luz, y el padre no tardó en desaparecer de su existencia. Vadinho era el producto de una ocasional pareja, formada por el primogénito de una familia pequeña burguesa de buen pasar con la mucama de la casa; su padre, el ya mencionado pariente lejano de los Guimarães, mientras se mantuvo soltero se ocupó de él.¹⁷³

En el único intento por territorializarlo, el padre de Vadinho lo internó en un colegio de curas, pero pronto el muchacho dio visos de romper con el esquema educativo molarizante: se enamoró de la madre de un amigo a quien quiso arrastrar a la fuga: “Y se escapó del colegio, apareciendo una noche, a primer hora, para liberarla del ‘bestial burgués’.”¹⁷⁴

La mujer no estaba dispuesta a dejar su comodidad ni su posición social. Con el corazón destrozado, Vadinho declaró su línea de fuga: después de aquel día se había hecho hombre.

Vadinho es un personaje que nunca se siente cómodo. A pesar de que su apellido tiene linaje y que uno de sus antepasados había sido senador provincial y caudillo, y que había obtenido un puesto en el ayuntamiento, el holgazán renuncia al principio capitalista molar de la vida laboral burocrática y se dedica a la vida licenciosa, metido entre rameras y concubinatos.

Así, Vadinho encuentra un nuevo territorio, diferente del que huyó y que le hizo sufrir: “No volvió a sentir nunca, desde entonces, el perfume de un sentimiento familiar, ni volvió a tener nunca un afecto tan complejo y profundo”.¹⁷⁵

Pero entonces conoce a Flor y todo se transforma: “El encuentro con Flor en la fiesta del mayor volvió a encender en él, de repente, aquella antigua necesidad de hogar, de mesa puesta, de cama con sábanas limpias”.¹⁷⁶ Deleuze

¹⁷³ *Ibidem*, p. 90.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 91.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 92.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 93.

sostiene que las líneas de fuga también estarán acompañadas por reterritorializaciones, se acomodarán en nuevos territorios, cuyas coordenadas no se asemejarían en nada a las de la tierra que se abandonó. Mientras que los desequilibrios provocados por las líneas de segmentación molecular, son compensados a través de reterritorializaciones que recuperan el equilibrio y la unidad perdidos –cuanto más fuera capaz un segmento duro de molecularizarse, mejor será la capacidad de subordinar todo el plano de inmanencia a sus determinaciones–, los desequilibrios provocados por las líneas de fuga, apenas pueden ser constatados y contabilizados, una vez que inscriben transformaciones irrecuperables en los territorios, exigiendo, sin embargo, su reinención.

El reto mayor de reinención de este personaje lo constituye desterritorializarse para conquistar siempre a Flor. Para él, como nos dice el narrador, el amor era como una fiesta de infinita alegría y libertad. Por tanto, siempre debía reconquistar a nuestra protagonista.

Incluso cuando muere, Vadinho estaba investido como bahiana, por amor a la farsa y a la picardía. Como veremos en nuestra tesis, Vadinho representa la desterritorialización y la línea de fuga por excelencia. Vadinho no desea por falta (que en este caso sería un concepto freudiano) sino por exceso. Siempre quiere más: más mujeres, más cachaça, más préstamos (y lo curioso es que siempre le prestan aunque nunca pague) y más Flor ardiente en la cama. El exceso llega a tal punto que aun muerto, vuelve como espíritu para poseer a su mujer.

No vuelve para ejercer el poder terrenal, porque el poder es una forma reterritorializada del deseo y porque el que no está en el poder está en el deseo. Así, nuestro personaje tiende a la autoafirmación, a ser más...y lo es cuando

posee a Flor. Se trata del ejercicio de la voluntad de poder nietzscheano que Deleuze y Guattari rescatan para incorporarlo a sus tesis.

De esta manera, Jorge Amado deja en Vadinho vestigios del ser humano que nace para ser libre y disfrutar de esa libertad molecular que se antepone a lo molar, a lo establecido. Como sostienen nuestros autores, el orden molecular es el de los flujos, los devenires, las transiciones de fase, las intensidades. «Transversalidad» es este atravesamiento molecular de los estratos y los niveles, operado por los diferentes tipos de agenciamientos.

En el carnaval, celebración en la que cual se ejerce momentáneamente la desterritorialización por su permisividad y cierto descontrol, el fuego del deseo permite una concepción ambigua, pues al mismo tiempo que destruye, todo puede renovar y corporizar. Eleva la renovación del ser humano como agente transformador de una sociedad que se regenera y pasa a ser más humana, más sana.

1.3. CONCLUSIONES

El esquizoanálisis es una propuesta analítica creada por Gilles Deleuze y Félix Guattari y expuesta por primera vez en su libro *El Anti-Edipo* y que se constituye como un pensamiento muy complejo y diversificado. Es una lectura del mundo subjetivo, es un saber que tiene por objetivo la vida, en su sentido más amplio: el incremento, el crecimiento, la diversificación y la potencialización de la vida.

Como sus fórmulas están concebidas desde la filosofía, fue necesario pasar revista a la noción deleuziana de *concepto* (el producto de la filosofía), que a su vez nos condujo a otros tantos, interrelacionados entre sí, que han ido componiendo a lo largo de este capítulo la definición del esquizoanálisis como

un procedimiento para comprender lo real, compuesto por tareas negativas y positivas. En cuanto a las primeras, critica la segmentación de los valores dominantes; respecto a la segunda, favorece el fluir de la producción y del deseo en todos los aspectos de la vida.

Lo que nos propone el esquizoanálisis es operar una política que circunde los grandes, medianos y pequeños sistemas, todo y cualquier individuo, y que pueda ser ejecutado en cualquier tiempo. Por eso, aunque se trate de una filosofía occidental, ajena en apariencia a las circunstancias bahianas (lengua, época, etcétera), es pertinente su aplicación a la novela de Jorge Amado. El esquizoanálisis es universal porque horada la naturaleza humana.

A su vez, el esquizoanálisis genera una nueva categoría de producción que contempla todas las formas de creación materiales posibles, corporales e incorpóreas (de ahí la necesidad de abordar la concepción de *cuerpo* en este capítulo). Estas creaciones son siempre diferentes y nuevas. La producción es operada por máquinas deseantes. El deseo para esta forma de pensamiento no significa que se repita un estado anterior sino que es productivo. La producción no debe limitarse a la mecánica social o natural sino deseante.

De ahí surge la piedra cúbica de punta del pensamiento esquizoanalítico: el concepto de producción deseante. Con ese pensamiento podemos afirmar que el propósito del esquizoanálisis es el no control de esas fuerzas sino su liberación para que siempre puedan producir algo nuevo y transformar lo que está establecido. Para comprender al esquizoanálisis es necesario tener en mente el sentido de algunos conceptos utilizados en este capítulo, ya adoptados, ya transmutados.

Otro elemento concluyente es que la producción no tiene esencia definida, es puro devenir, está en constante transformación. De esta manera,

vimos en este capítulo que dos entidades componen la superficie de producción: las máquinas deseantes y el CsO. Las primeras están divididas en máquinas fuente y máquinas órgano. La primera es la que extrae de la realidad algún flujo energético para que máquina órgano lo corte. A su vez, el CsO es una especie de plano sobre el cual se disponen y conectan las intensidades.

En resumen, el esquizoanálisis puede ser visto como una visión radical y extremista dentro de un contexto de análisis institucional. No exige necesariamente una organización prestadora de servicio, pues no es una disciplina ni una ciencia. Respecto al aspecto analítico, procura entender e identificar las determinaciones alienantes del sistema molar que son responsables por la sujeción y esclavitud del sujeto.

También constatamos en este primer capítulo que el texto literario es susceptible de ser esquizoanalizado en tanto cumpla con los tres componentes de la literatura menor. Es verdad que un aspecto característico del esquizoanálisis es la ausencia de técnica y metodologías propias y esta situación pudiera resultar un inconveniente en un trabajo de investigación profesional; sin embargo, tácticas, estrategias e instrumentos son absolutamente singulares para cada situación. Además, tenemos que ser fieles al espíritu libertario del esquizoanálisis, aunque me he propuesto ceñirme a una estructura indispensable, que son las tres líneas de segmentación: molares, moleculares y de fuga. Ya quedó de manifiesto en la cartografía general de la novela de Amado y que serán desglosados en los próximos capítulos.

CAPÍTULO II: DE TEODORO MADUREIRA O CARTOGRAFÍA DE LO MOLAR

Este capítulo tiene el propósito de analizar los equipamientos de represión y control como son los molares, que describen el trazado de los territorios más cristalizados en un individuo o en una sociedad, sus valores dominantes, sus estructuras de reproducción, sus identidades y leyes características. Esas líneas recibirán su determinación de la posición de trascendencia de un aparato de Estado y serán sobredeterminadas por el universo de las leyes y representaciones sociales dominantes. En suma, esas líneas se confundirán con los territorios del Poder en una sociedad. Ese primer tipo de línea es sin ninguna duda el más visible de los tres, lo que se da primero al mirar del sentido común, el más fácil de ser seguido. Identifica el funcionamiento de las sociedades sólo a través de la descripción de sus grandes conjuntos morales, del análisis de sus representaciones colectivas.

Las líneas molares nos permiten cuestionar las relaciones de poder en detrimento de la hegemonía de las fuerzas y las relaciones de alteridad. Es intentar percibir cuáles son los motivos reales por los cuales todavía existe una *guerra* civil, política y cultural entre los seres humanos. Esto incluye hablar sobre la mujer, el negro, el esclavo, el excolonizado, en fin, personalidades históricamente excluidas de los grandes debates y decisiones de la sociedad que todavía sufren por constituir las minorías sociales y culturales.

Lo molar en la novela, directamente ligado a la formación social y moral de los individuos, permitirá identificar la ideología de las diferencias y, en consecuencia, la reproducción jerárquica de las clases sociales. Por tanto, esta línea dura presupone que cualquier actitud del ser humano, independientemente de su etnia cultural y clase social, es partidaria y pertenece

a una base filosófica y sociológica, es decir, la distribución desigual de los diferentes poderes a los individuos, práctica que se desarrolla desde el inicio de la convivencia de los individuos en grupos. Pero antes que nada, lo molar se inscribe en un territorio que es preciso cartografiar y que expondré a continuación.

2.1. CARTOGRAFÍA Y TERRITORIO

2.1.1. CARTOGRAFÍA

Exponer de manera organizada el entramado ontológico que subyace en la obra de Deleuze y Guattari no resulta una tarea sencilla, pues como ya anticipaba en el capítulo anterior, el esquizoanálisis no es un sistema rígido sino abierto, rizomático, más si tomamos en cuenta que establece una relación estrecha con la literatura, cuyo producto, el texto literario, provoca tantas impresiones estéticas como lectores.

Sin embargo, estamos obligados a ceñir la ontología esquizoanalítica a un orden cuasi geométrico. Cada una de sus categorías, aunque acusa múltiples acontecimientos conectados entre sí, puede examinarse como lo proponen los autores, es decir, como una meseta, de tal suerte que debemos realizar un trabajo cartográfico para componer un mapa.

A pesar de ello, este mapa no debe ser entendido en su acepción corriente. Para nuestros autores, no tiene que ver con una estructura que se ocupa de puntos, posiciones y arborescencias, pues ello implicaría un sistema cerrado, ceñido, que impediría la huida. Tanto individuos como grupos estamos conformados por líneas: “Estamos atravesados por líneas, meridianos, geodésicas, trópicos, husos que no marcan el mismo ritmo y que no tienen la

misma naturaleza” (Deleuze y Guattari, 2002: 206). Con base en lo anterior, el lenguaje debe seguirlas, sin que tenga que ver ello con un significante, ni que el sujeto esté determinado por éste.

Bajo estas condiciones, las líneas se inscriben en el Cuerpo sin órganos para conformar un mapa en el que pueden percibirse los lineamientos que atraviesan al sujeto, a los individuos, a la sociedad. Entonces, el esquizoanálisis observa el sistema de coordenadas del sujeto.¹⁷⁷

Ante estos postulados es inevitable pensar en términos de estructura. Para Manuel Asensi, los conceptos son cortados, injertados, traducidos, reinscritos y reutilizados en toda teoría literaria. Así, el concepto *estructura* estaba relacionado ora con el funcionalismo y la ideología, ora con la fonología. Por ello, en un afán de revitalización, “la estructura se ha reescrito de manera diferente: designa un sistema de relaciones entre flujos y planos no fijos, una invariancia en la que los furtivos representan un punto de unión momentáneo”, según Hjelmslev y la glosemática (Asensi, 2010: 1).

Esta noción atrajo a Deleuze en una época en la que el estructuralismo estaba en su apogeo, es decir, en la década de los sesenta del siglo pasado. De acuerdo con Asensi, el defecto del estructuralismo tanto para Deleuze como para de Man y Derrida es que se había limitado excesivamente y que había tenido pocas pretensiones.

¹⁷⁷ “[...] en un Cuerpo sin órganos [...] todo se traza y huye, línea abstracta a su vez, sin figuras imaginarias ni funciones simbólicas: lo real del CsO. *El esquizoanálisis no tiene otro objeto práctico*: ¿cuál es tu cuerpo sin órganos? ¿Cuáles son tus propias líneas, qué mapa estás haciendo y rehaciendo, qué línea abstracta vas a trazar, y a qué precio, para ti y para los demás? ¿Tu propia línea de fuga? ¿Tu CsO que se confunde con ella? ¿Te desmoronas? ¿Te vas a desmoronar? ¿Te desterritorializas? ¿Qué línea rompes, cuál prolongas o continúas, sin figuras ni símbolos? El esquizoanálisis no tiene por objeto elementos ni conjuntos, ni sujetos, relaciones y estructuras. Tiene por objeto *lineamientos*, que atraviesan tanto a grupos como a individuos. Análisis del deseo, el esquizoanálisis es inmediatamente práctico, inmediatamente político, ya se trate de un individuo, de un grupo o de una sociedad. Pues, antes que el ser, está la política. La práctica no es posterior al establecimiento de los términos y de sus relaciones, sino que participa activamente en el trazado de las líneas, afronta los mismos peligros y las mismas variaciones que ellas. El esquizoanálisis es como el arte de la novela corta. O más bien no tiene ningún problema de aplicación: aísla líneas que pueden ser tanto las de una vida como las de una obra literaria o de arte, las de una sociedad, según tal sistema de coordenadas elegido”. (Deleuze y Guattari, 2002: 207).

Por ello, Deleuze se instaló a favor de algo nuevo, terapéutico. Se decantó por explicar cómo funcionan las máquinas deseantes y no qué querían decir, sin asignarle sentidos. Al concebir junto con Guattari el *Anti-Edipo* en los albores de la década de los setenta un estructuralismo inmanentista, lo piensa como un flujo positivo, como Hjelmslev, quien formuló una teoría moderna del lenguaje alejada del estructuralismo y del significante.¹⁷⁸

Para Asensi, el esquizoanálisis es un estructuralismo de los flujos, de cortes que revientan el muro del significante y van más allá. Bajo este tenor, el sentido es sólo un elemento más en el sistema de relaciones de la estructura textual, dentro de una multiplicidad de referentes, siempre multivocal y plurívoca. De allí su tesis de soslayar lo que quiere decir el texto y atender en cambio cómo funciona en tanto máquina, por lo que ese estructuralismo “dentro del marco esquizoanalítico, ha dejado de formar parte de un sistema científico aséptico y meramente descriptivo, para convertirse en radicalmente político y esquizoide” (Asensi, 2010: 13).

Los autores franceses concibieron entonces al esquizoanálisis como una estructura desorganizada, diversa, múltiple. Asensi agrega la estructura de la máquina literaria es múltiple.¹⁷⁹ Así, el esquizoanálisis es una re-dirección del estructuralismo, en palabras de Asensi, una forma específica de “leer y asimilar el estructuralismo, una vuelta al estructuralismo más inmanentista”.¹⁸⁰ Del

¹⁷⁸ “Hjelmslev tiende a construir una teoría puramente inmanente del lenguaje, que rompe el doble juego de la dominación voz-grafismo, que hace correr forma y substancia, contenido y expresión según flujos de deseo, y corta esos flujos según puntos-signos o figuras-esquizas. En vez de ser una sobredeterminación del estructuralismo y de su vinculación al significante, la lingüística de Hjelmslev indica su destrucción concertada y constituye una teoría descodificada de las lenguas de la que también se puede decir, ambiguo homenaje, que es la única adaptada a la vez a la naturaleza de los flujos capitalistas y esquizofrénicos: hasta el momento, la única teoría moderna (y no arcaica) del lenguaje” (Asensi, 2010: 12).

¹⁷⁹ “No nos encontramos ante un pensamiento binario, sino múltiple. La verdad es que en toda estructura (literaria o no) se dan los dos vectores de la estructuración (como polo molar) y de la desestructuración (como polo molecular). Para aclarar este último punto hay que tener presente que la obra literaria, la estructura de la obra literaria, es para Deleuze una máquina”. *Ibidem*, p. 15.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 18.

mismo modo, la teoría de los pensadores franceses estalla el estructuralismo, lo torna indecidible, poblado de multiplicidades, “encuentra en el estructuralismo un instrumento heurístico”.¹⁸¹

El esquizoanálisis, que Deleuze también llama micro-política, pragmática, diagramatismo, rizomática, cartografía, no tiene otro objeto que el estudio de las líneas, particularmente las que huyen (las de fuga), lo cual supone toda una cartografía. En el capítulo anterior ya mencionábamos que estas líneas son las de segmentaridad dura o molar, flexible o molecular y de fuga.

2.1.1.1. CARACTERÍSTICAS DE LAS LÍNEAS MOLARES

En una entrevista con Claire Parnet, Gilles Deleuze sostiene que a fin de dar un estatuto más preciso a las tres líneas es preciso indicar un cierto número de caracteres que expliquen su agenciamiento, o mejor dicho, su funcionamiento en los agenciamientos de los que forman parte. Así, en este capítulo, en el que abordaremos las líneas molares de segmentaridad dura, sus caracteres serían:

- a) Binarios, complejos por sus enfrentamientos recíprocos.¹⁸²

La novela de Jorge Amado se erige en apariencia como un triángulo amoroso entre sus protagonistas: doña Flor, Vadinho y Teodoro. Sin embargo, el flujo de la trama está segmentada fundamentalmente en dos máquinas binarias sustantivas: Flor-Vadinho y Flor-Teodoro. Alrededor de estas máquinas se encuentran otros flujos dicotómicos:

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 21.

¹⁸² “1. Los segmentos dependen de máquinas binarias, muy diversas según las necesidades. Máquinas binarias de clases sociales, de sexos, hombre-mujer; de edades, niño-adulto; de razas, blanco-negro; de sectores, público-privado; de subjetivaciones, en nosotros-fuera de nosotros. Máquinas binarias complejas en la medida en que se cortan o chocan unas con otras, se enfrentan, y nos cortan a nosotros mismos en todos los sentidos. Máquinas binarias que no son meramente dualistas, sino más bien dicotómicas: pueden actuar diacrónicamente (si no eres *a* ni *b*, eres *c*: el dualismo se ha desplazado, ya no concierne a elementos simultáneos a elegir, sino a elecciones sucesivas; si no eres blanco ni negro, eres mestizo; si no eres hombre ni mujer, eres travesti: la máquina de elementos que no entraban en el primer corte)”. (Deleuze y Parnet, 1980: 145-146).

Doña Flor/Vadinho	Doña Flor/Teodoro
Pudor/Voluptuosidad	Voluptuosidad/Castidad
Cortejo/Desdén	Cortejo/Olvido
Soltería/Matrimonio	Viudez/Matrimonio
Escuela de Cocina/Casino	Escuela de Cocina/Botica
Ahorro/Despilfarro	Aporte económico de Flor/Aporte económico de Teodoro
Matrimonio/Amasiato	Amasiato/Matrimonio
Amor/Desamor	Cariño/Devoción
Satisfacción/Insatisfacción	Insatisfacción/Satisfacción
Cocina/Alcohol	Cocina/Música
Trabajo/Carnaval	Trabajo creativo/Trabajo habitual
Fidelidad/Infidelidad	Infidelidad/Fidelidad
Sexo furtivo/Sexo desenfrenado	Sexo recatado
Suerte/Dinero	Trabajo/Dinero
Vida/Muerte	Vida íntima/Vida social
Sexo material-sexo inmaterial	Sexo recatado/Infidelidad espiritual

Tabla 4: comparativa de los dos maridos de doña Flor.

Del mismo modo, la sociedad de Bahía establece sus propias conexiones duales: religión católica/religión africana de los Orixas, trabajo/carnaval, blancos/negros, pobres/ricos, decencia/indecencia, etcétera.

- b) Contienen dispositivos de poder. Deleuze añade en la conversación con Parnet que los segmentos implican también dispositivos de poder, diversos entre sí, los cuales fijan –cada uno– tanto el código como el territorio correspondiente.¹⁸³

¹⁸³ “2. [...] Foucault, después de analizar a fondo estos dispositivos, se ha negado a verlos como simples emanaciones de un aparato de Estado preexistente. Cada dispositivo de poder es un complejo código-territorio (no te acerques a mi territorio, aquí mando yo...). El señor de Charlus se desploma en casa de la señora Verdurin porque se ha aventurado fuera de su territorio, y allí su código ya no funciona. Segmentariedad de los despachos contiguos en Kafka. Al descubrir esta segmentariedad y esta heterogeneidad de los poderes modernos, Foucault ha podido romper con las abstracciones vacías del Estado y de ‘la’ ley, renovando así todos los presupuestos del análisis político. No que el aparato de Estado no tenga sentido: al contrario, tiene una función muy particular en la medida en que sobrecodifica todos los elementos, los que asumen en tal o tal momento, y a la vez los que deja fuera de sí. El aparato del Estado sería más bien un agenciamiento concreto que efectúa la máquina de sobrecodificación de una sociedad. Pero esta máquina no se confunde con el Estado, su papel es organizar los enunciados dominantes y el orden establecido de una sociedad, las lenguas y los saberes dominantes, las acciones y los sentimientos adecuados a dicho orden, los segmentos que prevalecen

En *Michel Foucault, filósofo*, Deleuze concibe al dispositivo como un conjunto multilineal, una especie de ovillo o madeja, compuesto de líneas de diferente naturaleza, que siguen direcciones diferentes y forman procesos siempre en desequilibrio, y que se acercan o se alejan unas con otras: “Cada línea está quebrada y sometida a *variaciones de dirección* (atornillada, ahorquillada), sometida a *derivaciones*” (Deleuze, 1990a: 155). En este tenor, retoma el sentido que tenía para Foucault el término, que lo concebía como una máquina para hacer ver y hacer hablar y que funciona acoplada a determinados regímenes históricos de enunciación y visibilidad. Estos regímenes distribuyen lo visible y lo invisible, lo enunciable y lo no enunciable al hacer nacer o desaparecer el objeto que, de tal forma, no existe fuera de ellos. Así, la prisión sería una máquina óptica que permitía ver sin ser visto, función que no necesariamente debe ser traspolada a otros dispositivos como por ejemplo un movimiento social, un género literario, un discurso científico o un estado del derecho, que no se inscriben en un régimen de visibilidad sino de enunciación o más específicamente, donde lo preponderante es la enunciación sobre la visibilidad.

La inteligibilidad de un dispositivo en función de su inscripción en un determinado régimen u orden que hay que reproducir nos remite a la noción de relaciones sociales de saber/poder y al campo de relaciones de fuerzas que las

sobre los demás. La máquina abstracta de sobrecodificación asegura la homogeneidad de los diferentes segmentos, su convertibilidad, su traductibilidad, regula el paso de unos a otros, y bajo qué tipo de prevalencia. No depende del Estado, pero su eficacia depende de él como del agenciamiento que la efectúa en un campo social (por ejemplo, los diferentes segmentos monetarios, los diferentes tipos de moneda, están sujetos a reglas de convertibilidad, entre sí y con los bienes, que remiten a un banco central como aparato de Estado). La geometría griega ha funcionado como una máquina abstracta que organizaba el espacio social bajo las condiciones del agenciamiento concreto del poder de la ciudad. Ahora bien, uno se preguntará cuáles son, en la actualidad, las máquinas abstractas de sobrecodificación que se ejercen en función de las formas de Estado moderno. Incluso se pueden llegar a concebir ‘saberes’ que ofrezcan sus servicios al Estado, proponiéndose efectuarlo, pretendiendo proporcionar las máquinas más adecuadas en función de las tareas o de los objetivos de éste: ¿será acaso la informática?, ¿también las ciencias humanas? Las ciencias de Estado no existen, lo que sí existe son máquinas abstractas que tienen relaciones de interdependencia con el Estado. Así pues, en la línea de segmentariedad dura debemos distinguir los *dispositivos* de poder que codifican los diversos segmentos, la *máquina abstracta* que los sobrecodifica y regula sus relaciones, el aparato de Estado que efectúa dicha máquina”. (Deleuze y Parnet, 1980: 146-147).

constituye como tales en un determinado momento histórico; un dispositivo, para Deleuze, implica entonces líneas de fuerzas que van de un punto singular al otro formando una trama, una red de poder, saber y subjetividad. Un dispositivo produce subjetividad, pero no cualquier subjetividad. Deleuze da como ejemplo el dispositivo de la ciudad ateniense utilizado por Foucault para designar la invención de una subjetivación que se define por una línea de fuerzas que pasa por la rivalidad entre hombres libres definiendo quienes son hombres libres y cómo deben organizarse las relaciones entre ellos, es decir, sus modos de existencia.

Resumiendo, el dispositivo de poder es un conjunto decididamente heterogéneo de sometimiento, territorialización regida por una ley que comprende lo siguiente y que ejemplifico con el casamiento entre Teodoro y doña Flor, que se efectuó con base en el dispositivo de poder social, como debe ser:

Dispositivo de poder	Ejemplo en la novela	Contexto
Discursos	“[...] el juez, doctor Pinho Pedreira, con los elegantes conceptos que lo caracterizan, vaticinó a la nueva pareja, en un breve y amable discurso, una vida de paz y armonía ‘bajo el signo de la música, voz de los dioses’”.	El territorio está decretado por la autoridad civil.
Instituciones	Iglesia (Jerónimo) y Estado (doctor Pinho).	El celebrante, don Jerónimo, pronunció uno de sus más elocuentes sermones.
Instalaciones arquitectónicas	Iglesia de São Bento	Allí se efectuó el matrimonio religioso. El civil lo presidió el doctor Pinho.
Decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas	“Era necesario aprovechar la ocasión para poner todo en su lugar, precisando actitudes, condiciones y plazos, de forma que doña	Se refiere al periodo de noviazgo, previo al casamiento.

	Flor no fuese víctima de la condenación de las gentes, ni tampoco se prolongase demasiado la ridícula imagen que ofrecía ahora el inexperto farmacéutico, hombre bien considerado y de respeto [...]”.	
Proposiciones filosóficas	“[...] ‘bajo el signo de la música, voz de los dioses”.	El juez no sólo aprueba a nombre del Estado la unión, sino que Teodoro, al ser músico, forma parte de corte celeste molar.
Proposiciones morales	Había que “cubrir con el aval del Estado y de la Iglesia el virgo destapado anticipadamente por el festejante (Vadinho, el primer marido), y de este modo restaurar, si no el preciado pellejo, por lo menos el buen nombre de la familia”.	Así como el primer casamiento de doña Flor hubo de realizarse a toda prisa, en rápida y restringida ceremonia, en el segundo todo sucedió como debe ser, muy ordenadamente y hasta con cierto brillo.

Tabla 5: Dispositivos de poder contextualizados y ejemplificados en la novela.

Como podemos apreciar en este ejemplo, la molaridad se ejerce desde diversos dispositivos que, conjugados, aprehenden una política de diseminación normativa avalada por la mayoría. Aquí lo interesante es que los segmentos se funden con sus respectivas propiedades.¹⁸⁴

¹⁸⁴ “El dispositivo no sólo tiene dos caras. Por un lado es segmentario, él mismo se extiende a lo largo de muchos segmentos contiguos, o se divide en segmentos que son a su vez dispositivos. Esta segmentaridad puede ser más o menos dura o flexible, pero esta flexibilidad es también impositiva y más asfixiante que la dureza [...] Los segmentos son a la vez poderes y territorios: de esta manera pueden captar el deseo, territorializándolo, fijándolo, fotografiándolo, pegándolo en una foto o en vestidos entallados, dándole una misión, extrayendo de él una imagen de trascendencia a la cual se agarra, hasta el punto de oponer esta imagen a sí mismo. Hemos visto en este sentido cómo cada bloque-segmento era una concreción de poder, de deseo y de territorialidad o de reterritorialización, regida por la abstracción de una ley trascendente. Pero, por otro lado, también sería necesario decir que un dispositivo tiene puntas de desterritorialización; o, lo que es lo mismo, que siempre tiene una línea de fuga por la cual él mismo huye y hace que huyan sus enunciaciones o sus expresiones que se desarticulan, así como sus contenidos que se deforman o se metamorfosean; o más aún, lo que es lo mismo, que el dispositivo se extiende hasta o penetra en un campo de inmanencia ilimitado que hace que los segmentos se fundan, que libera al deseo de todas sus concreciones y abstracciones, o por lo menos lucha activamente contra ellas, y para disolverlas”. (Deleuze y Guattari, 1978: 122-124).

En palabras de Deleuze somos el dispositivo. Por otro lado, respecto a las máquinas abstractas, éstas consisten en una especie de proyecciones topográficas que relacionan todos los objetos, eventos, estados de ánimo, atmósferas y las más detalladas minucias cotidianas que *conspiran* para la producción de un objeto artístico (y en general toda actividad humana, creativa o no). En cierta forma se trata de darle una sensación de presencia activa al instante, al eterno presente, que no es sino consecuencia de millones de acciones anteriores y origen de todo devenir. Es una visión de vértigo, porque las máquinas se oponen a lo abstracto y construyen devenires.¹⁸⁵ Ante tales conceptos, las líneas molares implican a los sujetos y a su formación, que obsesiona a nuestra cultura.¹⁸⁶

Este tipo de líneas son las que nos interesa cartografiar en este capítulo, particularmente las relacionadas con todo el plano de organización social rígido en Salvador de Bahía y el personaje más ceñido a una condición molar, Teodoro Madureira, aunque también habrá que decir que en este personaje también confluyen las otras líneas de segmentariedad.

En resumen, podemos decir que las líneas molares son, en principio, binarias (Teodoro y doña Flor) pero en su encuentro confluyen a su alrededor multiplicidades (dispositivos de poder), que determinan sus devenires.

¹⁸⁵ “Las máquinas abstractas actúan en los agenciamientos concretos: se definen por el cuarto aspecto de los agenciamientos, es decir, por los máximos de descodificación y de desterritorialización. Trazan esos máximos; también abren el agenciamiento territorial a otra cosa, a agenciamientos de otro tipo, a lo molecular, a lo cósmico, y constituyen devenires. Así pues, siempre son singulares e inmanentes. Contrariamente a lo que sucede en los estratos, y también en los agenciamientos considerados bajo los demás aspectos, las máquinas abstractas ignoran las formas y las sustancias. En ese sentido son abstractas, pero ese es también el sentido riguroso del concepto de máquina. Las máquinas abstractas exceden toda mecánica. Se oponen a lo abstracto en su sentido ordinario. Las máquinas abstractas se componen de *materias no formadas y de funciones no formales*”. (Deleuze y Guattari, 2002: 519).

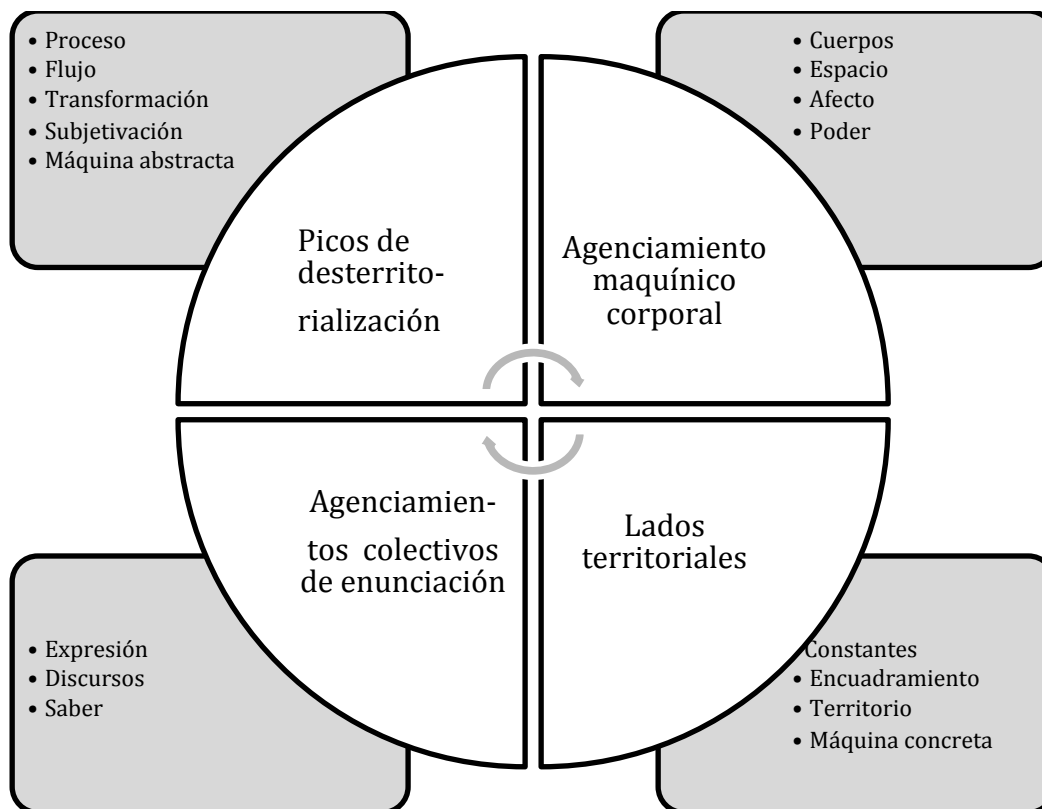
¹⁸⁶ “3. Por último, toda la segmentariedad dura, todas las líneas de segmentariedad dura implican un tipo de plano que concierne a la vez a las formas y a su desarrollo, a los sujetos y a su formación. *Plano de organización* que dispone siempre de una dimensión suplementaria (sobrecodificación). La educación del sujeto y la armonización de la forma no han cesado de obsesionar a nuestra cultura, de inspirar segmentaciones, planificaciones, máquinas binarias que las cortan y máquinas abstractas que las cortan de nuevo. Como dice Pierrette Fleutiaux, cuando un contorno se pone a temblar, cuando un segmento vacila, se recurre a la terrible Lente cortadora, al Laser que reordena las formas y pone a los sujetos en su sitio”. *Ídem*.

Para nuestros autores, tres tipos de líneas disímiles entre sí trazan y componen nuestra naturaleza: las líneas de segmentaridad¹⁸⁷ rígida o molar, las líneas de segmentaridad flexible o molecular y las líneas de fuga o de desterritorialización. Estas vírgulas son fundamentales para entender los procesos de transformación de los personajes de la novela de Amado, pues debido a éstas se generan los encuentros y los acontecimientos.

Sin embargo, nos alertan que no hay un pensamiento binario u opuesto entre estas líneas; antes bien establecen una relación de multiplicidades rizomáticas que producen el movimiento, los devenires y los agenciamientos. Éstos, particularmente, provocan el tránsito por el territorio, así como las desterritorializaciones y reterritorializaciones. Sin embargo, antes de desarrollar estos conceptos es preciso examinar la noción de territorio como principio de una construcción social y de relaciones de poder. Además, la primera línea de fragmentariedad molar lo constituye éste.

Para entender mejor que lo binario se convierte en múltiple se ofrece a continuación el siguiente esquema:

¹⁸⁷ Deleuze y Guattari toman prestada la noción de “segmentaridad” de la antropología (en la que el término designa el modo de funcionamiento de las sociedades primitivas, por oposición a las modernas). Los autores amplían y redefinen esta noción, indicando que la segmentaridad existe en cualquier sociedad, siendo siempre de tres tipos: molares, moleculares y de fuga.



Esquema 1: presentación de lo binario devenido en múltiple.

Corresponde a continuación exponer uno de los elementos: lo territorial.

2.1.2. TERRITORIO

¿Qué es el territorio? Los autores señalan que es un lugar de paso, el primer agenciamiento, que es la territorialización: “El territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los ‘territorializa’. El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos [...] La territorialización es el acto del ritmo devenido expresivo, o de los componentes de medios devenidas cualitativas (Deleuze y Guattari, 2002: 321-322).

Añaden que el territorio está esencialmente marcado por “índices”, y esos índices son extraídos de los componentes de todos los medios: materiales,

productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción. Precisamente, hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas. Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo.

En el apartado “Anotaciones sobre algunos conceptos” del libro *Micropolítica: Cartografías del Deseo*, Guattari entiende al territorio en un sentido muy lato que desborda el uso que recibe en la etología y en la etnología. El territorio, así, puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente “en su casa”. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. “El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización” (Guattari y Rolnik, 2006: 372).

Asimismo, sostiene que el capitalismo es un buen ejemplo de sistema permanente de desterritorialización: las clases capitalistas intentan constantemente “recuperar” los procesos de desterritorialización en el orden de la producción y de las relaciones sociales. De esta suerte, intenta dominar todas las pulsiones procesuales (o *phylum* maquínico) que labran la sociedad.

Si nos atenemos a los principios de la ciencia geográfica, el territorio está construido a partir del espacio en vista de que abarca una multiplicidad de fenómenos naturales y sociales. Respecto a las relaciones sociales, siendo edificado por la acción del hombre, el territorio guarda en su médula una dimensión que refleja las características sociales, culturales, políticas y económicas de una determinada sociedad, moldeada, por tanto, por ella. Así, el espacio es tomado por Deleuze y Guattari como un producto social.

No podemos sustraernos al hecho de que la sociedad que moldea el espacio se reproduce en éste. De esta manera, sus relaciones sociales de producción y reproducción estarán relacionadas con las condiciones materiales e inmateriales que se forjan en el proceso histórico de su formación. Si bien es cierto que el territorio es un producto de la sociedad, también es productor de ésta. Lo anterior puede ser ejemplificado con una actividad social singular: el carnaval. Las condiciones espaciales naturales de Salvador de Bahía (calor, humedad, vegetación, salida al mar) afectan el ánimo de una sociedad y favorecen la realización de este tipo de celebraciones populares; en cambio, Toluca y su clima frío lo inhiben.¹⁸⁸ Así, el territorio es una esfera que posibilita la existencia de la multiplicidad, una totalidad en la cual distintas trayectorias coexisten. Es como un constante devenir, ya que la formación del espacio no se produce en un solo momento, sino que es la suma de la sucesión de recorridos y momentos.

La novela de Amado se desarrolla en Salvador de Bahía, ciudad ubicada al noreste de Brasil. El narrador desde el principio nos revela su vecindad: “Esotérica y conmovedora aventura vivida por doña Flor [...] Narrada por Jorge Amado, escriba público establecido en el barrio de Río Vermelho, en la ciudad del Salvador de Bahía de todos los Santos, en las vecindades del Largo de Santana donde habita Yemanjá, señora de las aguas” (Amado, 1993: 3). Asimismo, nos informa dónde acontecerán los sucesos que narrará: “Vadinho, el primer marido de doña Flor, murió un domingo de carnaval por la mañana, disfrazado de bahiana [...] Vadinho desertó para siempre del carnaval de Bahía” (p. 10).

Una cartografía histórica de ésta que fue la primera capital de Brasil se sustenta en la necesidad de conocer el plano donde están asentadas las mesetas

¹⁸⁸ Si bien es cierto, en Toluca hubo durante la primera mitad del siglo XX mascaradas y carnavales, aunque esa tradición fue desarraigada por asuntos que compete explicar a geógrafos, antropólogos y sociólogos.

del discurso amadiano, aunque sólo ofrezcamos un pálido esbozo de sus rasgos.

Bahía es el corazón histórico de Brasil, la tierra donde pisaron los primeros portugueses, lugar de los primeros poblados con europeos, de la primera ciudad y capital de Brasil.¹⁸⁹ Fue por mucho tiempo el centro político, comercial y cultural del país. Allí se instaló el primer grande puerto y de la primera gran casa de espectáculos, fue la primera sede de la Corte, en 1808, y también el palco de las principales luchas por la Independencia de Brasil.

En Salvador, su capital, se construyeron los primeros templos cristianos y se oficiaron las primeras misas. Allí se erigió la primera catedral y se fundó la primera diócesis. Bahía fue el principal centro educador del país hasta la expulsión de los jesuitas. La Compañía de Jesús tenía asentados a sus misioneros en Salvador, donde construyeron su primer templo, la primera escuela y la primera universidad de Brasil.

Después de la merma en la explotación de minerales preciosos en la región de Minas Gerais, al final del siglo XVIII Bahía volvió a ser la más rica capitania del Imperio Lusitano. Salvador era la segunda mayor ciudad del Imperio, apenas atrás de Lisboa, y el mayor puerto del hemisferio sur. Tales prácticas sociales y el propio proceso de formación del territorio remiten a intensas disputas sobre la hegemonía de parcelas de esta dimensión. A lo largo de la historia de la humanidad las disputas están relacionadas con el dominio del espacio, siendo éste de suma importancia en la consolidación de las relaciones de poder. De esta manera, si hay dominio y disputas sobre la hegemonía de parte del espacio producido, existirá, por tanto, el juego de construcción del territorio.

¹⁸⁹ Información traducida por el autor de *Guia geográfico. História da Bahia*, disponible en <http://www.historia-bahia.com/>, consultado el 26 de agosto de 2015.

En el primer periodo republicano¹⁹⁰, la capital bahiana era habitada por una población cuyos sectores mayoritarios se veían afligidos cotidianamente por las necesidades mínimas de sobrevivencia: alimentación y habitación caras y de baja calidad, así como servicios de infraestructura urbana deficientes o inexistentes. A lo largo de este periodo hubo una tendencia general hacia el agravamiento de esas dificultades. Con frecuencia, la ciudad era asolada por enfermedades epidémicas, mientras que otras asumían un carácter endémico. Muchas de las incidencias se relacionaban con las condiciones precarias de salud pública, determinadas a su vez por las condiciones de vida.

Otro aspecto de la cuestión social, fundamental, era el trabajo. Salvador no conocía las grandes concentraciones de mano de obra industrial. Su población activa se componía principalmente de un gran número de artesanos, empleados en oficinas dispersas; una menor proporción de operarios fabriles; empleados en el sector terciario, desde pescadores y comerciantes hasta vendedores ambulantes. Todos, sin embargo, sufrían las agruras de las remuneraciones que se situaban por debajo del costo de bienes y servicios mínimos indispensables. Tanto los salarios como otras condiciones de trabajo quedaban al arbitrio de los patrones, ante la falta de leyes regulatorias.

A finales del siglo XIX las ideas sobre la cuestión social que circulaban en el mundo social y en los países periféricos de Brasil eran proposiciones reformistas de los socialistas utópicos, de los socialistas cristianos, de los

¹⁹⁰ El período (también llamado República Vieja [1889-1930]) comienza con la Proclamación de la República, liderada por el Mariscal Deodoro da Fonseca en 1889, promulgándose la primera constitución de la Era Republicana en 1891. También conocida como República de las Oligarquías, el período fue marcado por gobiernos vinculados al sector agrario, los cuales se mantenían en el poder en forma alternada: la “política del café con leche”. Éste es un término referido a un fenómeno político en la historia de Brasil, cuando en los primeros años de la República, entre 1889 y 1930, el poder político brasileño era influido desproporcionadamente por las élites financieras y comerciales del estado de São Paulo y del estado de Minas Gerais. São Paulo era una región especialista en la producción masiva de café para el mercado mundial de exportación, mientras el producto que sustentaba la riqueza de Minas Gerais era el ganado vacuno, para la producción de leche y sus derivados. Esto generó que se denominase *café com leite* al aplastante dominio ejercido por los líderes de ambas regiones sobre la política brasilera, en connotación a los principales productos de éstas. La rotura en esa dualidad de gobiernos provocó la Revolución de 1930 y marcó el fin de la República Vieja.

socialistas del estado, de los mutualistas y de los cooperativistas de todos los matices, aunque el liberalismo aún encontraba muchos fieles adeptos en las clases dominantes de varias regiones de Brasil. No obstante, también los programas revolucionarios de los marxistas y de los anarquistas —libertarios o sindicalistas— tenían algunos seguidores, consecuentes o no, ortodoxos o heterodoxos.

Los pobres son denominados proletarios en tres aspectos de sus condiciones de vida: alimentación, habitación y vestido. Los fundamentos de los desniveles económicos y sociales residen en una injusticia divina, haciendo a unos fuertes y poderosos, a otros débiles y mezquinos.

Para Deleuze y Guattari el territorio es la prisión que los hombres construyen para sí mismos. El capitalismo, como proyecto de canalización del trabajo, energía, información y producción delinea su plano a través de sus prácticas. Esta entidad económica construye sus límites de acción o delimitación de área donde determinado grupo social pueda ejercer su poder.

Al narrar los pormenores del velorio de Vadinho, Amado establece la diferencia entre las clases sociales cuando se organiza una ceremonia luctuosa:

Sin embargo, si el velorio fuese de categoría, uno de esos velorios en que se tira el dinero, en ese caso, se impone dar una jícara de chocolate a medianoche, bien espeso y caliente, o un caldo de gallina con arroz. Y, para completar, bollitos de bacalao, frituras, croquetas de toda clase, dulces variados y frutas secas.

Para beber, si se trata de una familia pudiente, además de café puede haber cerveza o vino, un vaso, y sólo para acompañar el caldo y la fritada. Nunca champán: se considera de mal gusto servirlo en tales circunstancias (1993: 10).

El territorio es indisociable de objetos y acciones. Lo que importa es, en consecuencia, el uso que se le da a ese territorio, es decir, las acciones que definen la apropiación del mismo. Es lo que diferencia un área de otra, es quién rige o cómo se construye, en fin, de qué manera determinado grupo social

consolida su hegemonía sobre el espacio. En este caso, el territorio es definido por la noción de poder. Quien atiende solícitamente a los circundantes en un velorio, atiende no sólo su apetito y su moral, sino que reafirma su poder: “No por ser desordenado día de lamentación, tristeza y llanto, debe dejarse transcurrir el velorio a la buena de Dios”.¹⁹¹

En el velorio del primer marido de doña Flor se percibe cómo las relaciones y el ejercicio de poder se circunscriben en el espacio. De esta forma, el territorio surge a partir del ambiente, en el cual se produce y es reproducida una intensa disputa de dominios. La complejidad de la conceptualización del territorio está en la propia definición de poder, que a su vez desarrolla la capacidad de legitimar acciones sobre el espacio al punto de delimitarlo. Así, el ejercicio del poder es una acción legitimadora del territorio. Hay que recordar, sin embargo, que no todos los grupos sociales poseen la misma capacidad de operar, regir y construir territorios, pues existen territorios con mayor o menor rigidez en sus límites, que varían de acuerdo con las prácticas y estrategias espaciales que determinado grupo social desarrolla, o con el rol que éste desempeña en el tejido social. Todos los individuos que conforman los grupos sociales también poseen una competencia territorial al mismo tiempo que social. En el capitalismo, ni todos poseen el mismo estatus ni todos detentan el mismo poder de operar y crear territorios. Entre los principales detentores de esa capacidad están los representantes del poder político institucional, los líderes de la economía y los diferentes líderes (culturales, religiosos, ideológicos) de opinión. En segundo plano, los individuos que producen y reproducen lo cotidiano, aunque también son importantes promotores del territorio.

