

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

LITERATURA MENOR: EL DESEO, UNA LÍNEA DE FUGA.

**UNA PROPUESTA DE LECTURA ENTRE *EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA*, DE
LUIS ZAPATA, Y *LA MUERTE EN VENEZIA*, DE THOMAS MANN**

**Tesis presentada para obtener el título de
Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica**

PRESENTA:

LUIS ENRIQUE REYES VELASCO

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ

ENERO 2017

Dedicatoria

La literatura nos separó: todo lo que supe de ti
lo aprendí en los libros
y a lo que faltaba,
yo le puse palabras.

(Cristina peri Rossi/Evohé)

A mis amados padres
A mis queridos hermanos
A mis sobrinos adorados
A mis amigos y amigas
A mis admirados viejos maestros en exilio
A mis olvidos y recuerdos
Finalmente:
A mis amores y desamores.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Metodología.....	15
Hipótesis.....	18

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

ANTI-TEORÍA DE LA LITERATURA MENOR Y LA MÁQUINA DE GUERRA

1.1. Deleuze y Guattari, y la historia	19
1.2. <i>Literatura menor</i> : características.....	21
1.3. <i>Literatura menor</i> : instrumentos.....	32
1.4. La máquina de guerra.....	43

CAPÍTULO II

EL RIZOMA: LAS MÚLTIPLES ENTRADAS, EL DESEO Y LAS LÍNEAS DE FUGA

2.1. Las múltiples entradas	45
2.2. Principios del rizoma.....	46
2.3. Y¿qué es?.....	53
2.4. Las líneas de fuga.....	54
2.5. El deseo.....	55
2.6. El deseo y las líneas de fuga.....	59
2.7. <i>Literatura menor</i> , rizoma, líneas de fuga y el deseo.....	60
2.8. El Edipo perverso.....	65

CAPÍTULO III
LA MUERTE EN VENECIA
LA SUBJETIVIDAD DE GUSTAV ASCHENBACH

3.1. Contenido y expresión.....	68
3.2. Las líneas de fuga	81

CAPÍTULO IV
CRISIS DE LA UNIDAD,
EL RIZOMA Y ASCHENBACH

4.1. Lo múltiple.....	96
-----------------------	----

CAPÍTULO V
LA MUERTE EN VENECIA,
¿LITERATURA MAYOR O LITERATURA MENOR?

5.1. Contexto social de la producción literaria de Thomas Mann.....	102
5.2. La producción literaria no pertenece a una minoría.....	104
5.3. Mann y <i>La muerte en Venecia</i> , el campo de las “grandes” literaturas.....	105
5.4. El talento como característica de una literatura mayor.....	106

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

EL RIZOMA Y *EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA*, DE LUIS ZAPATA

1.1. Los principios.....	108
--------------------------	-----

CAPÍTULO II

EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA, ¿LITERATURA MENOR O LITERATURA MAYOR?

2.1. Contexto social de la producción literaria de Luis Zapata.....	125
2.2. La producción literaria de Luis Zapata pertenece a una minoría.....	132
2.3. Zapata y <i>El Vampiro</i> ... no pertenecen al campo de las “grandes” literaturas.....	133
2.4. No hay presunción de un talento en la literatura menor.....	134
CONCLUSIONES.....	137
BIBLIOGRAFÍA.....	146

INTRODUCCIÓN

La propuesta teórica deleuziano-guattariana de Literatura Menor no es de fácil comprensión debido a la intención provocadora que tienen estos filósofos, quienes juegan con las palabras de una manera extrañamente conflictiva, tal vez por eso la llamaron, rizomática. Este es el meollo del asunto, ya que la propuesta de este trabajo surge, precisamente, de uno de los grandes escritores del siglo XX, Franz Kafka.

A partir de las anotaciones de Kafka en sus diarios, en sus cartas, en sus cuentos y en sus novelas, los teóricos Gilles Deleuze y Félix Guattari, en el texto *Kafka, o por una literatura menor*, se toman la “libertad” de ofrecernos esta perspectiva de análisis y de entendimiento de la literatura a través de la lectura de los escritos del judío-checo, para escudriñar y mostrarnos las inquietudes del autor de *La metamorfosis* con respecto a sus intereses como escritor-lector en sus apreciaciones y pretensiones literarias, así como sujeto perteneciente a una minoría étnica y lingüística dentro de una de las grandes lenguas imperialistas de Europa: el alemán.

De esta manera Deleuze y Guattari nos presentan a un individuo vital y diverso, totalmente diferente a la visión de la mayoría de sus críticos y sus lectores. Así nos asomamos a un ser humano de mayor verosimilitud y menos mitificado, inmerso en el movimiento social, cultural y político de su momento histórico (finales del siglo XIX hasta principios del XX, 1924). Un Kafka lector de Goethe, y suponemos de Nietzsche, de Marx, de Freud y de los primeros estructuralistas. Borges asegura que era devoto de Pascal y Kierkegaard; se destaca este hecho, no para hacer una reflexión sobre Kafka, pues los autores ya lo hicieron, sino más bien para aprovechar el instrumental que estos filósofos franceses proponen para comprender, de manera distinta a la de estudios formales, la producción literaria.

Lo anterior significa que la teoría deleuziano-guattariana es ante todo una toma de conciencia y de posición política con respecto al sujeto u objeto de análisis.

Ahora bien, ¿cómo nos adentramos al texto teórico-filosófico de Gilles Deleuze y Félix Guattari (a caballo entre el marxismo y el psicoanálisis), cuando su intención es ante todo la de provocar, a nuestro parecer, una múltiple confrontación que puede resolverse de diversas maneras sin llegar nunca a una sola interpretación, aunque corramos el peligro de caer en ella?

De lo que se trata es de entrar de lleno a la experiencia -analítica- de la lectura; más aún, dejando claro que todo ejercicio lector es el reconocimiento de uno mismo.

Habría que considerar de manera importante la idea de Máquina de Guerra a la cual se le puede comprender como exterior al aparato de Estado, en donde la primera se maneja con elementos sin código preestablecido, funciona de manera colectiva o en tercera persona, además de que es anónima; mientras que el segundo tiene códigos establecidos y cualificados; en éste aparecen sujetos de enunciación, dotados de un poder relativo; y esos poderes relativos se combinan en un sujeto de enunciación.¹ Esta circunstancia va atravesar los modos de funcionar de los personajes protagónicos de *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, y *El Vampiro de la Colonia Roma*, de Luis Zapata.

El presente trabajo es una experimentación “rizomática”, en donde:

Hay un principio de

Conexión y heterogeneidad: cualquier punto puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo, esto quiere decir que no es igual con respecto al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden. En un rizoma, a la inversa, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificaciones muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc. Poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosas.²

¹ *La máquina de guerra*. Gilles Deleuze. Recuperado 9 de junio de 2010 de: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2012/02/gilles-deleuze-estado-y-maquina-de.html>

² Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Rizoma, Introducción*. Ediciones Coyoacán. S.A. de C.V. México, D.F. P. 12. De ahora en adelante al citar este texto, a renglón seguido, sólo daré, entre paréntesis, el nombre de la obra y la página de donde proviene la cita.

Sobre esta base, el presente no es un trabajo estructural, porque la estructura es posición impuesta, hecha y marcada por la Ley -nos dicen estos autores-, que impide la libertad de movimiento al texto, a las ideas; es la prisión donde se encuadran los pensamientos del autor que se enclaustran en la interpretación del teórico o del lector, que sólo ven aquello que les interesa o a lo que se ven obligados por una perspectiva académica, social, cultural, literaria, entre otras muchas (y aquí corremos peligro, pues cada una de esas perspectivas nos sirven de base para realizar sendos análisis). Ante todo tenemos que subvertir la idea de que la literatura es accesible sólo a través de determinados parámetros (conocimiento previo del momento histórico, o del universo personal del autor, etc.) y toda una serie de posturas unilaterales o posturas monolíticas.

Deleuze y Guattari proponen un camino, un punto de partida, una novedosa inmersión anti-teórica con el Rizoma, una forma de comprensión y aprehensión del hecho literario, cuya base sustentan contraponiendo una visión marxista y psicoanalítica desde una perspectiva deconstructora y antiestructuralista, es decir, la intención deleuciano-guattariana parte de esta urdimbre multiforme: la obra literaria, la visión crítica desde el marxismo a la producción dentro del capitalismo y el inconsciente, aplicados desde el constructo literario sobre cualquier otro constructo literario.

Considerando esta propuesta, que hemos reconocido como una anti-teoría, nos hemos planteado: el tratar de explicar y desmontar el discurso teórico-literario dominante para exponerlo en toda su desnudez como una imposición desde el *Poder* sobre el espíritu humano, reflejado en el arte de la Literatura. En este sentido, a partir del uso del lenguaje podremos observar y analizar los mecanismos represores instalados en el inconsciente operando sobre la producción creativa, en lo que nuestros anti-filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari llaman *literatura mayor*, es decir, aquella literatura que representa y fomenta

los discursos propios del *status quo* dominante, pensamiento y discurso oculto capaz de someter e incluso destruir todo tipo de disidencias e intentos de rupturas de aquellos individuos y discursos rebeldes y opuestos a los intereses dominantes. La *literatura mayor* busca arquetipos como imaginarios, como procedimientos de creación, “el arquetipo procede por asimilación, homogeneización temática”³. A esta concepción la podemos reconocer por sus rasgos:

En las grandes literaturas, el *problema individual* (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo; de tal manera que ninguno de estos problemas edípicos es particularmente indispensable, ni absolutamente necesario, sino que todos se unen “en bloque” dentro de un espacio más amplio. (*KPULM*: 29)

Mientras que la *literatura menor* funciona de manera diferente: “*Un literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.*” (*KPULM*: 29) además de que se conecta con otras características, pues

Todo en ella es político [...]. La literatura Menor es completamente diferente (a la Literatura Mayor): su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior. Es en este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquél. (*KPULM*: 29)

Expuestas estas dos perspectivas, es preciso ver cómo, por medio de la confrontación entre múltiples posibilidades discursivas y constructos verbales, se puede descubrir la impostura e imposición ideológica, utilizando precisamente a los opuestos, aparentemente irreconciliables.

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka, o por una literatura menor*. Versión de Jorge Aguilar Mora. Primera edición en español 1978. Editorial Era., p. 11. (En adelante al citar este texto, a renglón seguido, sólo daré, entre paréntesis, las iniciales de la obra en cursiva: *KPULM*, y la página de donde proviene la cita)

Asimismo, al ir develando esas construcciones textuales, veremos cómo la literatura tiene y muestra otras posibilidades que no sólo se alejan del discurso dominante sino que lo muestran tal cual es, con todas sus aberraciones psicosociales sobre el alma del individuo, ya sea ficticio (literario, como lo puede ser cualquier personaje), o real (como creador de discurso, escritor) o mejor aún, desde la posición del lector. Esta oportunidad posibilita el reencuentro del individuo lector con el texto literario, en un redescubrimiento mutuo.

Demos, pues, a la escritura literaria la libertad de liberarnos, es la opción lúdica anunciada por el Kafka revolucionario de Milán Kundera.⁴

Contingencia observada y seguida por Deleuze y Guattari que pretendidamente se mostrará en este trabajo de intenciones anti-preceptivas, donde se ofrece contraponer dos textos: por una parte *La muerte en Venecia*, del alemán Thomas Mann, y por la otra *El vampiro de la colonia Roma*, del escritor mexicano Luis Zapata. La primera, a la que se ha señalado como perteneciente a la denominada Literatura Mayor; y la segunda, a la que hemos reconocido, desde la perspectiva deleuziano-guattariana, como Literatura Menor.

El interés de contraponer estas dos creaciones literarias tiene que ver con el funcionamiento de los narradores y de los personajes de ambos textos; se pretende poner en evidencia por el lado de *La muerte en Venecia*:

1. La autonomía estilística y formal, a que da lugar la actitud estética de Gustav Aschenbach, personaje de *La muerte en Venecia*, más interesada en la Verdad, en el Conocimiento, en la Academia, que en la belleza sin cauces institucionales, es decir, prioriza la Idea sobre la vida misma.

2. La imaginación productiva del mismo personaje, quien la subordina a su pensamiento teórico.

3. La supuesta lucidez de Aschenbach, que no sabe qué hacer cuando tiene ante sí a su objeto de deseo.

⁴ Kundera, Milán, *Los Testamentos Traicionados*, Tusquets Editores. México, D.F. 1994.

4. La forma de utilizar la lengua, pues siempre está inscrita en lo lingüísticamente correcto, es un discurso que somete al deseo por ser excesivamente normativo.

5. La presencia de un ejercicio de control que no es suficiente para detener en el personaje una serie de delirios que no le alcanzan para hacer realidad su deseo.