El territorio, de este modo, es el resultado de la acción de legitimidad de un grupo social. No significa lo anterior que cierto territorio es más genuino o

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 9.

verdadero que otro, sino que la intensidad con la que se afirma o se busca legitimar las bases territoriales traducen, de cierta manera, la fuerza que determinada sociedad posee. Así, las bases de la construcción de un territorio reportan la noción de identidad de un grupo social. Sin embargo, también los grupos convergen en un mismo territorio o crear uno y compartirlo. Así lo señala Amado:

Sea rico o pobre el velorio, es de rigor, no obstante, servir continuamente la imprescindible, la buena cachaçinha: puede faltar de todo, incluso el café, pero la cachaçinha es indispensable; sin su consuelo no puede haber velorio que se precie de tal. Un velorio sin cachaça¹⁹² constituye una falta de respeto al muerto, una muestra de indiferencia y desamor hacia él.¹⁹³

Los hombres, en tanto sujetos de enunciación colectiva, no sólo representan en una primera instancia los territorios a los cuales pertenece su grupo social, sino que también delimitan sus propios espacios. En el caso de Vadinho, aunque su condición social (“descendiente de la rama pobre y bastarda de una familia importante, los Guimarães”¹⁹⁴) sugiriera que las clases sociales no podían converger en un solo territorio —el velorio—, su carácter le aseguró la presencia tanto de pobres como de ricos:

Así pues, se hicieron presentes en el velatorio los importantes, como Celestino, Sampaio, el pariente Chimbo, el arquitecto Chaves, el doctor Barreiros, prominente figura de la Justicia, y el poeta Godofredo Filho. Llegaron en corporación los colegas del Ayuntamiento (a todos les debía Vadinho pequeñas cantidades). Al frente de ellos, retórico y solemne, el ilustre director de Parques y Jardines, trajeado de negro. También estaban los vecinos, ricos, pobres y de mediano pasar. Vinieron, finalmente, todos cuantos en Bahía por ese entonces frecuentaban las casas de juego, los cabarets, las bancas de quiniela, las casas de mujeres alegres: Mirandão, Cúvelo, Pe de Jegue, Waldomiro Lins y su joven hermano Wilson, Anacreon, Cardoso Pereba,

¹⁹² La cachaça es un aguardiente de caña de azúcar tradicional de Brasil. Se la distingue del ron, sin embargo, por su proceso de elaboración. Éste es producido con azúcar cristalizada y aquella con azúcar sin cristalizar. Se considera la bebida alcohólica nacional, como en México podría ser el tequila y en Escocia el whisky.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 9.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 13.

Arigofy Pierre Verger con su perfil de pájaro y sus misterios de Ifá. Algunos, como el doctor Giovanni Guimarães, médico y periodista, pertenecían a los dos sectores, pues estaban familiarizados con los grandes y los pequeños, los respetables y los irresponsables.¹⁹⁵

2.1.2.1 ELEMENTOS TERRITORIALES

Las líneas de segmentaridad molar son componentes relacionados con instituciones sólidamente ancladas en los cimientos de las sociedades que delinear los planos de organización, movimiento y control. Las más ancestrales y representativas son el Estado y la Iglesia, los cuales tienen a su vez dispositivos de poder que establecen los códigos y los segmentos que corresponden a los diversos segmentos rígidos como son el ejército, la familia, la fábrica, la diócesis, la escuela y toda sociedad humana de fuerte raigambre y que producen comportamientos culturales estandarizados.

La territorialidad es una característica de los agenciamientos. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari afirman que el territorio crea todo agenciamiento, el cual es en primer lugar territorial. Su primera regla para componerlo es descubrir la territorialidad que engloba. Es algo más que un simple comportamiento. En sus apuntes sobre esquizoanálisis (2006), Guattari asegura que el agenciamiento es una noción más amplia que la de estructura, sistema, forma, proceso, etcétera. Acarrea componentes heterogéneos, también de orden biológico, social, maquínico, gnoseológico. En la teoría esquizoanalítica del inconsciente, el agenciamiento se concibe en oposición al “complejo” freudiano.

Si hablamos de construcción de un territorio debemos invocar dos tipos de agenciamientos: los agenciamientos colectivos de enunciación y los agenciamientos maquínicos de los cuerpos. Los primeros nos remiten a

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 22.

regímenes de enunciados, de signos, y a una máquina de expresión cuyas variables determinan el uso de los elementos de la lengua.

Mediante la sujeción social, el capitalismo produce y distribuye roles y funciones entre los miembros de una sociedad, los equipa con una subjetividad y les asigna una individuación específica (identidad, sexo, profesión, nacionalidad, etcétera). La sujeción, por una parte, nos individúa, nos constituye en sujeto siguiendo las exigencias del poder y, por otra parte, une a cada individuo a una identidad “propia y sabida”, bien determinada de una vez por todas.

La función-sujeto en la comunicación y en el lenguaje no tiene nada de natural; debe ser, por el contrario, constituida e impuesta. De acuerdo con Deleuze y Guattari el sujeto no es ni condición de lenguaje ni causa de enunciado. En realidad, dicen nuestros autores en *Kafka, por una literatura menor* (1978), lo que produce los enunciados en cada uno de nosotros no es nosotros, en tanto que sujeto, sino algo totalmente diferente: son las multiplicidades, las masas y los grupos, los pueblos y las tribus, los agenciamientos colectivos que nos atraviesan, interiores a nosotros, y que ya no conocemos. Son ellos los que nos hacen hablar y es a partir de ellos que producimos enunciados. No hay sujeto, sólo hay agenciamientos colectivos de enunciación productores de enunciados. El enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista.

En este caso, Amado inicia su obra con una serie de epígrafes que, más que citar y sugerir el contenido, el plan y el estilo de los asuntos que serán tratados en la novela, enuncian una ideología colectiva bajo un esquema deductivo. Se trata de una máquina de enunciación compuesta a su vez por mini-máquinas que, engranadas, sirven a un propósito mayor: cómo se ve a sí misma la sociedad brasileña a través de una dimensión procesual, maquinaica.

En capítulos posteriores retomaremos esta entrada rizomática que sintetiza la ideología artística-revolucionaria de la novela. Sin embargo, podemos anticipar el siguiente esquema:

Epígrafes de lo general a lo particular	Sujeto enunciador (Expresión)	Colectividad productora del enunciado (Contenido)	Razonamiento deductivo
“Dios es gordo”. (Revelación de Vadinho al volver a este mundo).	Waldomiro Dos Santos Guimarães, Vadinho, primer marido de doña Flor.	La máquina de guerra desterritorializada-reterritorializada.	Líneas de fuga.
“La Tierra es azul”. (Afirmó Gagarin después del primer vuelo espacial).	Yuri Alekséyevich Gagarin, primer cosmonauta en viajar al espacio exterior.	Máquina abstracta de mutación.	Líneas moleculares.
“Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar” (Dístico colgado en la pared de la farmacia del doctor Teodoro Madureira)	Teodoro Madureira, segundo marido de doña Flor.	Máquina abstracta de sobrecodificación.	Líneas molares.
¡Ay! (suspiró doña Flor).	Florípedes Paiva Madureira, doña Flor dos Guimarães.	Todas las máquinas.	Máquinas deseantes.

Tabla 6: análisis de epígrafes y su contextualización en líneas de segmentaridad.

Estos cuerpos recortados, cuyos atributos han sido fijados por los agenciamientos colectivos de enunciación, constituyen el territorio de la novela Doña Flor y sus dos maridos. Sin embargo, el corte realizado no significa que se interrumpa entre éstos los flujos que los interconectan. Aunque el contenido (lo gestual o regímenes del estado de las cosas) y la expresión (la palabra o regímenes de signos) sean de naturaleza disímil, ambos funcionan en reciprocidad, ya que en conjunción manifiestan las transformaciones incorpóreas o propiedades de los propios cuerpos. Deleuze y Guattari no

establecen una jerarquización donde la idea es lo primero y el cuerpo es lo segundo, donde se plantea la relación causa-efecto.

De esta manera, Amado nos anticipa a través de sus epígrafes el funcionamiento de su máquina literaria, en cuya primera entrada delega a doña Flor el papel de consignar que las líneas de segmentaridad confluyen en un mismo territorio. En “De la muerte de Vadinho, primer marido de doña Flor, y del velatorio y entierro de sus restos (en el guitarrillo, el sublime Carlinhos Mascarenhas)” el primer territorio es el velorio. El primer agenciamiento de enunciación colectiva es cuándo y qué servir en un velorio.

También el narrador nos hace un primer guiño sobre el carácter esquizo de sus personajes —inclusive Teodoro Madureira, aunque predominen en él las líneas molares como se demostrará más adelante—, en constante movilidad para desterritorializarse y reterritorializarse:

Prueba todavía más impresionante del prestigio de Vadinho fue la presencia de Sampaio en el velatorio. Por unos minutos, es verdad, pero aquél era el primer velorio al que iba el comerciante en los últimos diez años. Le horrorizaban las obligaciones sociales de cualquier clase que fuesen, y sobre todo las ceremonias fúnebres, velorios, cementerios y misas de séptimo día, lo que inducía a doña Norma, cuando él rehusaba a acompañarla a uno de sus entierros semanales, a gritarle: —Cuando mueras, Sampaio, no vas a tener gente ni para llevar el cajón... Será una vergüenza.

Sampaio le echaba una miraba torva y no le contestaba, poniéndose el dedo grande de la mano derecha entre los dientes, un gesto suyo habitual, de resignación ante la permanente agitación de la esposa.¹⁹⁶

El velorio es una práctica molar cuyos rituales han sido expresados por doña Flor, en respuesta a una alumna suya de su escuela de cocina. En el rito convergen las actitudes y las creencias que los individuos tienen en sus relaciones; éstas pueden ser sociales o familiares y se manifiestan a partir del

¹⁹⁶ *Ídem.*

momento en que se incorporan a dicho rito funerario, el cual variará con respecto a las condiciones sociales, situación y causas de muerte y los diversos flujos donde muerte, ritual y símbolo se insertan.

Los símbolos, como representaciones de lo molar, constituyen elementos claves para determinar la importancia de un rito o ceremonia. Los elementos simbólicos tales como actitudes, objetos, seres, creencias, etcétera, a menudo presentes en otras ceremonias, le dan variedad al rito de velorio.¹⁹⁷ Flores, crucifijos, llanto, comidas, licores, camándulas, velas, inciensos se conjugan en un solo momento, la muerte, el velorio, este último definido como una etapa liminal, en donde el muerto es objeto de la tanatopraxis, para de este modo, convertirse en el eje protagónico del rito mortuario.

Con su muerte, Vadinho hace un corte no sólo para entregar su yo a los supervivientes, sino para provocar más flujos, tanto moleculares como molares:

Los importantes, sentados en el comedor, en el corredor, en la puerta de calle, recordaban a Vadinho entre anécdotas y risas. Los otros, sus aparceros de juego y de granjerías, lo recordaban en silencio, serios y conmovidos, permaneciendo en la sala de recibo, de pie junto al cadáver.¹⁹⁸

En esta mezcla de actitudes se aprecian, por otro lado, los agenciamientos maquínicos de los cuerpos en tanto las máquinas sociales, las relaciones entre los cuerpos, cuerpos animales, cuerpos cósmicos. Estos agenciamientos, de acuerdo con nuestros autores, conducen a un estado de mezcla entre los cuerpos en una sociedad. Así lo confirma el narrador:

¹⁹⁷ No abundaré demasiado sobre el símbolo porque ello merecería otro tratado y me enfrentaría a problemas de terminologías. Me amparo, para mi argumento expuesto arriba, en los postulados de Jean Chevalier, quien distingue al símbolo del signo porque anima los grandes conjuntos de lo imaginario, arquetipos, mitos, estructuras; por lo que todo objeto puede revestirse de un valor simbólico, ya sea natural (piedras, metales, árboles, frutos, etcétera) o abstracto (número, ritmo, forma geométrica, idea, etcétera). En síntesis, de acuerdo con el autor, es paradigma del ser y posibilita en cierto modo que las cosas sean. Es una idea-fuerza. Invito al lector a confrontar el *Diccionario de los símbolos*.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 24.

De todas partes acudía la gente corriendo, pues la noticia circuló rápidamente por las inmediaciones, llegando a San Pedro, a la Avenida Sete, al Campo Grande, y arreando curiosos. En torno al cadáver acabó por juntarse una pequeña multitud, que se codeaba y hacía comentarios. Llamaron a un médico residente del Sodré mientras un policía de tránsito hacía sonar el silbato sin cesar como para anunciar a la ciudad entera, a todo el Carnaval, el fin de Vadinho.¹⁹⁹

No es importante para el narrador explicar el corte de la muerte, como línea de fuga emprendida por Vadinho: “¿Qué le pasó? ¿De qué murió?”, se preguntaban unos a otros, y alguien respondió: ‘Fue la cachaça’. Explicación demasiado fácil para muerte tan inesperada”.²⁰⁰ Antes bien, lo fundamental para el desarrollo de la trama es que provoca flujos que desatan agenciamientos maquínicos.

En el apartado titulado “Intervalo”, en el que en palabras del narrador se ofrece una “breve noticia (aparentemente innecesaria) de la polémica que se desató en torno al posible autor de un poema anónimo, que circulaba de cafetín en cafetín y en el cual el poeta lloraba la muerte de Vadinho —revelándose aquí, al fin, la verdadera identidad del ignoto bardo, sobre la base de pruebas concretas”.²⁰¹ Se desata una polémica: se ha compuesto y se ha hecho circular por Salvador de Bahía un poema nombrado *Elegía a la irreparable muerte de Waldomiro Dos Santos Guimarães, Vadinho para las putas y los amigos*.

La discusión gira en un principio en torno a la identidad velada del autor del poema, motivo por el cual la elegía no puede ser publicada en las hojas literarias de Salvador, particularmente en el suplemento dominical de Ordorico Tavares, poeta federal y “déspota que controlaba dos diarios y una estación de radio, y los tenía a todos en un puño”, se lamentaba por no poder publicar el poema. Otro vate, Carlos Eduardo, revela el porqué: “Si no fuera anónimo”.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 12.

²⁰⁰ *Ídem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 19.

En otro momento, estos dos personajes, asociados en la musa lírica y en el devoto comercio de esculturas manufacturadas con piezas de automóvil, chapas de hierro y máquinas averiadas, retoman el tema: “Lamentando no poder publicarla —‘no por anónima, pondríamos un pseudónimo cualquiera..., sino por las palabrotas’—, Tavares insistió: ‘Es una pena...’, y volvió a leer en voz alta otro verso: ‘Están de luto los jugadores y las negras de Bahía’.

El éxito de la elegía y el principio de la polémica suscitada por ella ocurrieron una alegre noche en el burdel de Carla, la “gorda Carla”, competente profesional llegada de Italia, cuya cultura sobrepasaba la del “métier”; había leído a D’Annunzio y se volvía loca por unos versos. Todos los jueves por la noche patrocinaba una especie de salón literario que se celebraba en sus amplios aposentos. Participaban en él poetas, artistas, bohemios y algunas figuras destacadas.

En uno de aquellos “elegantes encuentros de la inteligencia y la sensibilidad”, declamó Robato, con voz trémula, la elegía a la muerte de Vadinho, prolongándola con algunas palabras emocionadas sobre el desaparecido, amigo de todos los que frecuentaban aquel “delicioso antro del amor y de la poesía”. Hizo referencia, de pasada, al hecho de que el autor había preferido “las nieblas del anonimato al sol de la publicidad y de la gloria”. Robato había recibido una copia del poema de manos de un oficial de la Policía Militar, el capitán Crisóstomo, también amigo de Vadinho. Pero el militar carecía de otras informaciones sobre la identidad del poeta. Muchos atribuyeron los versos al mismo Robato, pero, ante su rotunda negativa a aceptarlos como suyos, anduvieron señalando como autor a cuanto poeta versificaba en la ciudad, especialmente aquellos de condición noctámbula y de reconocida bohemia. Sin embargo, no faltó quien jamás creyese en las negativas de Robato, atribuyéndolas a modestia y persistiendo en señalarlo como autor

del poema. Todavía hoy hay quienes piensan que las estrofas de la elegía fueron obra suya.

Aquí cabe señalar que Amado realiza una crítica social al canon literario. El molaritario por excelencia Harold Bloom (2001) consideraba que el público lector no debía perder el tiempo leyendo obras que no formaran parte de un canon. Su ideal estético lo lleva a juzgar las literaturas de protesta como resentidas, dueñas de una práctica panfletaria de exigir derechos que no les corresponden. Además, cree que se necesita enseñar más selectivamente, buscando a los pocos que tienen la capacidad de convertirse en lectores y escritores altamente individuales. Es decir, el valor estético es el único elemento que debe ser aprehendido al momento de la lectura y no puede perderse entre los lectores incapaces de comprender la estética de una obra.

La cuestión de la ideología de la diferencia presentada en el discurso de Bloom está en el mismo territorio del consenso del público. La opinión que declara *pública* aquella que se realiza mediante la libertad de los individuos al expresar sus ideas es, en realidad, una ilusión de consenso. Los discursos molares, dominantes, que imperan en la sociedad –es decir, la crítica tradicional expresada en el intervalo de la novela de Amado– manipulan al público a partir de una pseudo-dialéctica, de un discurso populista que hace que el individuo crea que él es pieza fundamental en el proceso. Sin embargo, el público se constituye apenas como un legitimador de las decisiones impuestas.

Por otro lado, existe una cultura inscrita en ese individuo-espectador de la literatura: una especie de *Zeitgeist*,²⁰² la memoria colectiva que determina la pasividad del público en espera del juicio de los críticos literarios y

²⁰² *Zeitgeist* es una expresión alemana que significa “espíritu del tiempo”, la cual se refiere a la experiencia del clima cultural dominante. El director Peter Joseph la tomó para rodar un documental que así tituló. La primera parte presenta al cristianismo como un mito, un híbrido astrológico-literario. Éste, expone Joseph, es el terreno abonado sobre el que funcionan nuevos mitos en los que las masas creen ciegamente para ser alienados con mayor facilidad.

profesionales del área. Esta dependencia cultural está tan arraigada en el público que éste no exige la justificación de las preferencias: simplemente acepta que algunos escritores y obras sean soslayadas, marginalizados del centro de las producciones literarias, del canon y también de los materiales críticos y didácticos, como si tales escritores no poseyeran una historia de contribución social, como lo demuestra la elegía a Vadinho.

En una de sus seis conferencias sobre poesía pronunciadas en la Universidad de Harvard, Jorge Luis Borges (2001) plantea que la jerarquía se forma por los nombres de los escritores. En su perspectiva, si un poema fue escrito por un gran poeta o no, eso sólo importa a los historiadores de la literatura. Mejor sería que los poetas fueran anónimos. A partir de la concepción borgesiana es posible relacionar la jerarquización del arte con la formación aristocrática y molar de la literatura bahiana expresada en la novela de Amado. Mientras los grandes nombres sostengan la literatura de Salvador, se conserva la alta literatura, la cultura de élite reservada para pocos. Por eso Jorge Amado, al presentarnos este intervalo, se da la oportunidad de plantearnos la idea de que sería mejor que todos los escritores crearan heterónimos para sus textos, como el propio Borges defiende. Si así fuera, se cumpliría uno de los anhelos de la propuesta esquizoanalítica: que la sociedad transforme la ideología de las diferencias en una especie de unidad pluralista de pensamiento, es decir, dejar de ser individualista y pensar en lo colectivo. Pero los personajes de la novela que dominan el espectro de la crítica literaria bahiana, difícilmente permitirán que la literatura, como una de las actividades humanas movida por la ideología, deje de ser un modelo jerárquico.

Este breve análisis de la elegía Vadinho nos permitirá seguir adelante en el recorrido de lo molar, pues hemos caído en la cuenta de que al moverse por

la ideología, el ser humano se enfrenta a diversas semióticas que conforman mecanismos de representación y que explico a continuación.

2.2. LOS TIPOS DE REPRESENTACIÓN

Este apartado tiene el propósito de efectuar un breve recorrido por el contexto histórico brasileño para ubicar los referentes culturales de la novela. Pero antes de abordar los tipos de representación ante los cuales el ser humano se enfrenta en su convivencia con miembros de su especie, habrá que recordar la noción de territorio. Éste es la porción de una superficie que pertenece a un espacio determinado y en cuyo interior están los hombres y las mujeres interactuando, compartiendo códigos, afectándose recíprocamente.

Nuestros autores entienden el discurrir humano como la sucesión de diferentes formas y mecanismos de representación, es decir, como semióticas significantes. Por ello, a fin de explicar los procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización, así como la emisión de flujos cuya combinatoria da lugar a la historia humana, Deleuze y Guattari elaboraron una filosofía de la historia que analiza tres mecanismos de representación: la máquina territorial primitiva, la máquina despótica bárbara y la máquina capitalista civilizada. Cada máquina social utiliza de forma preferente un tipo concreto de representación.

2.2.1 MÁQUINA TERRITORIAL PRIMITIVA

Esta máquina codifica los flujos sobre el cuerpo lleno de la tierra e inscribe en los cuerpos mediante los tatuajes e incisiones las marcas indelebles del poder. En el capítulo III de *El Anti-Edipo* (Salvajes, Bárbaros y Civilizados), Deleuze y

Guattari afirman que toda sociedad es un *socius* de inscripción en la que lo esencial es marcar y ser marcado y donde la circulación depende ya sea de la exigencia como del asentimiento de la inscripción.

En este sentido, esta máquina es la primera fuerza de *socius*, máquina de inscripción primitiva que cubre un campo social y codifica sus flujos: de mujeres y de niños, de rebaños, de semillas y de toda especie de objetos, lo cual implica una serie de operaciones. Al codificar los flujos de deseo, toman a los hombres por piezas, inviste los órganos, marca los cuerpos, que son de la tierra. La esencia del *socius* que registra, inscribe, se atribuye a sí mismo las fuerzas productivas y distribuye los agentes de producción, consiste en tatuar, recortar, mutilar y cercar, según nuestros autores.

Toda novela elige un territorio donde la trama se desarrollará. Algunos autores como William Faulkner, Jorge Ibarguengoitia, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo, por ejemplo, han creado sus propias máquinas territoriales primitivas (Yoknapatawpha, Cuevana, Macondo, Santa María y Comala, respectivamente), en tanto que otros utilizan como primera fuerza de *socius* territorios reales. No entremos en debate sobre las virtudes de unos o los defectos de otros territorios por su construcción.

Jorge Amado se decantó en *Doña Flor y sus dos maridos* por su ciudad, real, colmada de historia, de inscripciones. En *Bahía de todos los Santos. Guía de calles y misterios*, el novelista se confiesa con respecto a su terruño: “¡Ah!, si amas a tu ciudad, si tu ciudad es Río, París, Londres o Leningrado, Venecia, la de los canales, o Praga, la de las viejas torres, Pekín o Viena no debes pasar por esta ciudad de Bahía porque un nuevo amor se prenderá en tu corazón”.

Pero antes que el sentimiento, la recreación de la máquina territorial primitiva requiere conocimiento histórico, de cómo se registran las fuerzas, cómo cobra forma Salvador de Bahía. Y Jorge Amado lo sabía. Más allá de la

retórica acerca del nombre de la capital del estado de Bahía, lo cierto es que Salvador domina desde la altura a la Bahía de Todos los Santos en el nordeste brasileño. El puerto natural de la ciudad la convirtió en un punto neurálgico de la región en materia económica, pero es su cultura afroamericana la que le dio el renombre que tiene en todo el planeta.

La composición étnica de la población (cerca de dos millones y medio de personas) incluye a los negros descendientes de esclavos traídos desde Benín, Angola y otras zonas de África; a los portugueses mezclados con criollos y mulatos; a los inmigrantes de diversas latitudes, en muchos casos de Europa. Pero la influencia africana predomina sobre lo demás.

Antes de la llegada de los europeos a las costas atlánticas de lo que hoy es Brasil, los indígenas Tupinambá dominaban casi todo el litoral. Divididos en varias tribus —aunque poseían una lengua común, la tupí— guerreaban constantemente entre sí. Una característica de los tupinambás era la práctica del canibalismo: los prisioneros de guerra era sometidos a estas prácticas antropofágicas. Los indígenas creían que al consumir carne humana podrían adquirir sus cualidades (inteligencia, valor, habilidades bélicas, etcétera). Inclusive devoraban a los cautivos europeos²⁰³ una vez que entraron en contacto con ellos y lucharon por defender sus tierras. El contacto con Europa la segunda máquina de representación.

2.2.2. MÁQUINA DESPÓTICA BÁRBARA

Esta máquina actúa mediante la subordinación-disyunción que fija al signo y lo convierte en letra, en código, en ley escrita que plasma de forma gráfica la total

²⁰³ Uno de los más célebres fue Francisco Pereira Coutinho, entonces capitán de Bahía, que fue devorado por los Tupinambá. Cerca de diez años después de que las capitanías fueron creadas, los desórdenes internos, las luchas contra los nativos y la amenazadora presencia de franceses que querían tierras como los portugueses, acabaron provocando el colapso.

sumisión al déspota, emblema del terror en que se basa el imperio. Hay una nueva alianza y filiación directa, nos dicen los autores en *El Anti-Edipo*. El déspota rechaza las filiaciones laterales y las filiaciones extensas de la antigua comunidad; impone una nueva alianza y se coloca en filiación directa con Dios: el pueblo debe seguirlo. Así, la formación bárbara despótica debe ser pensada en oposición a la máquina territorial primitiva.

El territorio que posteriormente fue nombrado como San Salvador de Bahía de Todos los Santos fue descubierto por sus colonizadores europeos en 1510, cuando un barco francés naufragó en tierras bahianas, quien llevaba a bordo a un importante personaje histórico de la colonización bahiana, Diogo Alvares, conocido como Caramuru.²⁰⁴ Símbolo del mestizaje, como lo es Gonzalo Guerrero en Mesoamérica, junto a la india Paraguaçu, a quien hizo su mujer, Caramuru desempeñó un importante papel con respecto a la historia en la colonización de Bahía.

En 1536, el rey de Portugal, João III, dividió las tierras brasileras en Capitales Hereditarias. Los dueños de las Capitales eran llamados becados y Francisco Pereira Coutinho ganó parte de Salvador, fundado en aquella época como “Arraial do Pereira”. Coutinho estuvo al mando de Arraial, la cual luego fue bautizada como “Vila Velha” hasta la llegada de Tomé de Souza, el primer gobernador general de Brasil, en 1549. Junto con el gobernador Tomé, desembarcaron en Salvador seis barcos con una comitiva de aproximadamente 10 mil personas para fundar, bajo las órdenes del rey de Portugal, la ciudad de “São Salvador”. Una vez terminado el mandato del gobierno de Tomé de Souza, el país quedó bajo el mandato de Duarte da Costa y Mem de Sá, quien gobernó el territorio hasta 1572.

²⁰⁴ Información tomada de <http://goo.gl/pcf4S>, consultada el 29 de agosto de 2015.

En las primeras tres décadas de ocupación europea de Brasil, portugueses y franceses se aprovechaban del trueque para obtener los servicios de los nativos. A cambio de chucherías (anzuelos, espejos, hachas), los indígenas cortaban, devastaban y transportaban trozos de pau-brasil.²⁰⁵ Posteriormente, al esclavizar en masa a los indígenas, se provocó la insurrección generalizada de las tribus Tupí.

Sin embargo, la revuelta de los indígenas también fue insuflada por los franceses, rivales de los portugueses en la lucha por la posesión de Brasil. Los acuerdos diplomáticos firmados entre las dos coronas, en Europa, nunca fueron capaces de impedir el asedio progresivamente audaz de los traficantes franceses del pau-brasil. Por ello es que João III decidió dividir a Brasil en capitanías.

En este periodo, Bahía era la región que más exportaba azúcar, considerado en esa época como el producto más exportado en el país. La fama y riqueza de la región despertó la atención y codicia de otros países a inicios del siglo XVII. En esta etapa, Portugal se unió a España, lo cual provocó varias restricciones a Brasil, como limitar las relaciones comerciales de éste con Holanda. Este hecho, relacionado con la riqueza por las exportaciones de azúcar, generó que Holanda decida invadir Bahía. Un escuadrón al mando de Jacob Willekens desembarcó en tierras bahianas en 1624 con 26 barcos. Los holandeses invasores ocuparon Salvador y permanecieron cerca de un año hasta que fueron expulsados por la fuerza portuguesa-española.

Deleuze y Guattari añaden que esta máquina muda profundamente con respecto a la anterior: en vez de máquina territorial, existe una megamáquina de

²⁰⁵ Nombre genérico que se asigna a diversas especies de árboles del género *Caesalpinia* que abundan en la región atlántica brasileña. La planta era muy apreciada por su madera, muy dura y de color rojizo, propia para la ebanistería. La madera de este árbol fue la primera, durante treinta años, y la única fuente de renta que los europeos encontraron en Brasil. Cuando los portugueses comenzaron a plantar sus cañaverales e instalar sus ingenios, el trabajo organizado y regular en las labores se convirtió en una necesidad primordial para ellos.

Estado, pirámide funcional que tiene en el déspota (en este caso, João III) como motor inmóvil, que tiene el aparato burocrático como superficie lateral y órgano de transmisión que tiene en los nativos la base del trabajo.

Los engranajes de la máquina territorial subsisten, pero son apenas piezas trabajadoras de la máquina estatal. Los objetos, los órganos, las personas y los grupos mantienen, por lo menos, una parte de su codificación intrínseca, pero estos flujos codificados del antiguo régimen están codificados por la unidad trascendente que se apropia de la plusvalía. La antigua inscripción permanece, pero revestida por la inscripción del Estado. Los bloques subsisten, pero transformados en ladrillos apilados y ajustados, cuya movilidad es artificial. Así, agregan los franceses, la desterritorialización es igual a la sustitución de los signos de la tierra por signos abstractos; subordinación de toda las filiaciones primitivas a la máquina despótica. En este sentido, la máquina territorial ha sido sustituida por un nuevo cuerpo pleno, desterritorializado; por otro lado, mantiene las antiguas territorialidades, por un nuevo cuerpo desterritorializado. Por otro lado, mantiene las antiguas territorialidades, las integra como piezas u órganos de producción de la nueva máquina, se apropia de todas las fuerzas y agentes de producción. Sin embargo, esta inscripción de Estado deja subsistir a las viejas inscripciones territoriales, con ladrillos sobre la nueva superficie.

A finales de 1536, nos dice Bueno, el número de europeos instalados en Bahía de Todos los Santos subió de nueve a más de doscientos.

Salvador fue la capital y sede de la administración colonial del país hasta 1763, momento en que la capital del imperio fue transferida hacia la ciudad de Río de Janeiro. A pesar de la mudanza de la sede de la Corona, Salvador continuó destacándose como escenario de la colonización del país y años después, en la etapa de la independencia de Brasil, en 1822, la capital bahiana

fue protagonista de una lucha que se extendió por más de un año, incluso después de que Brasil obtuviese la independencia de Portugal. Sólo después del 2 de Julio de 1823 Bahía pudo celebrar la independencia brasileña.

En la novela de Jorge Amado hay una referencia a ese pasado bahiano. Doña Rozilda, madre de Flor, pide consejo a su compadre Luis Henrique Ruy Barbosa sobre el mecánico Antonio Moráis, que a la sazón era pretendiente de su otra hija, Rosalía. No era el yerno de sus sueños, nos dice el narrador, pero terminó cediendo la mujer por el temperamento de su hija, empeñada en casarse: “Moráis sólo tenía sangre noble por parte de un lejano pariente ancestral, Obitikó, príncipe de una tribu africana traído a Bahía como esclavo; sangre azul que había de mezclarse más tarde con la sangre plebeya de villanos portugueses y holandeses mercenarios. De la mezcla resultó un pardo claro, de espontánea sonrisa, un simpático moreno” (1993: 41).

También en otra parte nos habla el narrador del encuentro de dos culturas:

Como la muchacha pasaba más tiempo en casa de la profesora que en la suya propia, el fulano habría imaginado que era una hermana o una sobrina de doña Flor: las dos tenían el mismo pelo suave, de un negro incomparable, y un color rosa té, un tono de piel mate, delicado, resultado de la mezcla de sangre indígena con negra y blanca, que había creado ese primor de mestizaje. (152).²⁰⁶

En síntesis, Bahía es una variopinta de culturas. Jorge Amado presenta una ciudad en la que se percibe el olor a frito, el humo de las ollas, las voces en alto, el sabor a cachaça, las caderas que se mecen, los volados blancos, el aire marino, la piedra y la magnífica arquitectura colonial poblada de iglesias y santuarios, que conforman un sincretismo extenso y abierto de varios mundos

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 152.

que escriben historias diferentes sobre el mismo tiempo, sin que ninguna de ellas sepa a ciencia cierta cuál es la que habrá prevalecer.

Los diversos colores de las pieles van y vienen en el entorno colonial de Salvador en el que se enlazan Portugal y España y aun el África previsible, pero visible sólo hasta que Vadinho regresa al mundo de los vivos para martirizar a doña Flor.

En el cuarto capítulo abordaré lo africano, con Vadinho como protagonista. Pero en este capítulo, en el Salvador republicano, democrático, capitalista, molar, mestizo y blanco, hay que alejar a Exú, el dios negro enemigo de los hombres, del futuro inmediato. Para ello habrá de morir el gallo, sacrificado a golpe de machete para que su sangre corra sobre el pequeño pedestal y se mezcle con aceite de dendé. Eso iniciará el rito que se lleve al malvado diablo, Exú. No es fácil describir nuevamente a Salvador cuando ya fue hecho de esa manera por Jorge Amado.

2.3. TEODORO MADUREIRA, LÍNEA MOLAR

El esquizoanálisis es más una geografía que una historia, más una topología que un relato. Bajo este tenor, este capítulo tiene el objetivo de cartografiar a Teodoro como máquina molar, cuyo régimen de funcionamiento se describirá, con independencia de cualquier interpretación, de acuerdo con una de las tareas positivas del esquizoanálisis.

Teodoro es el conjunto de sus estados, es el resultado de sus devenires continuos. Como nos dicen nuestros autores, “el sujeto nace de cada estado de la serie, renace siempre del estado siguiente que le determina en un momento, consumiendo y consumando todos esos datos que le hacen nacer y renacer (el

estado vivido es primero con respecto al sujeto que lo vive (Deleuze y Guattari, 1985: 28).

El farmacéutico es un tipo castrado, pero no interesa para el esquizoanálisis la asunción de su sexo único por un individuo sino su funcionamiento como máquina deseante. Sí, aunque este personaje esté más alineado a las líneas de segmentaridad rígidas, también tiene líneas de fuga, devenires. En Teodoro hay una represión originaria llevada a cabo por su CsO, como elemento de antiproducción y luego una represión secundaria efectuada por la familia, en este caso, su madre. El deseo de Teodoro oscila entre dos polos: el paranoico fascista y el esquizofrénico revolucionario, inclinándose por lo regular a aquél, pues desea cosas contrarias a sus intereses conscientes (cuidar a su madre).

2.3.1. ROSTRIDAD

El sistema capitalista promueve un sistema rostro que se desarrolla paralelamente con un sistema de significación privilegiado, el cual sustituye la pluralidad y polivocidad de las semióticas precapitalistas, corporales, expresivas. La rostridad, formulada por Deleuze y Guattari, es la articulación de unos agujeros negros sobre un muro blanco, que es una suerte de intersección de ejes de significación y de subjetivación. En este sentido, los rostros concretos son el producto de una máquina abstracta de rostridad.

Sin embargo, el rostro no se refiere únicamente a la cabeza, sino que es el producto de una sobrecodificación que afecta a todo el cuerpo; es el elemento clave en la individuación subjetiva y por esa razón sobredetermina el conjunto del cuerpo de tal manera que se produce un salto del cuerpo-cabeza al sistema rostro.

Los autores franceses argumentan que el sistema rostro desterritorializa la cabeza, la extrae del nivel orgánico y la conecta con los niveles propiamente humanos de la subjetivación y la significación. Así, en concreto, el sistema del rostro es un mecanismo de subjetivación ligado a un cierto tipo de poder.

Teodoro Madureira, el segundo marido de doña Flor, es el rostro de la molaridad. La máquina abstracta que delinea las unidades de su rostro establece su organización y da orden en sus normalidades. Así, el farmacéutico es el resultado de una producción social que lo ha personalizado políticamente.

Llama la atención, en primer lugar, el apellido de Teodoro como normalización individual, como signo del estrato que representa. En todas las sociedades se encuentran múltiples maneras de clasificar la ascendencia y descendencia de cada persona. Además de los vínculos establecidos desde el nacimiento y de los adquiridos, las relaciones de parentesco tienen un correlato biológico que permite definir linajes. Así, uno de los criterios de identificación vigente en los países occidentales es el determinado por el apellido y en ciertas regiones los apellidos pueden asociarse a grupos humanos definidos. Madureira es un patronímico portugués, originario de Bragança, y significa *familia*.²⁰⁷ Sin embargo, su etimología se remite a orígenes prerromanos, ya que tiene cercanía con el verbo *madurar* (*maturāre* en latín). No hay elementos para sostener que Amado pudo haber tomado como préstamo el apellido de João de Morais Madureira Feijó para espiritualizar a su personaje que representa lo que de

²⁰⁷ Família originária da Torre de M., em terras de Bragança, da qual o membro mais antigo que se conhece é Pedro Feijó de M., senhor do morgados de Parada, que se supõe fosse neto dos Madureiras de Trás-os-Montes, senhores das aldeias de Vale de Prados, Vila Franca, Freira, Vidoedo e Rufe e descendente de Álvaro anes de Sousa, que provinha de D. Gonçalo Garcia de Sousa. Este Feijó foi casado com D. Isabel Coutinho, parente de D. Lourenço, arcebispo de Braga. Deste casamento nasceu Álvaro Anes de M., que passou à cidade do Porto por haver cometido homísio, esteve na batalha de Aljubarrota com dois filhos e vinte e cinco homens de cavalo e se recebeu duas vezes, a primeira com uma viúva rica, senhora da casa de Quebrantões e casais de Avintes, da qual não teve geração, e a segunda com Brites Martins de quem deixou filhos que continuaram o apelido. Dão os genealogistas as gerações acima, conforme vão descritas, porém, há muita dúvida e confusão nelas, talvez por existirem vários homónimos. Timbre: o leão do escudo. Obtenido de <http://goo.gl/LZcUL1>, consultado el 6 de noviembre de 2015.

Morais justamente defendió: la normatividad. El ortógrafo portugués fue un acalorado defensor de la ortografía portuguesa con base etimológica y el personaje amadiano enarbola la bandera de que cada cosa tiene su lugar.

A pesar de ello, lo que sí estamos en condiciones de sostener es que la elección de un apellido no es arbitraria. Todo creador tiene ante sí los elementos lingüísticos provistos para hacer de ellos no sólo una recreación sino una creación cargada de subjetividad. Con todo, el lexema de *Madureira* está relacionado con el término *madurar* y nos remite a la noción de estabilidad, un grado de desarrollo definido (y por lo tanto de molaridad), así como otras palabras portuguesas relacionadas semánticamente: *amadurecer* (madurar), *maturidade*, (madurez), *maturação* (maduración), *maduro* (maduro), *madurar* (madurar), entre otras.

A su vez, Teodoro, nombre de procedencia griega (*Theo*, dios; *doron*, regalo), refuerza la idea de que el lector tiene ante sus ojos, además de la sobriedad que denota el nombre del boticario, la connotación de lo inalterable, lo fijo, lo definitivo, lo permanente o duradero, lo invariable o lo constante; en resumen, un personaje acusativo de la molaridad, de las instituciones que aceptan pocas o ningunas rupturas.

Como sostienen nuestros autores, el sistema rostro es una semiótica mixta que combina significación y subjetivación bajo el predominio del lenguaje hablado y del sujeto individual aplastando el resto de las semióticas subjetivas y asignificantes. La significación y la subjetivación suponen la intervención de dispositivos despóticos y autoritarios que actúan sobre el cuerpo en su conjunto para conjurar la aparición de semióticas polívocas o multidimensionales que desafíen el predominio del lenguaje hablado y de la individualidad subjetiva, provocando el salto del estrato orgánico al estrato definido por la significación y la subjetivación.

De esta manera, el rostro patronímico del boticario es una combinación despótica y autoritaria de significación y subjetivación del cual el personaje no intentará huir ni deshacer la rostridad que le ha sido impuesta. Contrario a Vadinho, que sí atravesará el muro del significante y saldrá del agujero negro de la subjetividad hacia las regiones de lo asignificante, asubjetivo, de lo sin rostro (como los cartografiaremos en capítulos posteriores), Teodoro mantendrá presos los rasgos de su rostridad en su cara codificada, lo que generará devenires casi imperceptibles, pues “sumido en las profundidades de la farmacia, no se hacía visible” (Amado, 1993: 193). Lo único visible, en principio, será su oficio:

Dejando la balanza, el boticario puso en un tubo de ensayo el polvo de los minerales molidos, en ínfimas porciones, agregándole veinte gotas exactas de un líquido incoloro, después de lo cual todo quedó envuelto en una humareda anaranjada que circundaba de ciencia y de magia la cabeza morena y fuerte del doctor.²⁰⁸

El primer registro de Teodoro en la novela, luego de su alusión en los epígrafes que consigna el narrador en las páginas iniciales, se halla en el apartado 23. Luego de cumplirse un mes de la muerte de Vadinho, Flor se animó a salir de su casa por segunda vez. A su camino, diversos parroquianos le mostraron sus respetos por su luto. Cuando pasó por la Droguería Científica, el farmacéutico “se inclinó en grave reverencia, con el ademán exacto del pesar y la aflicción”.²⁰⁹ En esta primera aparición, Madureira obsequia a la viuda un retazo de su personalidad, alienada a las convenciones sociales de urbanidad y buenas costumbres imperantes.

El rostro cumple una triple función: la individualizante (en la que el individuo se distingue de los demás), la socializante (en la que asume su papel

²⁰⁸ *Ídem.*

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 138.

social) y la relacional (en la que el sujeto asegura en su interior el acuerdo entre su carácter interno y su papel social).

En el caso de la primera función, tenemos el siguiente ejemplo: Doña Flor tiene el alma intranquila, pues no ha logrado recuperarse del todo de la muerte de su primer marido. Por ello, decidió recurrir a las píldoras soporíferas, que prometían hacerla dormir toda la noche. En la Droguería Científica, en la esquina de Cabeça, consultó a Madureira. Para él, el insomnio, la nerviosidad y el sueño agitado se debían con seguridad a un exceso de preocupaciones: nada grave; el boticario le aconsejó que tomase ciertas grageas, inmejorables para combatir los efectos de la fatiga; hacían descansar el cerebro, equilibraban los nervios y proporcionaban un dormir tranquilo. Doña Flor podía tomarlas sin temor; no le iban a hacer mal, no contenían estupefacientes ni excitantes como algunas drogas caras y modernas, muy de moda. “Peligrosísimas, señora mía, tanto como la morfina y la cocaína, si no más”. Aunque era sólo farmacéutico, Teodoro es una autoridad. De hecho, sus clientes le otorgan el título de doctor y podía inclusive

dar más de una lección —según decía doña Amelia con la aprobación general— a muchos médicos; competente en su profesión, nadie mejor que él para achaques corrientes: sus recetas daban siempre en el blanco, eran garantía de curación. [...] Era una enciclopedia el farmacéutico, y atento, un tanto ceremonioso, con muchas zalamerías al despedirse. Sobre todo, que no se olvidase doña Flor de comunicarle el resultado.²¹⁰

Así, a Teodoro se lo distingue por ser el farmacéutico de ánimo pacato y maneras comedidas. A su rostro, adornado por negros cabellos lustrados de brillantina, se suma un vestuario que refuerza su distinción:

²¹⁰ *Ibidem*, p. 172.

De immaculada camisa blanca y chaleco ceniza; con gruesa cadena de oro formando una curva pronunciada desde un bolsillo al otro, de la que pendía un sólido patacón también de oro, herencia paterna; perfecta la raya del pantalón, los zapatos en el colmo del brillo, el anillo de graduado: todo un tipazo, alto y simpático. Se inclinó, saludando al grupo.²¹¹

La segunda función es la socializante. “El farmacéutico era una personalidad notable en los alrededores, bien visto y estimado”, nos dice el narrador. Sin embargo, sólo era advertido como profesionista y como hijo devoto. Se dedicaba a la madre, una anciana paralítica para quien el hijo lo era todo. La anciana había tenido un derrame, y en esa circunstancia el doctor Teodoro, recién licenciado, le prometió mantenerse soltero mientras ella viviese. Era lo menos que podía hacer para probarle su gratitud. Perdió el padre cuando tenía dieciocho años y se preparaba para el examen de cómo Deleuze relacionó, en el transcurso de su obra, el campo de la literatura en la preliminar en la Facultad de Medicina.

Quiso interrumpir los estudios y residir para siempre en la ciudad de Jequié, donde vivía, y hacerse cargo del pequeño negocio de haciendas, único bien legado por el padre además de montones de deudas y una amplia fama de hombre bueno. Pero la viuda, mujer resuelta, aunque de frágil apariencia, no admitió el sacrificio: la única ambición que tuvo el finado era que el hijo se licenciase, y el joven Teodoro demostraba ser un óptimo estudiante al que los profesores pronosticaban grandes éxitos. Que se presentara a los exámenes y siguiese la carrera, que ya la madre se encargaría del negocito. Sólo hubo un cambio: en lugar de medicina siguió farmacia, que duraba tres años menos. Sólita, trabajando noche y día, permanentemente fatigada, la viuda administró la casa y el negocio, pagando las deudas y garantizando la mensualidad al hijo universitario. Más de una vez intentó él emplearse, pero la madre se opuso: su

²¹¹ *Ibidem*, p. 189.

tiempo para los estudios era sagrado, tenía que dejar el trabajo para después de licenciarse.

Cuando lo vio hecho un doctor, de anillo y diploma, envuelto en la toga negra y en la solemnidad de la colación de grados, no soportó tanta alegría: esa misma noche, de regreso al hotel, tuvo el derrame. Se salvó por milagro, pero quedó parálitica para siempre.

El joven farmacéutico, viéndola al borde de la muerte, en un gesto de héroe de dramón, aunque sincero, le juró que estaría siempre a su lado y que seguiría soltero mientras ella viviese. Al día siguiente lo primero que hizo fue romper su compromiso con Violeta Sá y no volvió a tener otra novia. Como única alegría y diversión le quedó el fagot, instrumento que aprendió a tocar cuando todavía era un alumno de secundaria, en la Lira Municipal.

El rostro, nos dicen Deleuze y Guattari, es un mecanismo de selección que determina lo admisible y lo intolerable, imponiendo una normalización de los rasgos individuales. Un dispositivo de poder social lo constituye la madre. Su autoridad fue capaz de disuadir a Teodoro de estudiar medicina y, en cambio, persuadirlo para que estudiara farmacia, profesión también respetable. El sistema rostro de la profesión en el modelo capitalista es un resonador universal que unifica y normaliza todos los heterogéneos modos de subjetivación posibles. En el capitalismo hay que producir rentas para que el rostro de respetabilidad tenga primacía. En este episodio en la vida de Teodoro Madureira queda inscrito el conjunto de flujos materiales, semióticos y sociales que constituyen el capitalismo.

La familia, como institución antiquísima molar, es la encargada de señalar el sino de sus miembros al rostro colectivo homogéneo que se impone como modelo a seguir y que tiene como función controlar el pluralismo de

manifestaciones semióticas posibles para que no se desarrollen de forma perjudicial para el predominio capitalista.

Por ello, nos sigue contando el narrador²¹² tras licenciarse como farmacéutico, vendió el negocio de Jequié, y adquirió, en sociedad con otros, una parte de una decadente farmacia de Itapajipe, propiedad de un médico que tuvo triste fin: víctima de una celebridad prematura cometió los mayores desatinos, obligando a la familia a internarlo. Teodoro alquiló una casa cerca de allí y vivió exclusivamente dedicado al trabajo y a la madre tullida, inmovilizada en una silla de ruedas, la mirada perdida, la voz ronca y dificultosa, celosa del hijo. Por las noches se sentaba junto a ella y ensayaba solos de fagot para aliviar la terrible soledad de la enferma. Así permaneció durante años y años, saliendo muy poco del barrio, en el que era popular y estimado. Cuando conoció al músico Agenor Gómez, ingresó con su fagot en la orquesta de aficionados que reunía, en torno al competente maestro, a unos cuantos médicos, ingenieros, abogados, un juez, un dependiente y dos comerciantes. Todos los domingos se juntaban para tocar en casa de uno de ellos, felices con sus instrumentos y sus composiciones. Bajo la dirección del joven titular, la farmacia volvió a su antigua prosperidad y la fama del doctor Teodoro, como hombre recto y bueno, fue imponiéndose y creciendo con el tiempo. Fueron muchas las pretensiones que surgieron en torno al fagot del joven farmacéutico, pero éste, serio e incapaz de hacerle perder el tiempo a una joven casadera, no entretuvo ni dio esperanzas a ninguna. Todas las finezas propias del noviazgo las reservó para la parálitica: flores, cajas de bombones, delicados regalos y hasta una sonata compuesta por el maestro en homenaje a esa devoción filial, titulada “Tardes de Itapajipe con el amor materno”. El médico trastornado se murió y el doctor Teodoro atendió los problemas de la sucesión, resolviéndolos como si

²¹² *Ibidem*, p. 197.

se tratara de los bienes de su familia. Tal vez por eso la viuda concibió la idea de casarlo con la hija más joven, una atorranta que daba miedo. Por suerte para el doctor Teodoro la promesa no se lo permitía, porque de lo contrario podría haberse visto de pronto casado con la pelandusca (hasta tal punto era dominadora la viuda, que ya había llegado a tratarlo como si fuera su suegra, disponiendo de su vida). Alarmado, el doctor Teodoro sólo tuvo un recurso: traspasar su parte de la sociedad, retirándose de la farmacia y de la amenaza de noviazgo.

Finalmente, respecto a la tercera función del rostro, la relacional, mediante la cual el sujeto asegura en su interior el acuerdo entre su carácter interno y su papel social, habrá que decir que el capitalismo focaliza todas las líneas de fuga, todos los movimientos del deseo en torno a un punto central de significación que pone en conexión todos los puntos negros de la subjetividad y somete a ésta a un mecanismo generalizado de culpabilización y de generación de impotencia e inhibición.

Las amigas de doña Flor le buscan marido tras la muerte de Vadinho; sin embargo, jamás repararon en el farmacéutico:

Pero ¿por qué tal ceguera, por qué lo olvidaron, por qué no lo descubrieron en el mostrador de la farmacia, junto a los vidrios azules y rojos, envuelto en olor a medicinas, con la aguja de la inyección pronta para pinchar los brazos y las nalgas de todas las vejanconas dientas suyas? Viéndolo y tratándolo tanto, ¿por qué no se habían fijado en él?

Por considerarlo irremediablemente opuesto al casamiento. Por esa razón, al hacer la lista de los solteros de la calle no pusieron en la cuenta al boticario, como si fuera casado, con mujer e hijos. Ni siquiera doña Norma, en su meticulosa búsqueda de novio para la desvaída María, su vecina y ahijada, se acordó de él en ningún momento. ¿El doctor Teodoro? Ese no se casó ni se casará, no vale la pena fijarse en él, es perder el tiempo, aunque quisiera construir un hogar, no podría, ¡qué lástima, pobre!²¹³

²¹³ *Ibidem*, p. 195.

Una de las amigas, doña Dinorá, sabía, y mejor que nadie, hasta qué punto le era imposible tomar esposa a Teodoro. Había renunciado a formar su propia célula familiar molar, pero no a ser hombre, como nos remarca el narrador:

No por afeminado, por impotente o por doncel a quien repugnasen las mujeres. Por Dios, ni pensar que pueda surgir una sospecha de esa especie, pues el doctor Teodoro, hombre pacífico, amable, de buen vivir, sería muy capaz de salirse de su habitual comedimiento y dar sobradas pruebas de su masculinidad rompiéndole las narices al canalla que lo injuriase al poner en duda su condición de hombre entero.

De hombre con mucho servicio de macho, aunque discreto. Si alguien exigiera sobre este asunto un testimonio preciso e indiscutible bastaría entrevistar en el Beco do Sapoti a la pujante y pulcra pardusca Otaviana das Dores (o Tavita Languidez) y romper con unas monedas la reserva debida a su selecta clientela: dos magistrados de segunda instancia, tres comerciantes de la Cidade Baixa, un padre secular, un profesor de medicina y nuestro excelente farmacéutico.

Al sistema rostro capitalista se oponen los rasgos de rostro que pretenden escapar a esta codificación reductora de la heterogeneidad de las semióticas, dando lugar a efectos diagramáticos que actúan sobre lo real. Si el primero intenta reducir y someter los flujos del deseo, los segundos intentan liberarlos; si el primero actúa mediante mecanismos jerárquicos arborescentes, los segundos operan mediante mecanismos descentrados rizomáticos.

Así, el muro del significante se atraviesa y se da lugar a otras semióticas que conectan directamente los sistemas de codificación y los flujos materiales dando lugar a una porvenir maquínico abierto a nuevas posibilidades inéditas. Tenemos de esta manera una tripartición de los sistemas rostro en Teodoro: el de las sociedades arcaicas (velar por el bienestar de los padres, sacrificarse en aras del bienestar común), el típico del capitalismo (ser profesionalista para producir bienes materiales antes de agenciarse el proyecto de fundar una nueva familia) y uno por venir, maquínico, que aparece en el horizonte de nuestro

boticario una vez que su madre haya muerto y esté liberado de su cuidado. Mientras tanto, nadie podía haber imaginado que podría ser el candidato ideal para desposar a doña Flor en segundas nupcias.

En el apartado 11 el narrador no informa cómo se produce el corte en el flujo maquínico de Teodoro. Simplemente algo estalla, puro, en el CsO del personaje que lo hará seguir otro derrotero, una línea de fuga aunque tendiente a otra inscripción molar (la eventual constitución de su propia familia):

Nadie sabe en qué momento comenzó a interesarse el farmacéutico. No es fácil determinar la hora y el minuto exactos en que comienza el amor, sobre todo ése que es el definitivo amor de un hombre, el amor de su vida, lacerante y fatal, independiente del reloj y del almanaque. Tiempo después, en un instante de mutuas confidencias, el doctor Teodoro le confesó a doña Flor, con cierto risueño estiramiento, que la venía mirando hacía mucho, desde antes que enviudara. Desde el pequeño laboratorio situado en los fondos de la farmacia la veía cruzar el Largo, siguiendo sus pasos por Cabeza, contemplándola absorto. «Si alguna vez decidiera casarme lo haría con una mujer así, bonita y seria», monologaba junto a los tubos de ensayo, junto a los frascos de drogas. Un sentimiento puro y platónico, naturalmente, no era hombre de inquietarse por una mujer casada y dedicarle otros pensamientos menos nobles, poniéndole ojos golosos, o, mejor dicho (para repetir la misma expresión utilizada por el farmacéutico, exacta y elegante, adornando con sus galas estas letras vulgares y populacheras), con “los culpables ojos de la concupiscencia”.²¹⁴

Deleuze y Guattari consideran que hoy en día coexisten en nuestras sociedades modos de cuantificación semiótica que actúan mediante la redundancia y que homogenizan el pluralismo de las diversas semióticas en beneficio del lenguaje doblemente articulado y significante con modos de cuantificación maquínica, emergentes, que operan directamente en el seno de los dispositivos sociales favoreciendo el pluralismo semiótico. Lo anterior puede ser ilustrado con el *ritornelo*.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 188.

2.3.2. RITORNELO

En todo dispositivo o agenciamiento territorial siempre existen puntos de desterritorialización que constituyen una máquina abstracta por los que dicho agenciamiento se abre a lo otro que él mismo entrando en un proceso de variación o mutación. Lo más familiar se abre a lo extraño.

De manera general, el ritornelo es cualquier conjunto de materias de expresión que trace un territorio y que se desenvuelva a través de motivos territoriales, en paisajes territoriales. En principio es el caos:

Estremecióse el doctor al oír el nombre, no el suyo, el de doña Flor: mirando por encima de los lentes (útiles tan sólo para distinguir algo de cerca), constató la presencia de la poesía entre los remedios y sintió conmoverse sus cimientos más profundos, con un escalofrío en el bajo vientre. Quiso levantarse, pero estaba tan atolondrado y entontecido que hizo un mal movimiento y fue a parar al suelo, partiéndose el tubo de ensayo en mil pedazos. Y el remedio casi terminado (una medicina para calmar la tos de doña Zezé Pedreira, una viejita de cristal, de la calle de la Forca) se convirtió en una mancha oscura extendida por el suelo, mientras la humareda color sangre persistía en tomo al austero rostro del doctor.

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari sostienen que el estribillo presenta tres aspectos: el caos como agujero negro terrorífico, la constitución de algo calmado y estable que pueda servir de hogar; la apertura hacia el exterior, hacia el cosmos, hacia el futuro. La conjuración del abismo lleva a la fabricación de algo familiar en donde se puede habitar, pero esto no es posible sin abrir el círculo hacia el cosmos. El miedo a que la madre no vuelva nunca se exorciza mediante la vuelta del carrete (el juego del niño que tira un carrete diciendo “afuera” y lo atrae de nuevo hacia sí, diciendo “aquí”), el cual simboliza la seguridad en la vuelta de la madre ausente, pero esta esperanza no deja de ser inquietada por la apertura hacia el cosmos, hacia el futuro, hacia lo más allá de la madre.

Al principio, doña Flor no daba crédito al hecho de que Teodoro pudiera estar interesado en ella como mujer, pues por lo regular el farmacéutico no salía de su territorio:

- ¿De qué se trata, mujer? Ustedes viven inventando cosas... ¿Qué es esta vez?
- No me diga que aún no se dio cuenta...
- ¿De qué, por el amor de Dios?
- De que el doctor Teodoro está chocho por usted...
- ¿Quién? ¿El farmacéutico? Ustedes tienen el meollo reblandecido, son una banda de locas..., dónde se habrá visto..., el doctor Teodoro, el hombre más ceremonioso..., es un disparate...
- ¿Disparate? Ya perdió todas sus ceremonias, querida, anda deschavetado...

Lo cierto es que Teodoro estaba en el territorio donde lo único que le competía era cuidar a su madre. Sin embargo, tras su muerte se efectuó el corte:

Estaban tan acostumbradas a verlo a través de su solemne compromiso filial que ni se dieron cuenta del profundo cambio cualitativo ocurrido meses antes, cuando la madre del doctor Teodoro murió en su sillón de ruedas, en el que había vivido durante más de veinte años, quedando el hijo libre de su fatal promesa. Libre para casarse. Pero es que para las comadres el farmacéutico no existía como tema de chismes y rumores. Chismorreaban sobre todo el mundo menos sobre él, «el doctor Teodoro es un hombre recto».

El rostro termina, sin embargo, por delatar y confirmar la desterritorialización que está a punto de emprender el boticario:

Según la información de doña Emina, precisa y concreta, el doctor Teodoro estaba muy en lo suyo, junto al mostrador de la farmacia (indiferente a los clarines y al trote de los asnos, vestidos de profesores y de hombres públicos), conversando con el empleado y la muchacha de la caja, cuando las avistó. Se puso tan nervioso que doña Emina, pareciéndole raros los visajes del doctor, estuvo observándolo, pudiendo seguir paso a paso sus sospechosas andanzas. El farmacéutico, un señor de ánimo pacato y maneras comedidas, apenas vio a las amigas abandonó aprisa la cómoda postura, la actitud pachorrienta en que estaba, y se apartó del mostrador poniéndose casi rígido para saludarlas, con un buenos días sonoro y cordial. Un detalle importante: extrajo un peine del bolsillo del chaleco y lo pasó por sus negros cabellos, por otra parte sin necesidad, pues el peinado resplandecía inalterable bajo capas de brillantina. Desapareciendo su cortedad, el boticario comenzó a agitarse

como un adolescente. «Pensé que se iba a poner la chaqueta sólo para saludarnos», dijo doña Emina, preguntándose por la causa de tanto afán y tanto celo.

Las amigas respondieron amablemente; el farmacéutico era una personalidad notable en los alrededores, bien visto y estimado. Siempre según el testimonio de doña Emina —rico en minucias, como se ve—, los ojos del doctor Teodoro sólo miraban a doña Flor, ciego para las otras; una mirada que si no era de concupiscencia, por lo menos era de codicia. «Te comía, te devoraba con los ojos», así es como la hábil observadora le describía a doña Flor la exacta expresión de aquella mirada.²¹⁵

Tras la muerte de su madre, ha quedado inscrito en el muro de Teodoro un hueco en el cual es preciso emprender los tres momentos del ritornelo. Primero se debe salir del casi para constituir un territorio, es decir, un agenciamiento territorial. Como nos dicen los autores, un niño preso del miedo, en la oscuridad, se tranquiliza canturreando; es el primer esbozo de un centro estable y calmado, estabilizador y calmante, en medio del caos.

El segundo momento es organizar un agenciamiento, trazando un territorio alrededor de un centro delimitado. Deleuze y Guattari nos dicen que es necesario trazar un círculo para que las fuerzas del caos se mantengan en el exterior tanto como sea posible y que el espacio interior proteja las fuerzas germinativas de una tarea que debe cumplirse, una obra que debe ser efectuada. El tercer momento es abandonar este centro de agenciamiento territorial y salir en busca de otros agenciamientos. Hay que entreabrir el círculo y abrirnos, nos dicen los autores; hay que dejar entrar a alguien, llamarlo o si no somos nosotros mismos los que vamos para afuera, nos lanzamos para ir al encuentro de fuerzas del futuro, fuerzas cósmicas. En resumen, nos lanzamos, nos arriesgamos a improvisar, que es ir al encuentro con el mundo o confundirse con él.

El desfile continuó hacia la Piedade y ellas lo siguieron. Pero doña Norma, pretextando tener que transmitir un recado, se quedó atrás, dando una vuelta a la manzana: «Vamos a poner esto en limpio y ahora mismo.» Por un instante el doctor

²¹⁵ *Ibidem*, p. 189.

Teodoro permaneció indeciso, a los pies del monumental reloj, pero terminó por irse tras ellas, caminando despreocupadamente como quien va sin prisa y al azar, por placer.

Son en estos tres aspectos que el *ritornelo* se constituye. No son sin embargo fases sino énfasis: territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Siempre se habita uno de éstos, aunque todos están interconectados. El *ritornelo*, como punto en un agujero negro, es la creación de un centro en el caos (o Caosmos); construcción de un territorio donde se sienta uno en casa; en fin, en un lanzarse, abandonarse, improvisarse. Se abre un calvero en el bosque, se construye una cabaña, aunque todos los días sale uno a cazar, a la cascada o a escalar una montaña.

Es el ritmo el que marca el territorio, son los medios de expresión, es la cualidad armoniosa de los flujos. No es una cuestión de medidas sino de ritmos; imponer ritmos, dar cadencias, organizar velocidades. El *ritornelo* es un agenciamiento territorial, es todo un conjunto de expresiones y contrapuntos que se desenvuelven en un ritmo. Sin embargo, es también el propio movimiento de pasaje. Por esta razón el ritmo no es medida, es el propio salir del su terreno, crear sendas. El territorio no se separa de las líneas que lo atraviesan; por eso éste siempre está abierto para el caos. Es como construir una casa a la vera del abismo.

Podemos hablar entonces de una nueva perspectiva ética, que se da a través de la experimentación, una ética nómada, en movimiento, que sale en busca de nuevos territorios: una geo-ética, ética de la experimentación. El *ritornelo* apunta siempre hacia una posibilidad de fuga de un territorio, abriéndose a nuevos encuentros, pero también al mismo tiempo es una vuelta a casa, cerrar la puerta y sacudir el polvo de los muebles. En *Qué es la filosofía* Deleuze y Guattari sostienen que el gran *ritornelo* se yergue a medida que nos

alejamos de casa, aunque sea para después volver, una vez que nadie nos reconocerá hasta que volvamos.

Pero nunca se retornará al mismo territorio, no se encuentra un yo primitivo sino una tensión permanente que permite el cambio constante. El (eterno) retorno, aunque sea al propio territorio, es inclusive un retorno que se da en la diferencia. La geo-ética es un plano de experimentación, es la línea de fuga que el deseo abre. El deseo es un flujo que hace agenciamientos colectivos, aunque Teodoro lo efectúa con prudencia.

Un territorio es el ámbito en el que se constituye la individuación, un territorio se define mediante una firma. Si los animales marcan sus territorios con sus marcas distintivas, como el olor de sus excrementos, las marcas de sus garras o el sonido de sus rugidos, Teodoro Madureira lo hace con orden, la prudencia, economía y los buenos modales, necesarios tanto para mezclar sus químicos como para cortejar a la viuda Flor.

El *ritornelo* del boticario combina la territorialización con la expresividad: por un lado da origen a su territorio de pretendiente y por otro da lugar a la posibilidad de expresión, todo al servicio de la individuación de novio sólido. Su personalidad molar le sirve como medio de expresión de su identidad más profunda.

De igual manera que el espacio se hace familiar mediante mecanismos sociales que marcan mediante el sistema rostro lo aceptable, el cortejo de Teodoro hacia doña Flor también está construido mediante dispositivos concretos de semiotización que tienden a establecer pautas repetitivas para conjurar el caos y establecer nichos de familiaridad en los que cada grupo o incluso cada individuo se pueda reconocer. Estos dispositivos repetitivos son los *ritornelos* que actúan como ritmos básicos de la temporalización. Los rostros y los ritornelos son los medios por los que cada tipo de sociedad, y en especial

el capitalismo, modelan nuestra relación con el tiempo y con el medio. El capitalismo emplea las redundancias del rostro y las redundancias de los ritornelos para controlar la micro-política de los componentes de la conciencia, produciendo una subjetivación muy territorializada y normalizada, a la vez que un control cronográfico de las funciones humanas sometidas a un ritmo temporal centrado sobre el trabajo. Nuestros autores aseguran que los ritornelos tienen una mayor capacidad de desterritorialización que los rasgos del rostro y permiten en mayor amplitud mutaciones rizomáticas capaces no sólo de descomponer los ritmos pretendidamente inmutables biológicos y arcaicos, sino también de sobrepasar los ritornelos capitalistas abriéndose a nuevas posibilidades de relación con el cosmos, el tiempo y el deseo. En Teodoro, sin embargo, esto no se evidencia de manera tan marcada como en otros personajes, como Vadinho, pues el matrimonio con doña Flor será como una vuelta al hogar, al territorio donde se siente cómodo.

2.3.3. HAECCIDADES

Los seres humanos vamos componiendo afectos y perceptos, de tal suerte que lejos de tener un único estar de ser, tenemos mil, los cuales dependerán de los estados afectivos en los cuales nos sumergimos. Eso, dicen nuestros autores, no tiene nada de subjetivo ni de psicológico. Un cuerpo es definido solamente por una longitud y una latitud, o sea, por el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo determinadas relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud (longitud), así como por el conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz, bajo un determinado poder o grado de potencia (latitud). Se trata de un tipo especial de individuación que Deleuze y Guattari han llamado haecidad, el cual es un punto intenso, flujo de sensaciones.

Todo en la haecidad es relación de movimiento y de reposo entre moléculas y partículas, poder de afectar y de ser afectado. Aun cuando los tiempos son iguales, la individuación de una vida no es la misma que la individuación del sujeto que la soporta. No se trata del mismo plano: por un lado tenemos el plano de consistencia o de composición de las haecidades, que sólo conoce velocidades y afectos, y el plano de las formas, de las sustancias y de los sujetos. Tampoco es el mismo tiempo: por un lado está el *Aion* estoico, tiempo indefinido del acontecimiento, línea fluctuante que sólo conoce velocidades y, al mismo tiempo, no para de dividir lo que acontece en un allí-ya y en un allí-todavía-no, un demasiado-tarde y un demasiado-pronto simultáneos, un algo que al mismo tiempo va a pasar y que acaba de pasar.

No pasamos de una haecidad: latitudes y longitudes, conjuntos de velocidades y lentitudes entre partículas no formadas, conjunto de afectos no subjetivados. Se tiene la individuación de un día, de una estación, de un año, de una vida, de un viento, de una neblina, independientemente de las formas y de los sujetos que pertenecen solamente a otro plano, escriben Deleuze y Guattari.

Las relaciones, las determinaciones espacio-temporales no son predicados de la cosa, sino dimensiones de multiplicidades. El plano de consistencia sólo contiene haecidades según las líneas que se entrecruzan. Una haecidad no tiene comienzo ni fin, ni origen ni destino, siempre está en medio. No está hecha de puntos sino de líneas.

CAPÍTULO III: DE FLORÍPEDES PAIVA

O CARTOGRAFÍA DE LO MOLECULAR

Este tercer apartado atenderá lo concerniente a lo molecular en el personaje de doña Flor. Partiremos de la premisa de que lo molecular siempre es un “entre”, lo cual implica que el individuo está en permanente construcción o, en palabras esquizoanalíticas, en devenir. Ello nos llevará a reflexionar sobre conceptos como conciencia, inmanencia y subjetividad. En tanto vive, el sujeto afirma su mundo y la vida misma. Este movimiento, las eternas territorializaciones y desterritorializaciones, constituye los flujos de las máquinas deseantes. En este sentido, veremos que el vitalismo de lo molecular, en su inmanencia, no puede sustraerse al hecho de establecer relaciones con las otras dos líneas de segmentación: las molares y las de fuga. En esta multiplicidad, el deseo es la bujía que desata los flujos y provoca los agenciamientos. Pero antes de enfocarnos en la noción optimista y vitalista esquizoanalítica del deseo, pasaremos revista a nociones filosóficas previas, con el propósito de contrastarlas con el constructivismo maquínico que han formulado nuestros filósofos franceses. Si bien el estudio está enfocado y delimitado en el esquizoanálisis, la variedad de pensamiento filosófico que aquí presentaré no tiene el objetivo de caer en la dispersión; antes bien, me parece pertinente invocar argumentos de autoridad con respecto a la médula de análisis: el deseo. Me parece no sólo conveniente sino necesaria la aparición de planteamientos y posturas alrededor del concepto, lo cual permitirá al lector identificar los postulados de la filosofía esquizoanalítica y establecer sus propias comparaciones.

Posteriormente analizaremos someramente al psicoanálisis no para descalificarlo sino para caer en la cuenta de que ciertas categorías de Freud y Lacan pueden ayudarnos a entender el deseo esquizoanalítico, pues para éste, el inconsciente está en un “entre” social. Finalmente, arribaremos a la conclusión de que el personaje de doña Flor, en su condición molecular, es la vida misma, como un Cuerpo Sin Órganos.

3.1. FLORÍPEDES PAIVA, ENTRE MADUREIRA Y GUIMARÃES

Para Deleuze y Guattari —así nos lo dejan ver en *Mil mesetas*— el inconsciente es el arte de las multiplicidades moleculares. Freud estuvo a punto de descubrirlo, pero regresó a las fórmulas molares para relacionar los síntomas con representaciones específicas, como la familia, el pene, la vagina, etcétera. Hay que hacer lo múltiple, nos aseguran los autores, lo cual significa que del tallo central surjan incesantemente raicillas que conformarán lo rizomático del individuo. Por lo tanto, lo molecular es la acción. Pero, ¿qué más es?

El segundo tipo de línea, de segmentación flexible o molecular, son líneas que describen siempre pequeñas modificaciones en el plano, desequilibrios que producen desvíos, describen caídas o impulsos; incluso dirigen procesos irreversibles. Esas líneas son trazadas por flujos moleculares cuya lógica de funcionamiento no puede ser extraída de las líneas de segmentación dura, aunque mantengan con ellas estrictos lazos de cooperación. Ellas describen la dinámica subterránea de las líneas de segmentación dura, definiendo incluso sus engranajes concretos. Deleuze nos dice que una profesión es un segmento duro, pero lo que sucede allá debajo, qué conexiones, qué transacciones y repulsiones que no coinciden con los segmentos, qué

locuras secretas y, sin embargo, en relación con los poderes públicos, son las líneas moleculares.

Para entender mejor lo que sostiene Deleuze pensemos en la cocina. El oficio de cocinero, *per se*, constituye lo molar, pues los alimentos deben ser preparados bajo ciertas reglas de carácter inmutable, organizado. Por ejemplo, el fuego, el agua, la leche, el aceite y los condimentos son no sólo útiles sino indispensables en ciertos guisados. De ello no puede sustraerse quien se dedica a cocinar. Imaginemos que Flor está frente a un fogón o estufa y debe realizar actos repetitivos, dictatoriales, para preparar platillos, digamos, molares, como el arroz. Siempre deberá echar mano, además del grano, de agua, sal y aceite. Sin embargo, al añadirle mariscos, especias u otros ingredientes inéditos el rizoma culinario crece, se vuelve rizomático. Esa inventiva es el flujo molecular, el deseo de agenciarse un platillo artístico. En la noción de arte podemos comprender un poco más lo molecular.

Digamos que el cocinero es lo molar y el gastrónomo es lo molecular. Ya de entrada el nombre de la escuela de doña Flor es testimonio de ese deseo molecular: Sabor y arte. En la carta que Flor escribe a Jorge Amado al inicio de la novela percibimos las conexiones: en la preparación de la tarta de mandioca lo molar está en lo fundamental del platillo: azúcar, sal, queso rallado, manteca, leche de coco, de la fina y de la gruesa, que las dos son necesarias, dice. Ya lo molecular reside en el sazón de cada quien: “Las cantidades al gusto de la persona, pues cada uno tiene su paladar y a algunos les gusta más salado, ¿no es así?”. Aprender a cocinar es como aprender a vivir: haciéndolo. Toda vez que doña Flor prepara un platillo no interrumpe el ciclo de la vida (al cocinar, por ejemplo, un animal que minutos antes estaba vivo) sino que le da vida a otra cosa. Es como la alquimia de la vaca que transforma la hierba que mordisquea en leche. Para esta receta doña Flor la aprendió justamente haciéndola,

rompiéndose la cabeza hasta encontrar el punto: “(¿No fue amando como aprendí a amar? ¿No fue viviendo como aprendí a vivir?)”. Y así como la cocina necesita sal y azúcar, doña Flor necesita dos amores. ¿Por qué?, le pregunta al novelista.

Así, podemos ver que en la novela del escritor brasileño nuestra protagonista, Florípedes Paiva, constituye la línea molecular por antonomasia. Está entre la línea dura de Florípedes Paiva Madureira y la de fuga de doña Flor dos Guimarães. Su vida siempre será un “entre” inmanente. Lo molecular es la búsqueda de un ser en la inmanencia, que brota de lo molar y provoca las líneas de fuga. Ya Jorge Amado nos hace un guiño en las primeras líneas que definen el asunto de la novela: la extraordinaria batalla librada entre el espíritu y la materia. Flor dos Guimarães es materia al yogar con Vadinho vivo y espíritu al hacer el amor con Vadinho desencarnado; Flor Madureira es espíritu al hacer el amor con Teodoro y es materia al desear a su esposo muerto. Vadinho es materia y espíritu en tiempos distintos, aunque ya nos ocuparemos de él en el siguiente capítulo. Pero, ¿quién es Florípedes Paiva, nuestra doña Flor que produce deseo para encontrarse a sí misma?²¹⁶

Comencemos por lo más evidente a los ojos. Su fisiología corresponde a cierta ambigüedad de apreciación: entre lo aceptado y lo rechazado, porque su cuerpo no era de bahiana de carnaval: “Era bonita, de agradable presencia: pequeña y rechoncha, gorda pero sin grasa, la piel bronceada con tono de caboverde, lisos los cabellos, y tan negros que parecían azulados, ojos para un requiebro y labios gruesos, entreabiertos sobre los dientes blancos” (Amado, 1993: 13).

²¹⁶ Es un anhelo saludable, pero nuestros autores nos advierten en “Cómo hacerse de un Cuerpo Sin Órganos”: “El placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para ‘volver a encontrarse a sí misma’ en el proceso del deseo que la desborda; los placeres, incluso los más artificiales, son reterritorializaciones. Pero, ¿acaso es necesario volver a encontrarse a sí mismo?”.

La dicotomía en Flor estará presente a lo largo de toda la obra literaria. Además de su fisonomía, el carácter de nuestra protagonista transitará por flujos opuestos: “cierto encanto sensual y hogareño que poseía doña Flor, escondido tras una apariencia tranquila y dócil”.²¹⁷

Doña Rozilda, la madre de doña Flor, explica para sí y para los demás el carácter un tanto reservado de su hija: “Es una pasmosa, una tonta. Siempre lo fue, no parece hija mía. Salió a su padre, señora mía, usted no conoció al finado Gil. No lo digo por alabarme, no, pero el hombre de la casa era yo. Él no decía ni pío, quien resolvía todo era esta servidora de usted. Flor tiró a él, salió floja, sin voluntad”.²¹⁸

El distanciamiento entre las personalidades de madre e hija provocará la primera fisura molecular. Al principio acata las órdenes de su madre como buena hija; sin embargo, el empeñamiento de Rozilda para casarla bien (con un pretendiente que le llene el ojo) es el corte mediante el cual Flor se agenciará a Vadinho:

Flor no sólo era mucho más obediente y juiciosa, sino que no temía quedar solterona; no hablaba de casamiento, no se alzaba contra la madre cuando ésta le prohibía congraciarse con empleaditos de escritorio, dependientes de boliche, o algún gallego despachante de panadería. Obedecía sin rezongos, no se revolvía contra su madre a los gritos, no se trancaba en el cuarto amenazando con suicidarse [...].²¹⁹

Pero Flor tiene en el fondo, en lo subterráneo de la molaridad con que fue criada, un espíritu nómada. Fue educada para abocarse a la cocina, que de por sí le gustaba, pero se aventura en la experimentación, en crear nuevos flujos gastronómicos: “Había nacido con el don de los condimentos y desde la niñez

²¹⁷ *Ídem.*

²¹⁸ *Ibidem*, p. 45.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 61.

se la pasaba dando vueltas a recetas y salsas, aprendiendo a hacer manjares, gastando sal y azúcar”.²²⁰

El rompimiento total de Flor con la autoridad materna se produce cuando Rozilda descubre que Vadinho no es quien dice ser. Antes de ello, el noviazgo había sido convencional, plácido y risueño. Pero una vez opuesta la madre a la relación, se rompieron los “procedimientos habituales, consagrados por todas las familias que se precian de tales”.²²¹

Entregó su virginidad a Vadinho, cuya impetuosidad era cada vez más evidente. En cada encuentro avanzaba en su cuerpo para doblegar su frágil voluntad, a pesar de que Flor sabía que no estaba haciendo lo correcto: “¿Cómo no lo rechazó de inmediato? Flor no era una de esas descocadas ventaneras, de amoríos escandalosos en la esquina, al pie de las escaleras o en la oscuridad de los portales”.²²²

No hubo, pues, marcha atrás en el rompimiento con su madre ni en la entrega a Vadinho: “Él era como una avalancha incontenible que la arrasaba, dominándola y decidiendo su destino. Al finalizar aquellos perfectos y vertiginosos días de Río Vermelho, Flor comprendió que ya no le sería posible vivir sin la gracia, la alegría, la loca presencia del muchacho”.²²³

Es verdad que Flor continuaba manteniendo un estrecho lazo de cooperación con la segmentación dura, puesto que como había dejado de ser una joven virgen “ahora sólo el matrimonio podría restituirle la honra que él le había robado”.

En la sociedad bahiana de la época (década de los sesenta del siglo XX) como en muchas otras del mundo latinoamericano, es mal visto entregar la virginidad antes del casamiento, y Flor padecía por ello: “Flor sufría al pensar

²²⁰ *Ibidem*, p. 61.

²²¹ *Ibidem*, p. 80.

²²² *Ibidem*, p. 86.

²²³ *Ibidem*, p. 89.

que todo el mundo se había enterado de su mal paso (“mal paso” era la expresión usada por la tía Lita, delicadamente), como si llevara el estigma de la mentira estampado en el rostro: una mujer sin vergüenza, que ya sabía cómo era un hombre y se fingía doncella soltera”.

No obstante, Norma, amiga de Flor, intenta apaciguar la culpa: “Eso de dar algo antes de casarse sucede a cada dos por tres y entre las mejores familias, querida mía”.²²⁴ Este axioma tiene su sustrato en la racionalidad e irracionalidad de las sociedades capitalistas. Al respecto, Deleuze nos dice que todas las sociedades son racionales e irracionales al mismo tiempo: son racionales en sus mecanismos, en sus engranajes, en sus sistemas de conexión, e incluso por el lugar que asignan a lo irracional. Sin embargo, todo ello presupone códigos o axiomas que no son fruto del azar pero que carecen, por su parte, de una racionalidad intrínseca. “Ocurre como en la teología: si se admiten el pecado, la inmaculada concepción y la encarnación, todo es completamente racional. La razón es siempre una región aislada de lo irracional. No al abrigo de lo irracional, sino atravesada por ello y definida únicamente por un determinado tipo de relaciones entre los factores irracionales. En el fondo de toda razón está el delirio, la deriva”.²²⁵

En todo caso, ya sea por amor o por vergüenza, la “única culpable verdadera era doña Rozilda, con sus trapisondas y su intransigencia” (Amado, 1993: 102). Esta actitud hará que Flor navegue a la deriva en su delirio, desterritorializada.

Oponiéndose a la autoridad, Flor decide casarse con Vadinho. No pudo, sin embargo, sustraerse a la tradición cuando contrajo nupcias. Al celebrarse la ceremonia religiosa, ella “estaba toda de azul, sonriente, los ojos bajos. Doña

²²⁴ *Ibidem*, p. 109.

²²⁵ Recuperado el 26 de noviembre de 2014, disponible en <http://goo.gl/JffqXg>.

Norma no consiguió convencerla para que fuese de blanco, con velo y guirnalda”.²²⁶

La vida de casada de Flor fue también una dicotomía: se encontraba entre la satisfacción que le provocaba el sexo con su marido y la rabia que le producían los abandonos constantes de Vadinho que dedicaba la noche a la juerga: “El deseo de tenerlo a su lado era como una herida abierta. Estremecida, entre escalofríos, sumida en la tristeza y el desconsuelo, pasaba las noches en vela, en aquella cama en la que sólo había ansiedad y abandono”.²²⁷

Pero cuando se trataba de yogar²²⁸, Flor se olvidaba de todo. Aunque oponía cierta resistencia, ya que el pudor la inhibía a hacer el amor con las luces encendidas y sin sábanas que cubrieran los cuerpos, siempre cedía y se volcaba en torno al deseo que sabía encender su marido.

El comportamiento de las mujeres estaba claramente estipulado: “Las mujeres carecían de derechos y eran siervas dependientes de la voluntad del marido, su señor, y su vida estaba limitada por las fronteras del hogar”.²²⁹

La línea dura se hace presente en los actos sociales: “Ni siquiera le pasaba por la cabeza la subversiva idea de bailar con otro caballero, cosa que una mujer casada sólo puede hacer con el expreso consentimiento de su señor esposo y en su presencia”.²³⁰

Era, consecuentemente, racional preguntarse el rumbo que estaba cobrando su matrimonio: “¿Por qué no era Vadinho como los otros? ¿Por qué no llevaban una vida sistemática y en orden, sin sobresaltos, ni chismes, sin enredos, sin la infinita espera? ¿Por qué?”.²³¹

²²⁶ *Ibidem*, p. 111.

²²⁷ *Ibidem*, p. 113.

²²⁸ Término utilizado siempre por Vadinho para tener relaciones sexuales.

²²⁹ *Ibidem*, p. 239.

²³⁰ *Ibidem*, p. 178.

²³¹ *Ibidem*, p. 121.

La pasión y el abandono, así, constituyeron la pulpa del primer matrimonio de Flor. Las caricias y la villanía, el sexo y la ausencia, conformaron un cóctel de emociones encontradas y doña Flor “nunca llegó a acostumbrarse por entero y habría de morir sin llegar a conseguirlo”.²³²

Tras la muerte de Vadinho, Flor se reterritorializa. Olvida en apariencia las satisfacciones que le producen los placeres carnales. Se dedica exclusivamente a su labor como cocinera y maestra gastronómica. Sin embargo, en su fuero interno quedó sembrada la semilla del deseo, que más adelante abordaremos. Lo cierto es que doña Flor hace recorrer los diversos agujeros de las distintas líneas de segmentación.

3.2. LOS CRUCES DE LÍNEAS DE SEGMENTACIÓN

Para comprender mejor la producción molecular que, como veremos, se trata de un proceso ininterrumpido, habrá que repasar la interacción entre las líneas de segmentación. Antes de hablar de esos cruces es menester preguntarse sobre la noción de subjetividad. Podríamos decir superficialmente que lo molecular es lo subjetivo, lo interno, lo que yo pienso, en oposición al mundo externo, lo molar. Sin embargo, en vista de que estamos en constante devenir no podríamos sostener que somos seres acabados; por tanto, nuestra subjetividad es algo virtual. Una falacia, porque si vuelvo a leer *El Quijote* tendré pensamientos diferentes que cuando lo leí hace veinte años. Flor era una con Vadinho vivo y es otra con Vadinho desencarnado. Tal y como decía Heráclito: “Ningún hombre puede cruzar el mismo río dos veces, porque ni el hombre ni el agua serán los mismos”.

²³² *Ídem.*

Inaugurada por la modernidad, la noción de subjetividad está organizada en torno de la identidad entre la conciencia y el pensamiento, que confiere a la primera la prerrogativa ante los sentidos del mundo y de la propia existencia. Descartes sostenía, en el pasaje del estado de la duda generalizada (en la cual no hay certeza) al descubrimiento de la primera verdad (en torno a la cual todas las otras posibles serían conquistadas y organizadas, al menos estoy cierto de que soy en tanto pienso que soy. De ahí la centralidad del yo en tanto pensamiento puro, y que inaugura el orden de las razones, en el que las verdades se encadenan.

Se debe resaltar, sin embargo, que Descartes no ignora la confusión de las ideas provenientes de la percepción, fruto de la unión entre el alma y el cuerpo, o el impedimento del entendimiento en el dominio de la percepción sensible, inclusive de la acción, pero reserva al cogito o pensamiento puro la posibilidad de resguardarse de los errores provenientes de esa unión y conquistar el conocimiento verdadero, cuyo ejemplo más claro es el conocimiento matemático, que sirve de guía para la acción en la propia vida.

El esquizoanálisis, amparado en un movimiento más amplio de descentralización del cogito y de recuperación de la dignidad del cuerpo en tanto fuente de sentidos que la conciencia desconoce, opera la crítica de esa noción clásica de sujeto, afirmando inicialmente su proceso de constitución. Eso es: en vez de afirmar la centralidad de la conciencia, identificada con el propio pensamiento, trata de desplazarla al margen de un proceso del cual ésta es antes señal que causa, y asegura que el pensamiento tiene razones que la conciencia desconoce.²³³

²³³ “Siempre dependo de un agenciamiento de enunciación molecular, que no está dado en mi conciencia, que tampoco depende únicamente de mis determinaciones sociales aparentes, y que reúne muchos regímenes de signos heterogéneos. Glosolalia. Escribir quizá sea sacar a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo Yo. YO es una consigna” (Deleuze y Guattari, 2002: 89).

En otros términos, ya no se trata de concebir el *yo pienso* como punto central a partir del cual se organizan nuestros sentidos de mundo, sino de aprehenderlo como punto variable de acuerdo con el campo de nuestras relaciones con los otros y el mundo o, como veremos más adelante, en tanto dobleces de múltiples relaciones que, por no ser ellas mismas unívocas, tampoco el yo lo será. De esta manera, será más conveniente hablar de convergencia de relaciones o de predominancia de unas sobre las otras, de relaciones de fuerzas con determinadas direcciones de sentidos. Así, el yo pasa a ser antes una manera cómoda de hablar, como sostienen Deleuze y Guattari en la introducción de *Mil mesetas*.

Para nuestros autores, la subjetivación se trata más de un proceso que un punto de partida esencial: de ahí la importancia del estudio de las líneas, es decir, las relaciones de fuerzas de sentidos en las que nos tejemos en la sociedad y el mundo y que, como veremos, también nos escapan, trazando así otras experiencias de sentido o simplemente volviendo caóticas las ya formadas.

Como ya subrayamos, el objeto de estudio de la analítica de Deleuze y Guattari es la cartografía,²³⁴ compuesto por las líneas molares, moleculares y de fuga. En el capítulo anterior atendimos las primeras, de segmentaridad dura, es decir, las líneas de control, normatividad y encuadramiento que buscan mantener el orden y evitar lo que es considerado inadecuado en determinado contexto social instituido. Las de fuga (que atenderemos en el próximo

²³⁴ En realidad importan menos las líneas que la cartografía que dibujan, según nuestros autores: “[...] esas líneas no quieren decir nada. Es un asunto de cartografía. Nos componen, como componen nuestro mapa. Se transforman, e incluso pueden pasar la una a la otra. Rizoma” (Deleuze y Guattari: 2002: 207). Como ya nos aseguraban en *El Anti-Edipo*, se trata de ver cómo funcionan las máquinas deseantes, su comportamiento. Por otro lado, hay que distinguir entre *mapa* y *cartografía*. El primero, al ser una representación gráfica, es algo, digamos, acabado; en cambio, la cartografía es un arte y ciencia de levantar una carta geográfica. En el esquizoanálisis, la cartografía no cesa, porque estamos en constante devenir. De hecho, a pesar de que Amado nos dice en las últimas líneas que da por terminada la historia de doña Flor y sus dos maridos, después de esa mañana de domingo en la que Flor va de paseo satisfecha con sus dos amores, Vadinho y Teodoro, los tres seguirán deviniendo.

capítulo) se caracterizan por una ruptura con los estratos o su desestratificación absoluta. En medio se encuentran las líneas de segmentaridad maleable, que atenderemos en este apartado, caracterizadas por relaciones moleculares de desestratificaciones relativas, con velocidades encima o debajo de los límites de la percepción y que, al contrario de los grandes movimientos y cortes que definen los estratos, se componen de elementos rizomáticos, esquizos, siempre en devenir, flujos siempre en movimiento que retiran al sujeto de la rigidez de los estratos.

A las líneas moleculares le conciernen particularmente los devenires y el deseo. El devenir difiere de los estados definidos, ya que es un proceso de diferenciación, agenciamiento, alianza, evolución paralela entre elementos heterogéneos.²³⁵

A pesar de que las líneas de segmentaridad dura son responsables por los grandes cortes duales, no son sólo visibles en los grandes segmentos molares de la sociedad, sino también en las relaciones interpersonales, justamente donde se encuentran las líneas moleculares. Nuestra vida está hecha así: no solamente los grandes conjuntos molares (Estados, instituciones, clases) son los elementos de un todo social, sino también las personas, los sentimientos como relaciones no segmentarizadas entre las personas. Las líneas duras fueron hechas para garantizar y controlar la identidad de cada instancia (incluyendo la identidad personal), pero las moleculares surgen para perturbarlas y dispersarlas. El ejemplo más evidente es doña Rozilda, madre de Flor, que quiso controlar la vida amorosa de sus hijas, particularmente cuando muere el padre, Gil:

²³⁵ “En resumen, entre las formas sustanciales y los sujetos determinados, entre los dos, no sólo hay todo un ejercicio de transportes locales demoníacos, también hay un juego natural de haecceidades, grados, intensidades, acontecimientos, accidentes, que componen individuaciones totalmente diferentes de la individuación de los sujetos bien formados que las reciben”. (Deleuze y Guattari, 2002: 258).

[...] Doña Rozilda no había criado a sus hijas, no las había educado, regaladas y gentiles, para capricho de ningún Andrés Gutiérrez, andaluz, gallego o chino. Le daba lo mismo... Las hijas eran ahora su palanca para cambiar el rumbo de su destino, su escalera para ascender, para elevarse (Amado, 1993: 52-53).

La aparición de Vadinho en la vida de Flor, en la fiesta celebrada en la casa del mayor Pergentino Pimentel, jubilado de la Policía Militar del Estado, constituirá la primera gran fisura molecular entre las líneas duras de doña Flor, moldeadas por doña Rozilda. Antes, habían permanecido imperturbables, o quizás había uno que otro resquebrajamiento, puesto que la madre quería casar a su hija a toda costa con cualquier candidato de su conveniencia: “La lucha entre doña Rozilda, irritada e irritante, con nervios de enloquecida, y Flor, serena como si nada sucediera, esa pelea en la que Pedro Borges era el objetivo y el premio, alcanzó su ápice con motivo de los festejos universitarios de fin de curso”.²³⁶

Por ser duales, las líneas duras no consideran matices ni variaciones, por lo que agrupan a los sujetos en dos grupos conforme a la lógica de los cortes: quien pertenece y quien no pertenece al contexto que esas líneas atraviesan y que constituyen el orden y la estabilidad. Sin embargo, las líneas molares nos trazan dos principales informaciones acerca del proceso de subjetivación que experimentarán las líneas moleculares. Por principio de cuentas, para el esquizoanálisis no existe en nosotros un sujeto único sino varios, trazados cada uno según las posiciones que ocupamos en las relaciones sociales.

Hay una Flor social, la Madureira, la que desconoce ciertos temas gratos y constantes en el medio de Teodoro:

²³⁶ *Ibidem*, p. 64.

No sabía jugar al bridge no era socia de los clubes, ni su presencia en sociedad era obligada. Cuando se producían esas lagunas de silencio, los ojos de doña Flor buscaban al marido, que seguía soplando en su fagot, con semblante plácido y feliz. Y entonces sonreía, importándole poco la conversación de las señoras, dejando de sentir el peso del aislamiento.²³⁷

En contraste con esa timidez declarada, hay una Flor sensual con Vadinho, desnuda y sin recato.

En segundo término, ninguna de las líneas, por sí sola, es buena o mala, pues es necesario resaltar que aunque ellas encierren el deseo en significaciones delimitadas, también importa saber lo que ellas propician del punto de vista de su experimentación. Dicho de otro modo: el problema de las líneas duras es su principio de su fijación, de estancamiento del deseo en determinadas formas de vida, y no necesariamente el tipo de experiencia que tales líneas favorecen, que puede ser buena o mala.

Las formas son los estratos, es decir, todo aquello que está sedimentado, establecido y dotado de una estabilidad y rigidez en el cual el hombre se puede fijar. Este tipo de segmentaridad, como ya vimos en el capítulo anterior, es parte constituyente del sujeto y de la sociedad, y está presente en todos los estratos que nos componen, aspecto esencial para la vida en la medida en que su opuesto sería el caos. Sin embargo, lo molar no es la única alternativa sobre la cual se debe optar, como nos aseguran nuestros autores. Al hablar de estratificación y de líneas de segmentaridad dura, en las aberturas de las oposiciones duales aparecen las líneas moleculares, propias de las minorías.

Si las minorías en el nivel molar piden su reconocimiento, en el nivel molecular posibilitan un devenir menor. Los autores nos advierten que es

²³⁷ *Ibidem*, p. 240.

preciso no confundir minoritario en tanto devenir o proceso y minoría como conjunto o estado. Así pues, las minorías representan no sólo los polos de resistencia sino potencialidades de procesos de transformación que, en una etapa u otra, son susceptibles de ser retomados por sectores enteros de masas. Un devenir-mujer no se parece a la mujer como estado, como género definido socialmente, sino como experimentación de intensidades de feminidades inclusive por la mujer. De esta manera son posibles negritudes, feminidades, homosexualidades, infantilidades para todo el ente social.

El devenir es principalmente una ruptura con el modelo dominante: el hombre blanco, adulto, europeo, racional. La experimentación del devenir no se produce; sin embargo, en el nivel del imaginario, de los sueños, éstos propiciarán en doña Flor la producción de territorios singulares que rebasarán los estados duros y sin dualismos de la línea molar.

Las minorías en general (moleculares), como las mujeres, los homosexuales, las masas, son reterritorializadas en las estructuras endurecidas (molares), buscando reconocimiento, y luego son recuperadas con las líneas de fuga. Un claro ejemplo son las masas estabilizándose como clase después de la línea de fuga de las revoluciones de 1968. Como línea de desterritorialización, la línea de fuga vacía un sistema como se perfora un caño. Deleuze y Guattari subrayan que los movimientos de desterritorialización y reterritorialización acontecen al mismo tiempo: es realizada la ruptura, se traza una línea de fuga, pero se reterritorializa en algo. Lo que importa es en qué.

En el caso de doña Flor vemos que en las relaciones sexuales con Vadinho la desterritorialización y la territorialización acontecen simultáneamente:

No sólo la desvestía íntegramente, sino que, pareciéndole poco todavía eso, la palpaba y jugaba con todas las partes de su cuerpo, de curvas amplias y recovecos

profundos donde se cruzaban la sombra y la luz en un juego misterioso. Doña Flor intentaba cubrirse, pero él le arrancaba la sábana entre risas y dejaba al aire los duros senos, las hermosas nalgas, el pubis casi sin vello. La tomaba como a un juguete; un juguete o un cerrado capullo de rosa que él hacía abrirse en cada noche de placer. Doña Flor iba perdiendo la timidez, entregándose a esa fiesta lasciva con creciente violencia, transformándose en amante impulsiva y audaz. Nunca, sin embargo, abandonó del todo la pudibundez y la vergüenza; era necesario reconquistarla cada vez, pues, apenas despertaba de esas locas audacias y de los ayes desmayados, volvía a ser una esposa tímida y pudorosa. (Amado, 1993: 9).