En el texto se reconoce que Aschenbach da por cerrado el misterio que implica el fenómeno de la experiencia vivencial, en el sentido de que ya todo se puede explicar desde cierta forma de reflexión y procediendo con determinado método, precisamente por apostar a la idea de que la realidad se puede comprender y aprehender a través de signos claros que se construyen desde la razón, pero olvida que el fenómeno de la vida es aleatorio e impredecible, casi siempre caótico, en donde los signos son confusos. Es decir, lo que Aschenbach expone es una realidad que funciona de una manera predeterminada, de hoy y para siempre. Esta apuesta le hace olvidar “el campo de emergencia del inconsciente”⁵, pues al tratar de explicar los fenómenos de manera exclusivamente racional, pasa por alto que quien al final de cuentas explica el mundo (siempre es su pretensión) es un sujeto con todas las pasiones que lo atraviesan, reconocidas o no por él mismo, en ese sentido es:

“Una manera de dejarse la realidad que la seleccionemos”, concepto ambiguo. ¿Quién elige? Desde luego que no la realidad. Elige el conocimiento del autor que pretende haber descubierto el verdadero movimiento interno de la realidad. Esto obliga al autor a vigilar su autonomía, a no permitir que se le ocurran figuras incorrectas en el eje de la selección, es decir, a producir un realismo que articule la visibilidad, lo que el texto figura, con un discurso ético-cognoscitivo que revele el significado de lo figurado. Propuesta bastante cercana a lo que podría llamarse un realismo ingenuo [...].⁶

⁵ Frank Loveland Smith. *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y se dice en las novelas de José Revueltas*. Editorial LunArena. Universidad Iberoamericana-Puebla. México. 2007, p. 16.

⁶ Loveland Smith, en un estudio sobre José Revueltas, reflexiona un fenómeno parecido al que vive Aschenbach, en cuanto a la forma de funcionar del autor ante la realidad. Revueltas intuye que está frente a un dilema que le ofrece la oposición entre el hecho cognoscitivo y el acto creativo. Aunque hay que clarificar que Aschenbach es resultado de una escritura y Revueltas enfrentó este dilema como creador en un contexto histórico y de lugar. *Op. cit.*, p.16.

Sin embargo, en el seno de esta posición habita también lo asistemático:

La “manera de dejarse la realidad que la seleccionemos” puede también ocultar un proceso inconsciente, o propiciarlo. Es decir, ocultar un proceso de auténtica producción literaria: el deseo apasionado de honestidad y verdad da paso a una incorporación de la producción inconsciente, pues el autor realmente se convence de que es la realidad la que se deja seleccionar, y que por tanto su voluntad no interviene.⁷

Aunque este apartado se refiere al proceso de producción literaria, podemos aplicarlo también a Aschenbach como el personaje que es (aunque a su creación literaria también, hay que recordar que es un escritor, pues el narrador de *La muerte en Venecia* da por hecho la domesticación de sus escritos). Esta investigación se centrará más bien en el proceso en el que este personaje arma su propio mundo o su forma de comprender su realidad, pues, como dice Loveland Smith: “si la realidad es la que se deja seleccionar, dónde queda la voluntad del personaje”.

En cuanto a la novela *El vampiro de la colonia Roma*, se pretende poner en escena los siguientes puntos:

1. El personaje Adonis asume los hechos sin una teoría construida desde el poder.
2. Para el personaje nada es dado, todo es azaroso, cada momento requiere una explicación nueva.
3. La realidad que construye y la que le ofrecen los otros es aleatoria, impredecible.
4. El lenguaje que utiliza para dar testimonio de los hechos es “oral” por llamarlo de una forma. No es canónico, sólo busca formas de decir los mundos que va descubriendo.

⁷*Ibid.*, p.16

5. Lo que dice puede no ser confiable, precisamente porque el mundo que ve es movedizo, inestable, su lenguaje más bien parece provenir de constantes alucinaciones.
6. La historia de Adonis puede corresponder a un proceso inconsciente donde la vida es la constante producción de sensaciones.

Lo que se propone con este trabajo de análisis, como objetivo general, es poner en evidencia la tensión que se produce entre el nivel ético-cognoscitivo que la teoría exige al personaje Gustav Aschenbach en su modo de comprender y armar el mundo, y “el nivel figurativo que resiste crecientemente su incorporación a dicho discurso”,⁸ nivel figurativo que más bien corresponde a Adonis, en *El vampiro de la colonia Roma*. Así, cada autor por su lado expone las formas en las que cada personaje construye sus respectivos universos.

Como objetivos particulares explicaremos los siguientes aspectos, en el caso de *Muerte en Venecia*:

1. La forma en que Aschenbach construye su autonomía estilística y formal, a que da lugar la actitud de su estética, más interesada en la *verdad* y en el *conocimiento* que en lo figurativo.
2. También se mostrarán los momentos en que la imaginación productiva del mismo personaje es subordinada a su pensamiento teórico y la manera en que funciona la supuesta lucidez de no saber qué hacer cuando tiene ante sí a su objeto de deseo.
3. Se destacarán partes de su discurso donde el personaje hace uso de la lengua, pero siempre desde lo oficialmente correcto.
4. Se expondrán los mecanismos que utiliza este tipo de discurso para someter al deseo.
5. En los segmentos elegidos se destacará la presencia del ejercicio de control que no resulta suficiente para detener en el personaje una serie de delirios, mismos que pondrán en

⁸ *Op. cit.*, p.17

evidencia los efectos que produce sobre el personaje, quien desea a un sujeto pero cuyas intenciones no pasan la dimensión de la idea y la ocurrencia.

En cuanto a *El Vampiro de la colonia Roma*, los objetivos particulares propuestos a desarrollar son los siguientes:

1. En cada segmento, explicaremos cómo el personaje Adonis asume los hechos sin el instrumental de una teoría construida desde el poder, al que más bien se opone. Sin esa base segura, se expondrá porqué para el personaje nada está dado.

2. También se analizará el fenómeno aleatorio e impredecible que ofrece el personaje, del que el lenguaje es parte primordial; en este sentido, explicaremos por qué el lenguaje que utiliza para dar testimonio de los hechos es “oral” y por qué no es canónico.

3. Dilucidaremos las causas que hacen que el discurso de Adonis no sea confiable, precisamente porque el mundo que ve es movedizo, inestable; su lenguaje, más bien parece provenir de un ejercicio constante de alucinaciones.

4. En los segmentos elegidos explicaremos por qué la historia de Adonis corresponde a un proceso inconsciente.

METODOLOGÍA

Considerando lo anterior, procederemos a aplicar la siguiente metodología: se explicitará cuáles son los temas comunes en *La muerte en Venecia* y *El vampiro de la colonia Roma*. Después elegiremos los segmentos narrativos que sean útiles a nuestro análisis, sobre todo aquellos que giran en torno al tema elegido, es decir, nuestro análisis será selectivo, sólo tomaremos en cuenta aquellos que nos permitan elaborar el análisis pertinente.

El tema que atravesará todo el análisis a *La muerte en Venecia* y a *El Vampiro de la Colonia Roma*, es el concepto de “Máquina de guerra”, formulado por el filósofo francés Gilles Deleuze,

Sobre la base de los postulados expuestos en *Kafka, o por una literatura menor*, y en *Rizoma, Introducción*, trataremos de explicar cómo se relacionan dichos segmentos en ambas novelas y la forma en que los personajes comprenden, participan y abordan los acontecimientos.

En la novela *La muerte en Venecia*, se ubicará en cada parte elegida aquello que se ha denominado “la autonomía estilística y formal”, a que da lugar la actitud estética de Aschenbach, más interesada en la verdad y en el conocimiento, en la academia, que en la belleza sin cauces institucionales.

También revelaremos los momentos en que la imaginación productiva del mismo personaje queda subordinada a su pensamiento teórico y la manera en que la supuesta lucidez de Aschenbach no le permite una acción que le posibilite acercarse a su objeto de deseo.

Atención especial merece el uso que el personaje hace de la lengua, pues como ya se vio siempre está inscrita en lo lingüísticamente correcto, en donde el discurso somete al deseo por ser excesivamente normativo.

En los segmentos elegidos se destacará la presencia del ejercicio de control que no es suficiente para detener en el personaje una serie de delirios (de cualquier forma sometidos

en el proceso), mismos que pondrán en evidencia los efectos que produce en el personaje, quien desea a un sujeto pero cuyas intenciones no pasan la dimensión de su mundo de Ideas.

En cuanto a *El Vampiro de la colonia Roma*, procederemos de la misma forma, con las diferencias que arriba ya explicamos:

En cada segmento, se aclarará cómo el personaje Adonis asume los hechos sin el instrumental de una teoría construida desde el poder, al que más bien se rebela. Sin esa base segura (que puede corresponder a una ideología), se expondrá por qué para el personaje nada debe darse por hecho, todo es azaroso, porque a cada momento se requiere de una nueva explicación.

También se analizará el fenómeno aleatorio e impredecible que ofrece el personaje, del que el lenguaje es constituyente importante; en este sentido, señalaremos por qué el lenguaje que utiliza para dar testimonio de los hechos es “oral” por llamarlo de una forma y no es canónico.

Dilucidaremos las causas que hacen que el discurso de Adonis no sea confiable, precisamente porque el mundo que ve es movedizo, inestable; su lenguaje, más bien parece provenir de un ejercicio constante de alucinaciones.

En los segmentos elegidos explicaremos porqué la historia de Adonis más bien corresponde a un proceso inconsciente, donde la vida es la constante producción de sensaciones.

Para abordar estos puntos parto de un eje que cruza ambas narraciones y que es parte de los instrumentos de esta propuesta de estudio, el *Deseo*.

El uso que de la palabra *Deseo* haremos desde esta posición es una escisión, no de la palabra en sí, sino de los mecanismos con los cuales el discurso sociocultural aprendido impregna la vida psíquica del individuo, el escritor y, las posibilidades de representación del texto creado en el arte literario, el personaje.

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari el deseo es producción, es activo, agresivo, artista, conquistador. No es la necesidad la que provoca el deseo, sino el deseo que inventa, crea sus propias necesidades y los satisfactores de estas necesidades. En este caso el deseo que busca gozar se separa de sus conexiones, la familia, la sociedad, las leyes, los impuestos, etc. Solamente nos liberamos cuando nos dejamos llevar por el deseo, cuando abandonamos la neurosis represora e iniciamos una búsqueda satisfactoria, una búsqueda ‘*esquizo*’, liberadora. (*KPULM*: 21)

HIPÓTESIS

El personaje Gustav Aschenbach, de *La muerte en Venecia*, propone como proyecto de vida un deseo formalizado; “el deseo ya sometido que busca comunicar su propia sumisión”. (KPULM: 21) El sujeto se somete a la negación de sus necesidades de modo que el deseo lo rebasa y se somete a la insatisfacción, a la muerte.

En cuanto a *El vampiro de la colonia Roma*, “el deseo es activo, agresivo, artista, conquistador”. El deseo hace que el personaje invente y cree sus propias necesidades, al mismo tiempo que plantea cómo encontrar satisfactores a éstas.