Aunque las líneas acontecen en el mismo plano, no hay dualismo entre lo molar y lo molecular, pues toda sociedad y todo individuo es atravesado al mismo tiempo por lo molar y lo molecular, por lo que muchos tipos de lucha, de resistencia, son tanto molares como moleculares. Por lo menos, así es en el caso de de la lucha y resistencia en el cama matrimonial de los Guimarães-Paiva. Doña Flor se resiste a las líneas de fuga de su primer esposo. Su filiación al orden establecido para tener relaciones sexuales es evidente. Vadinho se vale de la molaridad religiosa para provocar la ruptura, la desterritorialización de Flor:

—No sé yogar estando tapado, aunque sea sólo por la sábana, para cuanto demás vestido. ¿De qué te avergüenzas, mi bien? ¿No se casa la gente para eso mismo? Y aunque así no fuera, yogar es cosa de Dios, fue Él quien mandó que se yogara. «Id a yogar por ahí, hijos míos, id a hacer un nene», dijo Él, y fue una de las mejores cosas que dijo.²³⁸

Las líneas de segmentaridad maleable implican mayor fluidez, pues presentan un funcionamiento rizomático. El rizoma está presente en mayor o menor grado en cualquier relación o estrato. Con este término, que se opone al modelo del árbol, Deleuze y Guattari apuntan a la presencia de la multiplicidad heterogénea de elementos y relaciones en toda y cualquier realidad, en la cual

²³⁸ *Ibidem*, p. 105.

cada punto puede conectarse a cualquier otro, trazando nuevas líneas o posibilidades de conexiones. Lo importante para los autores es que en un rizoma no existen ejes o centros que tengan el mando de las relaciones y de los flujos entre sus elementos, como es en el caso de los estratos o sistemas arborizados.

En este sentido, el acontecimiento se destaca como el lugar y el momento en que la realidad se construye, al contrario del sistema estratificado que predetermina el flujo de las relaciones entre sus elementos, destacando su origen o finalidad. Origen y finalidad son, pues, principio de control de los flujos entre los elementos de nuestra realidad y en este sentido controlan los acontecimientos. Ahora bien, la dimensión rizomática destaca, en oposición al estatus del origen y de la finalidad, la dimensión del *medio*, aquella en la cual el acontecimiento asume la posibilidad de desestratificación y la formación de nuevos flujos entre los elementos, o su prerrogativa ante el porvenir. Ésta es la posibilidad del deseo de crear nuevas relaciones o formas de vida. Como no se trata de separar estas dimensiones, presentes en la realidad, en cualquier rizoma coexisten puntos de rigidez, o de estratificación en tránsito, así como en cada estrato se encuentran rizomas que huyen de él y crean nuevas posibilidades de relaciones.

En este sentido, las líneas moleculares poseen impulsos y rajaduras en la inmanencia de un rizoma, en vez de grandes movimientos y grandes cortes determinados (Deleuze y Guattari, 2002: 72). Ellas son, así, más flexibles, que no buscan estratificar constantemente. Son de la naturaleza de una micropolítica, siendo menos localizables y contienen flujos y partículas que escapan al control de los sistemas molares macropolíticos. Ellas avanzan, en la mayoría de las veces, sin que haya percepción explícita de su movimiento.

Para evidenciar la diferenciación de esos dos tipos de segmentos, Deleuze y Guattari (2002: 74) subrayan que a cada uno de ellos le corresponde una especie vigilante que procura reproducir el orden y vigilar “los movimientos, los brotes, las infracciones, desórdenes y rebeliones que se producen en el abismo”.²³⁹ Para este ejercicio echan mano de una comparación con dos instrumentos ópticos, los catalejos y los telescopios.

Los catalejos (mirones de corto alcance porque tienen una lente simple) vigilan las grandes dualidades que producen y hacen pasar las líneas duras; ellos observan y recortan, y de esta manera sobrecodifican todas las cosas que se encuentran enfrente a fin de que se encuadren en los modelos predispuestos por el sistema dual. Para las microsegmentaridades existen los telescopios (mirones de largo alcance), mucho menos numerosos, pero capaces de ver los movimientos que se realizan en el devenir, súbitamente, y que no se permiten codificar por los sistemas duales, aunque haya presión para eso en todo momento, de tal suerte que las alteraciones no son percibidas.

Estos dos vigilantes son componentes del funcionamiento maquínico de la sociedad. (Con este término, Deleuze y Guattari se proponen destacar la composición de los elementos corpóreos en tanto producción de la realidad; por ello, presentan la realidad social como maquinación de las cosas y de los cuerpos entre sí, inclusive plantas y animales.) Ambos instrumentos ópticos forman parte del control social en el que las líneas moleculares parecen oscilar, ya que al no encajar éstas en las dualidades, hay presión para que sean sobrecodificadas por líneas duras en todo momento, aunque siguen a los devenires y se desestratifican, siguiendo con ello los cambios imperceptibles, aproximándose al modo de funcionamiento de la tercera clase de línea: la de fuga.

²³⁹ *Ibidem*, p. 204.

Aunque las abordaremos con mayor énfasis en el siguiente capítulo, diremos por lo pronto que las líneas de fuga son líneas de quiebre, verdaderos rompimientos que provocan los cambios bruscos muchas veces imperceptibles, las cuales no son sobrecodificadas ni por las líneas molares ni por las moleculares. Son roturas que deshacen el yo con sus relaciones establecidas, entregándolo a la pura experimentación del devenir, al menos momentáneamente. Son líneas muy activas, imprevisibles, que en gran medida necesitan ser inventadas, sin modelo de orientación.

Como veremos posteriormente en el caso de Vadinho, muchas veces las líneas de fuga necesitan ser realmente creadas en nuestras cartografías (el mapa de nuestras relaciones, la geografía política de nuestras vidas), principalmente cuando su potencial se encuentra amenazado por estratificaciones exacerbadas. Así, por liberar al deseo de la prisión de los estratos, las líneas de fuga lanzan al sujeto plenamente a los acontecimientos, a la experimentación, quien en esos instantes no se asegura en cualquier identidad.

Estas tres especies de líneas se mezclan constantemente y no dejan de interferirse unas con otras, tornándose reconocibles justamente por la existencia de otros tipos que las acompañan. Con frecuencia se transforman unas en otras, como nuestros autores lo consignan: corrientes de maleabilidad que pueden apoyarse en puntos de rigidez y viceversa.

El efecto de ser atravesado por las líneas puede durar algunos instantes o mantenerse por mucho tiempo, puede ser pasajero o cobrar mayor dimensión en nuestras vidas. Y así como en cada estrato hay conexiones que favorecen las líneas de fuga que pueden romper con lo que se encuentra establecido, y que se abren para la elaboración de nuevas relaciones, éstas pueden llevarlo a la fijación de nuevos estratos. Cuando se conocen Vadinho y Flor, una frase del

primero provoca una nueva relación, una fisura molecular en la molaridad de la joven profesora de cocina, por identificarse en la soledad que ambos viven:

Vadinho la miró, sonriéndole, mientras un aura de candor circundaba su rostro; luego le dedicó una sonrisa melancólica a Flor, que estaba lindísima:—Mi abuelo quiere que vaya a Río, me ofrece un puesto...

—¿Y usted va a aceptar? — preguntaba Flor, con la muerte en sus ojos de aceituna.

—Nada me retiene aquí... Nadie... Estoy tan solo...

Y Flor suspiraba a su vez: “Tan sola...” (Amado, 1993: 79).

Ésta es la razón principal por la cual Deleuze y Guattari nombraron a la subjetividad como proceso de subjetivación-desubjetivación. A final de cuentas, el hombre se construye en muchas relaciones y se desconstruye en otras diversas al encaminarse por las líneas de fuga. Nuestras relaciones son, pues, cruces de líneas, y cada una de ellas nos agita de manera más o menos intensa e imperceptible. Las líneas son cargadas de intensidades que producen efectos en el cuerpo en cada encuentro, y el riesgo se produce por la exacerbación de vibraciones que pueden descomponernos, en caso de que no soportemos el cruce de las líneas de fuga o, por el contrario, a través de la presión excesiva mediante el cruce de las líneas duras.

3.3. LA DOBLADURA MOLECULAR SUBJETIVA

Si bien en doña Flor las líneas molares y las de fuga la atraviesan de modo perenne, las líneas moleculares ganan mayor dimensión en su vida, pues nuestro personaje está en permanente construcción de su propio devenir. Se apoya, desde luego, en puntos de rigidez molar, como lo es su matrimonio con

Teodoro Madureira, pero también en las de fuga, como su relación extramarital con Vadinho, líneas que caracterizan sus respectivas relaciones.

La subjetividad es vista en el esquizoanálisis como una dobladura de la tesitura de las líneas que constituyen nuestras relaciones, dobladura que une, así, nuestra dimensión social e individual. Para la construcción de esa manera de percibirla, la filosofía de Foucault, en la forma como fue apropiada por Deleuze, sobre todo en *Foucault*, se vuelve esclarecedora, desde la concepción de las relaciones entre poder y saber hasta la concepción de la subjetividad y de la moral tratada más ampliamente en la etapa final de su trabajo.²⁴⁰

Foucault enfatizó la relación entre el poder y el saber en tanto fuerzas que se relacionan constituyendo históricamente juegos de verdad, que organizan la sociedad y formas de subjetividad. La verdad que deriva de esas relaciones no es algo oculto, absoluto ni intrascendente, sino que se constituye con los juegos y varía con las condiciones históricas. De esta forma, estudiar los juegos de verdad constituidos históricamente es entender cómo son producidas las subjetividades y las objetividades.

Foucault se ocupa de los enunciados que constituyen un campo del saber, específicamente de un sujeto que se construye a través del lenguaje, el cual destaca la importancia de las relaciones de saber en la sociedad y el impacto que producen en los individuos, pues son formaciones discursivas en las cuales ellos se insertan y que los definen en tanto sujetos.

Sin embargo, Foucault no abordó solamente el lenguaje, pues el saber se encuentra en contacto con los medios no discursivos, construyendo relaciones

²⁴⁰ “Y finalmente, *¿qué soy yo?* ¿Qué es uno mismo? Y ante esta pregunta, la subjetivación nos es mostrada entonces como un pliegue, como la forma resultante de una fuerza que se afecta a sí misma, mediante ella, ese afuera se constituye en un *adentro* coextensivo que nada tiene que ver con la interioridad. Y hay que atender con sumo cuidado a esta caracterización que Deleuze hace del análisis foucaultiano de la subjetividad en sus últimos textos, como un tercer dominio, derivado del poder y el saber, pero independiente, un tercer dominio que es tanto condición de posibilidad del *pensar* como del *resistir*”: Miguel Morey, en el prólogo de *Foucault*. Confróntese el capítulo “Los pliegues o el adentro del pensamiento” en Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, Paidós: Barcelona.

de poder. El poder se convierte en el responsable del encuadramiento de las cosas, del mantenimiento del orden, semejante al papel de las líneas de segmentaridad dura. No obstante, el poder no es responsable solamente por la represión sino por la producción de saberes, que así va constituyendo subjetividades y prácticas sociales. Deleuze nos dice que “el poder más que reprimir ‘produce realidad’, y más que ideologizar, más que abstraer u ocultar, produce verdad” (Deleuze, 1987: 55). De esta manera se vuelve inconcebible imaginar un funcionamiento social y la construcción de subjetividades sin la existencia de esas relaciones de poder.

Las contribuciones foucaultianas al respecto del poder fueron muchas para el esquizoanálisis por romper con diversos postulados que eran vistos como inherentes a él. Foucault enfatiza una concepción de poder descentralizado, en contrapartida a su identificación con el aparato del Estado. Así, el Estado pasa a ser visto más como efecto del conjunto de las fuerzas que constituyen una microfísica del poder social, es decir, que actúan en todas las instancias sociales y no sólo en su forma legal y estatal. En particular, de acuerdo con Foucault, las disciplinas adentran el campo social independientemente del aparato judicial y político, siendo tan eficaz como las formas estatales de instaurar el poder. Otra característica importante de la concepción foucaultiana del poder es que éste se convierte más en una estrategia que en una propiedad, algo que se ejerce en relaciones móviles e inestables, y no algo que se posee. Éste es el verdadero campo de la batalla política.

En esta etapa del trabajo foucaultiano, según la visión de Deleuze, el diagrama se torna el principal factor para la comprensión del funcionamiento social y de las formas de subjetividad que les son características. El diagrama es la presentación de la dirección o sentido de las fuerzas que caracterizan una

formación social. Entonces, no basta conocer solamente los archivos históricos sino su funcionamiento o las funciones que los animan.

Todo diagrama es inestable y fluido, y no para de mezclar materias (cuerpos) ni funciones (sentidos) y modificarse. Son dinámicos y conocerlos no es una tarea fácil, debido a sus mutaciones. Sin embargo, mantienen relativos grados de estratificación que permiten ser reconocibles en un mismo periodo histórico. Sus mudanzas son moleculares, bordeando lo imperceptible.

Finalmente, la fase final de la obra de Foucault parece haber sido de gran contribución para la construcción del concepto de subjetivación en el esquizoanálisis. Deleuze sostiene que Foucault estaba preso a la idea de las relaciones de poder y que, según él mismo, el punto más intenso de nuestras vidas es cuando éstas chocan con el poder, se debaten contra él, intentan utilizar sus fuerzas o escapar a sus trampas, ardidés.

Pero, ¿cómo comprender esta resistencia de forma constructiva y no sólo como fuga o negación? Para responder a tal cuestión, Foucault incluyó a la moral entre las instancias que constituyen los juegos de verdad y poder. Más exactamente: el campo de la ética, que se expresa a través del concepto de cuidado de sí y que se constituye en tanto fuerzas que se vuelven a sí mismas en vez de relacionarse con otras. Es decir, la moral es el campo en el que el sujeto juega con sus posibilidades históricas. En otros términos, el poder nos ordena el qué y el cómo hacer, pero es la moral la que posibilita que todas las órdenes no sean simplemente ejecutadas sino articuladas con el propio cuidado de sí. Y por eso su advenimiento, según Deleuze, a la luz del pensamiento de Foucault, representa la dobladura de las fuerzas del lado de fuera (saber y poder) en el lado de adentro, que es la dimensión de la subjetividad. Esto significa que las fuerzas sociales de saber-poder, y también aquellas de afuera absoluto, se forman ni función determinadas que según Deleuze representan las fuerzas infinitas del

caos, son dobladas por la dimensión subjetiva, que pasa a relacionarse con ellas bajo la perspectiva del cuidado de sí. La moral, por tanto, abre posibilidades de experimentación entre los imperativos del poder y los modelos del saber. El afuera absoluto, expresado por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* A través de la noción del caos, son las fuerzas infinitas que rebasan las composiciones de fuerzas que configuran nuestras vidas o sociedades; en este sentido, el caos caotiza, es principio inmanente de desestratificación de nuestras formas de vida, porque es el campo de lo virtual o de la dimensión de lo posible donde se juega con lo actual.

Con base en lo anterior, y retomando el prólogo de Morey en *Foucault*, ¿qué es doña Flor?, ¿quién es ella? Es la forma resultante del poder y del saber. Del saber de cocina, que le da poder, diría con mayor exactitud. La producción de sus saberes son justamente sus recetas, que producen verdad sobre las cosas.

El saber culinario en doña Flor es un eslabón entre la formación de la identidad cultural bahiana, la sensualidad de la unión de las razas y las pizcas de humor de la trama de la novela. Ya en el inicio de la obra hay una receta de nuestra protagonista mezclando elementos del arte culinario con su personalidad y su doble matrimonio: la típica tarta de mandioca, receta que doña Flor dice haber aprendido haciéndola, así como aprendió a amar y a vivir. Esto constituye un indicio de representatividad que los elementos de la cocina bahiana tendrán en la novela.

La comida es un fenómeno cultural, con contenidos simbólicos y cognitivos que puede adquirir múltiples significados: comida para ricos y para pobres, para mujeres o para niños, para enfermos, para las festividades o para el luto, como justamente abre el primer capítulo.

Los hábitos alimenticios constituyen experiencias consolidadas a través del tiempo y por eso se transforman en simbolismos y representaciones culturales. Los comensales encuentran regularmente el auge de expresión durante las refecciones. A través de la alimentación es posible visualizar y sentir tradiciones que no son dichas. La alimentación es también memoria: opera fuertemente en el imaginario de uno, y está asociada con los sentidos: olor, visión, paladar, audición y tacto. Se destacan las semejanzas, las creencias y la clase social a la que cada uno pertenece, por traer consigo las raíces de cada cultura.

De acuerdo con mi experiencia como lector, en la historia de la literatura el placer de comer es visto en circunstancias diversas, como en el romanticismo, con su naturaleza exuberante. Este contexto contribuye para crear la idea de lo regional en términos gastronómicos: cuando es preservado, contribuye para la mayor divulgación de los usos y costumbres locales y , por tanto, de la cultura de las regiones que representa. La valorización de la gastronomía, sea típica o regional, debe estar vinculada al patrimonio cultural intangible, rescatando la alimentación popular que posea y, al mismo tiempo, condiciones de tipicidad regional y presentación al comensal.

Así, la culinaria de doña Flor es más una estrategia que una propiedad. No posee su arte, lo atomiza al fundar su escuela Sabor y Arte como formación social. Nuestra protagonista tiene el poder de saber qué preparar y cómo prepararlo, pero su moral es la que dicta con el propio cuidado de la preparación. La cultura molar influye en las elecciones alimenticias a través de una lógica propia. Cada cultura tiene sus propias y distintas formas de clasificar el mundo. Pero es mediante la construcción de sistemas clasificatorios que la

cultura nos ofrece los medios por los cuales se puede dar sentido al mundo social y construir significados.

A través de la cultura en medio de la cual vivimos, aprendemos a clasificar todos los alimentos, así como los objetos, personas, acciones, según categorías predefinidas: nutricional saludable, engordador, sensorial (crujiente, suave, picoso), culinario (asado, crudo, término medio), social (comida de fiesta, comida exótica, comida de rico), etcétera. En resumen, la cultura analizada bajo el foco de la gastronomía es parte integrante del patrimonio de los pueblos.

Pero doña Flor tiene el poder no sólo de recrear sino de crear, de acuerdo con su propia dimensión subjetiva. Experimenta entre los imperativos del poder molar y los modelos del saber. Sí, la culinaria de doña Flor está directamente ligada a la cultura del pueblo bahiano, pero sus clases de gastronomía en la escuela Sabor y Arte es su patrimonio subjetivo, inmaterial, que puede ser comprendido como un recurso a la disposición de las comunidades para su desarrollo y sus propios devenires.

En la novela doña Flor nos presenta cuatro recetas a lo largo del libro y al inicio de cada capítulo. En el original: Bolo de puba, Moqueca de siri, Cágado Guisado y Vatapá de Peixe ou de Galinha. Cada una representa esa dobladura subjetiva, que tiene que ver con la conciencia.

Ahora bien, comprendemos que la conciencia tiene un papel de facilitador y orientador en este proceso de experimentación, construcción y deconstrucción de subjetividades. Sin embargo, como veremos a continuación, no tiene el dominio sobre el proceso, ya que corresponde al cuerpo un papel más amplio y fundamental.

3.4. EL CUERPO Y LA CONCIENCIA COMO PROCESO DE SUBJETIVACIÓN MOLECULAR

En *Spinoza: filosofía práctica*, Deleuze destaca que no sabemos lo que puede un cuerpo. Éste es más que un organismo y su control por medio de la conciencia: es el campo de los afectos. Justamente por no saber lo que puede un cuerpo, parlotemos al respecto, creamos mil formas imaginadas para controlarlo o ceñirlo a la conciencia que, en realidad, no manda ni es mandada por el cuerpo.

Lo que Spinoza nos propone y que es apropiado para Deleuze y Guattari en sus obras, particularmente en *Mil mesetas*, es que el cuerpo rebasa la conciencia que tenemos de él. Cada cuerpo tiene un potencial de acción, que configura su singularidad. Basado en Spinoza, Deleuze acota que cada cuerpo se diferencia por los grados de potencia que posee, por los encuentros que experimenta y las relaciones que establece. En el esquizoanálisis, estos grados son considerados a partir de los agenciamientos en los cuales se encuentran los cuerpos, es decir, a partir de los encuentros en que se insertan.

El grado de potencia de actuar, entonces, es constantemente modificado por los encuentros que experimentamos, por el cruce de líneas y flujos, que aumentan o disminuyen nuestro potencial de acción. La conciencia, en primer lugar, percibe sólo los efectos de esos encuentros sobre nuestro cuerpo.

El cuerpo de las relaciones, cuya denominación escogida por Deleuze y Guattari fue el de *Cuerpo sin Órganos*, tiene una región de intensidad continua, caracterizando zonas de vibración que permiten que las relaciones con otros cuerpos ocurran. Son estas relaciones las que forman y definen la potencia de actuar de cada cuerpo y de cada pensamiento, que cuando entran en contacto con otros elementos, de cualquier naturaleza, pueden tanto componerse con

ellos para formar un todo más potente cuando se debilita, en la medida en que nos descomponemos en esas relaciones.

La conciencia ignora ese proceso pero atiende sus efectos. Cuando se produce una composición derivada del encuentro entre los elementos, sentimos alegría, pues la potencia de actuar de nuestro cuerpo aumenta en esa relación. Nos sentimos alegres cuando un cuerpo se compone con el nuestro, así como cuando una nueva idea se compone con nuestro pensamiento, ampliándolo. Por el contrario, cuando lo que ocurre es descomposición, lo que sentimos es tristeza, pues tenemos nuestra potencia disminuida.

Sin embargo, al abordar a Spinoza, Deleuze destaca que para la conciencia los efectos no bastan y por eso ella busca también las causas. La conciencia entonces se angustia con el desconocimiento sobre lo que pasa con el cuerpo y para suprimirla invierte la comprensión del proceso, tomando los efectos como las propias causas. En ese proceso invoca su poder sobre el cuerpo engañándose con que lo domina. Y cuando no tiene más condiciones de colocarse como causa primera y explicar las relaciones entre los cuerpos, invoca elementos trascendentales para dar cuenta del sentido de la realidad de esas experiencias y organizarlas en un todo inteligible.

No obstante, hay un papel reservado a la conciencia en el esquizoanálisis, es decir, un rol noble y no ilusorio, como acabamos de describir, cuya función vital es más importante que ese supuesto control sobre el cuerpo. En vez de colocarse como órgano superior que estipula un código moral y trascendente al cual se debe seguir, su papel puede ser el de facilitar experiencias de composición y el de evitar las de descomposición.

En el último texto conocido que Deleuze publicó, “L’immanence: une vie...”, un artículo que abre el número 47 de la revista *Philosophie* (1995: 3-7),²⁴¹

²⁴¹ “L’immanence: une vie”, en *Philosophie*, París, Número 47, Septiembre de 1995, pp. 3-7.

el autor establece un conjunto de relaciones entre conciencia humana, por un lado, y campo trascendental, empirismo trascendental y plano de inmanencia, por otro lado.

Para Deleuze, el campo trascendental se define, en oposición al campo de la experiencia, por no “reenviar a ningún objeto, ni pertenecer a ningún sujeto”. Estaríamos, pues, en el área de una “conciencia a-subjetiva”, donde el papel del yo no puede ser concebido.

Por su parte, el empirismo trascendental surge descrito como una multitud de datos inmediatos “pre-reflexivos e impersonales”, es decir, como un flujo pujante, sin delimitación, principio o fin, que se opone al mundo del sujeto y del objeto y que es sobre todo anterior a él.

Si el campo y el flujo trascendentales aparecen íntimamente ligados entre sí, ya la noción de plano de inmanencia requiere una presentación previa de la propia conciencia. Según Deleuze, en este artículo la conciencia sólo se convierte en un hecho “cuando un sujeto es producido al mismo tiempo que su objeto”, aunque ambos acaben por no surgir en la boca de la escena de la conciencia, acabando antes por tornarse en entidades “trascendentes” de la misma. Al conocer a Vadinho y decirle éste que está “tan solo”, doña Flor se identifica empáticamente y musita para sí “tan sola”.

Subrayemos que el lexema “trascendente” significa aquí que, al observar el filme de nuestra conciencia, suponemos la existencia de sujetos y de objetos pero sin que los veamos como figuras de hecho. Por otro lado, cuando Deleuze utiliza el lexema “trascendental”, remite indudablemente a la conciencia a un campo previo y que se imagina como un flujo ininterrumpido de eventos, sin objetos ni sujetos, la mayor parte de los cuales ni siquiera llegar a convertirse en presente en la cartografía de nuestra conciencia alargada.

En esta línea de ideas, la concepción de “plano de inmanencia”, en tanto aplicación del campo trascendental, se confunde con todo lo que pueda escapar de la trascendencia del sujeto y del objeto, tornándose en vida, o en dinámica, siempre lista a cruzarse con la actualización que los varios niveles de la conciencia van llevando a cabo, a lo largo del tiempo.

De este modo, es de la vida inmanente y de su flujo empírico trascendental que se van separando eventos y “singularidades” que, por su parte, se actualizan permanentemente en la conciencia, a través de sujetos y objetos que representan el modo ininterrumpido (en tanto manipuladores de marionetas) en el palco de nuestro interactuar cotidiano.

Este proceso, no distante de cualquier teoría del acto, pone en evidencia la emersión de lo virtual que, para Deleuze, es caracterizado como compromiso (*engagement*) que se hace efectivo en un proceso de actualización, “siguiendo el plano que le da a su realidad propia”. De ahí la conclusión crucial del autor en este artículo: “Le plan d'immanence lui-même s'actualise dans un Objet et un Sujet auxquels il s'attribue”.²⁴²

Resumiendo, diríamos que la conciencia se revela en escena, a través de actores no presentes, sino trascendentes (sujetos y objetos); que la conciencia se alimenta de una actualización protagonizada por un plano de inmanencia (en el fondo, la aplicación del campo y del flujo trascendentales); que la conciencia es un acontecer actual envuelto por un potencial desmedido de virtuales, en interacción permanente; y que, para terminar, el puente entre campo trascendental y campo consciente, o empírico, es construido según los criterios que recorren el propio plano de la inmanencia, de desfases entre órdenes temporales y, finalmente, de las inevitables alteraciones (e indeterminaciones) que los eventos actuales y los virtuales sufren, al comunicarse en esa línea de

²⁴² *Ibidem*, p. 6.

falla que los separa y que es, al fin y al cabo, la línea de abismo entre lo representable y lo no representable.

De este modo, ya no se habla de bien ni de mal, sino de lo que es bueno y de lo que es malo. La filosofía de Spinoza y también la de Deleuze y Guattari que la utilizaron como una de sus bases son, en este sentido, vitalistas e inmanentes, las cuales niegan la existencia de cualquier principio trascendente que se coloque como explicación de lo que ocurre en la experiencia de la vida. Así, el esquizoanálisis critica la idea de que la conciencia tiene dominio sobre el cuerpo o, por ser una filosofía de la inmanencia, no se apoya en nada que supuestamente se encuentra más allá de la experiencia de nuestros encuentros. Y justamente por no tener *a priori* el conocimiento de lo que puede un cuerpo, el esquizoanálisis nos invita a la experimentación, a hacer un CsO saludable o expresión de una vida plena, o dicho de otro modo, con el máximo de alegría y mínimo de tristeza.

La conciencia acompaña nuestros encuentros y observa cómo nuestra potencia de acción es aumentada o disminuida en esas relaciones. Deleuze, apoyándose en la filosofía de Spinoza, subraya que el papel principal de la conciencia es justamente la observación de esas alteraciones en el sentido de favorecer las experiencias de composición y evitar las de descomposición; para eso son fundamentales tanto el papel de la experiencia como el conocimiento de las relaciones que la componen, para que los encuentros que hagan viable nuestro aumento de potencia y alegría no sean solamente fruto del acaso, sino favorecidos por nosotros, así como la evitación de la disminución de nuestra potencia o tristeza. En este sentido, Deleuze y Guattari destacan la importancia de cartografiar nuestras relaciones para explorar las líneas de fuga que favorezcan el flujo de deseos que fortalecen la vida, en vez de aproximarlas a la muerte o a todo que conspire contra ella.

Nuevamente cito el primer párrafo de la novela en la que se percibe cómo la conciencia acompañará los encuentros de la protagonista: “¿No fue viviendo como aprendí a vivir” (Amado, 1993: 7). El cuerpo de doña Flor, a pesar de no tener el potencial convencional de sensualidad, lo desarrolla cabalmente. Nos dice el narrador que “aun así era bonita, de agradable presencia: pequeña y rechoncha, gorda pero sin grasa, la piel bronceada con tono de *caboverde*, lisos los cabellos, y tan negros que parecían azulados, ojos para un requiebro y labios gruesos, entreabiertos sobre los dientes blancos”.²⁴³

Así, el cuerpo de doña Flor rebasa la conciencia que la protagonista tenía de él, pues ya el propio Vadinho lo consideraba apetitoso, con encanto sensual y hogareño escondido tras una apariencia tranquila y dócil. Sobre todo veía el malandro, detrás del recatado deseo de su mujer, unas ansias contenidas, que se tornaban violentas e incluso incontenibles cuando se manifestaban libremente.

El grado de potencia de actuar de nuestra protagonista será constantemente modificado por los encuentros que experimentará. En su primer matrimonio, ya lo dirá el narrador, doña Flor jamás pudo eludir su encanto, aunque estuviese indignada, enojada por algún motivo reciente. Jorge Amado sabe que las relaciones que establecerá su personaje femenino con sus maridos definirán sus acciones y sus pensamientos. Con Vadinho, por ejemplo, era siempre ceder a sus apetitos carnales.

Pero para la conciencia, ya se dijo, los efectos no bastan y por ello busca también las causas. Y las causas son la excusa para contar la historia. Así funciona la novela de Amado. ¿Por qué se transformaba en amante impulsiva y audaz en la cama y al día siguiente era una esposa tímida y pudorosa?

Deleuze insiste en observar prudencia para que no se tenga que comenzar siempre desde cero, guardar niveles de estratificación que son

²⁴³ *Ibidem*, p. 13.

necesarios a la vida, pero para extraer de ellos nuevas posibilidades de flujos de los deseos o de experimentación. Por ello, abrimos paso al análisis del concepto medular del esquizoanálisis: el deseo.

3.5. EL DESEO

Podemos decir que deseamos, que ambicionamos siempre algo. No existiríamos como humanos sin desear, sin querer, es decir, este deseo es el humus que impulsa la vida. El deseo es el principio del mundo. Para Deleuze y Guattari, el deseo, en su flujo o aprisionamiento, en tanto condición de nuestras relaciones humanas, inmanente a ellas, conforme las líneas que componen el mapa de nuestra realidad, es lámpara votiva del hombre y, por tanto, piedra angular del esquizoanálisis, fundamental en el proceso de subjetivación-desubjetivación. Como sostienen nuestros autores en *Mil mesetas*, el esquizoanálisis es un análisis del deseo, inmediatamente práctico, inmediatamente político, ya se trate de un individuo, de un grupo o de una sociedad.

En la concepción esquizoanalítica, el deseo no es visto como falta o carencia, no produce para suplir y no necesita de nada que lo rellene o colme, él simplemente se derrama, se desborda. Es el deseo, pues, el que produce nuestra realidad, constituyendo nuestras relaciones.

3.5.1. LA ATRACCIÓN DEL DESEO COMO ESTUDIO

Desde el momento en que nace, el ser humano está impelido por su naturaleza biológica a obtener el aire que llene sus pulmones. No sabe que en el útero materno recibió el oxígeno por medio de la sangre irrigada a través del cordón umbilical; también ignora que tras abandonar el cuerpo de su madre perdió oxigenación y por tanto los niveles de anhídrico carbónico en su sangre se han elevado. Para contrarrestar esta situación hay que respirar de manera autónoma y, si no, es el ginecólogo quien estimula al neonato mediante una nalgada para que llore y, por tanto, respire.

En este primer evento existencial está presente la excitación, ya sea propia —producida de manera irracional por el bebé— o inducida —de modo consciente, por el médico—, en busca de la consecución del primer objeto de deseo: vivir. Se trata del primer paso hacia la construcción del ser, el cual será moldeado tanto por agentes externos como por uno mismo. Sin embargo, la presencia e influencia del factótum ha desatado una histórica controversia que aún no está zanjada. ¿Son otros los que despiertan, motivan, impulsan u obligan a perseguir la posesión y el goce de un determinado objeto? Antes de contestar ese cuestionamiento habrá, en principio, que delimitar tanto la definición del deseo como sus características y alcances.

El deseo ha sido definido de diversas maneras, de acuerdo con el enfoque científico de quien ha analizado este movimiento afectivo. Apreciaciones de tipo religioso sobre éste se hallan en literatura antiquísima. Sólo por citar un ejemplo: para el budismo, el deseo es una fuerza tremenda condicionada por tres sensaciones: agradable, que incita a la posesión del objeto que la produce; desagradable, que mueve a la consecución del opuesto, y

neutral, cuyas características son similares a la primera. Si uno experimenta deseo, entonces hay apego por la existencia y, por lo tanto, el hombre que desea tiene la potencialidad de producir sus renacimientos una y otra vez, de tal suerte que queda atado a este plano material. En resumen, el deseo es la causa del sufrimiento humano y no la disposición de un ser supremo.²⁴⁴

El terreno donde el análisis del deseo echa raíces más fecundas es el de la filosofía. En *Filebo*, Platón (1992) aborda los conceptos de placer y dolor, así como la naturaleza de las emociones que éstos producen, a las cuales llama afecciones del alma. La polémica del diálogo se centra en el papel fundamental que juega la memoria en la experiencia de lo placentero y de lo doloroso. En este sentido, las afecciones son carencias de armonía corporal. Si se siente placer, entonces el cuerpo funciona correctamente y el dolor acusa lo contrario. Así, la memoria desempeña la función de recordarnos nuestras vivencias anteriores para prever la presencia o ausencia de las experiencias futuras. En este sentido, la memoria y el olvido son el eje central bajo la cual operará el deseo, que es la afección anímica capaz de orientarnos en la obtención del objeto que nos produzca plenitud, que llene esos vacíos.

Por su parte, Aristóteles, visiblemente impresionado por su maestro, extiende la premisa platónica en la *Retórica*, aunque distingue dos tipos de impulsos: *epithimía*, el deseo que nace de los apetitos, y *boúlesis*, deseo intencional basado en una elección. El primero es pasional e irracional, en tanto que el segundo es un apetito racional de bien, voluntad inclinada hacia lo palpable: “Y todo lo que se desea, dado que es lo que aparece, no sólo como placentero, sino también como lo mejor. Pero sobre todo, [es preferible] para cada uno aquello que coincide con su propio gusto” (Aristóteles, 1999: 221).

²⁴⁴ Cfr. Bhikkhu Nandisena (2000). *Las cuatro nobles verdades*, Fondo Dhamma Dana.

Respecto al placer sostiene que es “un cierto movimiento del alma y un retorno en bloque y sensible a su naturaleza básica”²⁴⁵ y por lo tanto “es placentero todo aquello de lo que se tiene deseo, puesto que el deseo es un apetito del placer”.²⁴⁶ Así, el deseo (o impulsión, *órexis*) es motivado por las emociones, aquellas por lo que los hombres cambian y difieren en el juzgar, de lo que se sigue pena y placer.

En la época medieval, Tomás de Aquino llama deleitable a lo que “no tiene más razón de ser apetecido que el placer, aunque a veces sea perjudicial y deshonesto. Se llama útil a lo que no tiene por qué ser apetecido, pero que conduce a otra cosa, por ejemplo una medicina amarga. Se llama honesto a lo que en sí mismo contiene el porqué del deseo” (Aquino, 2001: 134). Sin embargo, para el clérigo no todo lo que se ve se tiene o se posee, “bien porque hay distancia por en medio, bien porque no están bajo nuestro poder. Tampoco gozamos de todo aquello que poseemos, bien porque no encontramos placer en ello, bien porque no colman nuestros deseos”.²⁴⁷

En *Las pasiones del alma*, René Descartes examina la diferencia existente entre el alma y el cuerpo a fin de atribuir a cada uno las funciones que residen en nosotros. Así, la pasión es una acción cuya función es conservar el cuerpo y tornarlo más perfecto, lo cual también es bueno para el alma, pues los pensamientos se retienen y favorecen el conocimiento. El deseo para este filósofo es una pasión primaria, “una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer para el futuro la cosa que le parece conveniente. Así, no se desea sólo la presencia del bien ausente, sino también la conservación del presente, y además la ausencia del mal, tanto del que se padece ya como del que creemos que podemos recibir en el futuro” (Descartes,

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 263.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 265.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 173.

2005: 102). Sin embargo, cuando se tiende hacia algún bien, el deseo va acompañado de odio, temor y tristeza.

Esta pasión puede nacer tanto del horror como de la complacencia. En el primer caso, lo que horroriza “provoca de súbito la agitación que lleva al alma a emplear todas sus fuerzas para evitar un mal tan presente; y esta especie de deseo es lo que se llama comúnmente la huida y la aversión”; en el segundo, “la complacencia ya ha instituido particularmente la naturaleza para representar el goce de lo que agrada como el más grande de todos los bienes que pertenecen al hombre, lo que hace que se desee muy ardientemente este goce”.²⁴⁸

John Locke concibe al deseo como “el malestar que un hombre encuentra en sí mismo con motivo de la ausencia de cualquier cosa cuya presencia le hace gozar y le llevan la idea de deleite” (Locke, 2000: 96), el cual puede ser mayor o menor según la vehemencia del malestar. Para el filósofo inglés, es el único acicate de la industria y de la actividad de los hombres. Si la ausencia del bien no provoca disgusto o dolor; si un hombre se encuentra contento sin él, no existe deseo de ello, ni empeño por conseguirlo.

A su vez, Baruch Spinoza considera que el deseo es la esencia misma del hombre, un afecto del ánimo, un esfuerzo por el que el alma apetece o aborrece las cosas para su conservación. Cuando se refiere al alma sola, lo llama *voluntad*, y cuando se refiere al alma y al cuerpo, lo nombra *apetito*. Asimismo, el deseo se refiere por lo general a los hombres, “en cuanto que son conscientes de su apetito, y por ello puede definirse así: el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo [...] nosotros no intentamos, queremos, apeteceamos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 103.

que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apetecemos y deseamos” (Spinoza, 1980: 132).

Para concluir este prolegómeno —aunque en el tintero nos queden otros muchos estudiosos— diremos que en Hegel que el deseo es un estado general de conciencia de sí mismo. En el fondo, el ser humano desea ser reconocido por el otro como hombre. “Este ser para otro es, por tanto, la sustancia que es en sí, diferente del sí mismo. La buena conciencia [...] es el momento esencial que consiste en comportarse hacia los otros como universalidad. Es el elemento común de la autoconciencia, y ésta la sustancia en que el acto tiene subsistencia y realidad; el momento del ser reconocido por los otros” (Hegel, 1985: 239).

Estas ideas robustecerán la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo que servirán a Jacques Lacan para conformar su propuesta de que el deseo del hombre es el deseo del otro, pues desear el deseo del otro es desear hacerse reconocer por otro como hombre. Aquí cabe dedicar un apartado al psicoanálisis, ya que el espíritu de *El Anti-Edipo* reside en una serie de severos cuestionamientos al estatuto del psicoanálisis.

3.5.2. PSICOANÁLISIS VERSUS ESQUIZOANÁLISIS

El deseo humano fue llevado al territorio psicoanalítico en virtud de que está en estrecha comunicación con el comportamiento que deriva en una angustia. Hablar de deseo, sin embargo, implica un enorme abanico de posibilidades, por lo pronto lingüísticas. Primero, porque, independientemente de lo que el diccionario consigne (impulso, movimiento afectivo, aspiración, anhelo, apetencia sexual, conceptos de por sí demasiado generales e inclusive que

apuntan a direcciones diferentes o bien distantes), el deseo puede denotar una carencia, una necesidad de alguna cosa que se convierte, en cierto momento, indispensable, nativa de una aprehensión interior. Pero antes de definir su naturaleza hay que detenernos en su lógica de operación psíquica, de acuerdo con Sigmund Freud.

El viernes concluyó en *La interpretación de los sueños* que los deseos son la fuerza impulsora del aparato psíquico. El sueño no sería solamente una actividad somática sino un estructurado fenómeno de realización de deseos disfrazados en el aspecto manifiesto del acto onírico. De esta manera, como inconscientes, los deseos serían originados en la infancia y permanecerían inmutables en nuestra vida adulta. La realización de estos deseos se da por la recatexis de una imagen mnémica ligada a una satisfacción. Bajo tales postulados, Freud colocó en perspectiva de estudio, así, el origen de los deseos. Sin embargo, ningún sueño de un adulto puede ser tomado como una mera realización de deseos; éstos estarían sometidos a formaciones de compromisos entre los procesos primarios y los procesos secundarios. Años después, Jacques Lacan reformularía los postulados del neurólogo austríaco.

3.5.3. EL DESEO EN DOÑA FLOR

El deseo es la pulpa o sustancia de la teoría esquizoanalítica. Llevado al *territorio* psicoanalítico, el deseo humano acusa estar en comunicación con la particularidad humana. Hablar de deseo implica un gran caudal de consideraciones. Primeramente, porque el deseo puede, a primera vista, denotar una necesidad, una carencia de alguna cosa que se convierte, en ciertos

momentos, en indispensables. Así, concluimos que la necesidad, oriunda de una aprehensión interior, puede ser satisfecha, aunque momentáneamente.

La necesidad puede ser situada en un hemisferio en el cual saciarla sería posible en tanto satisfacción momentánea, fruto de una tensión interna. El deseo, en contrapartida, se constituye como una ausencia difícil de ser alcanzada y, si es suprimido, no tendría fin.

Jacques Lacan (1901-1981), discípulo de Freud, nos sugiere que el deseo nace de las fuerzas naturales que rigen al ser humano. Desear no surge de la conciencia sino de algo extraño, del gran Otro, el cual no es identificado, que se encuentra en el hemisferio inconsciente. Así, el Otro descansa en lo simbólico y posee su propia dimensión. Representa el campo de la cultura, del lenguaje, del mito y del arte escondidos.

Deleuze y Guattari criticaron al psicoanálisis desde su primera obra en común: *El Anti-Edipo*. El esquizoanálisis concibe el deseo de manera diferente al convencional, el cual puede describirse como una tendencia hacia la posesión de un objeto, e inclusive a la noción que defiende el psicoanálisis. Para Deleuze, se desea en conjunto y para ello construye el concepto de agenciamiento para la realización del deseo. Lo ve como flujo y lo acerca al delirio.

Al principio de esta obra, Deleuze y Guattari enarbolan su tesis: todos somos máquinas deseantes. No se trata de un término mecánico para denotar que la teoría es programada, predecible e impulsada por energía artificiosa, sino que la suya es una propuesta de ingeniería filosófica y estética.

Pues bien: siempre deseamos, ambicionamos algo. No existiríamos como humanos sin desear, sin querer; es decir, el deseo impulsa la vida. Por tanto, el deseo nos mueve, según el esquizoanálisis. Todo es producción: producciones de producciones: de acciones y de pasiones, de registros, distribuciones y pasiones, producción de consumos, voluptuosidades, angustias y dolores.

En Flor el deseo nace cuando Vadinho la corteja en su noviazgo. En realidad habrá que decir que Vadinho no la pretendió de manera convencional: “Ni le había dicho que la amaba, ni había hecho alarde de sentimientos apasionados y ni siquiera le había pedido permiso para cortejarla” (Amado, 1993: 86).

No había salido ninguna clase de declaración. Ni poemas. En vez de eso, Vadinho ganaba en cada noche una nueva parcela de sus defensas con caricias y frases eróticas: “Vadinho se puso detrás de ella, abrazándola, cubriéndole los senos con las manos y besándola ávidamente en la nuca. Ella, temblorosa, cerró los ojos y lo dejó hacer, casi muerta de miedo y de alegría”.²⁴⁹

Todos los devenires del deseo se mueven con tendencia a la desestratificación, como si ésta atrajera el deseo. En realidad, es su proceso de creación. Sin embargo, la prudencia se hace necesaria, pues hay riesgos de desestratificación absoluta y, si así fuera, sería necesario recomenzar siempre desde cero, lo que no es viable desde el punto de vista vital. Esto significa en otros términos que la vida también tiene el papel de organización de sus flujos a través de las percepciones. De esta manera es imposible erradicar las formas que suponen al menos un grado de estratificación de la vida, para que ese vaciamiento no ocurra. Por otro lado, existe también el riesgo de aplastamiento del deseo por las fuerzas de los estratos. Siendo así, ¿qué hacer con nuestras formas o estratificaciones, ya que ellas pueden aprisionar el deseo o inclusive amenazar la propia vida con su fuerza de rigidez y, por otro lado, también son fundamentales para la orientación de la vida o del flujo de los deseos? La verdad es que éstos son dos casos extremos que deben evitarse, con coraje para la construcción de nuevas experiencias, relaciones o formas de vida, y prudencia para no chocar con las fuerzas que nos pueden descomponer.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 87.

Deleuze nos propone en este sentido hacer una política, construir la cartografía de nuestros deseos. Es decir, cartografiar las fuerzas que nos rodean y atraviesan, fuerzas con las que tenemos que lidiar para construir nuestras formas de subjetividad o existencia, y que también nos constituyen. Como hemos visto, estas fuerzas pueden ser más o menos segmentarizadas, duras o maleables, forzándonos a los más diversos tipos de estratificación. Conociéndolas, es más fácil identificar y combatir los que nos aprisionan y favorecer posibles líneas de fuga, por donde el deseo pueda fluir y construir nuevas relaciones y maneras de sentir.

Así, no es necesario negar las formas, los estratos, o ignorarlos imprudentemente, sino instalarlos para experimentar las posibilidades que tienen que ofrecer y así encontrar zonas de vecindad con otros elementos por donde el deseo pueda entrar y crear nuevas posibilidades de vida, lo que el esquizoanálisis denomina políticas. En otros términos, el deseo se produce por rizomas y es bloqueado por las estratificaciones exacerbadas justamente porque éstas transforman los rizomas en totalidades arborescentes. Nuestros autores nos dicen en *Mil mesetas* que cuando un rizoma es cerrado o arborificado, se acabó: el deseo ya no pasa porque es siempre por el rizoma que el deseo se mueve y se produce.

Podemos concebir, entonces, al deseo como poblador del CsO o, mejor dicho, el CsO es el campo de inmanencia del deseo, el plano de consistencia propia del deseo, allí donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a cualquier instancia exterior, falta que lo volvería hueco, placer que lo rellenaría.

El deseo actúa en nuestras relaciones, produciéndolas y consecuentemente siendo producido y fluyendo a través de ellas. Según Deleuze y Guattari, él existe en todo.²⁵⁰

Esta afirmación nos muestra que nada existe sin que el deseo lo produzca y mantenga, aunque los regímenes extremadamente estratificados cercenen su libertad o liberen fuerzas de destrucción que, cuando no llevan a la muerte, pueden conducir a la locura y a la aniquilación de la subjetividad. La experiencia de instalarse en los estratos, modificarlos o inclusive abandonarlos, buscando sus puntos rizomáticos, rebasando su rigidez a través de las posibilidades de la cartografía que cada uno presenta, aliado a la prudencia para no caer en el abismo de la desestratificación total, permite que el deseo cree caminos que favorezcan el aumento de nuestra potencia y alegría de vivir. Es lo que hace de la vida un arte, y del arte, una política.

Uno de esos caminos que precisamente aumentaron la potencia del deseo en doña Flor son los sueños, que la llevarían al altar con Teodoro Madureira.