CAPÍTULO I
ANTI-TEORÍA DE LA LITERATURA
MENOR Y LA MÁQUINA DE GUERRA

La escritura no es un género de Occidente,
la escritura es expresión del espíritu.
Manuel Arenaza Madera

1.1. Deleuze y Guattari, y la historia

El autor que nos compete en esta reflexión se sitúa en una Francia muy parecida y al mismo tiempo muy desigual a la actual, dándonos el lujo de la contra-dicción. Gilles Deleuze fue uno de los teóricos comprometidos con el movimiento del mayo francés; junto con otros intelectuales y demás participación de la sociedad civil. Deleuze comulgaba con la idea de que el lugar del filósofo era en las calles. El filósofo como una figura pública y no atribuible únicamente al claustro académico e institucional; es decir, la filosofía como un servicio público, como un bien cultural que debe reconocerse en los mismos rostros de la sociedad. La filosofía al servicio de lo social, como estrategia o plan, pero también como operativa y funcional... como máquina.⁹

Miriam Ibarra Páez y David Bautista-Toledo, en una reflexión sobre estos autores, inician así un análisis a la obra *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Además, expresan que la obra escrita junto con Félix Guattari es producto de la reflexión directa del mayo francés. Esta obra considerada como uno de los pilares de la filosofía política contemporánea fue redactada hace ya cuatro décadas (1972) como fruto y resultado de la condición histórica concreta, y que es asequible a través de la teoría, de la reflexión. Es por ello que se considera que las reflexiones vertidas en tal obra son de fundamental importancia por el nexo temático y contextual que atraviesan estas líneas. Además, el sentido de la teoría

⁹ Miriam Ibarra Páez y David Bautista-Toledo, *Sobre el anti Edipo: Deleuze y Guattari, a propósito de la Francia, la filosofía, o de cómo el capitalismo ya no asusta*, Publicado en Entre Líneas #13. En línea.

radica en la pertinencia de sus planteamientos, de sus conceptos y categorías, en su capacidad para articular la temporalidad... lo histórico:

Edipo es la figura representativa del capitalismo; es un dispositivo regulador de subjetividades y comportamientos, si es que se puede dar la posibilidad de que existan éstas por separado; representa la condición inicial de la carencia, del vacío que requiere ser llenado, filtrado, por la verdad-autoridad; es consumidor de discursos, de esquemas físicos, mentales, políticos que fracturan al cuerpo. Edipo se legitima como regla del juego, como norma. Edipo es método y finalidad en sí mismo.¹⁰

A esta propuesta de pensamiento se le ha denominado postestructuralismo. María Teresa Herner muestra que:

Es un término que hace referencia a una fase del pensamiento filosófico que emerge de mediados a finales de 1960, principalmente en Francia, que revisa algunos puntos clave del estructuralismo: teoría del signo, formalismo, metafísica de la presencia, etc. Frente al sistematismo de la estructura, que niega la individualidad y el acontecimiento, el postestructuralismo afirmará lo fortuito, lo aleatorio, la diferencia y trata de superar la tendencia de contemplar la realidad como la unión de dos opuestos. Está preocupado en reafirmar la importancia de la Historia y en desarrollar al mismo tiempo un nuevo entendimiento teórico del tema. El sujeto es considerado como un producto, un punto focal de fuerzas, más que un agente creativo.¹¹

La autora señala que la historia postestructuralista analiza las estructuras institucionales, sociales y políticas en términos de las relaciones entre significado y poder, y su teoría pone en cuestión la verdadera naturaleza de las relaciones entre la realidad, el lenguaje, la historia y el sujeto. Se trata de llevar más allá de sus límites la reflexión estructuralista introduciendo lo discontinuo, la diferencia, la diseminación. De esta manera

¹⁰ *Idem.*

¹¹ María Teresa Herner, *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*. Recuperado de:

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>

la filosofía de Deleuze y Guattari es denominada por los propios autores como una “teoría de las multiplicidades”, situándose entre los autores ligados a las llamadas filosofías de la diferencia, que tanto marcan a la llamada posmodernidad.¹²

Precisamente, es de este pensamiento de donde se tomarán los instrumentos de análisis, entre los que destacamos aquello que Deleuze y Guattari han denominado *Literatura menor*.

1.2. *Literatura menor*: características

La idea surge de una propuesta sobre el hecho literario pensada y expresada por Kafka en sus escritos y retomada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes experimentan con ella hasta convertirla en una apuesta antiestructural para aproximarse a la deconstrucción del fenómeno artístico de la palabra escrita en su texto *Kafka, o por una literatura menor*. Tal apuesta revalora aquellos constructos literarios que manifiestan disidencias en sus contenidos o en su forma de expresión, incluso en ambos. Y dar una nueva oportunidad de mirar o acceder a esa escritura no totalmente (des)conocida o no bien vista por la Academia, no para ser reconocida y aceptada por los cenáculos, sino para ser apreciada de manera distinta por el lector. Es innegable la dificultad que subyace a esta pretensión, pues resulta compleja.

En este inicio recurrimos a la siguiente cita para tratar de entender la expresión “literatura menor”:

Sólo la expresión nos da el procedimiento, y éste el conocimiento. El problema de la expresión no debe verse de una manera abstracta universal, sino en relación con las literaturas menores. **Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. (KPULM: 28)**

¹² *Idem.* (Las negritas son del tesista)

De acuerdo con dicha acepción, estudiaremos cuáles son las **características** de ésta.

1.2.1. El idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización

Herner señala que en el marco de la teoría de “las multiplicidades”, situándose entre los autores ligados a las llamadas filosofías de la diferencia, que tanto marcan a la llamada posmodernidad, es necesario destacar la fuerte vinculación de la obra de Deleuze y Guattari y la Geografía, principalmente a través del concepto de desterritorialización. Se debe pensar la territorialización, la desterritorialización y la reterritorialización como procesos concomitantes, fundamentales para comprender las prácticas humanas.¹³

Considerando lo anterior, el propósito de este análisis es articular los conceptos de desterritorialización, reterritorialización, lo político, la enunciación, las líneas de fuga y el deseo con *La muerte en Venecia* y *El vampiro de la colonia Roma*.

Como bien señala Herner, desde una perspectiva crítica a la Geografía, se considera al *territorio* como una construcción social resultado del ejercicio de relaciones de poder. Al respecto, David Harvey señala que “las relaciones de poder están siempre implicadas en prácticas espaciales y temporales”.¹⁴ Estas relaciones de poder son tanto materiales como simbólicas, pues son resultado de la producción de un espacio que se construye diferencialmente según vivencias, percepciones y concepciones particulares de individuos, grupos y clases sociales que lo conforman. Haesbaert realiza una síntesis de esta dualidad:

El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo..., una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de ‘control simbólico’ sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de

¹³ Idem.

¹⁴ D. Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.1998, p.250. Citado por María Teresa Herner, en *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*.

apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos.¹⁵

Expone que el Poder desde el abordaje de Foucault es productivo y no sólo represivo, constitutivo de toda relación social, organizado en torno a dispositivos como una máquina panóptica. Según Foucault, para analizar el poder, se debe dejar de pensar que existe un poder absoluto, sino diversas relaciones de poder en donde el hombre es actor principal. No se queda en la distinción de “quienes lo tienen” y de los que “no lo tienen” porque el poder no es una propiedad, no es algo de la exclusividad de una persona o de un grupo determinado, no es ni una entidad, ni una institución fija”.¹⁶

Agrega que Foucault enfoca el poder, no como una sustancia o un proceso o una fuerza:

No existe algo llamado Poder, con mayúscula o con minúscula o un poder que existiera globalmente, masivamente o en estado difuso, en forma concentrada o distribuida... El poder sólo existe cuando se lo traduce en acción... Es un conjunto de acciones sobre posibles acciones.¹⁷

Esta reflexión abre paso a la comprensión de *La afectación del idioma*, en donde podemos apreciar un fuerte coeficiente de “desterritorialización”. (*KPULM*: 28) Esto quiere decir que el lenguaje ya sea del escritor o del personaje se aleja del discurso dominante, abandona este discurso del Poder impuesto, trasladándolo a otras dimensiones, dándole otros usos, abusando de él, exagerándolo o empobreciéndolo, rompiendo con los códigos de la corrección lingüística, ya sea sintáctica o semántica u ortográfica; este sacar a la lengua de

¹⁵ R Haesbaert, *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” á multiterritorialidade*. Río de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil. 2004, pp. 93-94. Citado por María Teresa Herner, en *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*.

¹⁶ H. Dreyfus, “Sobre el ordenamiento de las cosas. El Ser y el Poder en Heidegger y en Foucault” en Balbier, Deleuze y otros. *Michel Foucault, filósofo*. España: Gedisa. Dreyfus, 1990: p. 71. Citado por María Teresa Herner, en *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*.

¹⁷ Idem.

la exigencia de sus reglas es la desterritorialización: romper sintagmas y paradigmas, del decir bien al hacerlo mal, que debe enfrentarse a:

a) No poder o saber escribir-leer porque la conciencia nacional, insegura u oprimida, se expresa necesariamente a través la literatura,

b) No poder escribir-leer en otro idioma que no sea el oficial, con un sentimiento de distancia irreductible respecto a la imposición reglamentada -territorio primitivo.

c) No poder utilizar o saber escribir-leer en la lengua oficial constituye la desterritorialización de la “literatura mayor” misma, lecto-escritura de una minoría opresora que habla e impone un idioma ajeno a las masas, como un “lenguaje de papel”, artificial, incomprendible y obligatorio. (*KPULM*: 28)

La literatura mayor, Edipo, impide el acceso a la escritura y hace de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en tal idioma, imposibilidad de escribir de cualquier manera.

1.2.2. Todo es político

La segunda característica de la literatura menor es que en ella todo es político. En las “grandes” literaturas, por el contrario el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros no menos individuales, dejando al medio social como una especie de ambiente o de trasfondo; de tal manera que ninguno de estos problemas edípicos es particularmente indispensable ni absolutamente necesario, sino que todos se unen “en bloque” dentro de un espacio más amplio.

La Literatura Menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. “El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto el que se remueve en su interior.” (*Diario*, 25 de diciembre de 1911, t.I, p.p. 184-185. Citado en *KPULM*: 29)

Es en este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comercial, económico, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquél.

Entre sus fines está:

El ennoblecimiento y la posibilidad de debate de la oposición entre padres e hijos, no se trata de un fantasma edípico, sino de un programa político. Aquello que, dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz; lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones, aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida o la muerte de todos. (*KPULM*: 29)

1.2.3. Todo adquiere un valor colectivo

La tercera característica reside en que todo adquiere un valor colectivo, porque “en una literatura menor no abunda el talento”:

Los autores comprenden como talento al concepto que se tiene de los Grandes Maestros de la Literatura, generalmente a los intelectuales oficiales, que pertenecen a las literaturas mayores, a las grandes “inteligencias” que se proponen como paradigmas de la escritura y del saber, los que marcan “camino a seguir”, el talento como lo exponen Deleuze y Guattari está dirigido a un Yo Superlativo, que indica las causas que debe seguir una masa;¹⁸ por eso no se dan las condiciones para una enunciación individualizada, que sería la de la enunciación de tal o cual Maestro y que, por tanto, se separa de la enunciación colectiva. Y así, esta situación de escasez de talento resulta de hecho benéfica, y permite la creación

¹⁸ En *Mil Mesetas*, los filósofos franceses señalan que entre los caracteres de masa, en el sentido de Canneti, habría que señalar la gran cantidad, la divisibilidad y la igualdad de los miembros, la concentración, la sociabilidad del conjunto, la unicidad de la dirección jerárquica, la organización de territorio o de territorialización, la misión de signos, (es en este campo donde los autores inscriben el término **talento**); mientras que entre los caracteres de la manada, (se encuentran) la pequeñez, o la restricción del número, la dispersión, las distancias variables indescomponibles, la metamorfosis cualitativas, las desigualdades como diferencias o saltos, la imposibilidad de una totalización o de una jerarquización fijas, las líneas de desterritorialización, la proyección de partículas (por estas características se imposibilita la presencia **del talento**, la presencia de los grandes maestros. (Deleuze: 1997: 39)

de algo diferente a una literatura de maestro; lo que el escritor dice totalmente sólo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo.

El campo político ha contaminado cualquier enunciado. Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra ‘a menudo inactiva en la vida política y siempre en dispersión’ sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo, y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad. De esta manera, la máquina literaria revela una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque sólo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos”, y rematan, “la literatura es cosa del pueblo”. (*KPULM*: 30)

Así, el enunciado no remite a un sujeto de la enunciación que sería su causa, ni a un sujeto del enunciado que sería su efecto, es decir, la literatura menor rechaza la literatura de autor o de maestro. Esta idea la podemos traducir en que “no hay sujeto, sólo hay dispositivos colectivos de enunciación; y la literatura expresa estos dispositivos en las condiciones que no existen en el exterior, en donde existen sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse”. (*KPULM*: 21)

Esto quiere decir que no hay narradores, “ni personajes, sino un dispositivo tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es sólo un individuo el que se encuentra conectado a todo eso en su soledad (no es sino en relación con un sujeto que lo individual se podría separar de lo colectivo y podría encargarse de su propio problema).

Las tres características de la “literatura menor” son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica a ciertas literaturas, sino las

condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de una llamada mayor (o establecida), aquello que el poder a denominado lengua madre.

Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán. Para eso debe encontrar su propio punto de desarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto. Ha habido muchas discusiones sobre ¿qué es una literatura marginal?, y también sobre ¿qué es una literatura popular, proletaria, etc.? Los criterios por supuesto son muy difíciles de establecer mientras no se pase por un concepto más objetivo, el de la Literatura menor. Lo único que permite definir una literatura popular o marginal, etcétera, es instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Sólo a este precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la aptitud para arrastrar los contenidos. (*KPULM*: 32)

Otras características que profundizan la diferencia entre Literatura Mayor y Menor son las siguientes:

Deleuze y Guattari exponen que hay que ir más lejos de este movimiento de desterritorialización en la expresión. Proponen dos posibilidades: enriquecer artificialmente la lengua madre, inflarla con todos los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico, de un significante escondido, pero esta tentativa –dicen– implica la acentuación de la separación del pueblo, y no encontrará salida política sino en una ideología.

Los autores señalan que Kafka sugiere tomar otro camino, más bien el de inventar otro si no lo hay: en el caso de este escritor, él opta por la lengua alemana de Praga, tal y como es, en su pobreza misma. (Precisamente lo que ocurre con la lengua que utiliza Adonis en *El Vampiro de la colonia Roma*. El llamado idioma español y reconocido como lengua oficial es distorsionado para poder decir el mundo en el que se mueve Adonis y las sensaciones que experimenta al ser parte de él). En este sentido, resaltan la idea de Kafka, quien dice que una literatura menor es mucho más apta para trabajar la materia, ¿Por qué? y ¿qué es una máquina de expresión? Los autores responden que “se debe ir más lejos en la desterritorialización a

fuerza de sobriedad [...]. Por el lado de la lingüística, hay que hacer vibrar en intensidad al vocabulario que está desecado”. (*KPULM*: 33)

Otra consideración reside en:

Oponer un uso intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo, o simplemente signifiante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa, de esta manera se concibe una máquina de expresión, -y ejemplifican con Beckett y Joyce- ...Ser menor es la gloria de una literatura como ésta, es decir, revolucionaria para toda literatura. (*KPULM*: 33)

Los autores interrogan: “¿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 obligado a usar?”. Señalan que es un problema de los migrantes y sobre todo de sus hijos. Es decir, en el fondo es un problema de minorías. Problema de una literatura menor. (*KPULM*: 34)

Cuestionan sobre “¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?” (*KPULM*: 34)

Señalan que:

El lenguaje, ya sea rico o pobre, implica siempre una desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes. La boca, la lengua y los dientes encuentran su territorialidad primitiva en los alimentos. Al consagrarse a la articulación de los sonidos, la boca, la lengua y los dientes se desterritorializan. Hay pues una especie de disyunción entre comer y hablar; y aún más, a pesar de las apariencias, entre comer y escribir: sin duda se puede escribir comiendo, más fácil que hablar comiendo; pero la escritura transforma en mayor medida las palabras en cosas que pueden rivalizar con los alimentos [...]. (*KPULM*: 34)

Generalmente, la lengua compensa la desterritorialización con una reterritorialización en el sentido. Al dejar de ser órgano de sentido, se convierte en órgano de Sentido. Y es el sentido, como sentido propio, el que preside en la atribución de designación de los sonidos

(la cosa o el estado de cosas que la palabra designa), y, como sentido figurado, en la atribución de imágenes y de metáforas (las otras cosas a las cuales se aplica la palabra en ciertos aspectos o en ciertas condiciones). No hay, pues, sólo una territorialización espiritual, en el “Sentido”, hay también una territorialización física, gracias a ese mismo sentido. Paralelamente, el lenguaje no existe sino gracias a la distinción y a la complementariedad de un sujeto de la enunciación, en relación con el sentido; y de un sujeto de enunciado, en relación con la cosa asignada, o directamente o por metáfora. Ese tipo de uso común del lenguaje se puede llamar *extensivo* o *representativo*: Función reterritorializante del lenguaje. Lo que proponen Gilles Deleuze y Félix Guattari es la necesidad de abandonar el sentido, o al menos neutralizarlo, subentenderlo, habrá de retener sólo de él un esqueleto o una silueta de papel. (KPULM: 35)

Cuando el Sentido es neutralizado sólo subsiste lo necesario para dirigir las líneas de fuga. Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado:

Pero la cosa como las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro, de arriba abajo o de abajo arriba. La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir: devenir perro del hombre y devenir-hombre del perro [...]. No estamos aquí en la situación de *una lengua rica*¹⁹ común y corriente, donde por ejemplo la palabra perro designaría directamente un animal y se aplicaría por metáfora a otras cosas. (KPULM: 36)

Pero esto no ocurre en una *literatura menor*, pues ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra. La cosa y otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga. No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el hombre, y mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay hombre ni animal, ya que cada

¹⁹ Las cursivas son más.

uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible. Se trata, por el contrario, de un devenir que comprende el máximo de diferencia como diferencia de intensidad, rebasamiento de un umbral, levantamiento o caída, recaída o elevación, acento de palabra. El animal no habla como un hombre sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación; las palabras mismas no son como animales, si no que trepan por su cuenta, ladran, y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones. (KPULM: 37)

En la *literatura menor* ocurren fenómenos imposibles en una *literatura mayor*:

(La literatura menor) hace vibrar secuencias, abre la palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: Un uso *intensivo* asignificante de la lengua. Todavía más de esa misma manera ya no hay sujeto de la enunciación, ni sujeto del enunciado: ya no es el sujeto del enunciado el que es un perro, puesto que el sujeto de la enunciación sigue siendo “como” un hombre; ya no es el sujeto de la enunciación el que es “como” un escarabajo (el caso de *La metamorfosis*, de Kafka), puesto que el sujeto del enunciado sigue siendo un hombre; sino un circuito de estado que forma un devenir mutuo, en el interior de un dispositivo necesariamente múltiple o colectivo. (KPULM: 38)

En una *literatura menor* hay un uso especial de la lengua:

Aparece el uso incorrecto de preposiciones; el abuso de pronominales; el empleo de verbos que sirven para todo; la multiplicación y la sucesión de adverbios; el empleo de connotaciones doloríficas:

No es extraño, entonces, encontrar en *El vampiro de la colonia Roma*, una manera de utilizar la lengua, más o menos atendiendo al uso que Kafka le da a sus textos. En este sentido, Deleuze y Guattari señalan que una lengua puede cumplir una función en un caso y otra en otro caso. Cada función del lenguaje se divide a su vez, lo que crea centros de poder múltiple:

Es un puchero de lenguas –dicen estos autores– de ninguna manera este sistema de lenguaje. Se entiende perfectamente que los tradicionalistas se indignen porque se dice la misa en inglés (en español en el caso de México), ya que se le está quitando al latín

su función mítica [...]. Es una forma de lamentar la desaparición de ciertas formas de poder, eclesiástico o académico, que se ejercían a través de esa lengua y que han sido remplazadas por otras formas. (*KPULM*: 40)

Hay ejemplos más serios que funcionan en los grupos. El reimpulso de los regionalismos, con reterritorialización a través del dialecto [...], lengua vernacular; cómo puede contribuir a los movimientos revolucionarios, porque también éstos involucran arcaísmos a los cuales tratan de inyectarles un sentido actual. (*KPULM*: 40)

A los rasgos de la Literatura Menor, también podemos agregar que utiliza una lengua que produce miedo, más que el desprecio que produce, “un miedo mezclado con cierta repugnancia”; es una lengua sin gramática y que vive de palabras robadas, movilizadas, emigradas, que se han vuelto nómadas interiorizando “relaciones de fuerza”; es una lengua injertada en una lengua Mayor (en este caso, la lengua de Adonis es una lengua injertada en el español formal) y que opera sobre esa lengua mayor tan desde dentro que no se puede traducir, sin antes destruirla, esta lengua que a cierta perspectiva da terror no se le puede entender sino sintiéndola, y con “el corazón”. (*KPULM*: 40)

En resumen, lengua intensiva o uso intensivo de una lengua mayor, lengua o uso menores, que nos deben arrastrar:

“Entonces verdaderamente estarán sintiendo lo que es la unidad irrefutable de una lengua repugnante y lo sentirán violentamente que les dará miedo, ya no miedo de la lengua repugnante sino de ustedes mismos [...] Gócenlo como puedan”.²⁰

²⁰ “Discurso sobre la lengua yiddish”, en Carnets (Cuadernos). Oeuvres complètes. T. VII. Pp. 383-87 (Citado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *KPULM*, p. 42.

1.3. Literatura menor: instrumentos

Si como afirman Deleuze y Guattari que: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”, (*KPUM*: 28) entonces esta posibilidad de análisis se podría aplicar a un grupo determinado de narraciones que tienen por finalidad mostrar otro aspecto de la condición humana, como es la escritura específica de un grupo minoritario en determinada sociedad. Es por ello que debemos conocer sus características. Para tener acceso a nuestro *corpus* se expone una serie de instrumentos conceptuales que serán importantes para nuestro análisis.

Instrumentos

1.3.1. El Edipo perverso

El planteamiento de la relación edípica es el de la sumisión ante el poder o la autoridad, ya sea del padre o de la madre, de manera tal que el individuo no puede (o no desea) revelarse ante esta situación; por tanto, va a mantener y a reproducir el discurso de poder que lo tiene dominado; dominio-sumisión que intensificará para someter a todo aquel (o aquello) que esté en la esfera de su influencia.

Ante esta mirada del Edipo sumiso, neurótico (des-calificado como entidad metafísica de uso ilegítimo), la idea del Edipo perverso surge de la necesidad de liberar a otros posibles sujetos fuera del alcance de esta sumisión, de esta edipización. En este caso particular será el sujeto “*esquizo*” que veremos más adelante.

Contrariamente al psicoanálisis, Deleuze y Guattari plantean que: “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.” Por lo que amplificar o agrandar a Edipo, exagerarlo, usarlo de manera perversa o paranoica, es una manera de salir de la sumisión. (*KPULM*: 21)

Cabe aclarar que la edipización o sumisión neurótica tiene sus bases en la llamada “célula de la sociedad”, la familia, y que atrás de ésta existen otras series de poder que proliferan incesantemente.

Vayamos al origen de Edipo:

Daniel Ferioli inicia así una reflexión crítica sobre Edipo: “Los helenistas tenían razón al recordar que, incluso en el venerable Edipo, ya se trataba de política.” (Deleuze: 1997: p. 104). Edipo comienza con una *línea de fuga* exitosa, con la cual parte de Corinto huyendo de la *captura en el destino oracular*, y llega a ser rey en Tebas.²¹

Y abunda: Ante una duda sobre su origen, un oráculo le había comunicado que mataría a su padre y yacería con su madre. Por lo cual *huye* de su polis natal donde creció (Corinto), se desfamiliariza, se va de ese *estrato*, se *desterritorializa*. El destierro de Edipo –que funciona como *desterritorialización*– comienza cuando huye de Corinto, donde sus padres eran reyes. Deja todo, *es capaz de arriesgarlo todo*, de *perderlo* todo; no piensa en su porvenir, ni en su futuro. [...]. Tan fuerte es su deseo de *contra-efectuar* al oráculo.

Una *línea de fuga* suele tener la potencia de *una máquina de guerra* –explica Daniel Ferioli–. En dicho territorio Edipo atraviesa una encrucijada en la que es agredido por seis personas cuando se encuentra desarmado y solo; las enfrenta y vence. La *máquina de guerra* Edipo mata, pero lo hace en defensa propia. Uno de ellos, su ignorado padre lo quiere matar por segunda vez: la primera cuando nació; y en la encrucijada, al pegarle en la cabeza desde la altura de su carruaje: “Edipo es primero una idea de paranoico adulto, antes que un

²¹ Daniel Ferioli, “Edipo: clínica de una captura”, *Clínica y Arte, Cartografías. Micropolíticas e Instituciones*.

Recuperado:

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ponce75.pdf>

sentimiento infantil de neurótico.”²² Edipo no tiene el deseo de matar a su padre. Edipo no es parricida aunque lo haya matado, y Layo es filicida aunque no lo haya logrado.

Llega a Tebas y la encuentra sitiada por la Esfinge. Edipo deviene un pensador sagaz y derrota el enigma de la Esfinge. Se convierte en héroe y muerto el rey, lo hacen rey. *Por ser rey debe* desposar a la reina viuda. *Por tanto, no hay el deseo de acostarse con su madre.* Lo cual nos lleva a la concepción de deseo en Deleuze y Guattari, distinta a la de Lacan, de Freud. Aunque a su vez, “¿Quién puede asegurarnos que en una línea de fuga no vamos a encontrar todo aquello de lo que huimos?”²³

En su reinado, el sacerdote conmina al rey a volver a ser héroe. Si salvó a Tebas de la Esfinge, esta vez debe hacerlo de la peste. En este *deber hacer*, hay un *encargo*. Edipo ya no está en línea de fuga; *está en un estrato*, el más alto de la polis. No ve que ese estrato empezó a cerrarse por los flancos en una *captura*; para luego pasar al aparato, estancándose en la repetición.

Daniel Ferioli expone una *primera proposición*:

Edipo, el Héroe, queda implicado por la aceptación del encargo del sacerdote, en un aparato de captura:

“[...] te reconocemos como el primero de los mortales para **socorrernos** en la desgracia que se cierne sobre nuestras vidas, y el primero para **obtener** el auxilio de los dioses. /tú [...] / [...] **nos libraste** del tributo que pagábamos a la implacable Esfinge [...] / [...] estos suplicantes te ruegan que **halles remedio** a sus males. Oh, tú el mejor de los mortales, **salva** a esta ciudad. **Recuerda** que si esta tierra hoy te proclama su **salvador**, es en atención a tu celo **pasado**. / **Levanta pues** esta ciudad con firme solidez [...]”²⁴

Si nadie lo desea, ¿cómo se entra a un aparato de captura? Lo que empieza con un *reconocimiento* y como un *ruego*, termina con *una orden* y un *encargo*: “recuerda, [...] salva

²² *Op. Cit.*

²³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Diálogos*, p.47. Citado por Daniel Ferioli, “Edipo: clínica de una captura”, *Clínica y Arte, Cartografías. Micropolíticas e Instituciones*.