3.5.4. LOS SUEÑOS EN DOÑA FLOR

La filosofía, en su diversidad, tiene diferentes conceptos acerca del sueño, variando su estatuto ontológico, así como prácticas en relación con la experiencia onírica. Freud, sin embargo, es quizás el más influyente estandarte

²⁵⁰ “El CsO es deseo, él y gracias a él se desea. No sólo porque es el plan de consistencia o el campo de inmanencia del deseo, sino porque, incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, sigue siendo deseo. El deseo va hasta ese extremo: unas veces desear su propio aniquilamiento, otras desear lo que tiene el poder de aniquilar” (2002: 169).

de la comprensión moderna de los sueños, fundamental en su obra. La travesía psicoanalítica consiste en que el sujeto adquiera mayor conciencia de sus procesos de represión. En el lenguaje onírico, para Freud, no existe negación, ni siquiera separación entre una cosa u otra. En los sueños, las imágenes son de coexistencia, aglutinación.

El otrora seguidor preferido de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung (2004), nos dice que el sueño es una auto-representación, en forma espontánea y simbólica, de la situación actual del inconsciente. Para él, es difícil sustraerse a la impresión de que “significan algo”. Si para Freud el inconsciente —que es solamente personal— tiende a orbitar en un centro edípico en el psicoanálisis, para Jung el inconsciente cobra un estatuto mayor, colectivo, por lo cual formuló varios complejos —además del de Edipo—, relacionados con diversos arquetipos. Así, los sueños pueden ser prospectivos, telepáticos, sincrónicos, es decir, que pueden realizar una conexión simultánea entre inconsciente y tiempo o espacio. En resumen, para Jung el sueño es naturaleza.

El sueño tiene un papel peculiar en la filosofía de Deleuze, aunque lo aborda pocas veces en sus textos. Siendo un filósofo del devenir, permitiéndose coexistencias, superposiciones, el ser en devenir de Deleuze con sabor estoico es la ontología del inconsciente freudiano, sin la dualidad entre consciente e inconsciente ni tampoco entre el mundo físico del sujeto y el mundo trascendente del objeto, pues la obra deleuziana es inmanente, al modo spinozista.

Sin embargo, en *El Anti-Edipo* encontramos una severa crítica de la representación psicoanalítica y lo que llaman significante despótico. Las libres asociaciones descubiertas por Freud en el inconsciente productivo fueron luego reducidas a un *impasse* de univocidad. Así, la producción a que ellos apelan está sometida en el psicoanálisis a la representación. Las diferencias entre las

múltiples actualizaciones del inconsciente son planificadas en pro de una supuesta semejanza originaria a un trauma primero, al “teatro de Edipo”, que ya se presume de antemano como término de la búsqueda: “Es como si Freud estuviese remoto frente a este mundo de producción salvaje y de deseo explosivo, y quisiera introducir ahí, a cualquier costo, un poco de orden, el orden clásico del viejo teatro griego” (Deleuze y Guattari, 1985: 77).

El expediente de interpretación de los sueños es estructurado para responder a la pregunta *¿qué quiere decir esto?* Y no *¿para qué sirve?* de las relaciones. Los autores llamarán a ese régimen de signos como significante despótico. El problema tiene que ser tallado bajo medida para la solución previamente estipulada, para de esta manera garantizar la circularidad del juego de la representación.²⁵¹

De la misma forma, la inversión primordial del deseo, que se produce en el campo social, es desconsiderado en pro de una individuación del síntoma, que elige el sueño narrado en el consultorio del psicoanalista como “foro privilegiado” para la búsqueda de las representaciones. Es, sin embargo, en la fantasía despierta que se está inmerso en las relaciones sociales, y el inconsciente puede mostrar su dimensión política, que es fundamentalmente producción y creación.²⁵²

Deleuze y Guattari sostienen que en las transformaciones analógicas ven con frecuencia cómo el sueño, la droga, la exaltación amorosa, pueden formar expresiones que traducen en pre-significante los regímenes significantes o subjetivos que se les quieren imponer, pero a los que resisten imponiéndoles a

²⁵¹ “Nos preguntamos: ¿cuáles son las buenas condiciones de la cura? Un flujo que se deja sellar por Edipo; objetos parciales que se dejan subsumir bajo un objeto completo, aunque ausente, falo de la castración; cortes-flujos que se dejan proyectar en un lugar mítico; cadenas plurívocas que se dejan bi-univocizar, linearizar, fijarse en un significante; un inconsciente que se deja exprimir, síntesis conectivas que se dejan tomar por un uso global y específico, limitativo [...] Pues lo que significa “¿entonces era eso que esto quería decir? Aniquilamiento del ‘entonces’ por Edipo y por la castración. Suspiro de alivio: vea, el coronel, el instructor, el profesor, el patrón, todo esto quería decir eso, Edipo y la castración [...]. *Ibidem*, p. 94.

²⁵² *Ibidem*, p. 451.

su vez una segmentaridad y una polivocidad inesperadas (Deleuze y Guattari, 2002: 140).

Flor siente vergüenza cuando está despierta, mas no cuando está dormida, cuando goza de lo que sueña. ¿Qué es lo que sueña? Antes de responder a esa pregunta, que abordaremos en el siguiente apartado, hay que señalar que atendiendo a la cita anterior, la sociedad quiere imponerle el régimen de mujer casada. Sus amigas quieren abrocharle un marido, por lo que ella da rienda suelta al flujo natural de su deseo.

3.5.5. DESEO REPRIMIDO Y DESEO PRODUCTIVO EN DOÑA FLOR

Hay un contraste evidente entre el deseo lacaniano y el deleuziano. El primero apela a la negatividad y el segundo a su producción. De acuerdo con Lacan, el deseo no puede ser una ecuación producto de una estructura fundamental de la racionalidad humana. Tampoco puede ser pensado como aquello que revela o expresa la estructura reflexiva de la conciencia. Por el contrario, debe ser entendido como un momento preciso de su opacidad. En este sentido, él es justamente lo que la conciencia en su reflexividad procura disimular, una especie de ansiedad por la cual ésta sufre, y que sólo se revela en sus rupturas. El deseo, por tanto, no se expresa sino por las discontinuidades de la conciencia y debe ser entendido como su propia incoherencia interna.

Pensado desde este punto de vista, el deseo indica la imposibilidad de un sujeto coherente, entendido como instancia consciente autodeterminada. La significación de esta instancia estaría siempre previamente determinada por un significante inconsciente, el cual escapa a sus pretensiones de claridad absoluta. Se trata del famoso sujeto dividido lacaniano, separado de su unidad libidinal

originaria como el principal operador de la individuación. Así, el deseo es la expresión de una ansiedad de retorno al origen que, acaso recuperado, exigiría la disolución del propio sujeto. Según Lacan, es justamente esta imposibilidad de recuperación de los orígenes que hace del sujeto un límite para la satisfacción. En la medida en que emerge como una contradicción interna, fundándose en una defensa necesaria contra la unión libidinal primera contra la madre, el sujeto es básicamente el producto de una prohibición. Su deseo es una especie de residuo de aquella unión precoz, la memoria afectiva de aquel placer anterior a la individuación. En estos términos, el deseo es al mismo tiempo un esfuerzo para disolver al sujeto que reprime el camino para el placer, y la evidencia actual de la imposible recuperación de ese placer.

Por el contrario, Deleuze rechaza esa formulación del deseo en términos de negatividad, argumentando que es la afirmación, y no la negación, lo que caracteriza primariamente las ansiedades humanas. Sólo el reconocimiento de ese hecho destituiría de modo absolutamente definitivo el sujeto lacaniano. En realidad, esa negatividad del deseo sería la dolencia cultural sustentada tanto por la dialéctica hegeliana como por el psicoanálisis lacaniano. Deleuze intentó reconstruir la genealogía de los deseos que se vuelven sobre sí mismos, proponiendo una concepción alternativa del deseo basada en la actividad productiva y generativa. Según él, el discurso que conceptualiza el deseo como falta fracasa en la consideración de la genealogía de esta misma falta, tratando su negatividad como una verdadera ontología universal y necesaria. La lectura deleuziana pretende mostrar que el deseo se convirtió en una falta en virtud de una serie contingente de condiciones socio-históricas, las cuales exigen y refuerzan su autonegación.

De esta manera, abriremos un espacio para darle voz al psicoanálisis no para descalificarlo ante el esquizoanálisis, sino para advertir que algunos de sus

postulados son interesantes, dignos de aplicación e interpretación pero, sobre todo, para entender mejor la noción de cómo se fabrica un Cuerpo sin Órganos, que se encuentra al final del capítulo. Por lo pronto veamos cómo el psicoanálisis atendería el caso de doña Flor:

Nuestra Florípedes Paiva, viuda de Guimarães, parecía haber tranquilizado su corazón luego de la muerte de su marido, Vadinho, acaecida meses atrás, un domingo de Carnaval. Retomó con mayor ahínco sus clases de arte culinario y cerró las puertas al amor, a pesar de los ruegos de sus amigas, que se empeñaban en que rehiciera su vida. De hecho, había entre las beatas una especie de competencia para ver quién le conseguía marido. Hubo algunos pretendientes, pero ninguno destacó tanto como Eduardo, apodado *el Príncipe*, no tanto por sus encantos como por su persistencia en el cortejo.

Sin embargo, para doña Flor no había entrada a ningún hombre: “[...] tomaba esa historia de su nuevo casamiento tan de broma, que al poco tiempo fue declinando y se abandonaron los proyectos y los candidatos” (Amado, 1993: 210). Pero entonces entró en escena el Príncipe y comenzó a acecharla. Lejos de sentirse halagada, doña Flor se ofendió:

¿Sería ella una viuda tan risueña y con tanta desenvoltura que cualquier atrevido podía sentirse con derecho a rondar su puerta y pasarse horas con los ojos clavados en sus ventanas? Era un insulto, una vergüenza... Además, ¿con qué intenciones?²⁵³

Flor decía estar contenta con su vida de viuda y no tenía intenciones de casarse nuevamente. Tampoco estaba dispuesta a tolerar a un pretendiente que había echado raíces bajo el farol de su casa. Sin embargo, al poco tiempo tuvo su primera noche pésima: padeció insomnio, dolor de cabeza, palpitaciones y jaqueca. Una de sus alumnas, doña Dagmar, interpretó esos síntomas como

²⁵³ *Ídem.*

falta de hombre a la hora de dormir, lo cual podía resolverse con un casamiento... aunque también la profesora podía tomar su *medicina* sin casarse.

Flor se ruborizó y pasó el día agitada, así que cuando su amiga Amelia la invitó al cine, donde pasaban una película francesa picante y realista, aceptó, pues temía pasar otra noche de insomnio y siempre que volvía del cine caía rendida de sueño.

Se acomodó en una butaca al fondo de la sala e intentó no hacer caso de los besos y caricias que una pareja se prodigaba a lado suyo. Pero entonces sintió en el cuello el aliento cálido de un hombre y una voz que le susurraba versos, declaraciones de amor y loas a partes de su cuerpo. Flor sabía que era el Príncipe, así que se echó hacia delante para poner distancia.

Pero el pretendiente era perseverante y no cesó en sus expresiones amorosas. Por la noche, para poder dormir, Flor tomó un sedante, pero lo que obtuvo fue el primero de varios sueños perturbadores:

Se veía doña Flor en una plaza, en el centro de una ronda como la del juego infantil; pero la rueda estaba formada por adultos, por los múltiples candidatos a su mano, sugeridos por las amigas y las comadres. Estaban todos: desde el sudoroso y castizo profesor Epaminondas Souza Pinto hasta Mamede, el árabe de las antigüedades [...] nuestro querido “Príncipe de tal”, “Eduardo de las Viudas” [...] Todo transcurría dentro de una gigantesca bola de cristal [...] La ronda giraba lentamente y los propios pretendientes marcaban el ritmo, cantando y danzando en torno a doña Flor [...] En cuanto a doña Flor, no parecía la misma; se reía sin control ni piedad [...] había recuperado su virginidad, al tiempo que perdía el recato y el pudor [...] Con ansiedad y premura les proponía casamiento a todos [...] A ver, ¿cuál de ellos era capaz de arrebatarse las flores de naranjo y la virginidad, deshojando a la guirnalda y a doña Flor? Con certificado matrimonial, naturalmente: una joven doncella no anda por allí dando así como así su tesoro [...] Ella restregaba contra la panza de Mamede ya su ombligo, ya su trasero y se lo llevaba como pareja y caballero [...] doña Flor se arranca el velo de un tirón, extiende su mano al novio y se rompe la bola de cristal: “Soy una morena hermosa, no seguiré sola, ven joven pálido, casémonos pronto, pronto, hidalgo mío, mi Príncipe encantado” [...] Quien está delante de ella es el finado, cuya memoria no está siendo honrada por ella. Ante ella, de pie, su marido: alza la mano, indignado, y la abofetea. Doña flor cae sobre el lecho de hierro y él le arranca las ropas de viuda y le deshoja la guirnalda y el velo de novia; él, el finado de

su marido. Él la quiere desnuda, en pelo, la peladita. “¿En dónde se vio yogar sin desvestirse?” ¡Ah! ¡Qué déspota! ¡Qué déspota sin remedio.²⁵⁴

Flor despertó llena de pánico, turbada. A la mañana siguiente puso mayor empeño en su arreglo personal, “otra vez coqueta como en los tiempos de la Ladeira do Alvo”.²⁵⁵ Pero entonces en una reunión, doña Emina revela que el Príncipe es un conocido estafador, un ladrón. Y junto con el pretendiente “también se fueron los comentarios, los rumores, las risotadas, los candidatos de la videncia y el chismorreio, de la broma y la burla en torno a las nuevas bodas de doña Flor”.²⁵⁶

Durante cierto tiempo no se volvió a tocar el tema del casamiento, pero las semanas que siguieron al primer sueño fueron agitadas para doña Flor, quien durante el día intentó distraerse con diversas ocupaciones: tareas de escuela, lectura de novelas, radio, y era más o menos fácil apartar los malos pensamientos, pero

nunca más, a partir de aquella noche en el cine y de ese sueño, volvió del todo a la tranquila indiferencia de antes, a la plena sensación de vida. Tal vez vacía, pero plácida. Nunca más a los días en que doña Flor se sentía llena de paz en un rincón, en su trabajo. Aunque su vida era en apariencia reposada y agradable — un agua quieta—, ya no volvió a tener un día entero de descanso: el fuego consumía su pecho [...] Y en ella la materia y el espíritu estaban en guerra sin cuartel: por fuera, viuda ejemplar y honrada; por dentro, toda fuego, ardiendo y consumiéndose.²⁵⁷

Desde entonces doña Flor tuvo miedo a dormir. Al principio soñaba con imágenes lascivas: “eran sueños que la conducían a un mundo prohibido a las vírgenes y a las viudas, y que hacía temblar sus cimientos de mujer, avivando sus instintos y su ansiedad”.²⁵⁸ Sin embargo, después comenzó a “entregarse a

²⁵⁴ *Ibidem*, pp. 216-221.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 221.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 225.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 228.

²⁵⁸ *Ídem*.

extrañas fantasías, viéndosela pensativa y melancólica, suspirando desconsoladamente”.²⁵⁹

Así, marcada por el sello de la intranquilidad, Flor se tornó irascible con los nuevos pretendientes que osaban acercarse tímidamente a su regazo. Para ella, todos eran unos atrevidos. Esta actitud fue tomada por su amiga Norma como un signo de histeria. Para rematar el cuadro, su esposo, el notario, estuvo de acuerdo:

Lo comprendo, está tan nerviosa..., es una enfermedad que yo conozco: la que afecta a todas las viudas jóvenes que no se han vuelto a casar. Es el camino hacia la histeria..., las ciudades chicas están llenas de cosas así..., solteronas y viudas que se ofenden por cualquier cosa, que lloran, que viven entre desmayos y arrebatos. Cuando llegan a viejas se convierten en locas, pero no peligrosas.²⁶⁰

Fue doña Gisa, una estadounidense vecindada en Salvador, quien aludió a Freud para explicar el comportamiento de su amiga Flor: “Para usted, Flor, viuda llena de represiones y complejos, el sexo es tabú”.²⁶¹ Y aunque Flor no quedó satisfecha con el análisis científico de doña Gisa —complejos, libido, subconsciente (*sic*), represiones y tabúes— para el narrador de la novela era una desesperación:

Tabú o no tabú, consciente, inconsciente o subconsciente, a causa de la represión y del complejo o por simple deseo de mujer, lo cierto es que esto era ya una desesperación que duraba la noche entera, con sueños eróticos que la arrastraban a la bacanal, y la conversación de la gringa no le servía para nada. Pues si se resolviera seguir las indicaciones que expresaban sus latines, lo que debería hacer es salir por las calles a fornicar con el primer macho que encontrase, destruyendo sin más toda clase de represiones y complejos, estrangulando en la cama de hierro al miserable tabú, deshonorándose ella y deshonorando la memoria del difunto para siempre.²⁶²

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 229.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 243.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 247.

²⁶² *Ídem*.

Como podemos apreciar, en esta parte de la novela de Jorge Amado, que precede al encuentro de Flor con Teodoro,²⁶³ nuestra protagonista vive turbada noche y día sin que su corazón encuentre reposo. Y aunque para ella “los nombres ininteligibles” que le citó doña Gisa resultaran “un embrollo para doctores”, es posible realizar un análisis al amparo de los postulados de Freud y de Deleuze.

El psicoanálisis y el esquizoanálisis son dos posturas teóricas que examinan fenómenos de la naturaleza humana, aunque sus planteamientos se instalan, en la mayoría de los casos, en el terreno del enfrentamiento y la oposición por sendas perspectivas incompatibles.

La principal discrepancia entre estos dos pensamientos parte de la conducta. Para el psicoanálisis constituye un problema de sentido (¿qué quiere decir?), en tanto que para el esquizoanálisis representa una cuestión de uso (¿cómo funciona?). Ambas teorías concuerdan en que la principal motivación del comportamiento reside en el *deseo*; sin embargo, éste es concebido como *plenitud* en el esquizoanálisis y como *falta* en el psicoanálisis. Esta circunstancia hará que los postulados sigan derroteros distintos en la argumentación de sus principios.

En 1900 Sigmund Freud se plantea la posibilidad de exponer una interpretación de la actividad onírica sin trascender los ámbitos del interés neuropatológico, pues intentó durante toda su vida ceñirse a un universo estrictamente científico. Así, tituló a su texto “La interpretación de los sueños” en el que, además de emplear la asociación libre como método interpretativo, expone de forma sistemática la primera tópica de su aparato psíquico (consciente-preconsciente-inconsciente).

²⁶³ Se trata del Capítulo III: Del tiempo de medio luto, de la intimidad de la viuda en su recato y en su vigilia de mujer joven y necesitada; y de cómo llegó a su segundo matrimonio honesta y apaciguada, cuando la carga del difunto ya se le hacía pesada sobre los hombros.

¿Por qué soñó la protagonista de la novela de Amado con *el Príncipe*, a quien invistió de novio? Para Freud, tiene que ver con los eventos que el sujeto vivió en la vigilia.²⁶⁴

Como se recordará, la vigilia que precedió al sueño Flor asistió al cine y sintió el aliento tibio del pretendiente en su nuca, hecho que la hizo sentir mareada, cercada, sin salida. Las palabras del Príncipe fueron caricias para Flor: “¡Ay!, ella era una viuda honesta y recatada” (Amado, 1993: 216).

Para Freud, los sueños son la realización alucinatoria de deseos y una vía privilegiada de acceso al inconsciente. En este sentido, Flor reprime inconscientemente su deseo sexual, aunque en la vigilia sea de una idea contraria: “Aunque mi lecho sea sólo una triste cama para dormir, sin otra utilidad, ¿qué importa? Todo en el mundo tiene sus compensaciones. Nada mejor que vivir tranquila, sin sueños, sin deseos, sin consumirse en llamaradas, con el sexo abrasado por el fuego. No puede haber vida mejor que la de una viuda seria y recatada, una vida pacata, libre de ambiciones y deseos”.²⁶⁵

Sin embargo, lo que en vigilia se niega, en las noches se desvela: una “viuda lasciva, casi histérica, que se deshace entre desmayos y arrebatos [...] Este manto de pudor me asfixia, y de noche recorro las calles en busca de marido, de un marido a quien servir el *batapá*²⁶⁶ dorado de mi cuerpo cobrizo, de jengibre y miel” (Amado, 1993: 246).

²⁶⁴ “Así, pues, habremos de opinar que todo sueño posee un estímulo entre los acontecimientos del día a cuya noche corresponde y que las impresiones del pretérito más próximo (con exclusión del día anterior a la noche del sueño) no muestran el contenido onírico una relación a las otras impresiones cualesquiera pertenecientes a tiempos indefinidamente más lejanos. El sueño puede elegir su material de cualquier época de nuestra vida, por lejana que sea, a la que, partiendo de los sucesos del día del sueño (las impresiones ‘recientes’), puedan alcanzar nuestros pensamientos”. (Freud, 2006: 298).

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 244.

²⁶⁶ Se trata de un guiso de mariscos (regularmente camarones) con salsa de coco, la cual tiene la textura de un puré cremoso (elaborado con harina, jengibre, pimienta, cacahuete, leche de coco, aceite de palma y cebolla) y generalmente sirve de acompañamiento del acarajé, un bollo frito elaborado con frijoles y cebolla. Es uno de los platillos típicos de Bahía.

El sueño no es solamente una actividad somática, nos dice Freud. Es un acabado fenómeno psíquico de realización de deseo, y por tanto debe ser incluido en el conjunto de los actos comprensibles de nuestra vida despierta y que es el resultado de una actividad intelectual altamente complicada.

Sin embargo, identificar el deseo no es tarea simple, ya que éste aparece disfrazado en el aspecto manifiesto del sueño, en lo que efectivamente se soñó, proceso que Freud denomina “deformación onírica”. Él se pregunta por qué tiene que hacer una deformación, ya que podría haber ocurrido que el sueño expresara el deseo en forma directa, sin deformación. Ésta es intencional y se debe a la censura que el sujeto ejerce contra la libre expresión de deseo, por encontrarlos censurables por algún motivo.

Es posible identificar la deformación en el sueño de Flor al inicio de su elaboración: los adultos se toman las manos como niños a punto de jugar una ronda y en el centro está Flor. Sin embargo, el escenario y sus actores se encuentran al interior de una gigantesca bola de cristal.

En este sentido, en virtud de las deformaciones, hay en el sueño tanto un contenido manifiesto como ideas latentes. Para Freud este último material psíquico es el que ofrecerá la solución a la interpretación de los sueños.²⁶⁷

El médico vienés se pregunta cómo los sueños de contenido penoso podían ser interpretados como realizaciones de deseos, y ello es posible cuando ha tenido efecto una deformación onírica, es decir, cuando el contenido penoso no sirve sino de disfraz de otro deseado. Los sueños penosos contienen algo vergonzoso para el consciente (Cc.), pero que al mismo tiempo cumplen un deseo del inconsciente (Ic.). Para Freud, el análisis le demuestra que el sueño

²⁶⁷ “Las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o, mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por la comparación del original con la traducción” (Freud, 2006: 495).

posee realmente un sentido: el de una realización de deseos, aun cuando en el sueño se produzca lo contrario.²⁶⁸

En este sentido, Freud fortalece su tesis: los sueños son realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos. Por tanto, la elaboración onírica es un mecanismo por el cual las ideas latentes (lo más importante del sueño) son disfrazadas o transformadas en otro código: el contenido manifiesto. Mediante la elaboración, entonces lo latente aparece disfrazado en los manifiesto, tarea que se lleva a cabo mediante mecanismos como la condensación y el desplazamiento (Lacan los nombrará Metáfora y Metonimia, respectivamente).

La brevedad del sueño manifiesto, comparada con la amplitud y riqueza de lo latente, obliga a Freud a pensar que hay un trabajo de condensación por el cual en un contenido manifiesto se condensan varias ideas latentes. La condensación puede apreciarse especialmente cuando en el sueño aparecen palabras raras, las cuales condensan varias ideas. Por su parte, el desplazamiento consiste en representar una idea latente en otros contenidos manifiestos que aparentemente no tienen nada que ver.

En el sueño de Flor la condensación se manifiesta con palabras que en la vigilia jamás hubiera pronunciado. Las dice cantando, mientras la ronda gira lentamente y los propios pretendientes danzan en torno suyo: “Sola no me quedo/ ni me he de quedar, /pues ya tengo el profesor/ que será mi par”

²⁶⁸ Freud refiere un caso en el que se incumple un deseo, aunque en realidad es todo lo contrario: una mujer quiere ofrecer una comida pero no disponía sino de un poco de salmón ahumado. Pensó entonces en salir para comprar lo necesario, pero recordó que era domingo y que las tiendas estaban cerradas, así que tuvo que renunciar a su deseo de dar una comida. Su marido, que es carnicero, le había dicho la víspera que estaba demasiado gordo y que iba a comenzar una dieta y que no aceptaría más invitaciones a comer fuera de su casa. Hace mucho que ella tiene el deseo de comer caviar, pero no quiere permitirse el gasto que ello supondría. La paciente se ve obligada a crearse en la vida un deseo insatisfecho. Su sueño le muestra también realizada la negación de su deseo. Luego declara que ayer fue a visitar a una amiga suya de la que se halla celosa, pues su marido la celebra siempre. Por fortuna, dice, está muy seca y delgada y a su marido le gustan las mujeres más bien rollizas. Su amiga habló durante la visita de su deseo de engordar. Además le preguntó que cuándo la invitaría a comer, ya que en su casa se come maravillosamente. De este modo, cuando sueña que no puede dar una comida, en realidad el sueño realiza el deseo de no colaborar a robustecer las formas de su amiga. *Cfr.* Capítulo IV: “La deformación onírica”.

(Amado, 1993: 217). Esta excentricidad lírica será reforzada con acciones que conscientemente reprobaría:

Los desafiaba a la vez con su canción de oferta y con su danza de meretriz, meneando las caderas, las nalgas y el busto con lascivos contoneos de ramera, y los traía con sus ombligazos, uno por uno, al centro de la rueda, como la más incitadora de las mujeres fáciles. Una cínica, una libertina, ofreciéndose como una puta que de tanto insistir causa enfado y pena.²⁶⁹

Además, también destaca el olor de su doncellez, pues había recuperado su virginidad. En este sentido, Flor en su sueño era una puta vestida de novia a punto de elegir a su marido.

Por otra parte, hay varios desplazamientos. Uno de ellos es la música de fondo en el juego de ronda, un tango arrabalero que ella bailó de jovencita en casa del mayor y siete años después en el Pálace Hotel.

En la elaboración onírica, sigue Freud, se manifiesta un poder psíquico que despoja de su intensidad a los elementos de elevado valor psíquico (latentes) y crea, además, por la superdeterminación de otros elementos menos valiosos, nuevos valores, que pasan entonces al contenido manifiesto. Así, condensación, desplazamiento, superdeterminación son proceso de elaboración llevados a cabo por la influencia de la censura, que obliga a disfrazar lo latente. Lo latente debe encontrarse lo suficientemente disfrazado como para “engañar” la barrera de la censura, de la resistencia.

La presencia de los pretendientes varios en la ronda tiene, sin duda, un carácter de idea latente, pues ni Epaminondas Souza Pinto ni Mamede ni Raimundo Oliveira ni los demás son pretendientes de Flor en la vigilia; por tanto, algo tendrán que significar. Particularmente llama la atención Aluisio,

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 218.

cuñado de una amiga de Flor, Enaide, que ofrece dos caras: “en un momento, la de un tipazo bien entradazo, y al siguiente la de un torpe paleta”.²⁷⁰

Esto nos lleva al tercer mecanismo de elaboración que formula Freud: la simbolización, es decir, el empleo de símbolos para expresar lo latente. Por ejemplo, el sombrero como símbolo de los genitales masculinos. Tales símbolos no tienen un significado fijo o rígido, y dependen de cada sujeto. En el sueño de nuestra protagonista, la bola de cristal tiene un carácter eminentemente simbólico.

En la elaboración onírica se da también un “cuidado de representabilidad”, agrega Freud, lo que significa que ideas abstractas e incoloras suelen ser las ideas latentes, se traducen en lo manifiesto como expresiones plásticas y concretas, con lo cual entonces lo latente aparece aún más disfrazado. En general, el trabajo de elaboración hace que los sueños aparezcan como absurdos. Y lo más absurdo del primer sueño de Flor es que recupere su virginidad y después la vuelva a perder: “Tan encariñada como estaba con su vestido blanco, su traje de novia; no lo pudo usar a su debido tiempo, pues cuando firmó el acta matrimonial ya había perdido el virgo, flor deshojada en la brisa de Itapoá”.²⁷¹

Freud añade que interpretable no es solamente el sueño, sino además también todas nuestras opiniones y sensaciones que el sueño nos suscita una vez que hemos despertado. El sueño no es solamente la expresión de ideas latentes, sino también de afectos latentes. Las manifestaciones afectivas que aparecen en el sueño guardan relación con afectos latentes.

Flor está desesperada al final del sueño y logra despertar, aunque presa de pánico. Un sueño sin pies ni cabeza ha hecho que pierda su paz. El resto de la noche pensó en soledad y risas, en el deseo y en las lágrimas. Sin embargo,

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 217.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 220.

como ya dijimos, por la mañana se esmeró más en su arreglo personal que de costumbre. ¿Por qué? Ese día cumplía años, pero lo había olvidado: “¿No se acordaba? Pero, entonces, ¿por qué está la comadre tan chic, vestida de fiesta desde la mañana...?”,²⁷² preguntó la esposa de Mirandão, el cómplice de parranda de Vadinho. ¿Será que inconscientemente estaba dispuesta Flor a darle una oportunidad al Príncipe? Jamás lo sabremos porque Emina, al ver al pretendiente en la fiesta de cumpleaños de Flor reveló la verdadera identidad del también llamado “El señor del Calvario”, “El rey de las viudas”, un embaucador que vive de engañar. El desengaño produjo que Flor se sumiera “en el silencio, escondiendo una lágrima, una sola, más no valía esa humillación, aquella porquería”.²⁷³

Un cuarto y último mecanismo de elaboración es la elaboración secundaria, que le da una apariencia lógica al sueño incoherente, disfrazándolo aún más. En general, la elaboración no piensa, ni calcula, ni juzga: se limita a transformar o disfrazar, cuyo resultado es el sueño. Las ideas latentes, para poder encontrar expresión en él, deben primero sustraerse a la influencia de la censura, lo cual se logra gracias al desplazamiento de las intensidades psíquicas hasta lograr la transformación de todos los elementos. La reproducción de las ideas debe llevarse a cabo mediante imágenes visuales o acústicas, desplazamientos que se logran gracias al cuidado de la representabilidad.

En resumen, para Freud los sueños expresan la realización de un deseo reprimido. Sobre todo, el deseo se manifiesta por una carencia. Años después, Jacques Lacan reformularía el psicoanálisis freudiano. Sostendrá que el deseo, es el deseo del otro (*autrum*). Esto quiere decir que es la sociedad (padres, familia, Estado, leyes, tradiciones culturales) la que deposita en el sujeto su

²⁷² *Ibidem*, p. 222.

²⁷³ *Ibidem*, p. 224.

deseo. A ello hay que decir que luego de que enviudara Flor, personas cercanas se empeñaron en hacerle consciente de la necesidad de un hombre en el lecho.

Pero el deseo es para Deleuze y Guattari algo diferente. Como sostuvimos anteriormente, el deseo en el esquizoanálisis es plenitud. Y como tal, produce. En esta noción comienza a dibujarse su teoría, que rompe con el psicoanálisis: “Nada falta, nada puede ser definido como una falta, como una carencia; y las disyunciones en el inconsciente nunca son exclusivas, pero son objeto de un uso propiamente inclusivo que tendremos que analizar” (Deleuze y Guattari, 1985: 66).

En *El Anti-Edipo* los autores critican particularmente la cuestión del significante. Para ellos, las asociaciones libres propuestas por Freud en el inconsciente productivo están reducidas a un *impasse* de univocidad, por lo que la producción está sometida a la representación: “Toda la producción deseante está aplastada, sometida a las exigencias de la representación”.²⁷⁴

Las diferencias entre las múltiples actualizaciones del inconsciente son planificadas en pro de una supuesta semejanza originaria a un trauma, al “teatro de Edipo”, que ya presume de antemano el término de la búsqueda. Añaden que es como si Freud estuviese reulado frente a este mundo de producción salvaje y de deseo explosivo y quisiera introducir ahí, a cualquier costo, un poco de orden. Así, el expediente de interpretación de los sueños es estructurado para responder a la pregunta *qué quiere decir esto* y no *para qué sirve esto*. Los autores llamarán a este régimen de signos *significante despótico*. El problema psíquico tendrá que ser tallado bajo medida para la solución previamente estipulada para, así, garantizar la circularidad del juego de la representación.

De la misma forma, el investimento primordial del deseo, que se presenta en el campo social, es desconsiderado en pro de una individuación del

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 60.

síntoma, que elige el sueño narrado en el consultorio del psicoanalista como “foro privilegiado” para la búsqueda de representaciones. A pesar de ello, en el devaneo despierto se está inmerso en las relaciones sociales, y el inconsciente puede mostrar su dimensión política, que es fundamentalmente producción y creación.

Según Deleuze y Guattari, nuestro inconsciente, que llaman el Cuerpo sin Órganos (una creación poética de Antonin Artaud), es deseo, deseo no codificado, esto es, carente de objeto. De modo que toda sociedad consistirá en la codificación de tales deseos, orientándolos a un fin que no es propiamente su satisfacción: universalizándolo. El deseo, una vez que nacemos, desde un principio, se fija objetos, se los representa como objetos de satisfacción. Pero este deseo es individual, depende de nuestro contexto social, histórico, de nuestras vivencias personales. La sociedad lo universaliza porque de ese modo evita la anarquía: impone representaciones a todos sus miembros y de ese modo los controla, los homogeneiza.

La discusión sobre el deseo sin embargo no sólo será entre el psicoanálisis freudiano y el esquizoanálisis, sino también interviene el psicoanálisis lacaniano, que nos permitimos analizar a continuación.

3.5.6. PSICOANÁLISIS LACANIANO

En el Seminario 7, el término francés *faute*, traducido como falta en el sentido moral, se relaciona con el deseo y la ley, además de referirse a otra falta — *manque*— como privación. Al reflexionar sobre los sentidos de *falta*, en español, es inevitable cuestionarse cómo éstos (falta moral, falta como privación) se relacionan.

Ya desde el seminario anterior, particularmente en la clase del 12 de noviembre de 1958, Jacques Lacan se interroga sobre el deseo, ya que afirma que el psicoanálisis interviene en tanto se pone en juego el deseo. Ésta sería, entonces, una cuestión para la moral teórica (en tanto fundada en principios y reglas). Por consiguiente, la situación del deseo estaría profundamente adherida a cierta función del lenguaje, a cierta relación del sujeto con el significante: pleasure-seeking (buscar el placer) y objet-seeking (buscar el objeto)

Jacques Lacan define al deseo como no oriundo de las fuerzas naturales que rigen al ser humano. Desear no es una causa que surge de la conciencia sino de algo extraño, que se encuentra en el hemisferio inconsciente, el Gran Otro, el cual el sujeto no identifica. Por lo tanto, el deseo es diferente a la demanda y a la necesidad. A diferencia de ésta, el deseo no puede ser satisfecho, arguye.

La necesidad es vista por Lacan como algo dado de manera biológica. En el mundo humano, la necesidad sería radicalmente subvertida. La satisfacción de nuestras necesidades vitales pasaría por el llamamiento al Otro, por estar en el mundo del lenguaje. El otro sería “el lugar mismo que evoca el recurso a la palabra en toda relación en la que interviene” (Lacan, 2002: 696). Así, habría

[...] una desviación de las necesidades del hombre por el hecho de que habla, en el sentido de que en la medida en que sus necesidades están sujetas a la demanda, retornan a él enajenadas. Esto no es el efecto de su dependencia real (no debe creerse que se encuentra aquí esa concepción parásita que es la noción de dependencia en la teoría de la neurosis), sino de la conformación significativa como tal y del hecho de que su mensaje es emitido desde el lugar del Otro.²⁷⁵

En resumen, al pensar el deseo como algo diferenciado tanto de la demanda como de la necesidad, Lacan lo caracteriza contra la idea de una

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 697.

totalización. El deseo nos muestra que si dependemos de una apelación al Otro, es imposible una satisfacción total. En este sentido, podemos ver la estrategia de Lacan al acentuar, en el Seminario 7, el mito freudiano: ¡aprender parte de la estrategia freudiana! Lacan retoma del mito de la horda primitiva la importancia de afirmar que el padre está muerto desde siempre. Si esperábamos de él o de cualquier otra figura que le hiciéramos, a veces, una luz sobre nuestra felicidad, una posibilidad de lo que llamamos “realización humana”, sólo conseguiríamos, en el trayecto del mito, ver una imposibilidad. Al pensar en términos de estructura, Lacan reaviva lo que era para él la gran estrategia freudiana, repasada por el problema del origen. La estructura traduciría al alto fundador de la cultura, el asesinato, en términos de un vacío inicial, el vacío propio al significante, anterior a cualquier significado.

El deseo surge como un contorno del vacío, frente al *¿qué quieres?* que dirigimos intrigados al Otro. Por eso, la marca del deseo en Lacan es la falta. Al mismo tiempo, él contorna las inconsistencias del Otro a través de la fantasía y sólo es posible por cuenta de tales inconsistencias. Lacan enfatiza la falta como marca también de la imposibilidad de llenar tal vacío. La respuesta que la fantasía busca no puede ser encontrada en ninguna parte, no puede ser plenamente realizada. Sin embargo, somos animados por la búsqueda de ese relleno, por los contornos del vacío. Los procesos vitales marcan también la dimensión creativa del vacío, la posibilidad de la creación *ex nihilo*. Es de la nada que la vida humana puede surgir. La satisfacción plena es prohibida porque es desde siempre imposible. No hay aquí, como en Freud, una anterioridad del deseo: él surge de la Ley. De ahí la temporalidad del *sólo después*, ya que la Ley funda el deseo como anterioridad, pero sólo después de la ley misma. Se fuera posible realizar lo que la Ley prohíbe no habría mundo humano. Es en torno de este vacío que nos movemos y que las cosas se transforman.

Pero Lacan también nos prepara ciertos armadillos de las tentativas de contornar *das Ding*. El llamado “mercado de los bienes” nos atrae en tanto posibilidad de realización plena, del alcance de tan soñada promesa de felicidad. En nombre del placer que traería el “bien para todos”, encubrimos el mal radical que nos mueve obsesivamente en dirección a *das Ding*. Es en este sentido que Lacan defiende la sublimación como un tipo de contorno de la Cosa posible de colocarse más allá de las relaciones de utilidad, al fin de transformar el *daño* en nuestra *dama*. Éstos son algunos aspectos que permitirían a Lacan pensar en una ética del psicoanálisis como una crítica a la pastoral analítica, centrada en el mercado de los bienes, en la promesa de un bienestar para todos. No a tontas y a locas uso la tragedia *Antígona* como figuración del deseo puro a partir del cual retira la única máxima posible de la ética del psicoanálisis: no ceder en su deseo.

3.5.7. DELEUZE Y GUATTARI, EL DESEO COMO PLENITUD

Gilles Deleuze y Félix Guattari escribieron en 1972, doce años después del Seminario de la ética, *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, que repasa los postulados lacanianos. Esta obra también incluye cuestiones morales y éticas, además de severos cuestionamientos al estatuto del psicoanálisis. De estas reflexiones emerge un deseo pensado como plenitud en vez de falta.

En vez de un inconsciente estructurado por el lenguaje, los autores se proponen pensarlo bajo la premisa de *funcionamiento*, concepción afiliada al deseo pensado por Freud como fuerza impulsora. Ya vimos que Lacan hablaba del deseo en términos estructurales al pensar a partir del vacío primordial de la estructura. En este sentido, la idea de funcionamiento es central para Deleuze y

Guattari como contrapunto a la idea de vacío primordial de la estructura y el postulado ontológico de la falta que le corresponde.

El deseo es sinónimo de máquina para estos pensadores, de ahí el concepto de máquinas deseantes. El término máquina marca justamente el propio funcionamiento sin remitirnos a algo anterior; es un punto cero a partir del cual todo comenzaría a funcionar. Pero el deseo es para Deleuze y Guattari algo diferente que como lo concibe el psicoanálisis. Como sostuve anteriormente, el deseo en el esquizoanálisis es plenitud. Y como tal, produce. En esta noción comienza a dibujarse su teoría, que rompe con el psicoanálisis: “Nada falta, nada puede ser definido como una falta, como una carencia; y las disyunciones en el inconsciente nunca son exclusivas, pero son objeto de un uso propiamente inclusivo que tendremos que analizar” (Deleuze y Guattari, 1985: 66).

En *El Anti-Edipo* los autores critican particularmente la cuestión del significante. Para ellos, las asociaciones libres propuestas por Freud en el inconsciente productivo están reducidas a un *impasse* de univocidad, por lo que la producción está sometida a la representación: “Toda la producción deseante está aplastada, sometida a las exigencias de la representación”.²⁷⁶

Las diferencias entre las múltiples actualizaciones del inconsciente son planificadas en pro de una supuesta semejanza originaria a un trauma, al “teatro de Edipo”, que ya presume de antemano el término de la búsqueda. Añaden que es como si Freud estuviese reulado frente a este mundo de producción salvaje y de deseo explosivo y quisiera introducir ahí, a cualquier costo, un poco de orden. Así, el expediente de interpretación de los sueños es estructurado para responder a la pregunta *qué quiere decir esto* y no *para qué sirve esto*. Los autores llamarán a este régimen de signos *significante despótico*. El problema

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 60.

psíquico tendrá que ser tallado bajo medida para la solución previamente estipulada para, así, garantizar la circularidad del juego de la representación.

De la misma forma, el investimento primordial del deseo, que se presenta en el campo social, es desconsiderado en pro de una individuación del síntoma, que elige el sueño narrado en el consultorio del psicoanalista como “foro privilegiado” para la búsqueda de representaciones. A pesar de ello, en el devaneo despierto se está inmerso en las relaciones sociales, y el inconsciente puede mostrar su dimensión política, que es fundamentalmente producción y creación.

Según Deleuze y Guattari, nuestro inconsciente, que llaman el Cuerpo sin Órganos (una creación poética de Antonin Artaud), es deseo, deseo no codificado, esto es, carente de objeto. De modo que toda sociedad consistirá en la codificación de tales deseos, orientándolos a un fin que no es propiamente su satisfacción: universalizándolo. El deseo, una vez que nacemos, desde un principio, se fija objetos, se los representa como objetos de satisfacción. Pero este deseo es individual, depende de nuestro contexto social, histórico, de nuestras vivencias personales. La sociedad lo universaliza porque de ese modo evita la anarquía: impone representaciones a todos sus miembros y de ese modo los controla, los homogeneiza.

Así, en el CsO como fábrica o máquina el deseo es producción y no carencia. Si el deseo es producción, hay que concluir que no es algo espontáneo. Si consideramos que es el objeto lo que deseamos, efectivamente el deseo parece el movimiento espontáneo que nace ante un objeto deseable. Pero si entendemos con Deleuze y Guattari que el deseo es siempre deseo de un conjunto, entonces es el propio sujeto del deseo el que dispone los elementos, los coloca unos al lado de otros, los concatena.

En tal sentido, el deseo es una disposición, es el acto de disponer, de colocar, de construir una disposición concatenada de elementos que forman un conjunto. Ésta es la fórmula del esquizoanálisis. Si Flor desea tener relaciones sexuales no es sólo un cuerpo de hombre el que desea en su lecho, sino también los lugares a los que irá acompañada de él. El hombre está asociado a un mundo, y es ese mundo lo que se desea, ese mundo dispuesto en sus elementos por el sujeto del deseo, que los conecta rizomáticamente porque ése es justamente su delirio: la aceptación social, el aplacamiento de las beatas y de su propia madre.²⁷⁷

Para el esquizoanálisis Flor no puede estar condenada a un psicoanálisis como le sugirió doña Gisa, pues ello significaría estar atada a los grilletes de la representación: Histeria, dijeron ya doña Norma y el notario. La impostura aprisiona la vida, dicen nuestros autores, porque hace asumir deseos que no nacen de la propia potencia de ampliar nuestro territorio, de emprender nuestra propia línea de fuga. En la vigilia Flor es como una yegua de carreras que no sabe que lo es (doña Rozilda le insiste que es yegua para parir potros de semental de raza), porque sólo sabe que es un equino. Pero en sus sueños deja de considerarse como tal y empieza a experimentar con su potencia. Así hará que crezca su territorio.

Por eso debe haber cortes y flujos, ya que los juicios trascendentes nos presentan lo que está bien y mal para todos. El delirio de una sociedad nos muestra los sueños que adoptamos. Es así como nos convertimos en cuerpos organizados, cuerpos que saben lo que son, lo que está bien y mal (está bien casarse de blanco cuando se es virgen; por eso Flor se casó de vestido azul), lo que desean, esto es, cuerpos en los que la vida está bloqueada por lo que dicen que son, por lo que se permiten vivir, por lo que aceptan desear. Así que liberar

²⁷⁷ Sin embargo, es importante distinguir los delirios o deseos de cada quien: si es Flor la que delira o bien otros están delirando por ella.

la vida, hacerla crecer gozosamente significa desorganizar el cuerpo, obtener — de acuerdo con la fórmula del esquizoanálisis— un CsO.

Así, un CsO es un cuerpo no organizado, como lo sería el cuerpo de un bebé, pura vitalidad poderosa que busca ampliar sus propias fuerzas: un cuerpo hecho de afectos, de intensidades, en el que se pueden encontrar umbrales, zonas, polos. Un cuerpo como voluntad de potencia.

El CsO no es algo dado. Según los autores, es más bien un límite que tenemos que alcanzar, si queremos que la vida y el deseo fluyan. Hay que hacer que salten algunas cosas a través de las líneas de fuga, mediante procesos de desterritorialización. El CsO designa un uso del cuerpo. Además, Deleuze y Guattari sostienen que no está siempre interrogándose acerca de quién es. La pregunta, así formulada, conduciría a las doctrinas psicológicas y psicoanalíticas que llevarían a Flor a las raíces del árbol, hacia su infancia. Y concluirán los psicoanalistas que Rozilda, la madre castrante, y un padre débil como Gil (edipizado, arrastrando sus propios complejos) son causa de sus represiones.²⁷⁸

En cambio, el esquizoanálisis rebuscará los vericuetos de su auténtico deseo, que es el de trazar su propia línea de fuga. Por eso Deleuze y Guattari proponen romper la lógica del ser (del “est” francés y el “es” español) y pasar a la lógica rizomática de la conjunción (del “et” francés y el “y” español). No buscar quiénes somos sino todo aquello que podemos sumar gracias al “y”. Por eso, como sostienen nuestros autores, sería un error interpretar el amor cortés bajo la forma de una ley de la carencia o de un ideal de trascendencia. La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface a sí mismo y construye su campo de inmanencia. “El placer es la

²⁷⁸ Flor “es una pasmosa, una tonta. Siempre lo fue, no parece hija mía. Salió a su padre, señora mía, usted no conoció al finado Gil. No lo digo por alabarme, no, pero el hombre de la casa era yo. Él no decía ni pío, quien resolvía todo era esta servidora de usted. Flor tiró a él, salió floja, sin voluntad; si no, ¿cómo pudo aguantar tanto tiempo un marido tal como el que se consiguió?” (Amado, 1993: 45).

afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para ‘volver a encontrarse a sí misma’ en el proceso del deseo que la desborda; los placeres, incluso los más artificiales, son reterritorializaciones. (Deleuze y Guattari, 2002: 161).

Y en sus sueños, doña Flor está reterritorializándose. No diremos que en una prostituta que ofrece sin tapujos su anhelo de hombre, porque adjetivarla sería rendirnos a la moralidad bahiana, enquistada en sus valores molares, sino simplemente que está en el devenir mujer-puta a fin de fluir y dejar fluir el deseo. No habrá entonces referencias sobre lo que está bien o lo que está mal, sino sostener que se ejecutará el plan de consistencia. El CsO es el campo de inmanencia del deseo, el plan de consistencia propio del deseo “justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo”.²⁷⁹

Pero esta tarea no le resultará tan sencilla a doña Flor. Cada vez que despierte sentirá que traiciona la moral con la que fue educada. Las viudas deben ser recatadas y vivir una vida en paz y sosiego. Por ello acudirá al farmacéutico en busca de un alivio: “Recurrió a las píldoras soporíferas, que prometían hacerla dormir toda la noche. En la Droguería Científica, en la esquina de Cabeça, consultó al farmacéutico, el doctor Teodoro Madureira” (Amado, 1993: 232).