²⁴ Citado por Daniel Ferioli, *Idem*.

y... Levanta!”, Los encargos no son visibles, no son tratos, ni pactos, ni contratos. No buscan legalizarse, y funcionan sin explicitarse. Se trata de una *captura mágica*: “La violencia aparece en todas partes, pero bajo regímenes y economías diferentes. La violencia del emperador mágico: captura, lazo, nudo, red”. (Ver *Mil Mesetas*, capítulo homónimo).

Es el encargo y la orden lo que conducen a la captura de Edipo. Pero a un aparato, como a un laberinto, se entra por una puerta cuyo umbral, simula otra cosa o lo inverso. De ahí el peligro de una ausencia de mapa, de cartografía.

Existe una geografía política que *Edipo no ve*, y lo conduce finalmente a su ceguera. El sacerdote, en tanto portavoz, produce el encargo al Héroe-rey, insinuando que si no aceptase, no seguiría siendo el héroe que fue. Que es como insinuarle que *no seguiría siendo el rey* que “es”. (Edipo aquí está también *capturado en el “ser”* que cree debe seguir siendo, e impide ahora el devenir) Ya que es rey porque ha sido –pero por tanto debe seguir siendo– el héroe. *Y seguiría siendo el héroe, sólo si “salva a la ciudad”*. He ahí la captura que atrapa a Edipo. Como rey, ni es libre, ni puede luchar por su liberación [...].²⁵

En un aparato de captura se puede ir la vida. El concepto de goce en Lacan se aplica sólo parcialmente a estos estados. La persona puede no ver que está en una captura, y *se trata más de diagramar una salida*, que de analizar, interpretar y esperar que se vacíe el goce. Y mientras, que el sujeto hable y hable.

En un aparato no *puede* construirse un campo de inmanencia para que *el deseo* se produzca y haga máquina con exterioridades. Y es que no hay que interpretar el deseo (“*es el deseo el que experimenta*”), sino producirlo, cartografiarlo y monitorearlo, evaluar su desplazamiento, sus obstáculos. En un estado-prisionero ignorado como tal, *lo primero es la salida*. Para lo cual es preciso ver el laberinto de la captura.

²⁵ *Idem.*

Segunda proposición:

La fidelidad al cumplimiento del Encargo, conlleva la traición del sujeto a su propio devenir. El deseo del héroe en una captura, gira en círculos sin salida hasta el acto trágico. La captura de Edipo no es sólo ni tanto la monarquía, sino el sistema sacerdotal/oracular/de adivinación, que empieza a rodearlo. El cual es un régimen de signos, el régimen de la adivinación, la profecía; el cual esconde el mandato. El *oráculo* –como institución– funciona como un *aparato político* de la ciudad-estado, Detrás de ese régimen, existían órdenes, consignas, mandatos, sumisión²⁶.

Daniel Ferioli argumenta que, sin duda, también Creonte conspira contra él, y desea el trono aunque lo niega. Y si bien Edipo había hecho una genial línea de fuga contra el dictamen del primer oráculo, se deja atrapar por el segundo, creyendo en la expiación necesaria. ¿Por qué Edipo no hace otra vez una nueva línea de fuga, pues todas las condiciones estaban dadas? Veamos: en el medio de la investigación por la verdad que se inicia y él propulsa, le llega la noticia de que su padre había muerto en Corinto. Por tanto Edipo heredaba el trono allí.

Por otra parte, el oráculo exigía para Tebas que “se destierre a un culpable, o que se lave un homicidio con otra muerte”.

Síntesis cartográfica posible: Edipo podía irse de Tebas (*desterritorialización* y nueva línea de fuga, que pasaría ante Tebas por destierro en cumplimiento del dictamen), y volver a reinar pero en Corinto. Este es el nuevo *diagrama biográfico*, el mapa, la nueva fuga, la cartografía deseante que esta vez *no hace*. Esta falta de línea de fuga, lo conduce a su captura en la culpa, y su autopunición en la ceguera: “El *quid* no está en responder a las preguntas, sino en escapar, en escaparse de ellas”.²⁷ Las respuestas suelen relacionarse con

²⁶ Los *instituidos de poder*, siempre construyen aparatos de capturas, y exigen ‘sacrificios’: el *oráculo* –centro de malentendido y no tanto de elucidación– el *mandato de dioses*, de ‘*profetas*’ sagrados o seculares y laicos, el *circo romano*, las persecuciones y expulsiones de gitanos o judíos como chivos expiatorios, los asesinatos ‘legalizados’ de las *dictaduras*, *regímenes o guerras*, y hasta el imperio de la *Razón* o de la *investigación científica* en la Modernidad. Explicación aclaratoria de Daniel Ferioli, *Op. cit.*

²⁷ Deleuze, *Diálogos*, *op. cit.* p. 5.

la aceptación de un encargo. Más importante que tener que responder, sería poderse preguntar. Edipo responde:

“yo también sufro, y **haré lo que el dios exija**”/ [...] “ aunque todos reunidos padecéis, ninguno tanto como yo” [...] / [...] “sabed que ya he llorado mucho” / [...] “sea tenido yo por cobarde, si no ejecuto **cuanto exija el dios**”. La imposibilidad de la ‘*cobardía*’ – impensable en un héroe– lo lleva a no situar la *prudencia*, moviéndose entonces hacia la *desmesura (hybris)*. La valentía sin prudencia, lo lleva a *prometer*. Y a prometer “*ejecutar cuanto exija el dios*”.²⁸

Edipo queda implicado en hacer aquello que el Otro exija. Construye imperativos categóricos que actúan como un instituido duro, inflexible, dominador. Para poder exigir, antes inventa un derecho.²⁹ Las capturas son tiranías encubiertas. La línea de fuga, que implica una ruptura sobre una fisura visualizable, abriría la posibilidad de un espacio liso que escape de las marcas de dominación. Sin duda, hay que encender la energía de una máquina de lucha creativa, que en Edipo, sin fuga, sólo fue autodestructiva.

1.3.2. La máquina

“Desde la óptica de la ‘literatura menor’, un escritor más bien es un hombre político, y es un hombre máquina, en consecuencia es un hombre experimental”. (*KPULM*: 29)

Según esta postura “teórica”:

Una máquina de Kafka está “constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como materiales no formados que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados (devenires). Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercarse a ella, todo eso también forma parte de la máquina. De este modo, el problema en la ‘literatura menor’ de ninguna manera es ser libre, sino encontrar una salida, o bien una entrada, o bien un lado, un corredor, una adyacencia, etc. (*KPULM*: 17)

²⁸ Daniel Ferioli, Idem.

²⁹ Daniel Ferioli, Idem. Así procede el aparato de Estado, desde el Imperio Romano hasta el norteamericano en Occidente. ¿Qué es inventar un derecho? Hacer creer que es natural, sustancial, universal, y por tanto verdadero. *Op.cit.*

Debe entenderse que para estos autores franceses el ser humano es una máquina deseante, pero máquina; se sobreentiende entonces la existencia de la máquina social, dentro de la cual el hombre no es más que una pieza, una posición de deseo en relación a ella. “El deseo, evidentemente, pasa por todas esas posiciones y estos estados, o más bien, sigue todas estas líneas; el deseo no es forma, sino un proceso”. (*KPULM*: 18)

En este sentido todo lo humano, tocado por el deseo, es máquina: el libro, por ejemplo, es un ente maquínico. Hay una máquina artística, una máquina revolucionaria y muchas más.

Al profundizar sobre el funcionamiento de la máquina, los autores expresan que no existe ninguna operación, ni el más mínimo mecanismo industrial o financiero que no manifieste la demencia de la máquina capitalista y el carácter patológico de su racionalidad (que no es en absoluto una falsa racionalidad sino la verdadera racionalidad de esta patología, de esta demencia, porque no hay duda de que la máquina funciona). No corre peligro alguno de enloquecer, ya está loca de punta a cabo, y de ahí extrae su racionalidad.³⁰

Sobre lo anterior, aclaran 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. En el capitalismo, todo es racional salvo el capital. Un mecanismo bursátil es perfectamente racional, se puede comprender, se puede aprender, los capitalistas saben cómo aprovecharse de él, y sin embargo es completamente delirante, demencial. Éste es el sentido en el que decimos que lo racional es siempre la

³⁰ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Sobre el capitalismo y el deseo*, Diálogo entre Actuel y Deleuze. s.a. En línea.

racionalidad de algo irracional. En *El Capital* de Marx hay un aspecto sobre el cual no se ha llamado suficientemente la atención, a saber, hasta qué punto está el propio Marx fascinado por los mecanismos capitalistas, precisamente porque son demenciales y, a la vez, funcionan a la perfección.³¹

Explican que lo racional en una sociedad está basado en los intereses que ya están definidos por el marco de esa misma sociedad, lo racional es el modo en el que la gente los persigue y se propone su realización.

Exponen que en la racionalidad de esos intereses están los deseos, las posiciones de deseo, que no se confunden con las posiciones de interés pero de las cuales dependen estas últimas, tanto en su determinación como en su distribución: un inmenso fluido, todos los flujos libidinales-inconscientes que constituyen el delirio de una sociedad. La verdadera historia es la historia del deseo.³²

Al reflexionar sobre el contexto actual, sobre todo en los tecnócratas, argumentan que un capitalista o un tecnócrata de nuestros días, no desea de la misma manera que un mercader de esclavos o que un funcionario del antiguo imperio chino. Los miembros de una sociedad desean la represión, la de los demás y la de ellos mismos; siempre hay gente que quiere fastidiar a otra gente, y que tiene posibilidad de hacerlo, “derecho” a hacerlo: ahí es donde se pone de manifiesto el problema de un vínculo profundo entre el deseo libidinal y el campo social. Un amor “desinteresado” hacia la máquina opresora: Nietzsche ha escrito cosas muy bellas sobre este triunfo permanente de los “esclavos”, sobre el modo en que los amargados, los deprimidos y los débiles nos imponen su manera de vivir.³³

Los autores interrogan sobre la tensión que se produce entre delirio e interés y lo relacionan con el deseo y la razón:

³¹ Idem.

³² Idem.

³³ Idem.

¿Será que en el capitalismo el delirio y el interés, o el deseo y la razón, se reparten de una manera completamente nueva, especialmente «anormal»? Yo diría que sí. El dinero, el capital-dinero, es un umbral de demencia para el cual no habría en psiquiatría más que un equivalente: lo que se llama «estado terminal». [...] En el capitalismo nada es secreto, al menos en principio y según el código (por ello, el capitalismo es «democrático» y se reclama del lado de lo «público» hasta en términos jurídicos). Sin embargo, todo es inconfesable. La propia legalidad es inconfesable. En contraste con otras sociedades, se trata al mismo tiempo de un régimen de lo público y de lo inconfesable. Es lo propio del régimen del dinero, un delirio especialísimo. [...] No haría falta publicar lo privado, bastaría con confesar lo que ya es público. Encontraríamos entonces una locura que no tiene parangón con la de los manicomios. En lugar de esto, nos hablan de «ideología». Pero la ideología no tiene ninguna importancia: lo que cuenta no es la ideología, ni tampoco la oposición «económico-ideológico», sino la organización del poder. Porque la organización del poder es la manera en la que el deseo está ya de entrada en lo económico y fomenta las formas políticas de la represión.³⁴

Revelan que decir que “la ideología es una ilusión óptica” es aún una tesis tradicional. Se sitúa de un lado a la infraestructura, lo económico, lo serio, y del otro lado se ubica la superestructura, de la que forma parte la ideología, y se rechazan los fenómenos de deseo como ideología. Es un buen procedimiento para no ver cómo el deseo trabaja ya en la infraestructura, cómo la llena, cómo forma parte de ella y cómo organiza, en esa medida, el poder, es decir, cómo se organiza el sistema represivo. No decimos que la ideología sea una ilusión óptica (o un concepto que designa algo engañoso), decimos que no hay ideología, que es un concepto ilusorio. [...]. No hay ideología, sólo hay organizaciones de poder, teniendo en cuenta que la organización del poder implica la unidad del deseo y la estructura económica.³⁵

Asimismo, expresan que esa forma de funcionar de la máquina deseante se observa en el problema de la enseñanza, ellos no ven un problema ideológico sino un problema de organización del poder: la especificidad del poder docente es lo que aparece como una

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

ideología, pero se trata de una mera ilusión. El poder de la enseñanza primaria no es ninguna tontería: se ejerce sobre los niños. Segundo ejemplo: el cristianismo. La Iglesia manifiesta una enorme satisfacción cuando es tratada como una ideología, porque puede entrar en el debate y así robustecer su ecumenismo. Pero el cristianismo nunca fue una ideología, es una organización de poder muy original, muy específica, que ha presentado formas muy diversas desde la época del Imperio Romano y la Edad Media y que ha inventado la idea de un poder internacional. Esto es mucho más importante que la ideología.³⁶

Finalmente, mencionan que lo mismo ocurre en las estructuras políticas tradicionales. Siempre reaparece la misma estratagema: el gran debate ideológico en la asamblea general y las cuestiones de organización en comisiones especializadas. Éstas se presentan como secundarias, como determinadas por las opciones políticas. Pero es al revés: los problemas reales son los de organización, que nunca se explicitan ni se racionalizan, y que enseguida se proyectan en términos ideológicos. Ahí es donde surgen las verdaderas divisiones: un tratamiento del deseo y del poder, de las posiciones libidinales, de los Edipos de grupo, de los “superyoes” de grupo, de los fenómenos de perversión... A continuación, se construyen las oposiciones políticas: un individuo adopta tal opción frente a otro porque, en el orden de la organización y del poder, ya ha escogido y aborrecido a su adversario.³⁷

1.3.3. El bloque de infancia y el devenir animal

El bloque de infancia se opone al recuerdo de infancia, mientras el primero asume y supera las experiencias vividas, el otro siente nostalgia, vive de fantasmas.

“El devenir animal, o cosa, sería llevar al extremo la búsqueda *esquizo*, es decir, la animalización o cosificación del ser dejando a la ‘razón’ y la ley a un lado”. (*KPULM*: 24)

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

Estos instrumentos “[...] levantan el deseo en vez de hundirlo, lo desplazan en el tiempo, lo desterritorializan, hacen que proliferen sus conexiones, lo hacen pasar a otras intensidades y se manifiestan en el contenido y la expresión de tal o cual texto”. (*KPULM*: 13)

Son deseo que ‘escapa y se abre’; [...] “se reconocen en la lectura por situaciones que implican transgresión de la Ley. Es decir, los contenidos resultarán, relativamente, menos formalizados, son ‘una sustancia deformable, arrastrada, acarreada por la ola de expresión’”. (*KPULM*: 13)

Se eligió esta forma de análisis precisamente porque pone en escena dos proyectos discursivos:

Si consideramos los objetivos propuestos, pensamos que un paradigma formalista utilizado por una crítica literaria convencional, no es suficiente para explicar los fenómenos aleatorios que presentan ambos textos.

Por otro lado, en ambas creaciones el caos hace acto de presencia para entrar en conflicto con el orden, por lo que las teorías convencionales no pueden explicarlo.

Se necesita de otros instrumentos que también consideren el tratamiento de los fenómenos de lo impredecible, de lo caótico, y es precisamente lo expuesto en *Kafka, por una literatura menor*, *Rizoma* y *Mil mesetas*, obras postestructuralistas desarrolladas por Gilles Deleuze y Felix Guattari, las que pueden acercarse a una explicación de esa otra escritura que no se deja delimitar y ponen en duda la homogeneidad de los discursos y más bien revela la presencia de series heterogéneas que pueden atravesar el discurso para hacer dudar sobre la existencia de un signo fijo en textos literarios, como los que nos ocupan.

Lo anterior no significa resolver todas las interrogantes que pueden surgir de ambos textos, por el contrario, pensamos que al intentar clarificar un fenómeno, más bien abrimos otros caminos que conducen hacia un derrotero donde predomina lo incognoscible.

1.4. La máquina de guerra

La máquina de guerra es exterior al aparato de Estado. Esta exterioridad se ve confirmada en primer lugar por la mitología, la epopeya, el drama y los juegos.

Habría que considerar un ejemplo limitado, comparar la máquina de guerra y el aparato de Estado según la teoría de los juegos. Veamos, por ejemplo, el ajedrez y el go, desde el punto de vista de las piezas, de las relaciones entre las piezas y del espacio concernido. El ajedrez es un juego de Estado o de corte, el emperador de China lo practicaba. Las piezas de ajedrez están codificadas, tienen una naturaleza interna o propiedades intrínsecas, de las que derivan sus movimientos, sus posiciones, sus enfrentamientos. Están cualificadas, el caballo siempre es un caballo, el alfil un alfil, el peón un peón. Cada una es como un sujeto de enunciado, dotado de un poder relativo; y esos poderes relativos se combinan en un sujeto de enunciación, el propio jugador de ajedrez o la forma de interioridad del juego. Los peones del go, por el contrario, son bolas, fichas, simples unidades aritméticas, cuya única función es anónima, colectiva o de tercera persona: “Él” avanza, puede ser un hombre, una mujer, una pulga o un elefante. Los peones del go son los elementos de un agenciamiento maquínico no subjetivado, sin propiedades intrínsecas, sino únicamente de situación.

También las relaciones son muy diferentes en los dos casos. En su medio de interioridad, las piezas de ajedrez mantienen relaciones biunívocas entre sí y con las del adversario: sus funciones son estructurales. Un peón de go, por el contrario, sólo tiene un medio de exterioridad o relaciones extrínsecas con nebulosas, constelaciones, según las cuales desempeña funciones de inserción o de situación, como bordear, rodear, romper. Un solo peón de go puede aniquilar sincrónicamente toda una constelación, mientras que una pieza de ajedrez no puede hacerlo (o sólo puede hacerlo diacrónicamente).

El ajedrez es claramente una guerra, pero una guerra institucionalizada, regulada, codificada, con un frente, una retaguardia, batallas. Lo propio del go, por el contrario, es una

guerra sin línea de combate, sin enfrentamiento y retaguardia, en último extremo, sin batalla: pura estrategia, mientras que el ajedrez es una semiología. Por último, no se trata del mismo espacio: en el caso del ajedrez, se trata de distribuir un espacio cerrado, así pues, de ir de un punto a otro, de ocupar un máximo de casillas con un mínimo de piezas.

En el go, se trata de distribuirse en un espacio abierto, de ocupar el espacio, de conservar la posibilidad de surgir en cualquier punto: el movimiento ya no va de un punto a otro, sino que deviene perpetuo, sin meta ni destino, sin salida ni llegada. Espacio “liso” del go frente a espacio “estriado” del ajedrez. *Nomos* del go frente a Estado del ajedrez, *nomos* frente a *polis*. Pues el ajedrez codifica y decodifica el espacio, mientras que el go procede de otra forma, lo territorializa y lo desterritorializa (convertir el exterior en un territorio en el espacio, consolidar ese territorio mediante la construcción de un segundo territorio adyacente, desterritorializar al enemigo mediante ruptura interna de su territorio, desterritorializarse uno mismo renunciando, yendo a otra parte...). Otra justicia, otro movimiento, otro espacio-tiempo [...].³⁸

Una constante en las dos novelas a analizar, es que Aschenbach, personaje central de la *Muerte en Venecia* es atravesado por los códigos de un Estado burgués, el cual lo hace actuar de manera predecible, aunque en momentos la máquina de guerra lo acerca a los propósitos planteados por el deseo. Circunstancia que más adelante analizaremos. Mientras que Adonis, *El Vampiro de la Colonia Roma*, también es travesado por los códigos de un Estado, pero del que va a renegar y a oponerse cada que tenga oportunidad, como ya se podrá apreciar en el análisis.

³⁸ *La máquina de guerra*. Op.cit.

CAPÍTULO II

EL RIZOMA: LAS MÚLTIPLES ENTRADAS,

EL DESEO Y LÍNEAS DE FUGA

“Casi todo lo que llamamos ‘cultura superior’ se basa en la espiritualización y en la profundización de la crueldad”.

Nietzsche

2.1. Las múltiples entradas

Según Deleuze y Guattari, un texto literario tiene múltiples entradas, pueden ser hasta inimaginables, todas son importantes. Dentro de esta perspectiva literaria podemos preguntar: ¿Qué es el rizoma?

Es una forma de entrar al texto literario por parte de un especialista o cualquier persona que se interese por la lectura de dicho texto literario. El rizoma no atiende a formas específicas de entender un texto, no existen los convencionalismos ni los paradigmas que puedan regir dichas lecturas.

Deleuze y Guattari, afirman que no es necesario que una lectura se realice en forma estructurada, ya que cada lector tiene sus propias experiencias y diferentes contextos, por lo que la lectura que cada uno hace es libre.

Un rizoma tiene las siguientes características:

- a) Líneas de fuga.
- b) Movimientos de desterritorialización.
- c) Movimientos de destratificación.

a) Líneas de fuga

No es la libertad como tal, sino una extensión hacia afuera de determinado esquema, es decir, es un trazo que se recorre hacia afuera, en el momento de la lectura o la acción de un personaje. Más adelante abundaremos en este punto.

b) Movimientos de desterritorialización

Este se puede concebir como una salida del territorio, es decir, tanto del personaje, en su momento, o del lector durante el desarrollo de la lectura; hay un abandono de los mismos de ese lugar (el territorio puede abarcar o entenderse como: lugar, esquema, formas, modos de función, etc.) Podemos encontrar, al tratarse de un rizoma, aunque estando en un lugar, sin moverse, pueden estar en otro lado, existe una desterritorialización, por lo que entendemos que no hay una ortodoxia presente. Este fenómeno está muy ligado con las líneas de fuga, por lo que pueden confundirse o entrelazarse. Lo que implicaría una paradoja.

c) Movimientos de destratificación

Destratificación quiere decir romper con los estratos (niveles) que funcionan en dos sentidos, por un lado los niveles dados por un poder, representado por el UNO (que representa a la unidad). Por otro lado representan un modelo que el estrato quiere imponer. Entonces destratificación significa romper el UNO, dicho de otra forma: romper los niveles y los paradigmas.

2.2. Principios del rizoma

El rizoma puede comprenderse mejor si se consideran sus seis principios que trataremos de detallar:

1º Y 2º PRINCIPIO DE CONEXIÓN Y HETEROGENEIDAD: cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo.

- a) No es igual con respecto al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden.
- b) En un rizoma, a la inversa, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificaciones muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc. Poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosas.
- c) Las disposiciones colectivas de enunciación funcionan, en efecto, directamente en las disposiciones maquínicas, y no es posible establecer una ruptura radical entre los regímenes de signos y sus objetos.
- d) En la lingüística, aun cuando pretende ceñirse a lo explícito y nada supone de la lengua, permanece en el interior de las esferas de un discurso que implica todavía modos de disposición y tipos de poder social particulares.
- e) La gramaticalidad de Chomsky y el símbolo categorial S que domina todas las frases, es primero un marcador de poder, antes que un marcados sintáctico: formarás frases gramaticalmente correctas, dividirás cada enunciado en sintagma nominal y sintagma verbal (primera dicotomía...).
- f) No habrá reproches para tales modelos lingüísticos de ser excesivamente abstractos, antes bien, a la inversa, de no serlo bastante, de no alcanzar la máquina abstracta que efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados, con las disposiciones colectivas de enunciación, con todo una micropolítica del campo social.
- g) Un rizoma no dejará de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, coyunturas, remitiendo a las artes, a las ciencias, a las luchas sociales.
- h) Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglomera muy diversos actos lingüísticos, pero igualmente perceptivos, mímicos, gestuales, cognitivos: No existe el

locutor-auditor ideal, así como no se cuenta con una comunidad lingüística homogénea.

- i) De acuerdo con una fórmula de Weinreich, “La lengua es una realidad esencialmente heterogénea”.
- j) No hay una lengua-madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. En la lengua siempre se pueden realizar descomposiciones estructurales internas: esto no es esencialmente distinto de una investigación de raíces.
- k) Siempre hay algo de cariz genealógico en el árbol, no se trata de un método popular. Al contrario, un método de tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y demás registros.
- l) Una lengua jamás se encierra en sí misma, como no sea en una función de impotencia.

3º PRINCIPIO DE MULTIPLICIDAD

- a) Sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo.
- b) Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo multiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto.
- c) Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan pues, con la multiplicidad).
- d) Una composición es, precisamente, este crecimiento de las dimensiones en una multiplicidad que cambia inevitablemente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones.
- e) En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas.