Para el psicoanálisis, esta acción bien podría corresponder a la última teoría freudiana de las pulsiones que designa una categoría fundamental, la cual se contrapone a las pulsiones de vida y que tiende a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico: la pulsión de muerte. Ésta se dirige primeramente hacia el interior y tiende a la

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 159.

autodestrucción; secundariamente se dirigiría hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.

Pero Deleuze y Guattari niegan el concepto de pulsión de muerte que Freud introdujo en 1920 en su texto *Más allá del principio del placer*: “Nosotros no invocamos ninguna pulsión de muerte. En el deseo no hay ninguna pulsión interna, sólo hay agenciamientos. El deseo siempre está agenciado, el deseo es lo que el agenciamiento determina que sea” (2002: 233).

Sin embargo no habrá oportunidad de comprobar hasta dónde llegará Flor en una eventual autodestrucción, ya que Teodoro Madureira comenzará en breve su cortejo luego de prescribirle soporíferos, lo que hará que Flor se dirija a otra entrada rizomática. Por lo pronto diremos que la decisión de administrarse pastillas tiene que ver con bloquear el deseo y evitar el agenciamiento. ¿Qué es lo que sucede en el caso de taponar el flujo del deseo? Nuestros autores responden: “Cada vez que el deseo es traicionado, maldecido, arrancado de su campo de inmanencia, ahí hay un sacerdote. El sacerdote ha lanzado la triple maldición sobre el deseo: la de la ley negativa, la de la regla extrínseca, la del ideal trascendente. Mirando hacia el Norte el sacerdote ha dicho: deseo es carencia (¿cómo no iba a carecer de lo que desea?)”.²⁸⁰

Las instituciones molares, o mejor dicho, la doctrina que dictan, son los principales bloqueos del flujo del deseo, a tal punto de llegar a creer que es uno mismo el que *desea* carecer de *deseo*. Pero en el caso de doña Flor, las pastillas no ofrecieron ningún resultado esperado:

Durmió de un tirón toda la noche, es cierto, despertándose sólo cuando la criada, asustada, llamó a la puerta, casi a la hora de comenzar las clases del turno matutino. Un largo sueño, sí, pero igual a los otros: la misma obsesión, el delirio sensual, la fiebre nocturna, la orgía desenfrenada; era *peor* que antes, pues no podía despertarse e interrumpir su *pesadilla*, *crucificándose* en ella la noche entera, en un sueño sin fin con el

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 159.

sexo atormentado por el hambre y la sed, como una herida dolorosa, una llaga abierta. Por la mañana se caía a pedazos, de cansancio (Amado, 1993: 232. Las cursivas son mías).

Doña Flor está alucinada, debatiéndose en la locura, nos dice el narrador. ¿Por qué? Porque era ciega y sorda al llamado del sexo. Nosotros sostenemos que por intentar reprimir el flujo libre de su deseo. Al respecto, Deleuze y Guattari se preguntan por qué el deseo desea su propia represión y cómo puede desear su represión. Por supuesto, contestan, las masas no sufren pasivamente el poder; tampoco “quieren” ser reprimidas en una especie de histeria masoquista; ni tampoco son engañadas, por un señuelo ideológico. “Pero el deseo siempre es inseparable de agenciamientos complejos que pasan necesariamente por niveles moleculares, microformaciones que ya moldean las posturas, las actitudes, las percepciones, las anticipaciones, las semióticas, etc.” (Deleuze y Guattari, 2002: 219).

Por ello, el primer trazo de la línea de fuga fue el arreglarse un poco más de la cuenta a la mañana siguiente de su primer sueño. No por su cumpleaños, sino porque ha comenzado a permitir que el deseo fluya para que lo lleve a Teodoro, posteriormente a Vadinho y, finalmente, un agenciamiento conducirá a Teodoro-Doña Flor-Vadinho.

3.5.8. CONCLUSIONES DESEANTES

El encuentro Deleuze y Guattari-Lacan está justificado en virtud de que sendas propuestas tienen en común una crítica a la moral. El combate de Lacan se dirigió principalmente a la pastoral analítica y sus promesas de felicidad, un cebo que nos priva de entrever la deuda a la cual estamos vinculados. El psicoanálisis *sin coartada* puede firmar en cheque las promesas de felicidad, a partir de la consideración de la crueldad, de la destructividad. El deseo, en *El*

Anti-Edipo, es repasado por una postura crítica frente a las capturas del deseo. La ley, la falta, la deuda, la culpa, son puestos por Deleuze y Guattari como radicalizaciones de las prohibiciones sociales, elevadas a la categoría de estructura, aspecto del cual Lacan sólo se habría desenredado en el último momento de su obra al apostar por la suspensión del régimen de la ley. En el Seminario 7, la experiencia trágica del acceso al deseo puro es puesta como travesía de la fantasía, un momento excepcional (Žižek, 2007). El problema es que la propia fantasía ya sería repasada por el deseo como un *a priori*. Deleuze y Guattari ven el deseo como construido a cada acoplamiento de máquinas. Si en *El Anti-Edipo* podemos hablar de una especie de *a priori* fundamental sería la posibilidad inmanente al deseo de producir y de ser capturado por una anti-producción, es decir, de funcionar averiado.

Sin embargo, tanto el psicoanálisis lacaniano como el esquizoanálisis siguen derroteros distintos. El deseo, en la ética del psicoanálisis, sería una imposición, no una opción. El deseo no es el camino para la libertad, él es totalitario, dictador, y puede, inclusive, justificar muchos absurdos (por ejemplo, la búsqueda del goce acaba imposibilitando el goce, ya que el superyó exige cada vez más sacrificios).

No obstante lo anterior, ya sea en encuentros o desencuentros, el vínculo entre los 3 pensadores franceses se justifica si tomamos en cuenta que tanto la contribución del psicoanálisis como la del esquizoanálisis son válidas para investigar los fenómenos sociales, culturales y artísticos. Si *El Anti-Edipo* nos garantiza que estamos involucrados en cuestiones políticas y sociales, el psicoanálisis de Lacan nos recuerda que el significante es relacional.

Si Deleuze y Guattari colocan al deseo como pasible tanto de ser capturado por totalitarismos y transformado en deseo de muerte y/o de esclavitud, como de constituir las llamadas líneas de fuga contra el propio

totalitarismo, para Lacan éste jamás puede ser entendido como revolucionario. El deseo puede desafiar las leyes de la ciudad, como en *Antígona*, pero él nunca puede colocarse fuera de nuestra condición de sujetos del inconsciente, descentrados, sin garantía alguna de éxito o felicidad. En la obra de Lacan, el deseo es autoritario. La ética de “no ceder en su deseo” nos muestra la fidelidad al deseo puro, a la no satisfacción del deseo, que sería siempre deseo de permanecer abierto (Žižek, 2007). De ahí la importancia, en el Seminario 7, de colocar los procesos vitales como formas de contornar la falta, como tentativas de “escapar” al deseo que acaban llevándonos de vuelta a él.

Deleuze y Guattari tienen el mérito de colocar este momento en el cual nos deparamos con el deseo como algo cotidiano y no como una travesía de la fantasía o un momento especial en el cual asumimos nuestra condición de deseantes. Este hecho es demostrable en la propia conducción de la tarea de análisis crítica del Edipo: la escritura del un libro que puede contribuir para que percibamos los problemas de Edipo y, por qué no, una tentativa de “cura” comparable a una terapia. Si Lacan supo “esquizofrenizar” al psicoanálisis, gran parte de sus seguidores exacerbó la importancia de los presupuestos estructurales de su obra. En este sentido, *El Anti-Edipo* se coloca como un proyecto crítico cuyo cerne gira en torno de una especie de “desvirtuación” de la tarea crítica lacaniana. Aquí nos preguntamos: ¿El Seminario 7 y *El Anti-Edipo* no serían, cada uno a su modo, una retomada del psicoanálisis como una máquina de producir desilusiones? Las denuncias al Estado como un gran chapucero, así como todas las críticas de Freud en cuanto al impedimento de cuestionar la verdad apuntan al respecto. ¿La clínica deleuziana no implicaría justamente esta tarea de desengañar y construir? Parece que *El Anti-Edipo* es más fiel a Freud de lo que algunos lectores contemporáneos estarían dispuestos a admitir. El libro de Deleuze y Guattari nos esclarece las capturas y facetas que

el deseo puede asumir, pero tal esclarecimiento no necesariamente deriva en una liberación.

En el caso de la obra amadiana, centrándose en los dos casamientos de la protagonista, la novela cristaliza un universo sobrenatural. Vadinho retorna en forma de espíritu, re-existencia que solamente Flor es capaz de disfrutar. Este factor, consecuentemente, hace que nuestra recatada profesora de arte culinario no controle su deseo y ceda a la tentación por Vadinho, espíritu seductor y tentador.

De esta forma, Flor pasa a convivir con dos maridos, de personalidades completamente opuestas, pero que la complementan. La honra, la honestidad y la dignidad de Flor colindan con el deseo que domina su cuerpo y su ausencia de pudor que se revelan cuando está con Vadinho, su primer marido. Pero para entender todo lo anterior, veamos cómo doña Flor construye su propio Cuerpo sin Órganos.

3.6. EL CUERPO SIN ÓRGANOS DE DOÑA FLOR

En “Cómo hacerse un Cuerpo Sin Órganos” (Deleuze y Guattari, 2002: 155-170) los autores nos advierten que se trata de un conjunto de prácticas que, sin embargo, no permitirán al sujeto conseguirlo, ya que nunca terminará de acceder a él. Ya desde este postulado se percibe que se trata de un proceso inacabado y nómada, y que nos va la vida en ello, pues inevitablemente todos los cuerpos libran luchas interiores que los llevarán a nuevos territorios no sin sufrimiento, porque en vez de llenar su cuerpo, lo vacían: el cuerpo hipocondríaco destruye con eficacia sus órganos, pero ya nada pasa; el cuerpo hipocondríaco regenera lo que ya había destruido; el cuerpo esquizofrénico

tiene que pagar por factura la catatonia, y el cuerpo drogado es escandalosamente ineficaz. ¿Por qué, si el CsO también está lleno de alegría, éxtasis y danza?, se preguntan Deleuze y Guattari. ¿Por qué hay que pasar por varios cuerpos experimentales?

El CsO se pone en marcha cuando el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o los pierde. Nuestra protagonista, doña Flor Paiva (lo percibimos al inicio de la novela) está empezando a sentir la insatisfacción del cuerpo esquizo-experimental que podríamos llamar como cuerpo culinario. Su profesión es la de llenar los cuerpos, satisfacer la carne, los apetitos, pero en la saciedad y los placeres que provoca a los cuerpos no encuentra sosiego en el suyo: “¿por qué se necesitan siempre dos amores?..., ¿por qué a nuestro corazón no le basta con uno solo?”, le pregunta a Jorge Amado. Pero tiene doña Flor un espíritu esquizo, nómada, a pesar de sostener que el tuerto no tiene compostura: “(¿No fue amando como aprendí a amar? ¿No fue viviendo como aprendí a vivir?)”. Es estas primeras palabras de nuestro personaje está siguiendo las instrucciones de los autores franceses, pues no hay que interpretar sino experimentar: “Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte [...]”.

De esta manera comienza doña Flor su periplo por los caminos gastronómicos de la cocina, particularmente la bahiana: “Había nacido con el don de los condimentos y desde la niñez se la pasaba dando vueltas a recetas y salsas, aprendiendo a hacer manjares, gastando sal y azúcar” (Amado, 1993: 61).

Hay dos fases: en la primera hay que construir el CsO y en la segunda se lo hace circular. Doña Flor fabrica el esbozo de CsO a base de una fisura molecular: un tal Anisio Teixeira tomó el nombre de una escuela llamada “Saber y Arte” para acuñar el experimento esquizo-culinario de nuestra

protagonista: “Sabor y Arte”. Junto a las letras, “el tenedor y el cuchillo, cruzados en graciosa tríada, completaban la obra del artista”.²⁸¹

¿Qué pasa por el CsO de doña Flor? Los franceses aseguran que lo que pasa sobre él hay una relación muy particular de síntesis o de análisis: síntesis *a priori* en la que algo va a ser necesariamente producido bajo tal modo, pero sin que se sepa lo que va a ser producido, y análisis infinito en el que lo que es producido sobre el CsO ya forma parte de la producción de ese cuerpo, ya está incluido en él, sobre él, pero al precio de una infinidad de pasos, de divisiones y de subproducciones.

La síntesis es la fabricación de recetas molares. En la clase teórica de la cazuela de cangrejos, son necesarios una jícara de leche de coco pura, sin agua; una jícara de aceite de palma; un kilo de cangrejos tiernos. Para la salsa: 3 dientes de ajo; sal a gusto; el jugo de un limón; cilantro; perejil; cebollita de verdeo; dos cebollas; media jícara de aceite suave; un pimiento; medio kilo de tomate. Agregar después: 4 tomates, una cebolla y un pimiento.

La clase práctica es lo desconocido, no sabemos lo que va a ser reproducido. No sabemos si las estudiantes de doña Flor fruncirán el ceño ante el olor de las cebollas: “A estas locas les parece que huelen mal las cebollas, ¿qué saben ellas de los olores puros? A Vadinho le gustaba comer cebolla cruda, y sus besos eran ardientes”.²⁸²

El análisis es la inclusión de Vadinho en el cuerpo de doña Flor, tras infinidad de producciones tanto de platillos como de encuentros: “Era el plato predilecto de Vadinho, nunca más lo he de servir en mi mesa. Sus dientes mordían el tierno cangrejo, el aceite de palma doraba sus dientes. ¡Ay, nunca más sus labios, su lengua; nunca más su boca abrasada de cebolla cruda!”.²⁸³

²⁸¹ *Ibidem*, p. 62.

²⁸² *Ibidem*, p. 38.

²⁸³ *Ídem*.

Pero antes de conocer a Vadinho, doña Flor ya había hecho circular su CsO con su escuela gastronómica. Había escogido el Lugar (Salvador), la Potencia (sabor y arte: platillos entrañables) y el Colectivo (jovencitas). Pero después no pasó nada, nada o poco circuló sin que Flor tuviera conciencia de ello. Un punto de bloqueo, nos dicen los autores. Doña Rozilda quiere casar bien a su hija Flor. Le acerca pretendientes, la quiere no tanto bien amada como bien posicionada en la sociedad bahiana.

Deleuze y Guattari se preguntan si hay que expulsar al bloqueador o, por el contrario, amar, respetar y servir al demente cada vez que sale a la superficie. Aquí encontramos la respuesta:

Las clases de cocina daban lo necesario para el mantenimiento de la casa y las pocas necesidades de la madre y la hija, así como para guardar algún dinero, pensando en los gastos del futuro casamiento. Pero, sobre todo, ocupaban el tiempo de Flor, la liberaban un poco de doña Rozilda y su cantinela acerca de cuánto sacrificio le había costado criar y educar a los hijos, criar y educar a aquella hija benjamina, y de cómo necesitaba encontrarle un marido rico que las sacara de la Ladeira do Alvo y del fogón, para llevarlas a las delicias de la Barra, de la Gracia, de Vitoria. Pero a Flor no parecían preocuparle los festejantes ni el noviazgo. En las fiestas bailaba con unos y otros, sonreía agradecida a los galanteos, pero no iba más allá. Ni siquiera correspondió a los apasionados pedidos de un estudiante de medicina, un alegre paraense, obsequioso y atildado. Mas no le dio cuerda, a pesar de la excitación de doña Rozilda: al fin un estudiante y ya casi doctorado aspiraba a la mano de su hija.

—No me gusta... — declaró Flor, decidida—, Es feo como el diablo...

Ni los consejos ni las broncas de la enfurecida doña Rozilda le hicieron mudar de opinión. (Amado, 1993: 67).

Así, doña Flor deja pasar las intensidades molares de su madre, que circulan libremente sin que Flor deba interpretar. No, no hay que apelar al fantasma psicoanalítico ni a la representación familiar. Rozilda no es una madre castrante, sino materia constitutiva que formará nuevos estratos en el cuerpo de Flor. Sus órganos cambiarán al franquear el umbral, al cambiar el gradiente, al

conocer a Vadinho en la fiesta: ondas y vibraciones que la moverán a la migración, a un nuevo territorio, el de los amores contrariados, parafraseando a Gabriel García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera*.

Nuestros autores aseguran que ante ello el problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple. Ya las intensidades de Vadinho están en el cuerpo culinario de doña Flor, no sólo en su lecho. Se apersona cuando ésta dicta cátedra y mete mano a una estudiante descuidada. Inclusive se mete en su cabeza después de muerto cuando Flor piensa en una receta. Se alternan instrucciones y desvaríos por el amor ido.

El CsO es el campo de inmanencia del deseo, su plan de consistencia. La carencia lo socava; el placer lo colma. Y cada vez que el deseo es traicionado, sacado del su campo inmanente, hay un sacerdote. Doña Rozilda y las amigas de la viuda doña Flor dictan la ley negativa: “carencia es la ley común”. Una viuda no puede permanecer mucho tiempo en este estado. Necesita el cuerpo de un hombre en su cama, porque sabemos que como mujer tiene necesidades que debe satisfacer, carece de hombre. Pero para satisfacer esa carencia debe contraer nupcias. Así es la ley.

Luego las sacerdotisas formulan la ley extrínseca, que en palabras de Deleuze y Guattari reza así: el deseo se satisfará en el placer; y no sólo el placer obtenido acallará momentáneamente el deseo, sino que obtenerlo ya es una forma de interrumpirlo, de descargarlo inmediatamente y de descargarnos de él. El placer-descarga: el sacerdote realizaba así el segundo sacrificio llamado masturbación.

Al sentir tan cerca de sí a su pretendiente Eduardo, llamado el Príncipe, en el cine, Flor obtiene un placer que desata sueños húmedos cuyas tramas hacen que su pasión se desborde por caminos jamás transitados. Éstos la

moverán eventualmente a contraer nupcias con Teodoro Madureira que, aunque le prodigaba cierta descarga de placer, no era lo mismo que con Vadinho, a quien le abría “las piernas, dejando que él la poseyera, como le suplicaba hacía tanto [...] Flor estaba loquita por dar, por dar y darse, y que el fuego le devoraba las entrañas y el pudor con incontenible llamarada”.²⁸⁴

Finalmente, la última ley ha sido dictada: la del ideal trascendente. Esto quiere decir que el goce es imposible, aunque está inscrito en el deseo. Qué bueno que es imposible, dirá no sólo doña Flor sino todo ser humano, porque eso nos mueve a la producción de flujos del deseo. El goce sexual con Teodoro no sólo es imposible sino aburrido. ¡Qué bueno que ha vuelto del más allá Vadinho!

Pero volvamos un poco. Cuando Vadinho estaba vivo y era marido de doña Flor. Así como el sufrimiento del masoquista es el precio que tiene que pagar, no por alcanzar el placer, sino por romper la pseudounión del deseo con el placer como medida extrínseca, doña Flor retrasa al máximo el deseo por su marido. Por ello sigue con él a pesar de todas sus trapacerías y bellaquerías. Nuestra protagonista no mide su deseo con el placer, sino que hay un proceso continuo de deseo positivo. De la mano de sus buenos oficios como amante, doña Flor emprende un camino ininterrumpido por el goce que le provoca escalofríos, que la hacen ir por más, a pesar de su pudor y vergüenza molares. Va por más voces jadeantes de aleluya: “En el mar y en la tierra, aleluya; en el cielo y en el infierno, ¡aleluya!”²⁸⁵

A pesar de su malogrado matrimonio en lo administrativo, en lo referente a la responsabilidad monetaria, a la fidelidad, a lo mal marido que es Vadinho, en fin, todo lo que bien pudiera ser tomado como causal de divorcio (y que doña Rozilda venía exigiendo desde hacía tiempo) no era sino el precio

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 104.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 105.

que había que pagar (como el masoquista con el dolor) por postergar el placer, aquél que encuentra junto a su marido en la cama. Decía Confucio que si su vida había tenido cinco minutos de dicha, bien había valido la pena.²⁸⁶ A su vez, los francmasones difunden la idea de disfrutar con moderación los placeres de la vida, con el fin de aquilatar los sinsabores que produce el agua agitada con acíbar.²⁸⁷ Sí, el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari es una filosofía optimista y vitalista.

Por otro lado, nuestros autores (1985) sostienen que e igual modo, o más bien de otra manera, sería un error interpretar el amor cortés bajo la forma de una ley de la carencia o de un ideal de transcendencia. Agregan que renunciar al placer externo, aplazarlo, a alejarlo al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia. De esta manera, el placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para “volver a encontrarse a sí misma” en el proceso del deseo que la desborda; los placeres, incluso los más artificiales, son reterritorializaciones.

Vadinho hacía que Flor se encontrara a sí misma, allí donde las intensidades sexuales pasan para que no haya ni yo ni el otro, en virtud de singularidades que ya no pueden llamarse personales. Así, en el lecho

Doña Flor iba perdiendo la timidez, entregándose a esa fiesta lasciva con creciente violencia, transformándose en amante impulsiva y audaz. Nunca, sin embargo, abandonó del todo la pudibundez y la vergüenza; era necesario reconquistarla cada vez, pues, apenas despertaba de esas locas audacias y de los ayes desmayados, volvía a ser una esposa tímida y pudorosa.²⁸⁸

²⁸⁶ Disponible en <http://goo.gl/ejZGw8>.

²⁸⁷ Disponible en <http://ggo.gl/8uyqT9>.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 17.

El placer es el flujo del deseo y, como sostienen los autores, el deseo no tiene como norma el placer no es a causa de una carencia que sería imposible satisfacer, sino, por el contrario, en razón de su positividad, es decir, del plan de consistencia que traza en el curso de su proceso.

De esta manera, Deleuze y Guattari han caído en la cuenta de que para que se cumpla el plano de la inmanencia, el programa cartográfico del CsO no hay que tomar a los órganos como enemigos. En todo caso, el enemigo, nos dicen, es el organismo. Así, organizados, coherentes y molares, los órganos sí representan un bloqueo del flujo de las intensidades.

En los amores furtivos previo a su casamiento con Vadinho, Flor se opone a la organización orgánica de la sociedad, particularmente de su madre cuando le prohíbe seguir viendo a Vadinho cuando descubre su verdadera identidad y sus falsas credenciales como miembro connotado y respetable que anhela para su hija. Asimismo, permite que Vadinho la corteje de un modo no orgánico, nada convencional en un noviazgo respetable, pues la acaricia subrepticamente y tienen relaciones sexuales premaritales:

Desde aquel día la vida de Flor fue un puro inventar pretextos para volver a ir con Vadinho a la casita de la playa. Recurría a las amigas y a las alumnas: “Si mamá pregunta si salí contigo, dile que sí”. Y así lo hacían, pues todas le tenían cariño y muchas eran simpatizantes activas de su causa [...] También se reían Flor y Vadinho; se zambullían en un taxi — siempre el mismo, propiedad de Cígano, chófer de plaza y viejo amigo del mozo— y partían a toda velocidad rumbo a Itapoá con las manos entrelazadas, robándose besos por el camino. Cígano los iba a buscar de vuelta al llegar el crepúsculo y regresaban, sin apuro, la cabeza de Flor reposando en el hombro de Vadinho, sus negros cabellos a merced de la brisa, y una lasitud, una ternura, un deseo de seguir juntos... ¿Por qué tenían que separarse?²⁸⁹

Los órganos verdaderos de doña Flor son los del deseo productivo y los de doña Rozilda los del sistema de juicio de Dios porque quiere hacer que

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 105 y 106.

prevalezca el organismo social, el matriarcal. Posteriormente, cuando Vadinho muera y doña Flor se case de nuevo, con la completa aprobación de doña Rozilda, Teodoro personificará el nuevo sistema teológico; sustituirá a su suegra para constituirse en el CsO de Flor un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impondrá formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil: cada cosa en su lugar; sexo los miércoles y fagot los fines de semana. Sexo a la misionera y clases de cocina, sí, pero cuyos dividendos no serán utilizados para la manutención del hogar.

En este sentido, el CsO de doña Flor bien puede gritar: “¡Me han hecho un organismo!”, es decir, en una esposa devota, bajo los preceptos de la buena sociedad bahiana. El juicio de Dios Teodoro lo arranca de su inmanencia y le hace un organismo, una significación, un sujeto. Mientras el farmacéutico disfrutaba aquellas noches de placer espiritual en que podía conversar con figuras representativas de la sociedad bahiana, doña Flor, “en el círculo de las esposas, discurría sobre temas de costura o cocina, o comentaba los últimos crímenes de que daban cuenta los diarios”.²⁹⁰

Doña Flor se halla en un nuevo estrato en su nuevo matrimonio. En éste hay orden absoluto e irreprochable aseo. Se ha desterritorializado de la cartografía de Vadinho y se ha reterritorializado en un matrimonio bien avenido. Se pregunta constantemente por qué no lo mismo con Teodoro que con Vadinho:

¿Por qué, querido, ese miedo, ese temor? ¿Por qué no me tomas en tus brazos, no me besas en la boca, no me llevas a la cama? ¿No ves con qué impaciencia espero, no adviertes el hambre en mi cara, no oyes los sobresaltos de mi corazón, no adivinas mi

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 299.

ansia? También eran para doña Flor una revelación las estrellas de su íntimo cielo nocturno, de su secreta astronomía.²⁹¹

Como consecuencia, oscilará entre dos polos: entre las superficies de la estratificación, sobre las que se pliega en el matrimonio con Teodoro, y se someterá al juicio, el plan de consistencia, en el que se desplegará y se abrirá a la experimentación tras la aparición de Vadinho desencarnado. Deleuze y Guattari consideran tres estratos que se relacionan con nosotros: el organismo, la significancia y la subjetivación. El primero le dicta la organización a la que debe someterse: “Ya casi había sobrepasado (doña Flor) los límites de lo correcto, pues la esposa no tiene el deber de ofrecerse a la excitación de su esposo sin parecer una desvergonzada que compite con las mujeres de la vida, una descocada”.²⁹² Será, asimismo, significante y significado, intérprete e interpretado: “Y el doctor Teodoro sonreía [...] al preguntarle, un tanto indeciso: ‘¿No te parece que ya es hora, querida?’. Ella también se sonrió, medio escondida tras él, jugando, entre maliciosa y recatada: ‘Eres tú quien mandas, mi señor’”.²⁹³

Finalmente, Flor será sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado:

Por lo demás, debe decirse también que debido a sus firmes principios y convicciones ideológicas el farmacéutico rezaba según un catecismo, hoy superado (*¡Deo gratias!*), que presentaba a la esposa como una flor sensitiva, hecha de castidad e inocencia, merecedora del máximo respeto; para la desvergüenza, para el gozo desenfrenado, para el placer del cuerpo, están las putas y para eso cobran. Con ellas sí, pagándoles, se pueden liberar los frenos de la lujuria sin causarles ofensa o pena, pues son tierras yermas, áridas para el sembradío. Con la esposa nunca, con ella la discreción, el amor puro, bello y digno (y un tanto soso): la esposa, según ese catecismo, es sólo la madre de nuestros hijos.²⁹⁴

²⁹¹ *Ibidem*, p. 281.

²⁹² *Ibidem*, p. 283.

²⁹³ *Ibidem*, p. 284.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 287 y 288.

Así, doña Flor vive insatisfecha y tensa, a pesar de que Teodoro, atento y responsable, para no dejarla de nuevo al borde del placer, se empeña en satisfacerla. Comprobó el farmacéutico que suspiraba y que le decía “amor mío”, pero era de agradecimiento. Nuestra protagonista necesita desarticular su organismo. No matarse, como aclaran Deleuze y Guattari, sino abrir el cuerpo a nuevas conexiones “que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor”. De esta manera, Flor se entregará a Vadinho desencarnado, a pesar de querer mandarlo de vuelta al más allá con hechizo Orixás, un ebó.

¿Y cómo liberarse de los puntos de subjetivación que la fijan, que la clavan a la realidad dominante? Haciendo volver a Vadinho. Como nos dice el narrador: “No podía vivir sin amor, sin su amor. Mejor es morir con él. Si no lo tuviera a mi lado tendría que salir desesperada a buscarlo en cuanto hombre pasara frente a mí; a buscar su gusto en cada boca, echándome a correr por las calles ululando como una loba hambrienta. Él es mi virtud”.²⁹⁵

Deleuze y Guattari nos aseguran que arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo.

La conciencia de Flor conoce lo que es bueno para ella y lo que no le sirve de nada. Lo que es bueno para ella es tener el sosiego de un esposo bien comportado, respetable y responsable; que sepa tomar el timón de un matrimonio pulcramente administrado, que provea y consuele; que sepa amar

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 457.

con ternura y delicadeza. Y también es bueno para ella vivir el delirio de la pasión con Vadinho. De hecho, la fuerza de Vadinho es el deseo de Flor:

Fue entonces cuando atravesó los aires una figura que penetró en los más cerrados caminos y venció a la distancia y a la hipocresía, con su pensamiento libre de cualquier traba: era doña Flor, desnuda, en pelo. Su gemido de amor cubrió el grito de muerte de Yansá. A última hora, cuando Exu ya rondaba por el monte y un poeta comenzaba a escribir el epitafio de Vadinho. Fue entonces cuando una hoguera se encendió en la tierra y la gente quemó el tiempo de la mentira.²⁹⁶

Del mismo modo, la conciencia de Flor sabe lo que no le sirve de nada: “estar partida por la mitad, su espíritu en lucha contra su materia”.²⁹⁷ Por lo tanto, como sostienen los autores, conoce los pensamientos y sentimientos que puede acoger sin peligro y con provecho, y lo que son nefastos para el ejercicio de su libertad. Particularmente conoce hasta dónde se dirige su ser y hasta dónde todavía no ha ido o no tiene el derecho de ir sin caer en la irrealidad, lo ilusorio, lo no-hecho, lo no preparado.

La conciencia normal no alcanza a comprender lo que sucede al final de la novela, ya que ésa es justamente la virtud de toda la poesía. Por las calles de Salvador camina doña Flor del brazo de su marido, Teodoro, el farmacéutico, mientras el espíritu de Vadinho le va tocando los senos, los cuadriles, revoloteando en torno a ella como si fuese la brisa de la mañana. Nos dice el narrador que en “esta limpia mañana de domingo, en la que Flor va de paseo, (va) feliz de la vida, satisfecha con sus dos amores”.²⁹⁸ Estas cosas mágicas suceden en Bahía sin que nadie se asombre, lo cual es una prolongación no esclarecida del narrador, que libera sensaciones arriesgada, percepciones. Puede la historia de doña Flor liberar sensaciones arriesgadas, percepciones: cínicos fantasmas que afectan a la conciencia enferma, que precisa de tratamiento

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 459.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 447.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 460.

psicoanalítico. En todo caso, nos dicen los autores, hay que conservar buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse. La escritura de *Doña Flor y sus dos maridos* ha terminado, pero hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación para oponerlas a nuestro propio sistema (o nuestro respectivo CsO) cuando la circunstancias lo exijan. También debemos preservar minúsculas dosis de subjetividad, las suficientes para responder a la realidad dominante. Ésta es una tesis de doctorado pero bien queda el camino abierto para preguntarle a Cardoso en el planeta Marte o en cualquier esquina de Salvador, Bahía, sobre la veracidad de los asuntos relatados en la novela.

CAPÍTULO IV: DE VADINHO

O CARTOGRAFÍA DE LAS LÍNEAS DE FUGA

En este apartado, último del trabajo de investigación que ha permitido establecer una relación entre los tres principales personajes de la novela *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado, y las tres líneas de segmentación que son el eje central del esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, está dedicado a la tercera línea –la de fuga–, quizás la más trascendente o la que finalmente confirma la tesis de nuestros autores franceses en el sentido de que el deseo es plenitud desbordante. En este sentido, el personaje que caracteriza esta línea al interior del universo narrativo amadiano es Waldomiro Dos Santos Guimarães, o Vadinho para las putas y los amigos, como nos informa oportunamente el narrador, pues el personaje siempre será invocado a través de su apodo y no de su nombre con el que fue bautizado, lo cual ya de entrada es una ruptura o una primera línea de fuga.

Pero, como ya anunciaba en el primer capítulo, éste es el capítulo de la negritud que, aunque de mayoría cuantitativa en Salvador, es minoría en la representación molar, por lo que sus prácticas religiosas constituyen un pico de desterritorialización y de líneas de fuga.

En la puerta de una humilde casa en una *favela*, varias veces a la semana se detienen los automóviles ajenos a esas callejuelas tortuosas. La mujer viene a pedir que la amante de su marido se vaya para siempre. En este caso es carnero y gallo los que habrán de matarse. Seguirá corriendo sangre como lo dispone el rito traído de Angola en las bodegas de barcos negreros, llenos de personas simples cazadas más allá del océano y esclavizadas en el nordeste de lo que, con los siglos, sería Brasil.

Los espectáculos de macumba que ven los turistas en Salvador son sólo eso: espectáculos. Es lo molecular tornándose nuevamente molar. Los espectadores son advertidos de que las escenas pueden ser no aptas para personas impresionables es la síntesis de lo que se muestra en el circuito comercial para extranjeros. Pero el viajero encontrará, si lo busca, el ritual verdadero, mucho más sangriento que el de exportación, más verídico, más atrapante y brutal, más agresivo. Son fisuras que describe a la perfección Amado cuando doña Flor pida un servicio cuando para que regrese al mundo de donde vino.

Ésa es una parte de la verdad en Bahía, no solamente en la capital, sino en todo el estado cuyos destinos rigen desde hace mucho tiempo, de forma directa e indirecta los políticos, los dueños de haciendas, de hombres, de votos y de conciencias, benefactores de los pobres varias veces al año, así como los líderes espirituales católicos de los poderosos a tiempo completo, venerables caminantes de senderos de piedra construidos para los pies del caudillo sobre los pisos de tierra.

Pero Vadinho se opone al político, al hacendado, a los líderes espirituales, y emprende su propio camino. Sin embargo, antes de atender la idiosincrasia del personaje bahiano, es conveniente efectuar un análisis sintético de la proposición *rizoma*, acuñado por los franceses y que abre el segundo volumen de su serie *Capitalismo y Esquizofrenia*. Me refiero desde luego a *Mil Mesetas*. Después de la exposición del concepto, presentaré algunas perspectivas de análisis de la red conceptual esquizoanalítica, particularmente lo relacionado a la fuga, a la ruptura, a la multiplicidad y apoyado en el discurso narrativo presentado por Jorge Amado. Finalmente, tal y como lo realicé en el capítulo anterior, cerraré el apartado con la exposición de cómo Vadinho se hace de un cuerpo sin órganos.

4.1. EL RIZOMA ESQUIZOANALÍTICO

4.1.1. LA IMITACIÓN

En su libro *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, Joaquim Du Bellay propone que el poeta se convierta en el modelo que imita (otro autor) para su proceso artístico. Así, siguiendo el ejemplo de los romanos que imitaban a su vez a los griegos, “transformándose en ellos, devorándolos y, después de haberlos bien digerido, convirtiéndolos en sangre y alimento” (Wissmer, 2016: 48), el poeta que observa esta consigna adquiere casi espontáneamente una nueva naturaleza y se vuelve original gracias a su talento imitativo mezclado con ingenio. Imitar forma parte de la vida, sostienen Deleuze y Guattari, ya que el libro imita al mundo así como el arte a la naturaleza o la orquídea a la avispa “cuya imagen reproduce de forma significativa” (2002: 15). Sin embargo, la imitación sólo es válida en el nivel de los estratos, ya que al ejecutar algo a ejemplo o semejanza de otra cosa hay una captura de código, un aumento de valencia, es decir, un devenir.

Cuando Vadinho imita para su ahijado (el menor de los cuatro hijos de Mirandão) los rugidos de los animales feroces, saltando como un canguro y riéndose feliz, no hay un devenir animal porque para ello debe haber una desterritorialización en el marco de una circulación de intensidades. Tampoco en doña Flor, que aunque captura ese código para interpretar que su esposo desea con vehemencia un hijo, no llega a desterritorializarse: “[Doña Flor] siente la incómoda picazón del remordimiento. En último término podía haber intentado la operación, a pesar del visible pesimismo de los dos médicos” (Amado, 1993: 92). Vadinho jamás confesó a su esposa su deseo de ser padre,

porque no quería obligar a nuestra protagonista al incierto sacrificio de una intervención quirúrgica que le permitiera embarazarse.

Deleuze y Guattari sostienen que la línea de fuga compuesta de un rizoma común no parte de la imitación ni de la semejanza. Es el surgimiento de algo que no debe ser sometido ni atribuido a ningún significante. Sin embargo, más adelante aseguran que el que imita siempre crea su modelo y lo atrae. Así atrajeron nuestros autores el modelo de la botánica para organizar su teoría de las multiplicidades. En la ciencia que trata de los vegetales se llama rizoma a un tipo de tallo que algunas plantas poseen, que crece horizontalmente, muchas veces de modo subterráneo, aunque también pueden tener ciertas porciones aéreas. El tallo del lirio, por ejemplo, es totalmente subterráneo, a pesar de que ciertos helechos desarrollan rizomas parcialmente aéreos. Ciertos rizomas como los del capín²⁹⁹ sirven como órganos de reproducción vegetativa o asexual, y desarrollan raíces y tallos aéreos. En otros casos, el rizoma puede servir como órgano de reserva de energía en forma tuberosa, aunque con la estructura diferente que la de un tubérculo.

De esta manera, inspirados en las expresiones botánicas, Deleuze y Guattari no sólo capturan el código del concepto rizoma, sino que amplían su definición, justamente por el hecho de que el término en botánica no admite la noción de multiplicidad, limitándose a definir un tipo específico de tallo. Para los filósofos franceses, este tipo de tallo en conjunto con la tierra, el aire, los animales, la idea humana, el árbol, etcétera, formarían el rizoma, sin limitarse solamente a la pura materialidad sino también a la inmaterialidad de una máquina abstracta que lo arrastra. Por tanto, es un concepto al mismo tiempo ontológico como pragmático de análisis.

²⁹⁹ Planta forrajera de la familia de las gramíneas.

Una meseta está siempre en el medio, no al principio ni al final, nos dicen los filósofos franceses. Y un rizoma está hecho de mesetas. Pero, ¿qué es un rizoma en el esquizoanálisis? Es una segunda especie de un conjunto de líneas. Para nuestros autores, un primer conjunto de líneas es aquel en el cual una línea está subordinada al punto, a la verticalidad y a la horizontalidad, que estría el espacio, hace un contorno, somete las multiplicidades variables al Uno, al Todo de una dimensión suplementaria. Las líneas de este tipo son las líneas molares, y forman sistemas binarios, arborescentes, circulares y segmentarios.

Un rizoma es totalmente diferente de este primer tipo de líneas, pues el rizoma no es exacto, sino un conjunto de elementos vagos, nómadas: “Desde el punto de vista del pathos, la psicosis y sobre todo la esquizofrenia expresan esas multiplicidades” (Deleuze y Guattari, 2002: 515). Bajo este tenor, es oportuno enumerar algunas características aproximativas del rizoma para, posteriormente, pensar este concepto en una perspectiva más amplia. Sin embargo, antes es pertinente citar algunos conceptos del botánico Jakob von Uexküll, especialmente la idea del mundo circundante –*Umwelt*– y comentarla desde el contraste o la analogía con lo expuesto en este apartado, sobre todo porque Deleuze nos remite a su pensamiento en varias de sus obras.³⁰⁰

El concepto *Umwelt*, que significa mundo propio, mundo circundante o ambiente, refiere al universo de percepción de los animales con respecto a su medio ambiente. De acuerdo con Agustín Ostachuk,³⁰¹ la relación entre el

³⁰⁰ “Las remisiones de Deleuze a la obra de Uexküll, que se hacen presentes en *Diálogos* (1977 [1980: 70-71]) y en *Spinoza: filosofía práctica* (1978 [2004: 152-156]), se profundizan en *Mil Mesetas* (1980 [2002]) y se consagran en *¿Qué es la filosofía?* (1991 [1993: 187-188]), donde Deleuze-Guattari le reconocen el carácter de “obra maestra”. Muchos se preguntaran mientras leen, ¿quién es este tipo de apellido misterioso? Quizá pueda aclarar la escucha el hecho de que, en el universo deleuziano, este biólogo romántico aparece bajo la insignia de un animal ya célebre: la garrapata”. Heredia, Juan Manuel. “Deleuze, von Uexküll y ‘la Naturaleza como música’”, en *Aparte rei*, revista de filosofía, mayo de 2011, disponible en <http://goo.gl/Mxb1ry>.

³⁰¹ “El Umwelt de Uexküll y Merleau-Ponty”, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. Disponible en <http://goo.gl/jlsZjG>.

animal y su medio ambiente que propuso Uexküll implicó involucrar el comportamiento animal y a éste como un sujeto con experiencias propias.

De esta manera, se denota el mundo subjetivo del organismo. Para comprender la propuesta de Uexküll es necesario abandonar el punto de vista de que los animales son meras máquinas y aceptar que la naturaleza está compuesta no de organismos vivos que son meros objetos, sino que son sujetos que señalan, que significan y que actúan en el mundo, como las máquinas deseantes del esquizoanálisis, pues la estructura, el sujeto y el proceso de significación forman al organismo y delimitan su mundo propio.

El mundo propio, o mundo circundante, puede ser aplicado para destacar las diferentes formas de actuar y de percibir el mundo. Para Uexküll, todo organismo vivo en el mundo tiene un mundo propio que es la composición entre su mundo de percepción y el mundo de acción. Así, cada organismo tiene ambos mundos. El primero está compuesto por todo lo que el sujeto percibe en su entorno, por medio de sus órganos receptores, lo que provoca en el organismo determinadas características sensibles. El segundo se refiere al mundo en que el sujeto puede actuar por medio de sus órganos de acción. El mundo de recepción provoca en el organismo alguna sensación y a partir de la cual el mundo de acción produce algún movimiento del animal. Como ejemplo ofrece el caso de la garrapata, insecto que se fijan en organismos de sangre caliente para alimentarse. Son capaces de vivir sin alimento por mucho tiempo, pero necesitan de la sangre para generar sus óvulos fecundados. Poseen solamente tres órganos receptores que pueden captar tres diferentes signos perceptivos: signos olfativos causados por el ácido butírico que puede ser encontrado en el sudor del organismo de sangre caliente, signos táctiles para introducirse en el cuero peludo de los mamíferos y signos de temperatura producidos por el calor de las áreas dérmicas lisas. En este sentido, es a partir

de la percepción del ácido butírico, que sale de las glándulas del animal de sangre caliente, que la garrapata se lanza sobre un animal y donde se alimenta y reproduce. La percepción de la grasa es una señal característica del mundo propio de la garrapata y biológicamente relevante para ella. La acción de la garrapata se produce a partir de la percepción de esa señal, indispensable para su supervivencia. La percepción de esta señal característica se produce en el mundo de percepción y el comportamiento a partir de allí en el mundo de acción.

Por tanto, el *Umwelt* es el mundo implicado por los movimientos del animal y que regula sus movimientos por su estructura propia. Si por un lado la acción, percepción y movimiento son regulados por el mundo propio, por el otro, el mundo propio posee una estructura que va a determinarlo.

Para nuestros autores, los organismos también tienen un mundo circundante, que llaman medio asociado, en el cual capturan fuentes de energía (respiración en el sentido más general), por el discernimiento de los materiales, la aprehensión de su presencia o ausencia (percepción) y por la fabricación o no de los elementos o compuestos correspondientes (respuesta o reacción). Agregan que existen a este respecto “percepciones moleculares, al igual que existen reacciones, es evidente en toda la economía de la célula, y en la propiedad de los agentes de regulación de ‘reconocer’ exclusivamente una o dos especies químicas en un medio de exterioridad muy variado. Pero el propio desarrollo de los medios asociados o anexionados conduce a los mundos animales tal como los describe Uexküll, con sus características energéticas, perceptivas y activas” (Deleuze y Guattari, 2002: 58).

En *Mil mesetas*, los autores franceses subrayan que cuando Uexküll define los mundos animales busca los afectos activos y pasivos de lo que es capaz el animal, en un agenciamiento individuado del que forma parte. Por ejemplo, la

garrapata tiene tres afectos. Tres afectos podría tener Vadinho: la comida de doña Flor, el cuerpo de doña Flor y la cama de doña Flor. Desde el punto de vista de la ética, los caracteres orgánicos derivan de la longitud y de sus relaciones, de la latitud y de sus grados. Nada sabremos del cuerpo de Vadinho mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son su afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos del cuerpo de doña Flor, ya sea para destruirlo por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente.

En resumen (porque tampoco podría dedicarme más a analizar la interesante propuesta de Uexküll) cuatro puntos sustentan la teoría del mundo propio o circundante, que se cotejan con el esquizoanálisis:

Uexküll	Deleuze y Guattari
<p>La subjetividad es una propiedad fundamental del organismo. Así, todo animal vive un mundo particular de significación. El mundo propio, entonces, propone siempre un sujeto que posee un punto de vista particular en medio.</p>	<p>La significancia efectuaría una uniformización sustancial de la enunciación, pero la subjetividad efectúa ahora una individuación, colectiva o particular. Como se suele decir, la sustancia ha devenido sujeto. El sujeto de enunciación se pliega al sujeto de enunciado, sin perjuicio de que éste vuelva a proporcionar a su vez sujeto de enunciación para otro proceso.</p>
<p>Un mundo circundante específico tiene relación con la estructura biológica del sujeto, pero no se reduce únicamente a la estructura biológica o a los procesos físico-químicos internos.</p>	<p>La segunda forma de subjetivación es el amor como pasión, el amor-pasión, otro tipo de doble, de desdoblamiento y de plegamiento. Una vez más, un punto de subjetivación variable va a servir para la distribución de dos sujetos que van a desviar su rostro en la misma medida en que cada uno ofrecerá al otro, y que seguirán una línea de fuga, una línea de desterritorialización que los acerca y los separa para siempre. Pero todo cambia: hay un lado célibe de la conciencia que se desdobra, hay una pareja del amor pasional que ya no tiene necesidad de conciencia ni de razón. Y sin embargo, es el mismo régimen, incluso en la traición, e incluso si la traición es asegurada por un</p>

	tercero.
Uexküll parece ampliar la estructura del sujeto trascendental kantiano más allá del sujeto humano. Otros animales también poseen una estructura <i>a priori</i> que posibilita la percepción de las cosas que tiene relevancia al interior	El territorio está esencialmente marcado por “índices”, y esos índices son extraídos de los componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción. Precisamente hay territorio desde el momento en que los componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas.
La naturaleza posee una tecnología que hace de ella un todo perfecto y armónico. La vida no puede se explicada a partir de un modelo reduccionista que atribuye a la naturaleza un proceso ciego de adaptación.	Cada individuo es una multiplicidad infinita, y la naturaleza en su conjunto una multiplicidad de multiplicidades perfectamente individuada. El plan de consistencia de la Naturaleza es como una inmensa Máquina abstracta y, sin embargo, real e individual, cuyas piezas son los agenciamientos o los diversos individuos que agrupan cada uno una infinidad de partículas bajo una infinidad de relaciones más o menos compuestas. El plan de la Naturaleza tiene, pues, una unidad, es válido tanto para los seres inanimados como para los animales animados, para los artificiales y los naturales.

Tabla 7: comparaciones sobre las teorías del mundo propio o circundante.

Tanto Uexküll como Deleuze y Guattari buscaban estructurar sus teorías para oponerse a lo molar. En el primer caso, al materialismo darwinista; en el segundo, al capitalismo. Lo cierto es que ambas tienen una base filosófica que se aplica a un sujeto específico.

Siempre que Uexküll critica el darwinismo, por reducir toda la naturaleza a procesos físico-químicos, es esencial aceptar el modo como el darwinismo era comprendido en aquel contexto específico y pensar que, desde entonces, los estudios sobre la teoría de Darwin progresaron mucho. Así también sucede con el esquizoanálisis, que critica al capitalismo desde una óptica evolucionista. Una vez pasado revista a este cotejo, sigamos adelante.

4.1.2. PRINCIPIOS DE CONEXIÓN Y HETEROGENEIDAD

Cualquier punto del rizoma puede ser conectado a cualquier otro y debe serlo. Descentrado del sujeto, negación de la genealogía, afirmación de una heterogeneidad en oposición a la consigna filial del modelo de árbol o raíz. El rizoma es distinto de todo eso, ya que no fija puntos ni consignas –hay apenas líneas y trayectos de diversas semióticas, estados y cosas, y nada remite necesariamente a otra cosa–. Para demostrar estos principios, Deleuze y Guattari recorren la ontología del lenguaje y consecuentemente, la lingüística: “El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía”,³⁰² siendo así un marcador de poder antes de ser un marcador sintáctico. Tales modelos no dan cuenta ni de la abstracción ni de la materialidad de la lengua por no comprender la máquina abstracta que operar la conexión de una lengua con los contenidos semánticos ni pragmáticos de enunciados, con agenciamientos colectivos de enunciación, con toda una micropolítica del campo social.

De esta manera, es necesario tener siempre en cuenta las formas de organizaciones del poder, pues de acuerdo con los autores no hay universalidad del lenguaje sino un concurso de dialectos, de jergas, de caló, de lenguas especiales, una realidad esencialmente heterogénea. Por tanto, es imposible pensar en una lengua madre sino en la “toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política”.³⁰³

³⁰² *Ibidem*, p. 13.

³⁰³ *Ídem*.

Así lo entiende nuestro personaje Vadinho, quien se apoya en las raíces de la chapuza retórica como método genealógico para descentrar el lenguaje y adquirir el poder que tanto sedujo no sólo a doña Flor sino a sus diversos acreedores que le pedían cuentas:

Vadinho era convocado al escritorio del gerente del banco en que se había descontado el documento. Acudió rápidamente a la cita, pues mantenía una hábil política de buenas relaciones con los gerentes y subgerentes de los establecimientos bancarios, de los cuales dependía tanto. —Caballero Vadinho —dijo el verdugo, que por otra parte era un buen tipo, don Jorge Tarquinio—. Tengo aquí un papel suyo, vencido...

—¿Mío? Si yo no le debo a nadie... A ver...

—Pues mire y pague... — y le mostró el pagaré. Vadinho reconoció su firma y la del garante:

—Pero, don Tarquinio, si el documento tiene garante. ¿Por qué me da este susto diciéndome que estoy en deuda?... Bastaba con cobrarle a Raimundo Réis, el hombre está podrido de rico, tiene estancia, ingenio azucarero, estudio de abogado, viaja a Europa todos los años..., es a él a quien tiene que citar...

—Naturalmente, primero lo citamos a él, es la garantía..., pero dice que no paga de ningún modo. Se niega...

Ante semejante descaro Vadinho pasó del asombro al escándalo:

—¿Dice que no paga, se niega? Pero vea usted, don Tarquinio, es alguien que puede tener en este mundo todo lo que quiera... ¡Qué individuo más cínico y sinvergüenza...! En el cabaret se la pasa presumiendo de riquezas: que tiene leguas de tierra, que tanto ganado y más azúcar, que hace y deshace, que una vez se acostó con tres mujeres juntas en París; es un millonario fanfarrón, y claro, uno se confía, cae en el cuento del estafador y acepta su aval como si fuese un tipo derecho. Resultado: un documento vencido sin pagar, mi crédito puesto en duda, y usted citándome a mí...

—Pero, Vadinho, finalmente fue usted quien tomó prestado el dinero...

—Vea, señor Tarquinio, por el amor de Dios..., si ese especulador no tenía intenciones de hacer frente a la garantía, ¿por qué se ofreció a hacerlo? Al fin y al cabo él asumió —¿o no?— la responsabilidad; ¿asumió o no el compromiso de pagar la deuda si yo no lo hiciera? Lo asumió, y yo me quedé tan tranquilo y confiado... Y ahora esto... No hay derecho... Son sujetos así los que lo hacen quedar mal a uno ante los bancos... Cuando el punto avala un pagaré es porque está dispuesto a pagar, señor Tarquinio. Este Raimundo Réis debía estar en la cárcel, es un estafador, un atorrante...

Toda esa absurda indignación, pensó Tarquinio, ya derrotado, no tenía otro fin que ablandarlo, prepararlo para que le prorrogase el documento. ¿Cuál no sería su asombro cuando Vadinho metió la mano en el bolsillo y sacó el increíble fajo de billetes?

—Ya ve, señor Tarquinio, los perjuicios que ese tipo me está causando. Esas son las consecuencias de meterse uno con esos charlatanes... Y yo que siempre elegí mis garantías con lupa... Raimundo Réis, ¿quién iba a decirlo?... Se vive para aprender... Pero no sintió el “desfalco”: la marea de la suerte lo seguía favoreciendo sin solución de continuidad y el dinero entraba a carradas, en fichas de color, y salía en billetes y monedas; una semana de grandes cenas, de mucha bebida, de farras monumentales (Amado, 1993: 126).

Vadinho es el típico gandul que podemos encontrar en muchas de nuestras ciudades latinoamericanas. Astuto, hablador, inteligente y persuasivo, este personaje hace de la lengua su recurso más sólido para obtener la mayor ganancia con el menor esfuerzo posible mediante toda clase de estafas y tretas lingüísticas. El ejemplo anterior demuestra el postulado de Deleuze y Guattari en el sentido de que la unidad de una lengua es siempre inseparable de la construcción de una unidad política. La lengua se forma y se estabiliza en torno de una comunidad, de una colectividad, esparciéndose como una mancha de aceite.

Si queremos realizar una práctica analítica del rizoma es necesario analizar la lengua y descentrarla sobre otras dimensiones y otros registros, pues el análisis lingüístico que se cierra sobre la propia lengua sólo lo hace en función de impotencia. Esto equivale a decir que estaríamos, en este caso, subordinando la lengua a la propia lengua, definiéndola al mismo tiempo como punto central y elemento local. Una analítica rizomática, por el contrario, procura establecer conexiones transversales entre los estratos y los niveles, sin centrarlos o cercarlos, aunque sí atravesándolos y conectándolos. Así lo hace Vadinho, por ejemplo, cuando define el acto sexual como yogar. Aquí me corresponde atravesar los niveles de las lenguas (portugués y español) y establecer conexiones que me permitan ser rizomático. Para la Real Academia Española el verbo procede del latín y tiene relaciones familiares con el verbo *yacer*. Significa: “Holgarse, y particularmente tener acto carnal”. En la edición

brasileña el concepto es un sustantivo: *vadiação*, que significa *vagabundeo*, sin que aluda al acto sexual, como especifica muy bien la palabra española. Veámoslas, confrontadas:

Versión en español	Versión en portugués
Ahora olvídate de todo, mi bien, es tiempo de yogar, y yogar es cosa santa, cosa de Dios, vamos, mi bien. Qué Vadinho más embrollador, más hereje, más tirano..., vamos. Vadinho, apúrate.	Meu bem, agora esquece tudo, tudo, é o tempo da <i>vadiação</i> , e tu bem sabes, Flor, que a <i>vadiação</i> é coisa santa, coisa de Deus, vamos, meu bem. Vadinho mais embrulhão, Vadinho mais hereje, Vadinho mais tirano, vamos depressa.

Tabla 8: confrontación entre las versiones portuguesa y española.

Aquí percibo que no es lo mismo la presentación de un verbo en forma impersonal (aunque podemos asimilarlo a ciertos contextos, como tener relaciones sexuales *ya*) que en forma de sustantivo, que por antonomasia tiene sustancia y es esencial. Pero sobre todo porque, como lo abordaré en el siguiente apartado, remite a un principio de multiplicidad. Si yo digo “la mesa está rota” inevitablemente mi interlocutor soslayará el fundamento predicativo e intentará imaginar a qué tipo de mesa me referiré: ¿de plástico, de aluminio, de madera, grande, pequeña...? Y, en este contexto, mi receptor estará circunscrito en el universo de lo múltiple.

Pero vayamos más allá, pues como dicen nuestros autores, subordinar la lengua a la lengua es una función de impotencia, de tal suerte que el somero análisis morfológico sólo es para abrir bocado o, en términos esquizoanalíticos, una entrada rizomática. Vadinho conecta al concepto *vadiação* términos que contradicen las normas molares católicas, pues el *vagabundeo* es el principio de la pereza, uno de los pecados capitales. Por eso llama la atención que tanto *vadiação* como *yogar* sean cosa santa. Pero, aunque doña Flor lo califique como

un hereje, se deja conducir en el camino de la desterritorialización en traje de la desacralización. Como nos dice el autor, “‘Vamos a yogar, hija.’ Porque para él, el amor era como una fiesta de infinita alegría y libertad, a la cual se entregaba con el entusiasmo que lo caracterizaba, unido a una competencia proclamada por innumerables mujeres de distinta clase y condición”.³⁰⁴

La vadiação no sólo es cosa santa, sino que fue inventada por Dios en el paraíso, le dice Vadinho a doña Flor que cubría con vergüenza sus partes pudendas con las sábanas. Y aún más: “[...] fue Él [Dios] quien mandó que se yogara. ‘Id a yogar por ahí, hijos míos, id a hacer un nene’, dijo Él, y fue una de las mejores cosas que dijo”.³⁰⁵ Como veremos más adelante, la religión será una de las consistencias existenciales más importantes de las coordenadas molares de Vadinho. En conclusión, la palabra vadiação no es ambigua ni tampoco anfibológica; por el contrario, es utilizada para enriquecer la lengua por ser a-sintáctica y emprender una fuga de las normas de la lengua.

4.1.3. PRINCIPIO DE MULTIPLICIDAD

Pensar en lo múltiple como sustantivo es a lo que nos invitan Deleuze y Guattari, pues es ahí donde él no tiene ninguna más relación con el Uno como sujeto u objeto, como realidad natural y espiritual, como imagen y mundo, ya que la multiplicidad no constituye un sujeto ni mucho menos un objeto, sino solamente determinaciones, tamaños y dimensiones “que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad)” (Deleuze y Guattari, 2002: 14).

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 9.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 76.

Las multiplicidades se definen por fuera, por las líneas que componen un rizoma, línea abstracta y línea de fuga. En este sentido, el plano de consistencia (o plano de inmanencia) es el *fuera* de todas las multiplicidades y en él la línea de fuga marca al mismo tiempo un número de dimensiones finitas que “la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones”.³⁰⁶

Una buena idea de comprender esta idea de multiplicidad es echando un vistazo a una marioneta, a los hilos y al titiritero: los hilos de la marioneta constituyen la multiplicidad, no quien los controla, no el muñeco controlado con las cuerdas, sino las propias cuerdas, que comunican una parte con otra. Son las líneas de un punto a otro las que importan, no los puntos en sí. Otro ejemplo de multiplicidad evocado por Deleuze y Guattari es la escritura de Kleist, “un encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera”.³⁰⁷ Así, entiendo que en una misma página se expone toda la exterioridad: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales.

Quizás el ejemplo más contundente de esta multiplicidad en nuestro entrañable Vadinho es el epígrafe con que abre la novela: “*Dios es gordo* (revelación de Vadinho al volver a este mundo)”. Más tarde, en el cuerpo de novela (Amado, 1993: 301) la frase se expresa en su contexto:

³⁰⁶ *Ídem.*

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 15.

Cuando se disponía a protestar, él la distraía hablando de los lugares de donde regresó, y doña Flor, llena de curiosidad y de preguntas, no tenía fuerzas para prohibirle nada:

—Y la tierra, vista desde allá, ¿cómo es, Vadinho?

—Es toda azul, mi bien.

Y el tentador descendía su mano por la cadera o la alzada hasta el seno, mientras ella preguntaba:

—¿Y cómo es Dios?

—Dios es gordo.

—Quita la mano de ahí, te estás riendo de mí...

Es, quizá, la frase más lapidaria de toda la novela, la que expresa la línea de fuga más trascendente no sólo de la vida de Vadinho sino de toda la existencia humana: ir a Dios. Pero no sólo se trata de ir a conocerlo, trascender en espíritu, sino volver a la Tierra, reterritorializarse para acuñar, en apenas tres palabras, no sólo una poética de lo imperfecto sino la culminación del trabajo maquínico y esquizoanalítico: el fluir incesante del deseo.

Pero comencemos por lo primero, por esa poética de la imperfección que ha delineado Vadinho tras reterritorializarse en fantasma (o visión, para evitar interpretaciones psicoanalíticas). Dios ha descendido a la Tierra en la boca de Vadinho y su apariencia es prosaica. Humanizado, imperfecto, creado a la imagen y semejanza de muchos hombres. Dios es gordo. Y se dejó ver a un pícaro brasileño: ladino pero generoso, ardidoso y sentimental. Ni siquiera el propio Moisés, padre de las doce tribus de Israel, tuvo la fortuna de ver a Dios ya no en toda su majestad sino en su humanidad: apenas sus ojos pudieron encontrar una zarza que le dictaba los diez mandamientos.

Aquí los hilos que importan de la marioneta (Vadinho) controlado por el titiritero (Dios) son: He muerto/ He vuelto/ Estoy muerto/ Estoy vivo/ Dios existe/ Dios me ha permitido verlo/ Espié a Dios/ Dios es gordo... Este tipo

de escritura rizomática es como mesetas que se desarrollan evitando toda orientación sobre un punto de culminación o cenit o en dirección a una finalidad exterior, dicen nuestros autores. Pues bien, a Vadinho no le ocupa ni le preocupa la finalidad exterior de su dicho. Si Dios es gordo no sabemos si necesite ayuda para adelgazar o está gordo porque quiere. Vadinho sólo se place en la revelación sucinta. Es la máquina vadinhana *versus* la máquina católica: multiplicidad contra unidad. Dios es la mesa de mi ejemplo anterior: ¿cuántas clases de gordos existen?, ¿está contento con su apariencia?, ¿por qué Vadinho lo vio o lo espío? Éstas son algunas de las múltiples interrogantes que podemos formularnos. Por el contrario, no hay capturas de códigos en la unidad molar católica: Dios es o un ojo dentro de un delta o un anciano barbado.

Ésta es una consigna política que no sólo recupera un sentido lúdico de la majestad divina sino que suprime las leyes del mercado religioso humano. Después de recorrer leguas y leguas de siglos y milenios, testimoniando los caminos y descaminos de la humanidad, de sus criaturas, Dios se reconoce imperfecto a los ojos de un gandul. La cuestión, aún sin solución para nosotros que aún habitamos este territorio humano, reside en reencontrar la fuente del encanto por vivir, por sentirse vivo en tanto atestigüemos si en verdad lo divino es obeso.

4.1.4. PRINCIPIO DE RUPTURA A-SIGNIFICANTE

Un rizoma puede ser roto en cualquier lugar, aunque también retoma una de sus líneas u otras líneas. Todo rizoma comprende líneas de segmentación según las cuales éste es estratificado, territorializado, organizado, significado,

atribuido, etcétera; sin embargo, también comprende líneas de desterritorialización por las cuales huye sin parar, de acuerdo con nuestros autores.

Cada vez que hay una ruptura en el rizoma las líneas segmentares explotan en una línea de fuga, pero estas líneas de fuga siguen siendo parte del rizoma: las líneas no paran de arremeter unas contra otras. Se traza una línea de fuga cuando se produce una ruptura, aunque en ésta pueden encontrarse con elementos que reorganizan el conjunto y reconstituyen el sujeto. Al respecto, Deleuze y Guattari se preguntan: “¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos unos en otros?” (2002: 15).

La primera ruptura no la provoca el propio Vadinho, sino sus padres, que le destituyen de la coordenada elemental de la existencia molar: la familia. El narrador nos relata que el muchacho nunca había hecho vida familiar. No llegó a conocer a su madre, que murió al parirlo, y el padre no tardó en desaparecer de su existencia. Vadinho, pues, era el producto de una pareja ocasional, formada por el primogénito de una familia pequeña burguesa (Guimarães, un apellido de respetable prosapia. Recordemos que Chimbo, pariente lejano de Vadinho y funcionario municipal, le consigue trabajo en el departamento de limpia del ayuntamiento ya que, en palabras suyas, un Guimarães debe tener una posición reconocida en la sociedad y “ningún Guimarães es un vagabundo” [Amado: 1993: 52]) con la mucama de la casa; su padre, el ya mencionado pariente lejano de los Guimarães, mientras se mantuvo soltero se ocupó de él. Pero luego hizo un casamiento afortunado y procuró librarse del bastardo, por quien su esposa, ignorante y devota, sentía un santo horror —“¡hijo del pecado!”—. Lo internó entonces en un colegio de curas, en el que a trancas y barrancas Vadinho llegó hasta el último año de la secundaria,

que no terminó porque un domingo de visitas sintió una súbita pasión por la madre de un compañero de clases, distinguida cuarentona casada con un comerciante de la Cidade Baixa, a la que se consideraba en aquel tiempo como la puta más fácil de la alta sociedad de la capital. Fue una pasión voraz y correspondida, sostiene el narrador.

Como se percibe, Vadinho estaba destinado a una vida de observancia molar, dentro de los cánones religiosos. Poco importan los motivos del padre para internarlo en un colegio de curas (culpa, remordimiento, venganza); en todo caso, sólo nos interesa su función como hilo conductor de la máquina deseante, ya que desencadena el encuentro de su hijo con la cuarentona. Si no lo hubiera inscrito allí, simplemente la vida hubiera sido otra.

¿Por qué este evento es de vital trascendencia para la operación maquínica de Vadinho? Si bien era una pasión la que sentía el muchacho por la madre de Zezito, su compañero de clases, tenía tintes románticos. La mujer lo miraba con languidez y suspiraba en tanto que Vadinho

la rondaba por el patio de visitas del colegio, triste como una cárcel, una lúgubre cárcel de niños. Ella le daba chocolatinas y bizcochos, sacándolos del paquete que traía para el hijo. Vadinho le ofreció a escondidas una orquídea, robada del invernadero de los frailes. Un día de salida (el primer domingo del mes; Vadinho nunca había salido hasta entonces, pues nadie lo venía a buscar ni tenía adonde ir), ella lo llevó a almorzar a su casa, un palacete en el Largo da Graça, presentándolo al marido:

—Un compañero de Zezito, huérfano, no tiene familia [...].³⁰⁸

Por lo que se puede apreciar en este fragmento, Vadinho se desterritorializa de la línea molar clerical. Rompe sus directrices de no robar y de no desear a la mujer de su prójimo, aunque conservaba cierto grado de candidez, no sólo propia del romántico sino de la cuarentona amada, quien para Vadinho era un modelo no sólo a imitar sino propósito para devenir.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 65.

Como sostienen nuestros autores franceses en el ejemplo de la orquídea y la avispa, la primera se desterritorializa, forma una imagen, un calco de la segunda, y la avispa se reterritorializa sobre esta imagen lo que, sin embargo, es una desterritorialización, pues al no convertirse en parte del aparato de reproducción de la orquídea ella también reterritorializa a la orquídea al trasponer el polen. Las dos juntas forman un rizoma. En el nivel de los estratos, paralelismo entre dos estados determinados, cuya organización de uno imitó a la del otro. Por eso Vadinho regala una orquídea con todos los rasgos del romántico a su amada cuarentona, porque ella lo veía lánguidamente y con ternura. Y ella a su vez le regalaba bizcochos. No se trata de una imitación, sino de captura, de gran valía del código: devenir-avispa de la orquídea y devenir-orquídea de la avispa, cada una asegurando a la otra los movimientos de desterritorialización y reterritorialización de una de las partes, de los “devenires encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos” (Deleuze y Guattari, 2002: 16).

En cuanto el marido se echó a roncar, Vadinho fue arrastrado al cuarto de coser y fue literalmente poseído por la mujer, quien se convirtió en su maestra en las artes amatorias: “Ella, deshaciéndose en ayes y promesas, le repetía una y otra vez, cínica y tranquilamente, que él era su primer amante y que nada anhelaba en el mundo más que irse con él para vivir juntos aquel gran amor, ocultos en cualquier rincón. Lástima que él estuviera interno en un colegio [...]” (Amado, 1993: 66).

Para Vadinho estaba muy claro: devenir-orquídea. Y aunque la mujer se había quedado callada (el narrador no ofrece ninguna marca lingüística) cuando el joven le preguntó si vivirían juntos si se escapaba del colegio, se apareció una noche, a primera hora, para liberarla del “bestial burgués” que tanto la hacía

sufrir, que tanto la humillaba cuando la poseía. Había encontrado un miserable cuarto en una pensión de último orden y comprado pan, mortadela,³⁰⁹ un mejunje con etiqueta de vino y un ramito de flores. Nuestro Vadinho era aún un candoroso amante.

Todavía le sobraban unas cuantas monedas de las que habían reunido los compañeros más íntimos que, conocedores del caso y solidarizados, se habían juntado para financiar su fuga y su amor. Para los chicos Vadinho era un machazo, nos dice el narrador.

Sin embargo, para sorpresa de Vadinho, la mujer casi se muere del susto cuando él invadió el hogar, en momentos en que el marido, en la otra sala, se escarbaba los dientes y leía los diarios. Ella, indignada, le dijo que estaba loco. No era una aventurera, no iba a dejar la casa, el esposo y el hijo, su comodidad *ni su posición social*, e irse a vivir como manceba de una criatura en la miseria y en la deshonra. Vadinho no estaba en su sano juicio, debía volver al colegio, donde quizá no habían advertido su escapada, y el próximo domingo de visitas, ¡ah!, ella le prometía...

Las promesas no lograron calmar a nuestro jovencito, que ya contaba 17 años de edad. Estaba lleno de ira, se sentía vejado, burlado. Sin tener en cuenta la proximidad de los cuernos del marido, que era comerciante, agarró a la cuarentona por la larga y oxigenada cabellera, le dio unos bofetones y la insultó y armó un jaleo de tales proporciones que no tardaron en presentarse, en agitada concurrencia, no sólo el marido y los criados, sino también los vecinos del elegante Largo da Graça.

Hubo en ese momento una reorganización de las relaciones del rizoma. Dicen Deleuze y Guattari que si introducimos una parte más en el rizoma

³⁰⁹ Este embutido es consumido mayoritariamente por la gente pobre debido a su asequibilidad, pues es muy económico en Brasil. Durante el tiempo que viví en aquel país fui testigo de su amplísimo consumo, pues la mortadela es para los brasileños pobres lo que para los mexicanos es la tortilla, elemental en la canasta básica.

avispa-orquídea, llevaríamos a otros puntos y procesos tal relación, como si el hombre atomizara un fertilizante o desforestara una región. La desforestación en este caso la provocó la miseria de Vadinho y el fertilizante agro-tóxico fue que los amores ya no serían furtivos. Así, no habiendo más orquídeas, las avispas tendrán que buscar otras flores: “Vadinho declaró después que aquel día se había hecho hombre. Un hombre escarmentado para siempre. Fue así cómo, de mano del escándalo, entró en la vida nocturna de la ciudad [...]”.³¹⁰

Posiblemente nuestro personaje ya era proclive a la gandaya, pues había cursado sus estudios a “trancas y barrancas”, pero devino en romántico-candoroso-amante-juvenil para mimetizarse en su orquídea cuarentona. Sin embargo, ante el fertilizante y la deforestación, había que seguir el programa de su esquema de evolución, según el rizoma que opera inmediatamente en lo heterogéneo y salta de una línea ya diferenciada a otra.

Vadinho hará entonces un rizoma con el mundo, su devenir-mundo, pero no del color rosa de su amada sino de su lado oscuro. Efectivamente –y ya nos lo había dicho el narrador–, la mujer era la puta más fácil de la alta sociedad de la capital. En consecuencia, Vadinho tenía que devenir en puto, no como calificativo denigratorio de la tendencia homosexual, sino como prostituto. Vadinho se reveza a sí mismo.

4.1.5. EL PRINCIPIO DE CARTOGRAFÍA Y DE CALCOMANÍA

“Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo”, sostienen nuestros autores. Esto significa que toda la lógica de los sistemas arborescentes

³¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

es una lógica de calco y de reproducción y tanto en la lingüística como en el psicoanálisis se hace un calco de algo que ya está dado, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. Se realiza un calco del inconsciente, o de la lengua, colocándolo según un orden de complejos codificados, que corresponden al psicoanalista o al lingüista interpretar siguiendo una cierta lógica que ya también está dada: el árbol articula y jerarquiza los calcos, haciendo de ellos las hojas de los árboles. El rizoma es mapa y no calco: “La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma” (2002: 17).

El mapa es abierto y desmontable, y puede ser conectado en cualquiera de sus partes o dimensiones, es reversible y susceptible de recibir montajes de cualquier naturaleza, ser reconstruido por un individuo o por una formación social, como obra de arte o acción política, como una meditación. Tiene además múltiples entradas, contrario al calco, que vuelve siempre “a lo mismo”.

Es preciso, sin embargo, no oponer los dos sistemas, restaurando así un dualismo binario, pues nuestros autores sostienen que es necesario proyectar siempre el calco sobre el mapa. El calco puede estructurar un rizoma, codificarlo, neutralizando las multiplicidades según sus propios ejes de significación, pero lo que el calco reproduce del rizoma son solamente los puntos muertos, los bloqueos, sus puntos de estructuración.

El psicoanálisis y la lingüística solamente toman fotografías o calcos del inconsciente y de la lengua. Es importante en este sentido intentar otra operación, según Deleuze y Guattari, religando los calcos al mapa, relacionando árboles y raíces al rizoma. Estudiar el inconsciente sería mostrar cómo éste intenta construir un rizoma, con la casa de la familia, pero también con la línea de fuga de la calle, es posible mostrar cómo tales líneas son obstruidas, enraizadas en la familia, calcadas sobre el padre y la cama materna. Aquí hay

que considerar inclusive las líneas *de la calle* que se enraízan en el conflicto de Vadinho con la cuarentona: los compañeros de clases que conocen la historia y le han conseguido unas monedas para consumir su episodio de amor. Lo han llamado *machazo*, y por tanto, directamente se han conectado en el rizoma de nuestro personaje amadiano. ¿Qué hubiera pasado si nadie se hubiera enterado de los amores furtivos del joven con la mujer casada? Tal vez él hubiera vuelto al colegio, pero lo llamaron *machazo*, un hombre, y debía capturar ese código. Por eso emprendió una línea de fuga hacia la vida nocturna de la ciudad y conocer las sutilezas y matices de los juegos de azar, como la ronda, el veintiuno, el bacará y el póker, así como introducirse en la dialéctica de las mesas de ruleta y en la mística de los dados.

Podemos –siguen nuestros autores– entrar en el rizoma inclusive por los calcos y los árboles-raíces. Hay agenciamientos muy diferentes en este punto, como mapas-raíces, rizomas-calcos. Una dimensión de raíz puede brotar en el rizoma e inversamente un rizoma puede surgir en el árbol. Aseguran que un acontecimiento microscópico estremece el equilibrio del poder local. Así sucedió con el cognomento *machazo*.

El propio pensamiento es descentralizado, aun teniendo un órgano que actúa como centralizador. El pensamiento no es arborescente y el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Es más una hierba que un árbol, dicen Deleuze y Guattari. Es un sistema nervioso, probabilístico e incierto que compone el pensamiento, no sólo el cerebro.

Neurólogos y psicofisiólogos distinguen una memoria a largo y otra a corto plazos y su diferencia no es solamente cuantitativa. La memoria corta es como el rizoma, diagramática, en tanto que la memoria a largo plazo es extensa, como el árbol, centralizada. La memoria corta puede ir y volver en cuestión de momentos o minutos; es discontinua, hace rupturas y opera por discontinuidad.

De esta manera, las memorias son tipos temporales diferentes de aprehensión de la misma cosa, no son las mismas ideas que aprenden ni la misma recordación. Nuestros autores aseguran que la memoria corta comprende el olvido como proceso y no se confunde con el instante sino con el rizoma temporal, colectivo y nervioso.³¹¹ Por el contrario, la memoria a largo plazo es la familia, raza, sociedad, civilización; opera por medio de calco y traducción, aunque los datos que traduce continúan actuando en ella, a la distancia, a contratiempo, intempestivamente, no de manera instantánea.

Si Vadinho fuera sometido a una terapia psicoanalítica, lo que haría el psicoanálisis sería quebrantar su rizoma, manchar su mapa, colocándolo en un lugar de donde la salida estaría bloqueada hasta que él desee su propia vergüenza y culpa, fobia. Existen siempre estructuras de árboles y raíces en el rizoma, pero de los árboles también brotan los rizomas. El psicoanálisis coloca al paciente dentro del sistema centrado en la significancia a partir del inconsciente, aunque el psicoanalizado no se cansa de colocar nuevamente los rizomas, quebrando las consignas psicoanalíticas con líneas de fuga. Como sostienen Deleuze y Guattari, la mejor posición para escuchar el inconsciente no consiste necesariamente en sentarse en un diván.

El psicoanalista se convierte en un dictador, fundamentando su poder a partir del establecimiento de una orden dictatorial del inconsciente concebido como árbol. “Claro”, dirá el psicoanalista (o mejor dicho, pensará, pues el psicoanálisis se realiza en clausura), “es lógico que Vadinho busque inconscientemente en la cuarentona mujer del comerciante la figura de su madre, a la que nunca conoció. Además, ha padecido de un sí no desprecio por lo menos olvido sistemático de su padre, ausente casi la mayor parte de su vida”. Y utilizaría lo que siente el padre de Vadinho como manera de macular el

³¹¹ *Ídem.*

mapa del jovencito de 17 años: “Quizá fuese hijo suyo, quizá no lo fuese. ¿Quién podía presentar una prueba? ¿Cómo estar seguro? De lo que no cabía duda es de que se trataba de un hijo de puta de los peores: un mocoso y ya intentaba ‘forzar a una honesta señora, madre de un condiscípulo en cuya casa fuera recibido como un hijo...’”.

“¿Cómo te sientes al respecto, Vadinho?”, preguntaría el psicoanalista al joven. “Vamos, atrévete a decir lo que el narrador dice de tu padre, que ‘desde que contaba con la fortuna de la mujer se había vuelto mezquino y moralista’. O di lo primero que te venga a la mente”. Pero he aquí literal lo que aconteció después del desaguisado con la cuarentona y que el narrador consigna de una manera reveladora y puntual:

Vadinho no volvió a sentir nunca, desde entonces, el perfume de un sentimiento familiar, ni volvió a tener nunca un afecto complejo y profundo. Su vida sentimental, rica y variada, pues sus múltiples amantes eran de las más diversas edades, posiciones sociales y color, había transcurrido principalmente en los burdeles y en los cabarets: metido entre rameras y concubinatos pasajeros, además de unas pocas aventuras con mujeres casadas, sin que ninguno de estos lazos tuviera la fuerza del amor. Jamás un encamotamiento le hizo sentir más plena y voluminosa la vida, y nunca una ausencia o una riña, el final de un asunto, lo volvió gris, vacío, suicida. Se desplazaba hacia otro cuerpo de mujer del mismo modo que cambiaba de mesa en la sala de juego cuando el 17, su número, le fallaba (Amado, 1993: 67).

Desde su primera decepción amorosa, el deseo de Vadinho fue lanzado a invertir en la producción de diversas micropolíticas de existencia (diversas rameras y concubinatos pasajeros) a partir del análisis del conjunto de sus producciones semióticas, tales como el territorio familiar, la apariencia de su padre y su decisión de *no volver a sentir nunca*. El psicoanálisis intentaría concebir este inconsciente como estadio genético estructural, pues el padre era mezquino y moralista; inclusive dudaba de su paternidad: “¿Sería verdaderamente hijo suyo? La finada Valdete lo había acusado, entre besos, de haberla desflorado y

embarazado. Pero ¿es la palabra de una criada un documento que merezca crédito? Jamás conoció a otro hombre, habían manifestado sus llorosas amigas, junto al cadáver de ella. Pero la palabra de las otras domésticas, que no tenían dónde caerse muertas, ¿puede constituir una prueba, cualquiera sea la cosa de que se trate? ³¹²

El inconsciente de Vadinho sería un estadio-árbol, procedería de un paradigma sistemático de todos los contenidos y estrategias enunciativas a partir de referencias abstractas o estructurales centradas sobre materiales verbales e interpretaciones semióticas de los afectos y de los comportamientos: ¡por eso le había costado tanto trabajo estudiar bajo la vigilancia de los frailes, que cumplían una doble función: la del padre y la del Estado! Pero el esquizoanálisis, en tanto pragmática del inconsciente maquínico, propone por el contrario la construcción de una carta geográfica del inconsciente de acuerdo con cada caso o situación, de modo que se aboca a determinar cuáles son las principales líneas micropolíticas de los agenciamientos de enunciación y de las formaciones de poder en sus niveles más abstractos, lo cual explicaré a más detalle en el apartado de cómo hacerse de un Cuerpo sin Órganos.

4.1.6. EL RIZOMA VADINHIANO

Para Deleuze y Guattari es curioso cómo el árbol ha dominado la realidad occidental y todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, de la anatomía, pero también de la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía. Mientras que el occidente es el bosque y el campo, el oriente presenta

³¹² *Ibidem*, p. 66.

otra figura, las relaciones con la estepa, el desierto y el oasis. Occidente es la agricultura de una lengua escogida con muchos individuos variables; el oriente es la horticultura de un pequeño número de individuos que remiten a una gran gama de colores. Brasil invirtió las direcciones tradicionales de occidente, colocando su oriente al oeste y su Navidad en el verano, debido a su ubicación austral. Bien sabemos los que hemos vivido en este país que conectó una parte del mundo (África) a la otra (América) y que al mismo tiempo es árbol y rizoma.

La historia de Brasil es aquella en la que los inmigrantes europeos lusos e hispanos –blancos, machos, dominantes– perdieron su urbanidad en la barbarie de la conquista como ya referí en el segundo capítulo, pero también es el lugar donde dejó para los “nuevos cuerpos” allí formados algunos elementos propios de su idea de urbanidad, civilización, estado, etcétera. Desterritorialización, territorialización y reterritorialización. En la compleja historia de Brasil podemos percibir con más claridad la cartografía de Vadinho: la combinación de las diversas líneas que componen su rizoma que, en su infancia, asumen un carácter molar, de segmentaridad dura, en el caso del colegio de frailes, de un proceso de dominación política dictatorial. Los elementos moleculares, como su encuentro con la madre de Zezito y el eventual rompimiento de su candidez y respecto a la ley mosaica, actuaron primeramente en un movimiento de disolución de la antigua molaridad de normas de convivencia para, posteriormente, ser capturados en los bloqueos efectuados por otras líneas (su juventud, su escasez de recursos, su noción del amor romántico) desencadenadas por la muerte de su madre, su clausura en el colegio, el abandono de su padre, su condición de bastardo. En este punto, una molecularidad capturada es anulada por segmentaciones que realizan el impasse o punto muerto que bien podrían llevarla al nivel molar, instaurando un

régimen centralizador. Pero a partir de su última entrevista con su padre – breve, por cierto– se abandonaría nuestro personaje al constante fluir de las líneas de fuga y del deseo maquínico.

Bien podría pensarse que al dedicarse a los juegos de azar, Vadinho tendería a la acumulación del capital por mero capitalismo, molar. Pero después veremos que no le interesa ser capitalista y ni siquiera tener un trabajo estable (despreció el puesto que le consiguió Chimbo en el ayuntamiento: lo único que tenía que hacer era trabajar). Su *modus vivendi* es apenas un vector de desterritorialización, una línea de fuga que explota el rizoma que configuró el capitalismo, desencadenando toda una reterritorialización de los agenciamientos, una reorganización de las líneas. En *El Anti-Edipo* nos queda claro este carácter desterritorializante-reterritorializante del capital, siempre dispuesto a ir asimilando elementos nuevos que podían formar parte inclusive de su crítica. El capitalismo “endogenizó” las reivindicaciones por autonomía y por responsabilidad hasta entonces consideradas como subversivas, y consiguió sustituir el control por el autocontrol, tornando legales los casinos, por ejemplo, en Estados Unidos. Es una forma de control dentro del descontrol.

Como mencioné al inicio, el rizoma es una segunda especie de conjunto de líneas de línea. Somos atravesados y constituidos por estas líneas. El rizoma es lo contrario a la estructura, pues en cuanto ésta se presenta constituida como un conjunto de puntos y posiciones que opera por correlaciones binarias entre los puntos y relaciones biunívocas entre las posiciones, el rizoma procede por variación, conquista, captura. Es heterogéneo, un mapa siempre desmontable, reversible. Es una producción del inconsciente (individual, dual, colectivo, social), y no una representación de contenidos desprovistos de significancia y de subjetivación. Hacer un rizoma es trazar estas líneas. El esquizoanálisis se presenta, en este sentido, como una tentativa de una pragmática de las líneas, de

la producción del rizoma, de sus bloqueos en las raíces, sus rupturas en líneas de fuga, la transformación de los árboles en rizomas subterráneos o aéreos, la alianza entre el hombre y la máquina para construir otras máquinas que ya no son ni uno ni otro, sino elementos constitutivos de una ontología maquínica en la cual todo es coextensivo a todo.

El concepto rizoma funciona como la puerta de entrada al pensamiento deleuzo-guattariano, puerta cuyo lugar de aparición es variable, indeterminado, vagamente dado, una puerta por la cual entramos y caminamos a cualquier lugar de estas mesetas: cualquier punto de un rizoma puede ser conectado a cualquier otro y debe serlo. El rizoma no está hecho de direcciones móviles, sin inicio ni final, sino por un medio por donde crece y transborda, sin remitir a una unidad o derivar de ésta. Para los franceses el rizoma no es un sistema jerárquico sino una red maquínica de autómatas finitos a-centrados, no signifiante y heterogéneo. No hay en el rizoma una fuerza coordinadora de elementos sino una circulación de estados, una combinación anómala cuyos resultados no podemos prever ni organizar, pues él está siempre en el medio. Un conjunto de devenires y siempre un *intermezzo*. Tales serían las proposiciones constitutivas de un rizoma, sin olvidar que éste se trata de una producción del inconsciente y de nuevos enunciados y de otros deseos.

La lección que me deja la lectura de *Mil mesetas* es que los conceptos poseen una conectividad –variable e indeterminada– sin que haya una unidad o un concepto determinante para el funcionamiento de tal red de conexiones conceptuales. De esta manera no es concluyente que Vadinho se haya lanzado al maquínico mundo de los devenires esquizoanalíticos debido a su orfandad o a su enclaustramiento en un colegio religioso. El rizoma funciona como un principio cosmológico, caja de herramientas, un sistema abierto como lo es asimismo la literatura. La novela en sí misma es un rizoma.

El rizoma tal vez sea lo más deleuziano de los conceptos de *Mil mesetas*. Es posible percibir resonancias de la idea de diferencia tal como Deleuze la coloca: diferencia como pura inmanencia, sin remitir a nada sino a ella misma, en una superficie donde todo se evapora, se disipa: plano de consistencia o máquina abstracta.

Deleuze desarrolla una concepción enteramente diferente de las ideas y conceptos, introduciendo la noción de multiplicidad: las ideas son multiplicidades, cada idea es una multiplicidad, una variedad, y considera que la multiplicidad no debe designar una combinación de múltiple y uno, sino por el contrario: una organización propia de lo múltiple como tal, que de ningún modo tiene necesidad de la unidad para formar un sistema. Finalmente, la literatura tiene múltiples lecturas y no necesariamente apela a la unidad, a la univocidad, como los textos de divulgación o los científicos.

Deleuze opone a un universo extensivo, constituido por cosas y representaciones, por identidades y diferencias referidas a una unidad, un universo constituido por singularidades pre-individuales, espacio de diferencias puras donde la noción de repetición se libera de la idea de sí mismo, para siempre constituir la pura diferencia. Esto es ampliado en *Mil mesetas* y desemboca en la idea del rizoma. Es clara la presencia del concepto de Nietzsche de voluntad de poder, fuerza creativa e intempestiva, inmanencia del deseo y de la diferencia, irrupción de la multiplicidad. Apenas bajo esta concepción cosmológica de voluntad de potencia subordinada a la intempestividad que la diferencia puede afirmarse sin las negatividades de otra identidad, consecuentemente, es apenas sobre ella que el rizoma puede ser caracterizado. El rizoma funciona sólo cuando desistimos de las oposiciones binarias, y funciona como la gran cosmología que atraviesa todas las mesetas. En el rizoma entramos y salimos en cualquier lugar.

Es importante colocar ahora las siguientes cuestiones: ¿Es posible una analítica rizomática en un texto literario? Y consecuentemente, ¿cómo podemos hacerla? Espero que este capítulo haya apuntado a algunas directrices generales para la investigación en varios niveles y áreas del conocimiento, sea histórico, sociológico, psicológico, político. El rizoma, creo finalmente, puede perfectamente funcionar como un principio general para orientarnos sobre cómo funciona la vida. Podemos atrevernos a pensarlo como una metodología, un cuestionamiento que puede actuar tanto en los niveles materiales como los inmatriciales (pienso, por ejemplo, en los enunciados como “materialidades de lo inmaterial”), pues es un concepto ontológico y pragmático. ¿De qué líneas Vadinho está hecho? ¿Cómo son ellas? ¿Dónde se forman sistemas arborescentes, centrados? ¿Pero, dónde están sus fugas, *impasses*, bloqueos, explosiones y rupturas? Por lo pronto, en esta primera parte de este capítulo ya vimos la primera de ellas: su desencanto del amor romántico con la madre de Zezito, su compañero de colegio.

Varios estudios pueden expandir estas cuestiones y colocar otras igualmente, varias cartografías son posibles, pero se trata de mi propia captura de código. Mi objetivo con esta parte es presentar una propuesta rizomática y cómo puede aplicarse a un personaje literario, caracterizado por sus líneas de fuga en toda la novela. Después de todo, la novela de Jorge Amado, aunque pueda ser tildado como la presentación de un tema viejo, es siempre actual y susceptible de constantes reconstrucciones, reemplazamientos y modificaciones, tal como el rizoma.

4.2. LOS ORIXÁS COMO LÍNEAS DE FUGA

Al final del capítulo IV (“De la vida de doña Flor, en orden y en paz, sin sobresaltos ni disgustos, con su segundo y buen marido, en el mundo de la farmacología y de la música de aficionados, brillando en los salones mientras el coro de los vecinos proclamaba su felicidad [con el doctor Teodoro Madureira en un solo de fagot]”) se cuenta que doña Flor y Teodoro deciden festejar su primer aniversario de bodas. Cerca de la medianoche el farmacéutico acompañó a la puerta a los últimos invitados mientras doña Flor se dirigió al dormitorio donde encontró a Vadinho, desnudo, en la cama de hierro. Nuestro joven rubio ha emprendido la mayor línea de fuga: volver al mundo de los vivos. Lo hizo porque doña Flor lo había invocado: “No te enojés, mi bien... Fuiste tú quien me llamó”, argumenta Vadinho, a lo que su viuda responde: “Sólo quería verte y conversar contigo...”. El primer marido intenta darle un beso, pero doña Flor se resiste. No es una meretriz, sino una mujer recta, honesta. No obstante, la aparición le roba un beso: “—¡Ay, Vadinho, ay...! — Y no dijo nada más, labios, lengua y lágrimas —¿de vergüenza o de alegría?—, enjugados por aquella boca voraz y sabia. ¡Ah, ése sí que era un beso!”.

El último capítulo, que Amado intituló “De la terrible batalla entre el espíritu y la materia, con singulares acontecimientos y pasmosas circunstancias, que sólo podían ocurrir en la ciudad de Bahía, y crea lo que aquí se cuenta quien quisiere (con un coro de atabaques y agogós y con Exu lanzando una cantiga picaresca: Ya cerré la puerta, ya la mandé abrir)” comienza con un manual culinario sobre los apetitos de las deidades afro-brasileñas, los orixás. De acuerdo con la religión yoruba, los orixás son divinidades ancestrales africanas que corresponden a puntos de fuerza de la naturaleza y sus arquetipos están relacionados con las manifestaciones de estas fuerzas. Así, con

información proporcionada por Dionisia de Oxóssi, son nombradas las apetencias de Xangó, Ewa, Iyá Massé, Ogun, Omolu, Oxun, Oxóssi y Yansá. Ahora bien, cada humano tiene una deidad regente, de acuerdo con su carácter, ya que las características de cada orixá son acercadas a los seres humanos, manifestándose a través de emociones como nosotros. De esta manera, sienten rabia, celos, aman en exceso y son pasionales. Cada orixá tiene su sistema simbólico particular, compuesto de colores, comidas, cantigas, ofrendas, espacios físicos e inclusive horarios. Como resultado del sincretismo que se dio en el periodo de la esclavitud brasileña, cada orixá fue también asociado a un santo católico, debido a la imposición del catolicismo a los negros. Sin embargo, para mantener vivos a los orixás, los esclavos se vieron obligados a disfrazarlos en los ropajes de los santos católicos, a los cuales rendía culto en apariencia.

En el apartado del *ritornello* de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari consideran el factor territorializante y sus efectos. Con el sincretismo africano-católico en Brasil, el territorio reagrupa a todas las fuerzas de los diferentes medios en un solo haz constituido por las fuerzas de la tierra: “Las fuerzas del aire o del agua, el pájaro y el pez, devienen así fuerzas de la tierra” (Deleuze y Guattari, 2002: 327). Los filósofos reconocen que la religión sólo ocupa el territorio porque depende como de su condición, del factor bruto estético, territorializante. Ese factor organiza las funciones del medio en trabajos y, al mismo tiempo, une las fuerzas del caos en ritos y religiones, fuerzas de la tierra: “Las marcas territorializantes se desarrollan en motivos y contrapuntos y, al mismo tiempo, reorganizan las funciones, reagrupan las fuerzas. De esa forma, el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo”.³¹³

³¹³ *Ídem.*

En este sentido, se nos informa que la divinidad regente de Teodoro es Oxalá: “(El doctor Teodoro es de Oxalá, se le ve en seguida por su seriedad y compostura”. Las personas de Oxalá son calmas, responsables, reservadas y de mucha confianza. Rechazan la violencia en todas sus formas; son dóciles y andan con la postura recta, que representa su natural elegancia. También se nos dice que cuando toca el fagot y usa su traje blanco, Teodoro es como Oxolufan, que es también una deidad calma y vieja, curvada por los años. Con ello, Amado nos describe a una persona anclada en la segmentaridad molar.

Por el contrario, el santo de Vadinho es Exu, el orixá del movimiento. Si recordamos que las máquinas deseantes son flujo constante, deseo, esta acepción queda como anillo al dedo. Esta deidad gobierna la comunicación y es quien debe recibir las ofrendas en primer lugar a fin de asegurar que todo corra bien y de garantizar que su función de mensajero entre Orun (el mundo espiritual) y Aiye (el mundo material) sea plenamente realizada. En la novela leemos: “[...] el santo de Vadinho era Exu y no otro. ¿Será Exu el diablo, como se afirma por ahí? Quizá sea Lucifer, el ángel caído, el rebelde que enfrentó a la ley y se vistió de fuego.)

Al respecto hay que señalar que en África, en la época de la colonización europea, Exu fue sincretizado erróneamente con el diablo cristiano por los colonizadores, debido a su estilo irreverente, juguetón, bromista, así como por la forma en que es representado en el culto africano. Por ser provocador, indecente, astuto y sensual, es comúnmente confundido con la figura de Satanás, lo que es un equívoco, de acuerdo con la construcción teológica yoruba, puesto que no está en oposición a Dios; tampoco es considerado una personificación del mal.

En la religión yoruba no existen diablos o entidades encargadas única y exclusivamente de cosas malas o ruines, como ocurre en el catolicismo, según

el cual todo lo que ocurre equivocadamente es culpa de un único ser que fue expulsado por Deus. En la mitología yoruba, así como en el candomblé brasileño (la religión yoruba y el catolicismo entremezclados) cada uno de los Orixás tiene su porción positiva y negativa, justo como el ser humano.

De carácter irascible, a Exu le satisface provocar disputas y traer calamidades para las personas que están en deuda con él. Sin embargo, como en todo el universo, posee de un modo general dos lados: positivo y negativo, por lo que Exu funciona de forma positiva cuando es bien tratado. De ahí que sea considerado el más humano de los Orixás, pues su carácter recuerda al ser humano que es, de modo general, mutante en sus acciones y actitudes. El último enunciado del título del capítulo V es revelador: “[...] con un coro de atabaques y agogós y con Exu lanzando una cantiga picaresca: Ya cerré la puerta, ya la mandé abrir”. Se trata de señalar, al compás de percusiones y tímbrales, el sonido de la línea de fuga que arrastra no sólo a Vadinho sino a doña Flor al flujo eterno del espíritu y la materia.