- f) El número ha dejado de ser un concepto universal que mide elementos según su posición en una dimensión cualquiera, para devenir una multiplicidad variable según las dimensiones consideradas (primacía del campo sobre el conjunto de números asociados a ese campo).
- g) La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma de poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien lo Uno que se divide según la ley de una lógica binaria de la diferenciación en el sujeto.
- h) La unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación).
- i) Pero, precisamente, un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas. En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un plan de consistencia, aunque ese “plan” sea de dimensiones crecientes según el número de conexiones que se establecen en él.
- j) Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras.
- k) El plan de consistencia (cuadrícula) es el afuera de todas las multiplicidades.
- l) La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones.
- m) El libro ideal sería, pues, aquel que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones

históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales. Kleist inventa una escritura de este tipo, un encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera. Anillos abiertos.

- n) También sus textos se oponen, desde todos los puntos de vista, al libro clásico y romántico, constituido por la interioridad de una sustancia o de un sujeto.
- o) El libro-máquina de guerra frente al libro-aparato de Estado.
- p) Las multiplicidades planas de n dimensiones son asignificantes y asubjetivas. Son designadas por los artículos indefinidos.

4º PRINCIPIO DE RUPTURA ASIGNIFICANTE

- a) Frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido, en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otra. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse.
- b) Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad, según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.
- c) Pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar.
- d) Hay ruptura en el rizoma cada vez que en las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras.
- e) Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo.
- f) Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre se corre el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que

devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que se quiera, desde resurgimientos edípicos hasta concreciones fascistas.

- g) Los grupos y los individuos contienen microfascismos que siempre están dispuestos a cristalizar. Por supuesto, la grama también es un rizoma. Lo bueno y lo malo sólo pueden ser producto de una selección activa y temporal, a recomenzar.
- h) Desde un punto de vista más general, puede que los esquemas de evolución tengan que abandonar el viejo modelo del árbol y de la descendencia.
- i) En determinadas condiciones, un virus puede conectarse a células germinales y transmitirse como gen celular de una especie compleja; es más, podría propagarse, pasar a células de una especie totalmente distinta, pero no sin vehicular “informaciones genéticas” procedentes del primer anfitrión.
- j) Los esquemas de evolución ya no obedecerían únicamente a modelos de descendencia arborescente, que van del menos diferenciado al más diferenciado, sino también a un rizoma que actúa inmediatamente en lo heterogéneo y que salta de una línea ya diferenciada a otra.
- k) Hacemos rizoma con nuestros virus, o más bien nuestros virus nos obligan a hacer rizoma con otros animales.
- l) Comunicaciones transversales entre líneas diferenciadas que borran los árboles genealógicos.
- m) Buscar siempre lo molecular, o incluso la partícula submolecular con la que hacemos alianza.
- n) El rizoma es una antigenealogía.
- o) Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo

efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo.

5° Y 6° PRINCIPIO DE CARTOGRAFÍA Y DE CALCOMANÍA

- a) Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o genérico. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también a la de estructura profunda.
- b) Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estudios sucesivos; una estructura profunda es como una serie de cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad del producto está en otra dimensión, transformacional y subjetiva.
- c) Así no se sale del modelo representativo del árbol o de la raíz pivotante o fasciculada (por ejemplo el “árbol” chomskiano, asociado a la serie de base, y representando el proceso de su engendramiento según una lógica binaria).
- d) Y tanto en la lingüística como en el psicoanálisis tiene por objeto un inconsciente representativo, cristalizado en complejos codificados, dispuestos en un eje genético o distribuido en una estructura sintagmática. Su finalidad es la descripción de un estado de hecho, la compensación de relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente presente, oculto en los oscuros de la memoria y el lenguaje.
- e) Consiste pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta.
- f) El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol.

2.3. Y el RIZOMA ¿qué es?

1. 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.
2. Si el mapa se opone al calco es porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real.
3. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye.
4. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura sobre un plano de consistencia. Forma parte de un rizoma.
5. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.
6. Puede ser roto, invertido, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social.
7. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los caracteres y los estratos de reserva o de hábitat.³⁹

³⁹ Gillis Deleuze y Felix Guattari. "Rizoma. Introducción", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, España, 1997.

2.4. Las líneas de fuga

Miriam Ibarra Páez y David Bautista-Toledo sugieren que dentro del sistema capitalista que es cerrado, de acuerdo a su tendencia por mantener el 'orden', se necesitan líneas de fuga para que el fluir del pensar siga su curso; el *esquizo*, modelo contrario a Edipo, es la línea de fuga, es el elemento que abre, por decirlo de alguna manera, las determinaciones del ser. La línea de fuga es un acto de resistencia y de afirmación; esto es, como un escape ante el totalitarismo que los cuerpos gubernamentales aplican. Se trata de romper con la jerarquía desde los trasfondos del pensamiento hasta la máquina despótica del Estado. Una línea de fuga es una mutación dentro del mismo sistema; es convertirse en 'otro' y; por lo tanto, abrirse a otras formas de vida.⁴⁰

Estos autores encuentran que otra de las posibles interpretaciones de la línea de fuga es la desindividualización, la diferenciación de lo mismo, esto se refiere a que en el organismo estatal se debe suplantarse la idea de una jerarquización con el fin de erradicar el poder y no desembocar en un inminente fascismo.

Así mismo, exponen que la multiplicidad del pensar se refiere a nuevas líneas de pensamiento, tal como el ejemplo del rizoma, que sus ramas crecen caóticas, torcidas, encorvadas, dobladas, sin seguir el patrón de conducta de lo lineal, de lo mesiánico.

Para ellos, lo anterior no significa que las ideas antiedipianas estén en contra de la razón, al menos no de la razón que busca, que no se detiene en una certeza, sino que la duda es el móvil de su actuar. El dar sentido y lógica, origen y significado certero es Edipo; en el proceso de análisis *esquizo* se descodifica la historia.

La posición desde la que se sitúan Deleuze y Guattari –dicen estos autores– es referida al devenir del pensamiento en contra de lo totalitario, lo dogmático y ortodoxo, de

⁴⁰ Miriam Ibarra Páez y David Bautista-Toledo, *Sobre el anti Edipo: Deleuze y Guattari*, a propósito de la Francia, la filosofía, o de cómo el capitalismo ya no asusta. Publicado en Entre Líneas #13.

la certeza. Sus categorías sin ser categorías son movimiento, multiplicidad de pensamiento, duda que haga trabajar el pensar. Las teorías de la esencia se quedan muy cortas, hay mucho que se esconde entre líneas, no existe el porqué de reducirlo todo, de redondearlo todo a una simple esencia.

Concluyen en que el concepto *línea de fuga* aparece cuando una de las extensiones del rizoma ocupa un espacio de terreno que resulta no ser favorable. En ese momento, esa extensión se corta, lo que no significa que el rizoma completo, ni ninguna otra de sus partes, se vea afectado. Supongo que esto tiene mucho que ver con alejarse de aquello que hace daño, o lo que es lo mismo, con el más puro instinto animal (...*habrá que apoyarse directamente en una línea de fuga que permite fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras*).⁴¹

2.5. El deseo

Marcelo F. Ponce especula la producción reflexiva de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, quienes resaltan el *deseo* y a todo aquello que de un modo u otro afecta, y de lo cual es, a su vez, afectado.

Expresa que con la palabra que más veces se encuentra además de deseo es *máquina*, ambos pueblan y dan sustancia al devenir texto de la reflexión. Aparecen en escena juntos como *máquinas deseantes*. Ambos se interceptan en un espacio compartido, en un compuesto que los reúne.

El deseo –la máquina que el deseo es– entra en relación con el *límite*, y con *el más allá* del límite, por eso entra en relación con la *ley* y con la transgresión.

La omnipresencia de las *máquinas* es uno de los primeros rasgos a resaltar, donde posamos la vista hay máquinas, [...]; sin embargo, muy pocas veces designa a su significado

⁴¹ *Idem.*

convencional, cuando es así Deleuze avisa del hecho: le adosa un adjetivo y aclara para señalarlo, llamándolas ‘máquinas técnicas’, pero al lado e interactuando; con ellas hay máquinas célibes, máquinas fuente, máquinas objeto, máquinas de inscripción, máquinas-órganos, máquinas flujo, máquinas de máquinas, máquinas *de deseo*.

En el capitalismo, hasta los hombres son o se vuelven ‘máquinas’ o son adyacentes a máquinas, y las máquinas reemplazan (o sirven) a los hombres. O bien, al reemplazar a unos sirven a otros (o se sirven de ellos).

No hay manera de eludirlo, máquina es el significante-puerta de entrada a (o de) la interpretación y una de las piedras de toque del texto. Puesto que máquina es metáfora de aparato, artefacto, entidad, esquema, cuerpo, sistema, continente, conjunto o *todo*, componente y suma de componentes, etc.

Porque ya “todo es producción”, dicen Deleuze y Guattari. Así como hay un registro de la producción, hay una *producción* del registro. Así como hay consumo de la producción, hay una producción del consumo.

Todo en política es *producción* de puestas en escena, de escenificaciones, de actuaciones y sobreactuaciones. De confección (y de instauración) con valor de verdad de “mitos” y de “creencias”. Y el *hacer* política es ya ese *producir* de las puestas en escena, como el de hacerlas-consumir, el de *producir* su consumo.

La producción deseante es la misma producción cuyo motor no es otro que el deseo, “lo Real en sí mismo”.

La producción social, en cambio, es producida por la ‘máquina social’, la cual puede ser, en ocasiones, una máquina social-deseante cuando en virtud de una síntesis conectiva, se da una suerte de acoplamiento o de conjunciones de diversas máquinas deseantes. Claro que también la máquina social puede funcionar contra el deseo, y en tanto máquina colectiva, como máquina represora, de *coerción*.

“La máquina social o *socius*, puede ser el cuerpo de la tierra, el cuerpo del Déspota, el cuerpo del Dinero,”⁴² provocadoramente “sólo hay el deseo y lo social, y nada más”.⁴³

¿Cómo hace el *deseo* para abrirse paso para no anularse, para hacerse presente en el campo social? ¿Es que el deseo para poder ser-deseo, tiene que ser libre o bien el deseo encerrado puede seguir siendo deseo?⁴⁴

La cuestión del deseo no es “¿qué es lo que quiere decir?” sino cómo marcha ello.⁴⁵ Para Deleuze el inconsciente –topos del deseo– no plantea ningún problema de sentido, sino únicamente problemas de uso, porque lo esencial no es saber qué quiere decir sino qué hacer con él, hacia dónde va. “El *inconsciente* desde siempre es huérfano”, no reconoce padre, se engendra así mismo, no tiene creencias, es ateo, es nómada y polívoco, no reconoce la ley, permanece siempre sujeto, se produce así mismo y se reproduce [...] “porque el inconsciente es *productivo, en lugar de expresivo*”.⁴⁶

Es por eso que el *Anti-Edipo* como argumentación desemboca o converge en una *proposición-síntesis*, proposición que se deja condensar en una sola palabra: desedipizar. Esto es debido a que se parte de la premisa:

“Edipo no es un estado del deseo y de las pulsiones, es una idea, nada más que una idea que la represión nos inspira en lo concerniente al deseo, ni siquiera es un compromiso sino *una idea al servicio* de la represión, de su propaganda o de su propagación”.⁴⁷ (Deleuze: 1972: 121)

No es que el *Anti-Edipo* ponga en duda la triada papá-mamá-yo, su dinámica o su papel, más bien pone en cuestión que la triada papá-mamá-yo sea tan determinante para la

⁴² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo. Esquizofrenia y capitalismo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 32. Citado en Una aproximación a *El Antiedipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, de Marcelo F. Ponce p.3.

⁴³ Op. cit. *El Antiedipo*, p. 36. Citado por Marcelo F. Ponce. En línea.

⁴⁴ *Op.cit.* p.3. Citado por Marcelo F. Ponce. En línea.

⁴⁵ *Op.cit.* 114. *El Antiedipo*. Citado por Marcelo F. Ponce, En línea.

⁴⁶ *Op.cit.* *El Antiedipo*, p. 113-115, citado por Marcelo F. Ponce, en “Una aproximación a *El Antiedipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari”.

⁴⁷ *Op.cit.* p.121. *El Antiedipo*. Citado por Marcelo F. Ponce, En línea.

constitución del yo –y de los deseos o los delirios del yo– como parece que quiere hacerlo ver (o creer) el discurso tradicional del psicoanálisis.