Lo anterior significa que no hay absolutos, sino un intercambio constante de esencias, inmanencias; devenires, en suma. En este capítulo que abrocha la trama amadiana se concretiza la tesis de que los espíritus de doña Flor y de Vadinho son nómadas, esquizos, y la religión yoruba es parte sustantiva para demostrarlo, como se verá más adelante. Por lo pronto invoquemos a nuestros autores, para quienes el lugar más sagrado de la religión es el centro: “Lo absoluto de la religión es esencialmente horizonte que engloba, y si aparece en el lugar es para fijar en lo global un centro sólido y estable”.³¹⁴ La religión transforma lo absoluto para que aparezca en un solo lugar (como la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac para sustituir a Tonantzin) y es pieza del aparato del Estado, molar. Pero doña Flor y Vadinho,

³¹⁴ *Ibidem*, p. 387.

dos nómadas que se encuentran de nuevo, se plantean las cosas de diferente manera: primero, el lugar no está delimitado, lo absoluto no aparece. Agregan nuestros autores: “La unión de los dos, del lugar y de lo absoluto, no consiste en una globalización o una universalización centradas, orientadas, sino en una sucesión infinita de operaciones locales”.³¹⁵ En el caso de doña Flor y Vadinho, promueven en este último capítulo un ideal de monoteísmo difuso. Ambos son flujos ambulantes. Al principio, Flor se resiste a los encantos de su Vadinho retornado: apela a la sedentarización a la que ya estaba acostumbrada con Teodoro, pero la religión de Vadinho es vagabunda, como Exu. Así pues, asistiremos a la guerra santa de espíritu versus materia como motor de las máquinas deseantes de doña Flor y Vadinho, según veremos más adelante.

Cuanto más se estimula el sistema de exclusión social en el planeta, más se vuelve urgente encontrar otros caminos para la organización de la vida y de la producción que garanticen el buen vivir de todos y de cada uno de los seres humanos. El sistema capitalista, presuntamente universal y realmente impuesto al mundo entero, tiene como fundamento una cosmovisión existencialista, excluyente e individualista, basada en el principio de la identidad, en los procesos de legitimación formal y en la política de la dominación. La exclusión económica y social es legitimada por principios abstractos que, en el plano del discurso, justifica ideológicamente el estado de las cosas que preserva y aumenta la injusticia social en todo el planeta.

Influidos por una cultura occidental –judaico-cristiana en cuanto a los valores, helenocentrista en cuanto a la concepción, elitista en cuanto a la organización social– somos llevados a pensar alternativas para el futuro, materializando el pensamiento escatológico de encontrar el paraíso tras la muerte. Este armadijo cultural nos ha privado de reconocer nuestra propia

³¹⁵ *Ídem.*

historia y modelos creativos que inventamos a lo largo del tiempo y en diversos territorios del planeta. Rehenes de las dicotomías reforma-revolución, moderno-arcaico, progreso-tradición, no valoramos los modelos socio-económicos ni político-culturales fabricados por las complejas visiones antiguas. En el caso de Brasil, la tradición africana que, no obstante, se ha esparcido por todo el planeta llevando consigo una cosmovisión incluyente, inmanente, dinámica y alternativa.

Ante la tradición molar impuesta por los portugueses y españoles en tierras amazónicas, la cosmovisión africana se ha erigido como una manifestación histórica y contundente que respeta las diferencias y promueven la alteridad. El sistema capitalista se organiza en torno a dos polos: producción económica y producción subjetiva, siendo la última fundamental para la acumulación del capital. Generalmente se privilegia el análisis económico en detrimento del análisis subjetivo. Sin embargo, el capitalismo se vale de los agenciamientos de los deseos y de la producción de subjetividades masivas para reproducir el sistema del capital, imbuyendo en los individuos y grupos de individuos valores sociales propios del sistema, aumentando con ello su eficacia de reproducción y adaptación a nuevas realidades. Erigiéndose a sí mismo como universo único de referencia, el capitalismo sobrecodifica los otros regímenes valorativos y se presenta como único camino para la organización económica y social, lo que implica un sistema político y cultural condeciente.

Sin embargo, el capitalismo no es el único régimen de signos existente. Por el contrario, existe una pluralidad de regímenes semióticos tanto entre culturas diferentes como al interior de un mismo territorio nacional. Sucede que el capitalismo controló el sistema socio-económico y político-cultural. No obstante, hegemonía no significa omnipotencia, predominio no significa existencia exclusiva. En efecto, la cosmovisión africana se ha configurado en

otro régimen semiótico agenciando deseos y promoviendo valores antagónicos agenciados por el capitalismo. Éste, en su pretensión de totalidad, no consigue evitar las líneas de fuga que se desprenden de su malla. Estas líneas de fuga potencializan la creación de otros regímenes semióticos, como veremos cuando doña Flor acuda a la tradición africana, al candomblé, para que Vadinho regrese al mundo de los no vivos y pueda vivir en paz.

Del misticismo yoruba se desprenden las líneas de fuga del candomblé, vectores de subjetivación que no están dominadas por el régimen dominante de signos (el cristianismo) y, por tanto, puede crear otros regímenes semióticos. La máquina abstracta, especie de categoría-potencia, libre de cualquier territorialización, es la base de la existencia de las líneas de fuga y de los vectores de subjetivación auto-referentes, contrastando con la semiótica significativa, que es la semiótica del capitalismo.

Los regímenes subjetivos, entonces, nacidos o generados a través de las líneas de fuga y de las máquinas abstractas, se oponen radicalmente al capitalismo una vez que denuncia la flagrante falacia de la semiótica significativa (semiótica dominante), que siempre redundando en el propio significativo, jamás alcanzando el significado, instaurando, así, la repetición del mismo incesantemente y al infinito. Es el absoluto del principio de identidad. Así vivía doña Flor en su viudez, particularmente cuando a su alrededor se cernían los pretendientes. Uno de ellos, Aluisio, le dijo:

—Señora mía, vamos a la iglesia, ya he preparado todo: las amonestaciones y la bendición episcopal, y hasta me confesé y fui absuelto de mis pecados.

—Señor mío, no me enrede, si quiere gozar la peladita venga con el juez y el sacerdote.

—¿No bastará sólo con el sacerdote, con la bendición de Dios y de la religión? ¿De qué sirve la ley de los hombres cuando está Dios a nuestro alcance?

—Señor doctor, guárdese su bendición, su sacerdote y su confesión. Sin la licencia del juez, discúlpeme su señoría, no gozará mi peladita, no deshojará la flor de la viudita (Amado, 1993: 163).

El régimen de signos dominante que originó el capitalismo está estructurado sobre los equivalentes que se manifiestan en la ontología (ser), en la lingüística (significante) y en la economía (capital), sobrecodificando los otros universos valorativos. Esta lógica crea las categorías binarias de cierto y equivocado, bien y mal, dios y diablo, sagrado y profano, puro e impuro, original y mestizo, etcétera, descalificando las diferencias singularizantes, vulgarizando la complejidad de lo real y atacando las subjetividades éticas auto-referentes. El problema de los regímenes de signos significantes es que se autoeligen como los únicos posibles pero, como ya se dijo, las líneas de fuga dan margen a los regímenes subjetivos, que son polivalentes y diversificados, promoviendo la alteridad, respetando las diferencias, reconociendo los otros universos valorativos.

De acuerdo con este raciocinio, si el régimen de signos dominante es el capitalismo, es decir, la semiótica del capital como semiótica significativa, las líneas de fuga nos permiten encontrar otros modelos semióticos que, al contrario del capitalismo, promueven la justicia social y la emancipación humana. Por tanto, las líneas de fuga dan margen para la creación de nuevos modelos. En su novela, particularmente en su último capítulo, Jorge Amado ha recogido la herencia de la cosmovisión africana y altera la discusión sobre la identidad brasileña. Para el autor, sería un engaño conocer Brasil sin conocer la historia de los afrodescendientes. Es una invitación a repensar la historia brasileña a partir del legado africano. Si eso, perderíamos en profundidad y cualidad el conocimiento sobre nosotros mismos, pues lo brasileño es tributario en mucho de la africanidad.

No resulta aventurado caer en la cuenta de que Amado ejerce en su discurso un doble oficio: el de escritor (estético) y el del político (revolucionario), pues lo africano redefinen constantemente la identidad nacional y, con ello, el proyecto político, económico y social brasileño. A pesar de que los discursos académicos y políticos hayan excluido por siglos la experiencia africana en Brasil, su influencia no dejó de ejercer un papel fundamental en la construcción de ese país. Amado rescata sus contenidos culturales, sus bienes simbólicos. En este capítulo, con una actitud estética-social, Amado transgrede las fronteras de lo molar, del capitalismo, del catolicismo para insertar lo africano no tanto como un sistema de inclusión sino como una verdadera línea de fuga al calor de una lucha social.

CONCLUSIONES

Durante el siglo XX las teorías literarias han formulado diversas modalidades de concebir el texto literario. Así, desde perspectivas heterogéneas y variedad de configuraciones, la literatura es analizada en cuanto a su especificidad, límites, pertinencia, espacio como sistema, el estatuto del autor, recepción y todos los valores pertinentes en el discurso, circunstancias históricas y culturales en que se produce, entre muchos otros factores. Todo ello ha producido un amplio espectro de posibilidades de investigación.

La ciencia literaria, entonces, ha acogido diversos criterios teóricos y aplicativos, como metodologías (formalismo ruso, estructuralismo, semiótica, hermenéutica, teoría de la recepción, análisis del discurso...), aspectos epistemológicos (inductivismo, deductivismo hipotético, modelos de cambio...), y teorías del lenguaje (Saussure, Benveniste, Hjelmslev, Austin-Searle, Bajtín, Lacan...). Ante la pluralidad de métodos y teorizaciones, el campo de los estudios literarios se ha visto robustecido, además, con discursos y análisis de otras disciplinas de la actividad humana con un nivel de rigor que exige el pensamiento contemporáneo. Es el caso de la filosofía.

Los estudios literarios no son un bloque monolítico. La presencia de la filosofía ha aportado conceptos útiles para reflexionar sobre otros términos inherentes a la literatura. Así pues, la filosofía no se ha instalado como un simple fundamento a un comentario ni tampoco como campo unificado de conocimiento con objeto, metodología y fines propios. El positivismo, la fenomenología, la pragmática y el deconstruccionismo, por ejemplo, han ampliado la comprensión del fenómeno literario.

El esquizoanálisis ha sido una gran contribución no sólo a la epistemología filosófica sino literaria por constituirse como un nuevo

paradigma estético (con inmanencias ético-políticas) que ha infundido a los diversos epistemes de potencia poiética y versatilidad expresiva.

La literatura ha ocupado un lugar privilegiado en el pensamiento de Gilles Deleuze. No sólo en los libros sobre Proust, Kafka y Sacher-Masoch y los estudios de *Crítica y clínica*. También hay profusas referencias de escritores en sus textos de filosofía pura. Ello significa que para el francés este arte tiene importancia capital para la argumentación de su pensamiento. Lo que transcurre en el ejercicio deleuziano de la filosofía no es una práctica de reflexión sino de creación de conceptos. Es así como el filósofo Deleuze cruza la literatura, pero siempre para sorprenderse en ella, o en las obras de los grandes escritores. Hay en él una vocación no “literaria”, una finalidad extralingüística, en el seno del lenguaje literario. El gran escritor, dice Deleuze, nunca escribe para convertirse en escritor sino para rebasar la propia escritura. Puede resultarnos paradójico que no haya obras con intención literaria, aunque para Deleuze es el más alto poder de la literatura. Cuando publicó su *Romancero gitano*, Federico García Lorca dijo que escribía para que lo quisieran. Años después, Gabriel García Márquez diría a su vez que escribía para que sus amigos “me quisieran más”. Y que escribía para ellos. De esta manera, la literatura, como el billar, la Revolución cubana, las canciones de los Rolling Stones o el bolero era ocasión para la amistad.

Después de leer los dos libros capitales del esquizoanálisis (*El Anti-Edipo* y *Mil mesetas*) me quedó claro que el esfuerzo por caracterizarlo sería infructuoso. Y es que la tesitura de la obra *Capitalismo y Esquizofrenia* es extremadamente heterogénea. Su estilo, de erudición asombrosa, es turbulento por la multiplicidad de referentes extratextuales. Remite, por tanto, a una serie inagotable de contribuciones teóricas, técnicas, estéticas y militantes. Por ello se me impuso como necesario pasar revista tanto a la producción previa como a la

posterior de Deleuze para configurar el Capítulo I: Fundamentos del esquizoanálisis literario.

Este apartado tuvo la intención de constituirse como un mapeo de posibles correlaciones de los principales conceptos y realidades esquizoanalíticas. Aunque en la introducción sostuve que no es fácil comenzar algo, particularmente cuando tenía ante mí diversos fundamentos rizomáticos, creí que debía partir de lo fundamental, que es la noción de *concepto*. El libro de cabecera para comenzar el periplo esquizoanalítico fue, entonces, *¿Qué es la filosofía?*, ya que el esquizoanálisis es, fundamentalmente, un concepto y filosofía.

De esa lectura devinieron los planos por los que transita el concepto para la formulación filosófica, particularmente los de inmanencia. Esto me condujo a la experiencia laboratorial de términos a los cuales Deleuze y Guattari les han dado un nuevo cuño, como los afectos, o afecciones lingüísticas, como los perceptos.

La sociedad está compuesta de diversas semióticas y genera nuevas consignas que se instalan en los regímenes de signos, ya sea como contenidos o como expresiones. A partir de allí ya se deja entrever que la lengua es un tensor de las máquinas deseantes. Y si justamente la novela está hecha de palabras, del uso determinado de la lengua, me pareció más que pertinente involucrarme en el análisis de la lengua como máquina cultural.

Ese escueto análisis me llevó posteriormente a conectarme justamente con *El Anti-Edipo* para abordar el núcleo esquizoanalítico: la máquina deseante, cuyo producto es el deseo desbordado a través de una abstracción denominada Cuerpo sin Órganos. ¿Pero qué es el cuerpo? Sobre todo, ¿cuáles son sus posibilidades? Aquí ya se destaca el flujo que recorre el cuerpo que lo transformará en bloque de sensaciones, afectos y perceptos. Una parte

importante del cuerpo es el rostro, que se integra en un sistema de superficie-agujero a través de una desterritorialización.

Con base en lo anterior, fue pertinente después realizar una cartografía general de la novela, basada particularmente en las tres líneas de segmentación: molar, molecular y de fuga. Los tres personajes principales de la obra de Jorge Amado representan cada una de estas líneas. Si bien a todos los cruzan las tres líneas, una es más constante en su carácter, de tal suerte que Teodoro es lo molar, Flor es lo molecular y Vadinho es la línea de fuga. Cada personaje merecía su tratamiento específico en un capítulo dedicado.

Fue posible entrever en el primer capítulo que las subjetividades, así como las sociedades, también poseen una cartografía, que hacen pasar las diversas líneas de segmentaridad y cabe al cartógrafo la función de describir la creación de los mundos que surgen a partir del embate de lo molar, de lo molecular y de la líneas de fuga.

La revisión del esquizoanálisis me hizo caer en la cuenta de que la cartografía no es propiamente un método, ya que no existen reglas dispuestas a ser observadas ni objetivos preestablecidos. No obstante, no se trata de un recurso sin dirección, una vez que se ofrece una alternativa a los tradicionales abordajes de análisis literario que conocemos. Considero que la particularidad del *método* cartográfico del esquizoanálisis reside en una mayor valorización de los procesos en detrimento del sentido construido por los sujetos. Luego entonces, se trata de un trabajo que va siendo construido en el andar del investigador, que va cambiando de acuerdo con las alteraciones de los paisajes subjetivos del personaje analizado, que pueden expresarse con mayor o menor fuerza.

De esta manera, el trabajo como cartógrafo esquizoanalítico se sustentó en varias bases: la comprensión de la premisa de que la relación antecede la

construcción del binarismo sujeto/objeto, el constante rechazo de la noción de identidad y, por último, la concepción de que el individuo es una especie de cristalización de procesos que antecede la lógica de identidad o de representación.

Así pues, el segundo capítulo abrió con Teodoro Madureira o cartografía de lo molar, en el cual fue posible percibir que la sociedad posee sus diagramas disciplinados, estratificaciones históricas asentadas sobre relaciones de fuerzas. La segmentación dura de Teodoro se reveló como su inscripción en los grandes conjuntos molares (instituciones, como la universidad; clases, como la media alta, y Estado, el Brasil capitalista). Asimismo, como constituyente de una persona con relaciones previsibles. Desde luego que la segmentaridad molar de Teodoro no impide los movimientos moleculares que nada serían si no atravesaran las líneas molares y modificaran sus segmentos.

En el tercer capítulo, dedicado a doña Flor y a las líneas moleculares, fue posible percibir que las líneas moleculares de la protagonista inventan modos de existir; son un proceso, una producción de subjetividad de un dispositivo. Éstas se hacen en la medida en que el dispositivo lo permita. El ambiente gastronómico culinario de doña Flor, como práctica de subjetivación y agenciamiento, revela la potencia del personaje de hacer hablar, de hacer silenciar, de relacionarse o no. Constatamos asimismo que el proceso de relacionarse con Vadinho y con Teodoro es un doble movimiento que se establece como condición de subjetivación. Produjo encuentros alegres, tensos, provocantes, tristes, sensuales, y también provocó desencuentros.

Finalmente, en el cuarto capítulo dedicado a Vadinho y las líneas de fugas fue posible ver que estas líneas no significan huir del mundo, sino hacerlo huir, pues todo el sistema social, aunque las endurezca, no evita la huida. Vadinho, entonces, funciona como una línea de fuga, pues él se crea. Ya

Deleuze y Guattari nos han advertido que las líneas de fuga son realidades muy peligrosas para la sociedad. Éstas se hallan desde el inicio, inclusive cuando espera su hora y la explosión de las otras dos. Puede ser considerada una especie de compromiso, procediendo por desterritorializaciones relativas y permitiendo reterritorializaciones que bloquean y remiten a la línea dura. Pone todas las cosas en juego, con segmentación rizomática y no arborescente, una micropolítica, no sólo la de los personajes, sino la del escritor.

Ya en *Diálogos*, Deleuze señalaba que escribir no tiene un fin en sí mismo, precisamente por la vida no es cualquier cosa personal. Más aún: la finalidad de escribir es llevar la vida al estado de un poder impersonal. La escritura, la literatura, no es pues para el filósofo producción de entidades ficticias, personajes y situaciones. Todo ello son los medios, mas no como fin u objetivo superior del acto de escribir. No hay una gran literatura que sea una mera cuestión de imaginación, mera creación del imaginario o de imágenes de la vida. Como el resto de las artes, la literatura es vida, aunque no en el sentido de dar una forma de expresión a una materia vivida, de recrear la vida real de las personas (o del escritor) como vida imaginaria, nos dice Deleuze en *Crítica y clínica*. Por el contrario, revela el filósofo, la literatura es vida porque inventa líneas de vida posibles, abre la vida a nuevas posibilidades. Y qué posibilidad más sorprendente nos ha ofrecido Jorge Amado con el retorno de Vadinho al mundo de los vivos. Ha creado un monumento estético a través de los devenires de sus personajes, que no sólo son expresiones de lo que vivieron y están viviendo doña Flor, Vadinho y Teodoro, que no sólo son percepciones, recuerdos ni opiniones privadas de Amado transfigurados por la imaginación y moldeadas por un bello estilo. Antes bien, son visiones o sensaciones de una vida que ya no es personal, poderes de una vida impersonal o de una posibilidad existencial distinta de los estados vividos; de la experiencia de la

otredad, de un devenir-otro como despersonalización del sujeto. Todos somos Teodoro, porque somos molares; todos somos doña Flor, porque somos moleculares; todos somos Vadinho, porque emprendemos a cada momento líneas de fuga.

La literatura que cuenta, afirma Deleuze, es siempre el poder de un devenir-otro o de un devenir otra cosa, partir, evadirse, trazar una línea de fuga; en suma, una creación perceptual o afectiva de la vida, de lo vivido y de lo soportable. Al final de su novela, Amado describe cómo doña Flor, en compañía de su marido Teodoro, caminaba por la calle rumbo a Río Vermelho. Sin embargo, también Vadinho iba con ella, aunque al otro costado, tocándole los pechos y los cuadriles. Y así, dice el narrador, termina la historia “clara y oscura como la vida”. No podía ser más esquizoanalítico por el sistema pared blanca-agujero negro. Amado no es un escritor mediocre que escribe con la única línea de la vida real; al contrario: escribe con las direcciones infinitas de su vida posible. Resulta muy claro que las últimas oraciones de la novela dejan en evidencia que nada está cerrado, aunque paradójicamente haya sostenido que da por terminada la historia de doña Flor y sus dos maridos, pues interfiere en las máquinas deseantes de los lectores para que emprendan sus propios devenires y busquemos a Cardoso en el planeta Marte o en alguna esquina pobre de la ciudad. El buen creador literario en vez de revivir lo real hace vivir lo posible. Es una fórmula exacta que Deleuze sin duda suscribiría, ya que esa idea de la creación literaria como apertura a lo limitado o a lo infinito de la vida posible, liberta la finitud de la vida personal. El arte, decía junto con Guattari en *Qué es la filosofía*, consiste siempre en pasar por el infinito para reencontrar y restituir lo finito.

Milan Kundera afirmaba que los personajes de sus novelas son sus propias posibilidades no realizadas: cada uno de ellos traspasa una frontera que

el autor personalmente nunca atravesó, la frontera para la cual acaba su propio yo. Y la función de la novela no es otra, según el escritor checo, sino explorar la vida humana, explorar dimensiones posibles de la existencia, fuera del yo. Al respecto, no hay arte literaria sin esa travesía, muestra Deleuze. Es el viaje arquetípico de Melville y de la literatura anglo-americana destacada por Deleuze. Pero también destaca el viaje amadiano emprendido por las sensaciones de todos sus personajes que devienen-otro. Jorge Amado no presenta personajes que solamente se sienten “otros”, otras personalidades. Cada uno de ellos es una serie singular de sensaciones impersonales y hasta no humanas. Su novela es una invitación a sentir todo de todas las maneras, inclusive las etéreas, como lo patentiza Vadinho. El objetivo de la novela se cumple bajo los parámetros esquizoanalíticos: evadirse, trazar líneas de fuga sin que ello implique huir de la vida sino, por el contrario, hacer huir a la vida, hacerla escapar de sus propias limitaciones impuestas por el mundo, como aseguran Deleuze y Parnet en *Diálogos*. Así sucede cuando doña Flor pide asistencia santera para que los orixás, “los alegres e íntimos dioses negros procedentes de África y cada vez más vivos en Bahía” le ayuden a que Vadinho devuelva el mundo que es sólo de los vivos y que regrese de donde vino después de morir. La enunciación literaria de Amado es una enunciación colectiva.

Es innegable no suponer que Jorge Amado se ha inspirado en lo vivido, en parte de su yo, en sus observaciones y emociones por Bahía, así como de sus estados perceptivos y afectivos. Pero para rebasarlos, para acceder a otro tipo de percepciones y de afecciones que exceden todas sus vivencias, para extraer de lo vivido sensaciones inéditas y darles una vida propia, hay que hacerlas vivir su propia vida. Así es como logra el autor hacer vivir los orgasmos femeninos, la parsimonia de Teodoro y la desfachatez de Vadinho. De todo ello fue capaz

Amado para dotar a sus personajes, en suma, de “perceptos” y afectos como seres autosuficientes, como entidades autónomas, fijadas en la obra y sin que deban nada al sujeto que las creó, las sintió o experimentó, parafraseando a lo que Deleuze y Guattari sostienen en *Qué es la filosofía*.

Sí, la vida es la materia de la novela, pero agregaría que la materia es la vida como jamás fue vivida. Si un gran escritor cuenta su vida (pienso en *Vivir para contarla*, de Gabriel García Márquez), si hace de su vida la substancia de la obra, será siempre en el sentido de una autobiografía de las posibilidades. El premio Nobel 1982 lo sabía, pues en el epígrafe que antecede al primer capítulo escribe: “La vida no es la que uno vivió / sino la que uno recuerda y / cómo la recuerda para contarla”. *Doña Flor y sus dos maridos* es la extensión de la vida real en una vida posible, en un mundo posible compuesto por sus propias sensaciones exclusivas de las máquinas deseantes.

La esencia es la literatura no es literaria. La esencia de la literatura, afirma Deleuze, es pintura y es música. Pero son música y pintura especiales únicamente efectuadas por la literatura, sólo alcanzadas por sus propios medios (material y proceso, lenguaje y operación sobre la lengua en que se escribe). Como sostiene Deleuze, una música de las palabras, una pintura con palabras, un silencio en las palabras. La de Amado es una pintura y una música espirituales, a través de las cuales produce y suscita una especie de visión y audición no sensibles; talla unos ojos y unos oídos para el espíritu. Novelista o poeta, el creador literario no es para Deleuze alguien que observa, que imagina o que recuerda: es un visionario, es un vidente, pero también es un atento oyente de los sonidos y los silencios de Salvador de Bahía para los cuales fue uno de los primeros en tener tímpanos. El poder más elevado de la literatura consiste según Deleuze en visiones y audiciones sólo accesibles a través del lenguaje pero que ya no forman parte de éste, ya no forman parte de ninguna

lengua. Tales visiones y audiciones no se dejan propiamente nombrar: son ellas como un efecto alucinatorio del lenguaje más allá de lo decible. Acontecen apenas en el límite del lenguaje, algo así como su más allá o exterior. Como nos dice en *Crítica y clínica*, estas visiones no son fantasmas sino verdaderas ideas que el escritor ve y oye en los intersticios de la lengua, en los desvíos del lenguaje. No son interrupciones del proceso sino parajes que forman parte de él, como una eternidad que sólo puede ser revelada en el devenir un paisaje que aparece en el movimiento. Son los perceptos y los afectos literarios, la vida no subjetiva creada por la literatura. Todo es visión, cuestión de visión en la literatura, pero de una visión que se sostiene y se conserva por sí misma, como una sensación autosuficiente.

La tarea de la literatura aparece así conjugada como la de todo el arte. Ella crea, en los términos de Deleuze y Guattari en *Qué es la filosofía*, perceptos como paisajes no humanos de naturaleza y de afectos como devenires no humanos del hombre. Todo un paisajismo literario, pero específico, paisajes visuales y sonoros sólo posibles con los recursos propios de la literatura. La novela de Jorge Amado es un plato fino, exquisito, de la mejor cocina literaria mezclado en el aceite suave y perfumado con el cilantro de las emociones, el aderezo de los devenires en agua de limón, como las recetas de doña Flor. Su trama es una visión espiritual pura, ni objetiva ni subjetiva, transmutación perceptiva del océano exterior de la sociedad bahiana por proyección del océano íntimo del escritor.

Podría decirse que la de Amado es una novela de amor. Quiso escribir el amor, en novela o en receta culinaria. Pero aborda el amor como un estado no humano, es decir, como jamás fue, no es ni será vivido: el amor que ya no es producto de una experiencia personal, que ya no es de nadie, afecto puro. Éste es precisamente, según Deleuze, el trazo creativo de la gran literatura: alcanzar y

fijar en afectos y perceptos estéticos lo que hay de animal, vegetal y mineral en nosotros. Penetrar en esas zonas de contigüidad o de indiferenciación con otros seres y otras cosas donde la vida, las potencias de una vida inmanente impersonal, se libera de sus constricciones subjetivas, de la forma humana. La poesía en las recetas de doña Flor está llena justamente de percepciones vegetalizadas, de percepciones de proteína marina, de devenires-alimento para el alma en los términos de Deleuze. La cebolla cruda que huele mal para las locas amigas de doña Flor es para ésta un vegetal que accede a un alma, deviene: “A Vadinho le gustaba comer cebolla cruda, y sus besos eran ardientes”, dice nuestra protagonista. Como sostiene Deleuze, nos convertimos o devenimos en otra cosa sin que esta cosa, por su lado, se convierta en otra cosa diferente.

Los devenires o esas zonas indiscernibles son alcanzados por el arte. No son ni imitaciones ni identificaciones imaginarias. Son antes zonas de máxima proximidad en la sensación, de coincidencia o de indeterminación en un plano de inmanencia de la vida, de *continuum* intensivo. Amado ha llevado a la lengua portuguesa al límite de sus posibilidades para ingresarla en una especie de trance o delirio para que las palabras desaten pinturas y canciones. Pero para eso es preciso un método, un conjunto de procedimientos característicos de la creación literaria, que varía de un autor a otro, o que cada autor tiene que reinventar por sí mismo. En efecto, para exteriorizar el lenguaje, el autor necesita hender las palabras, herir la sintaxis de su lengua, torcerla, distorsionarla, violentar lo decible como condición para alcanzar lo exterior a-sintáctico del lenguaje donde ya sólo es cuestión de ver y oír. En la novela de Jorge Amado no sólo vemos y oímos, sino olemos la leche de coco, los cangrejos rociados con salsa de perfumes marinos, las cebollas crudas, el adobe sazonado. Amado murmura en los sabores bahianos, picantes, la lengua

portuguesa brasileña. No hay creación literaria, afirma el filósofo, sin esta operación, sin esa destrucción de la sintaxis de la lengua madre. Sin embargo, se trata de una destrucción creadora, de fabricación al mismo tiempo de una nueva lengua en la lengua que arrastra toda la lengua hacia su límite o exterior. Destrucción sintáctica, creación de sintaxis (nueva lengua), límite a-sintáctico. Tal es la teoría deleuziana de operación poética de toda la literatura, el triple aspecto de esta operación. Para Deleuze el material del escritor no son tanto las palabras como la sintaxis, la organización de la lengua en que se escribe. Ahora bien, esa organización, en tanto sistema en equilibrio relativo que la lengua le permite decir, tiene que ser desarticulada necesariamente por el escritor para forzar a la lengua a decir lo indecible (como por ejemplo, “Dios es gordo”, “pueden encontrarlo (a Cardoso) en el planeta Marte” o que Vadinho regresó al mundo de los vivos). Revela entre líneas paisajes visuales y sonoras (además de olfativas, porque Bahía huele a sal) nunca antes vistas ni oídas (ni olidas, porque la sal marina del puerto caribeño de *Crónica de una muerte anunciada* no huele igual que la de Salvador).

La creación literaria es siempre el efecto de una tensión o desequilibrio gramatical como devenir de otra lengua, la invención de una nueva sintaxis o especie de lengua extranjera en la lengua del escritor. Es decir, ella es siempre la recreación de la lengua a través de nuevas potencias sintácticas, como lengua visionaria, como lengua en fuga por un límite agramatical, un imposible convirtiéndose en un posible. Esta operación poética es el procedimiento siempre renovado, siempre original, de cada autor. Ella define su estilo. Porque el estilo, aquello que se llama el estilo de un escritor, no es una mera cuestión de retórica literaria, de “escribir bien”. El estilo es, por el contrario, la sintaxis del escritor, una sintaxis desviada, “incorrecta”, que él supo crear, escavar en la sintaxis normativa de su lengua y, como condición de videncia, o de fijación de

los estados de su videncia, como ideas estéticas (sensibles), autónomas, impersonales. En los términos de Proust, el estilo no es cuestión de técnica sino de visión. Es la lengua singular de cada autor, su modo único de confrontar al lenguaje con su contrario o límite, con su cara exterior, es decir, con un silencio que se da a escuchar (“La cebolla y el ajo no apestan, no señoras [...] A estas locas les parece que huelen mal las cebollas, ¿qué saben ellas de los olores puros? A Vadinho le gustaba comer cebolla cruda, y sus besos eran ardientes”), que se da a ver y que se da a oler. Pero esa lengua en la lengua, esa lengua extranjera interior, nunca es, dice Deleuze, asunto privado del novelista o del poeta. Ella es, en la expresión del filósofo, un agenciamiento colectivo de enunciación. El creador. El creador literario inventa una lengua en la que escribe una lengua bastarda, menor, inventa una *minorización* de la lengua, una minoría, un pueblo que hacía falta. Amado ha escrito con la intención de este pueblo que falta, venidero, de esa raza espiritual con otra posibilidad de vida, afirmativa, que por lo pronto sólo existe en las creaciones anticipadoras de la literatura y el arte. No una raza llamada a dominar, sino un pueblo liberado de toda voluntad de dominio, eternamente menor, inmensa minoría de todas las minorías, devenir minoritario universal. No hay escritor, no hay artista, según Deleuze, que no pueda hacer suyas las palabras del pintor Klee: buscamos un pueblo, falta el soporte de un pueblo.

La gran conclusión de esta investigación es que la cartografía de nuestros personajes se revela como un diseño en constante transformación, pues se acompaña del cambio en los paisajes. Esta característica es importante, pues se distancia de la concepción de mapa, que representa todo estático. Lo que revela la geografía esquizoanalítica es que los paisajes psicosociales son cartografiables. Así, acompañamos a nuestros personajes en sus movimientos del deseo, apuntamos las líneas de fuerza y las intensidades que los atraviesan,

destacamos las formas por las cuales este deseo se materializa en la sociedad y, principalmente, comprendimos la permanente tensión que se produce entre el flujo y la representación. El flujo nunca se deja dominar por el territorio; antes bien, está siempre exigiendo su propio pasaje.

Toda la creación literaria, todo el arte, es en este sentido objetivamente una apuesta en la vida, un acto de fe en los hombres (y no hay fe más difícil), de confianza en el futuro, de una comunidad por venir. Así es el final de la novela de Amado: esperanzador, pues podemos atisbar el futuro. El esquizoanálisis acuñado por Deleuze y Guattari vino ocho años después que *Doña Flor y sus dos maridos*; sin embargo, como método de interpretación literaria rebasa el tiempo, el espacio y aun las sociedades. A pesar de que Deleuze siempre se interesó por la literatura anglo-americana y la occidental, sus postulados encajan perfectamente en esta novela latinoamericana porque, independientemente de las diferencias culturales, lingüísticas, sociales, políticas y de empoderamiento, el esquizoanálisis es también una apuesta venturosa por la vida; nos dice cómo somos los seres humanos y cuáles son los rizomas que componen nuestra alma y que Amado ha sabido reinventar en tres personajes que sintetizan perfectamente la triple esencia del espíritu humano en las segmentaridades que nos conforman a chinos y rusos, brasileños y franceses y a toda la humanidad.

GLOSARIO

Agenciamiento. Es una multiplicidad que implica diversos términos heterogéneos y que establece ligaduras, relaciones entre ellos, a través de las edades, los sexos, reinos de naturalezas diferentes. De esta manera, la única unidad de agenciamiento es el cofuncionamiento: es una simbiosis, una “simpatía”. Es una organización del deseo, donde éste se produce. Se concibe en oposición al “complejo” freudiano. Para nuestros autores, un agenciamiento está tanto más próximo de la máquina abstracta viviente cuanto que abre y multiplica las conexiones, traza un plan de consistencia con sus cuantificadores de intensidades y de consolidación. Pero se aleja de ella a medida que sustituye las conexiones creadoras por conjunciones que crean bloqueo (axiomática), organizaciones que crean estrato (estatómetros), reterritorializaciones que crean agujero negro (segmentómetros), conversiones en líneas de muerte (deleómetros). Se ejerce así toda una selección sobre los agenciamientos, según su capacidad para trazar un plan de consistencia de conexiones crecientes. El esquizoanálisis no sólo es un análisis cualitativo de las máquinas abstractas con relación a los agenciamientos, también es un análisis cuantitativo de los agenciamientos con relación a una máquina abstracta supuestamente pura.

Bloque. Término afín al de agenciamiento. No se trata de complejos infantiles, sino de la cristalización de sistemas de intensidades que atraviesan los estadios psicogenéticos y son susceptibles de operar a través de los sistemas perceptivos, cognitivos y afectivos más dispares.

Codificación, sobre-codificación. La noción de código se emplea en una acepción muy amplia; puede concernir tanto a los sistemas semióticos como a

los flujos sociales y los flujos materiales: el término de sobrecodificación corresponde a una codificación de segundo grado. (Ejemplo: algunas sociedades agrarias primitivas, que funcionan conforme a su propio sistema de codificación territorializada, se ven sobrecodificadas por una estructura imperial, relativamente desterritorializada, que les impone su hegemonía militar, religiosa, fiscal, etcétera).

Corte. Las máquinas deseantes se caracterizan como sistemas de corte de flujos. En *El Anti-Edipo*, el término “corte” es inseparable del de flujo.

Cuerpos sin órganos. Noción que Gilles Deleuze recoge de Antonin Artaud para indicar el grado cero de las intensidades. La noción de Cuerpo sin Órganos, a diferencia de la noción de pulsión de muerte, no implica ninguna referencia termodinámica. Es deseo, deseo no codificado, esto es, carente de objeto. Es la anti-producción dentro de la producción.

Devenir. Es la afirmación del ser. Son las líneas de fuga que parten del CsO en el acto creativo. Son estados intensivos de las sensaciones (afecciones y percepciones, es decir, lo que obtuvimos de las experiencias y lo que queda en nosotros de las experiencias) inscritas, marcadas, registradas en el cuerpo. Expresión relativa a la economía del deseo. Los flujos de deseo proceden mediante afectos y devenires, con independencia del hecho de que puedan o no ser rebajados a personas, imágenes, identificaciones. En este sentido, un individuo, antropológicamente etiquetado como masculino, puede estar atravesado por devenires múltiples y aparentemente contradictorios: un devenir femenino que coexiste con un devenir niño, un devenir animal, un devenir invisible, etcétera. Una lengua dominante (una lengua que opera en un espacio

nacional) puede verse localmente arrastrada por un devenir minoritario. Será calificada entonces de lengua menor. Ejemplo: el dialecto alemán de Praga utilizado por Kafka, según nos refieren nuestros autores en *Kafka. Por una literatura menor*.

Enunciación colectiva. Las teorías lingüísticas de la enunciación centran la producción lingüística en sujetos individuados, a pesar de que, en su esencia, la lengua es social y está conectada diagramáticamente a las realidades contextuales. Así pues, más allá de las instancias individuadas de la enunciación conviene poner de manifiesto los agenciamientos colectivos de enunciación. “Colectivo” no debe entenderse aquí tan sólo en el sentido de una agrupación social; implica además la entrada de distintas colecciones de objetos técnicos, de flujos materiales y energéticos, de entidades incorpóreas, de idealidades matemáticas, estéticas, etcétera.

Flujo. Cualquier máquina es un corte de flujo en relación con la que está conectada. Todo ‘objeto’ supone la continuidad de un flujo, todo flujo, la fragmentación del objeto. Sin duda, cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta en términos de ver —el hablar, el oír, el cagar, el besar... Pero siempre se establece una conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo de la otra o ‘ve’ su flujo cortado por la otra’. Los flujos materiales y semióticos “preceden” a los sujetos y a los objetos; el deseo, en tanto que economía de flujo, no es, pues, subjetivo y representativo en primer lugar.

Grupo sujeto / Producción de subjetividad. La subjetividad no es considerada aquí como cosa en sí, como esencia inmutable. Ésta u otra subjetividad existen en función de que un agenciamiento de enunciación la produzca o no. (Ejemplo: el capitalismo moderno, mediante los medios de comunicación de masas y los equipamientos colectivos, produce a gran escala un nuevo tipo de subjetividad). Tras la aparición de la subjetividad individuada, conviene intentar descubrir cuáles son los procesos de subjetivación reales. Los grupos sujetos se contraponen a los grupos sometidos. Esta oposición implica una referencia micropolítica: la vocación del grupo sujeto consiste en gestionar, en la medida de lo posible, su relación con las determinaciones exteriores y con su propia ley interna. Por el contrario, el grupo sometido tiende a estar manipulado por todas las determinaciones exteriores y a estar dominado por su propia ley interna (super-yo).

Líneas de fuga. Las líneas de fuga no guardarán ningún tipo de cooperación con los estratos o segmentos duros, ni indicarán ninguna recuperación del equilibrio afectado. La desterritorialización en la línea abstracta ya no es relativa, en el sentido de que conduciría el movimiento de fuga de vuelta a los mismos territorios, sino absoluta, no permitiendo ninguna recuperación del territorio, o territorios afectados por los gradientes de desterritorialización, presentes en ese tipo de línea.

Líneas molares. Describen el trazado de los territorios más cristalizados en un individuo o en una sociedad, sus valores dominantes, sus estructuras de reproducción, sus identidades y leyes características. Esas líneas recibirán su determinación de la posición de trascendencia de un aparato de Estado y serán

sobredeterminadas por el universo de las leyes y representaciones sociales dominantes.

Líneas moleculares. Son líneas que describen siempre pequeñas modificaciones en el plano, desequilibrios que producen desvíos, describen caídas o impulsos; incluso dirigen procesos irreversibles. Esas líneas son trazadas por flujos moleculares cuya lógica de funcionamiento no puede ser extraída de las líneas de segmentación dura, aunque mantengan con ellas estrictos lazos de cooperación.

Máquina. En la perspectiva de nuestros autores, máquina se define como un sistema de cortes y cualquier máquina está relacionada con un flujo infinito. Todas las máquinas son máquinas de máquinas. La máquina sólo produce un corte de flujo si está conectada a otra máquina que también produce un flujo. Hay que distinguir aquí la máquina de la mecánica. La mecánica está relativamente encerrada en sí misma; sólo mantiene relaciones perfectamente codificadas con los flujos exteriores. Las máquinas, consideradas en sus evoluciones históricas, constituyen, por el contrario, un *phylum* comparable a los de las especies vivas. Se engendran unas a otras, se seleccionan, se eliminan y dan lugar a nuevas líneas de potencialidad. Las máquinas, en sentido lato, esto es, no sólo las máquinas técnicas sino también las máquinas teóricas, sociales, estéticas, etcétera, nunca funcionan de forma aislada, sino por agregado o por agenciamiento. Por ejemplo, una máquina técnica en una fábrica entra en interacción con una máquina social, con una máquina de formación, con una máquina de investigación, con una máquina comercial, etcétera.

Minoritario. La condición de minoritaria es necesaria para el esquizoanálisis literario. De acuerdo con Deleuze y Guattari, el idioma de la literatura menor se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización; además, cada problema individual se conecta de inmediato con la política y, finalmente, todo adquiere un valor colectivo.

Molecular/ Molar. Los mismos elementos que existen en flujos, estratos, agenciamientos, pueden organizarse de un modo molar o de un modo molecular. El orden molar corresponde a las estratificaciones que delimitan objetos, sujetos, las representaciones y sus sistemas de referencia. El orden molecular, por el contrario, es el de los flujos, los devenires, las transiciones de fase, las intensidades. “Transversalidad” es este atravesamiento molecular de los estratos y los niveles, operado por los diferentes tipos de agenciamientos.

Percepto. No es una percepción. Es la construcción de un conjunto de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y luego están los perceptos: el dominio del arte.

Plano de inmanencia. La inmanencia no es entendida por nuestros autores como lo inherente a algún ser o unido de un modo inseparable a su esencia. No depende de un objeto ni pertenece a un sujeto. No es la instancia que contiene objetos. Es la totalidad de lo que existe, es un caos. Para entender el concepto de inmanencia habría que suprimir todo el plano de dualidad (cielo-tierra, inmanente-trascendente). El plano de inmanencia es el recorte del caos para crear consistencia y pueda ser pensado. De este modo, trazar un plano de inmanencia es cortar el caos de la inmanencia huidiza. La estrategia creada por

los franceses es crear un mapa que se traza sobre el caos para que sea posible locomoverse sobre él, poder pensarlo. Es recortar la realidad caótica para que sea posible pensar.

Producción deseante. A diferencia de la concepción freudiana, el deseo no está asociado a la representación. Con independencia de las relaciones subjetivas e intersubjetivas, ocupa sin más una posición que le permite producir sus objetos y los modos de subjetivación que les corresponden.

Rizoma. Multiplicidad que produce individuaciones contextuales. Los diagramas arborescentes proceden con arreglo a jerarquías sucesivas, a partir de un punto central, de tal suerte que cada elemento local remonta a ese punto central. Por el contrario, los sistemas en rizomas o en emparrado pueden derivar hasta el infinito y establecer conexiones transversales sin que puedan ser centrados o clausurados. El término “rizoma” procede de la botánica, donde define los sistemas de tallos subterráneos de plantas vivaces que emiten yemas y raíces adventicias en su parte inferior. (Ejemplo: rizoma de lirio).

Rostridad. La construcción de rostros es el espacio ideal de toda la subjetivación del autor de un texto, así como de los personajes literarios. La concretización de esta subjetivación se lleva a cabo a través de la máquina abstracta que denominada *rostridad (visagéité)*. Esta máquina se coordina a partir de dos dispositivos, muro blanco-hoyo negro, que corresponden a la relación significancia/subjetivación de los componentes de las consignas.

Territorialidad, desterritorialización, reterritorialización. La noción de territorio se entiende aquí en un sentido muy lato, que desborda el uso que

recibe en la etología y en la etnología. El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente “en su casa”. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización. El capitalismo es un buen ejemplo de sistema permanente de desterritorialización: las clases capitalistas intentan constantemente “recuperar” los procesos de desterritorialización en el orden de la producción y de las relaciones sociales.

Transversalidad. El orden molecular es el de los flujos, los devenires, las transiciones de fase, las intensidades. “Transversalidad” es este atravesamiento molecular de los estratos y los niveles, operado por los diferentes tipos de agenciamientos.

FUENTES DE CONSULTA

- Amado, Jorge, 1993, *Doña Flor y sus dos maridos*, Barcelona: RBA Editores.
- Aristóteles, 1999, *Retórica*. Madrid, Gredos.
- Asensi Pérez, Manuel, Estructuras descentradas (para una crítica de la historiografía de la teoría literaria), recuperado el 22 de noviembre de 2015, disponible en www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/estructuras-descentradas-para
- Beristáin, Helena, 2000, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- Beuchot, Mauricio, 2009, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México: Itaca.
- Borges, Jorge Luis, 2001, *Arte poética*, Barcelona: Crítica.
- Bloom, Harold, 2001, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Madrid: Anagrama.
- Chevalier, Jean, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.
- De Aquino, santo Tomás (2001), *Suma de Teología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Deleuze, Gilles, 1986, *Foucault*, São Paulo: Brasiliense.
- _____, 1987, *¿Qué es el acto de creación?*, Disponible en <https://goo.gl/2kcGbs>. Consultado el 22 de noviembre de 2016.
- _____, 1990, *Conversaciones 1972-1990*, Santiago: Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- _____, 1996, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- _____, 2001, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama.
- _____, 2001a, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires: Amorrortu.
- _____, 2005, *Lógica del sentido*, Santiago: Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- _____, 2007, *Empirismo y subjetividad. Ensayo sobre la naturaleza humana según Hume*, Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, 1978, *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- _____, 1985, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- _____, 1997, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- _____, 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles, y Parnet, Claire, 1980, *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles et al. 1990a, *Michel Foucault, filósofo*. Madrid: Gedisa.
- Descartes, René, 2005, *Las pasiones del alma*, Madrid, Edaf.
- Duarte, Eduardo de Assis (1996), *Jorge Amado: novela en tiempo de utopía*, Río de Janeiro.

- Espinoza Lolas, Ricardo, y Landaeta, Patricio, 2004, *Deleuze y Heidegger... en torno al signo*. Disponible en <http://goo.gl/UmOC2f>. Consultado el 14 de octubre de 2015.
- Freud, Sigmund, 2006, *Obras completas* (tomo V), Buenos Aires, Amorrortu.
- Guattari, Félix, y Rolnik, Suely, 2006, *Micropolítica: Cartografías del Deseo*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1985), *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques, 2002, *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- _____, 2003, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Madrid, Paidós.
- Locke, John, 2000, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Porrúa.
- Platón, 1992, *Diálogos*, Madrid, Gredos.
- Spinoza, Baruch, 1980, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Orbis.
- Wissmer, Jean-Michel, 2016, *Las leyendas de sor Juana o cómo construir un icono*, México, FOEM.
- Žižek, Slavoj, 2003, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- _____, 2007, “El deseo o la traición de la felicidad”, en *La Jornada semanal*, recuperado el 15 de junio de 2015, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/30/sem-david.html>