“[...] Esta comunicación de los inconscientes no tiene a la familia por principio, tiene como principio a la comunidad del campo social, en tanto que objeto de la catexis de deseo. En todos los aspectos, la familia nunca es determinante, es determinada, primero como estímulo de partida, a continuación como conjunto de llegada, por último como intermediaria o intercepción de comunicación”.⁴⁸

Deleuze y Guattari admiten que la producción social y la producción deseante, si bien forman una sola unidad, *difieren de régimen*. De tal modo que una forma social de producción ejerce una represión esencial sobre la producción deseante, a tal punto que “si el *deseo* es reprimido se debe a que toda *posición* de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. El deseo es perturbador: no hay máquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros. Piensen lo que piensen algunos revolucionarios, el deseo en su esencia es revolucionario –el deseo, ¡no la fiesta! Y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas. Si una sociedad se confunde con sus estructuras (hipótesis divertida), entonces sí, el deseo la amenaza en forma esencial, para una sociedad, tiene pues una importancia vital la represión del deseo, y aún algo mejor que la represión, lograr que la represión, la jerarquía, la explotación, el avasallamiento mismo sean deseados.”⁴⁹

⁴⁸ *Op.cit.* p.186. *El Antiedipo*. Citado por Marcelo F. Ponce, En línea.

⁴⁹ *Op.cit.* p. 332. *El Antiedipo*. Citado por Marcelo F. Ponce, En línea.

2.6. El deseo y las líneas de fuga

En voz de Marcelo F. Ponce, Deleuze y Guattari proponen –por parte de lo que ellos denominan esquizoanálisis– “descubrir en un sujeto la naturaleza, la formación o el funcionamiento de sus máquinas deseantes, *independientemente de cualquier interpretación*, porque de lo que se trata en el fondo “es hallar cuáles son las máquinas deseantes de alguien, cómo marchan, con qué síntesis, qué devenires en cada caso”,⁵⁰ y postulan: “No son las líneas de presión del inconsciente las que cuentan, son, al contrario, sus líneas de fuga. No es el inconsciente el que presiona a la conciencia; es la conciencia la que presiona y agarrota, para impedir que huya.”⁵¹

Deleuze sostiene la teoría de los dos polos de catexis, según la cual hay, por un lado, *catexis del deseo* y por el otro *catexis del interés*, las cuales pueden (y suelen) actuar en sentido contrapuesto: “hay una catexis libidinal inconsciente de deseo que no coincide necesariamente con las catexis preconsciouses *de interés* y que explica cómo éstas pueden estar perturbadas, pervertidas, en ‘la más sombría organización’, por debajo de cualquier ideología.”⁵² Según Deleuze, “resulta en vano intentar distinguir lo que es racional y lo que es irracional en una sociedad”.⁵³

Por otro lado, Florencia Abbate, al referirse al deseo, plantea una interrogante ¿Cómo se une la filosofía del deseo de Gilles Deleuze con la voluntad de poder? Lo que busca el deseo es autoafirmarse, no en un objeto. El concepto de deseo en Deleuze, en oposición al que critica (el del psicoanálisis) es afirmación pura. Para él deseo no contiene nada de poder.

⁵⁰ *Op.cit.* p.359. *El Antiedipo*. Citado por Marcelo F. Ponce, En línea.

⁵¹ *Op.cit.* p.349. *El Antiedipo*. Citado por Marcelo F. Ponce, En línea.

⁵² *Op.cit.* p. 356. *El Antiedipo*. Citado por Marcelo F. Ponce, En línea.

⁵³ *Idem.*p.356

Para ello es importante discernir dos conceptos que él destaca: el de *valor*: el cual implica comprender qué voluntad hay detrás de cada cosa (es decir dos: o bien voluntad de poder o de deseo, o bien voluntad de la nada o nihilismo); y en segundo lugar, el de *sentido*: el cual involucra averiguar qué fuerza se apropia de cada cosa, fuerza que está fuera del lenguaje y se impone allí; este concepto concuerda con el método analítico de la ciencia. Su concepto de *acontecimiento* (tomado de Bergson), se deposita allí, por eso Deleuze hablará del *sentido-acontecimiento*.⁵⁴

2.7. Literatura menor, rizoma, líneas de fuga y el deseo

El planteamiento de la “literatura menor” tiene como base el principio de relación entre la obra literaria y el lector, esto es el Rizoma⁵⁵; la posibilidad de las múltiples entradas al texto es una labor experimental, al que se acerca tomando en cuenta que no pretende erigirse como un planteamiento estructural, sino más bien de doble cara: social y psicológico, desde la perspectiva de un anti-psicoanálisis sin una base “verdadera”, (los enemigos, “las verdades”, son los intérpretes o los traductores del deseo).⁵⁶

Según Deleuze y Guattari este rizoma (múltiples posibilidades) nos permite adentrarnos en el texto por cualquiera de las alternativas que la lectura nos ofrece, es decir, existen “múltiples entradas sin leyes de uso y distribución” (*MM*: 13), lo que equivaldría a

⁵⁴ Florencia Abbate, *Gilles Deleuze para principiantes*. Ilustraciones: Pablo Páez. Era Naciente SRL. Longseller. Buenos Aires, 2006. En línea. Sobre Deleuze (II) <http://cultivoox.blogspot.mx/2011/05/sobre-deleuze-ii.html>

⁵⁵ Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era. [1ª edición en español, 1978]. P. 11. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, las iniciales de la obra: *KPULM* y página respectiva.

⁵⁶ Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, España, 2004. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, las iniciales de la obra: *MM* y página respectiva. En este caso se refieren al 1º y 2º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. P 13.

decir que el sujeto lector tiene la libertad de acceder al texto de la manera que mejor le convenga o le esté permitido. Gracias a esta facilidad (los accesos) podemos observar que cualquiera que sea la “entrada” que usemos, ésta no será ni más ni menos importante que otras posibles, aquí lo que dará valor a nuestra intención serán las relaciones que se crearán entre esta multitud de entradas o salidas, esto tiene que ver con los aspectos con los que se conectará nuestra entrada, con qué intersecciones tenemos que vérnoslas para conectar dos puntos, qué rizoma se produce con esta acción y qué sucedería de inmediato si entráramos por otro punto (*KPULM*, 11).⁵⁷

Esta libertad o flexibilidad en el principio de las múltiples entradas es una de las particularidades de esta teoría, y tiene por finalidad impedir que se tenga una idea preconcebida de lo que pudiésemos encontrar en texto alguno, es decir; “impide la introducción del enemigo —el significante— y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación” (*KPULM*, 12).

Entonces se puede decir que el significante para estos filósofos es la base sobre la que se sostiene la interpretación que llega a convertirse en juicio *a priori*.

Si alguien califica la obra de Kafka como alegoría, absurdo, apocalíptica, u otra denominación, está dándole no sólo un valor sino que está limitando y cerrando otras posibles lecturas y todo por el significado personalizado de un término que, seguramente, podría prestarse a muchas y variadas lecturas.

Una vez que hemos elegido una entrada dictada por nuestro deseo (recordemos que para Deleuze y Guattari el deseo es producción, es activo, agresivo, artista, conquistador...),

⁵⁷Nos apoyamos en el 5.º y 6.º Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos; una estructura profunda es como una serie cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad del producto está en otra dimensión, transformacional y subjetiva. Así no se sale del modelo representativo del árbol o de la raíz pivotante o fasciculada (por ejemplo el —árbol chomskyano, asociado a la serie de base, y representando el proceso de su engendramiento según una lógica binaria). Esa sólo es una variación del pensamiento más caduco. Para nosotros el eje genético o la estructura profunda son ante todo principios de *calco* reproducibles hasta el infinito. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. (*MM*, 2004, 17)

“ésta se formará con la conexión de dos formas relativamente independientes: forma del contenido y forma de la expresión” (KPULM: 12). Independientemente de los signos o indicios que se manejen como contenido o expresión, ya sean imágenes, sonidos, palabras u otros, no implicará de modo alguno que tal cosa quiera decir tal otra. “No es interpretación, sólo que esta unión produce un bloqueo funcional, una neutralización experimental del deseo, el deseo sometido que ya no puede gozar sino de su propia sumisión, la propaga; el deseo que juzga y condena” (KPULM: 12), y que bien pudiera decirse así: no hay más que represión o sublimación del deseo por medio de la interpretación.

Este deseo sumiso se propaga por medio del recuerdo de infancia, nos dicen Deleuze y Guattari: “El deseo es retrato de familia. El recuerdo bloquea el deseo, lo calca; lo hace regresar a los estratos, lo separa de todas sus conexiones (rizomas). Es un callejón sin salida. Sin embargo, se sobreentiende que incluso un callejón sin salida es aceptable, en la medida en que pueda formar parte del rizoma” (KPULM: 12). ¿Ambigüedad? No, posibilidades múltiples.

En este caso se debe entender que la familia es el territorio al que pertenecemos, del que no podemos salir sin permiso, lugar donde se da la castración, lugar del Edipo (des-calificado como entidad metafísica, de uso ilegítimo) al que nos anclamos por medio de la Ley. Solamente nos liberamos cuando nos dejamos llevar por el deseo, cuando abandonamos la neurosis represora e iniciamos una búsqueda satisfactoria, una búsqueda “*esquizo*”, liberadora.

Como seres deseantes, máquinas deseantes –*esquizo*– es como salimos del territorio del padre, abandonando el falocentrismo (en términos psicoanalíticos) es como saldremos de la sumisión.

¿Pero cómo podría superarse esta sumisión? Por medio del bloque de infancia: “levanta el deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades”. (KPULM: 13)

¿Cómo reconocer las estrategias de ambos aspectos? Por medio del reconocimiento de lo que es el significante, que por supuesto es distinto a la expresión.

El significante es para nuestros filósofos: “deseo bloqueado, sometido o sometedor, neutralizado, con mínimas conexiones, recuerdo de infancia, territorialidad o reterritorialidad”, y lo reconoceríamos en la lectura por situaciones u objetos que impliquen sumisión, prohibición o represión, ejemplo: cabeza agachada, retrato o foto, en el caso específico de Kafka, en otros textos serán distintos los indicios.

El contenido y la expresión serían: “deseo que se levanta, o escapa y se abre a nuevas conexiones, bloque de infancia o bloque animal, desterritorialización, y se reconocerían en la lectura por situaciones que implican transgresión de la Ley. Y que se expresarían kafkianamente en cabeza erguida, sonido musical, devenir animal, etc.

Por otro lado, servirá para expresar los contenidos que resultarán, relativamente, cada vez menos formalizados. Y formalmente ya no es sino una sustancia deformable, arrastrada, acarreada por la ola de expresión [...] [...] las formalizaciones más sólidas, más consistentes perderán su rigidez para multiplicarse o para preparar una rebelión, que las hace huir siguiendo líneas de intensidades nuevas (líneas de fuga). (*KULM*: 115-116)

De ninguna manera es un intento por encontrar arquetipos,

[...] que serían el imaginario, ya que éste procede por asimilación, homogeneización temática; en cambio no se encuentra una regla sino cuando se introduce una pequeña línea heterogénea en posición de ruptura. No se trata de *libertad* por oposición a *sumisión*, sino solamente una línea de fuga; o más bien de una simple salida, lo menos significativo posible. (*KPULM*: 16)

Tampoco es una búsqueda de las llamadas de asociaciones libres “(todos conocen el triste destino de estas asociaciones, el de llevarnos siempre al recuerdo de infancia, o peor todavía, al fantasma, no porque fracasen, sino porque está implícito en el principio mismo de la ley oculta)”. (*KULM*: 16).

Así mismo, tampoco se trata de:

[...] interpretar, ni de decir que esto quiere decir aquello. Y mucho menos se busca una estructura, con oposiciones formales o de perfecto significante: se puede seguir estableciendo relaciones binarias y después relaciones biunívocas –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 estructura hermenéutica, la asociación laica de ideas y el propio arquetipo imaginario. (*KULM*: 16)

Así Deleuze y Guattari indican el aspecto más importante de la relación lectora:

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. (*KPULM*: 17)

Si ponemos atención, aquí encontraremos el significado, no precisamente en términos de una lingüística estructuralista, sino deleuziano-guattarianos; es decir, el significado será aquel que nos dé el valor que buscamos dependiendo de la experiencia y experimentación que efectuemos con respecto a determinado signo o situación, durante la lectura de equis texto. Así nuestro significado será una entrada a la experimentación como anti-modelo de creación y como anti-interpretación en el momento de la lectura.

La propuesta de escritor, desde la óptica de la literatura menor es que: “un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental”. (*KPULM*: 17)

Por lo tanto aclaran:

Una máquina de Kafka está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materiales no formados que entran en ella, y salen de ella y pasa por todos los estados (devenires). Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercarse a

ella, todo eso también forma parte de la máquina. De este modo, el problema en la ‘literatura menor’ de ninguna manera es ser libre, sino encontrar una salida, o bien una entrada, o bien un lado, un corredor, una adyacencia, etc. Quizá sea necesario tener en cuenta muchos factores: la unidad puramente aparente de máquina, la forma en la cual los hombres son ellos también piezas de la máquina, la posición del deseo en relación a ella.

El deseo, evidentemente, pasa por todas esas posiciones y estos estados, o más bien, sigue todas estas líneas; el deseo no es forma, sino un proceso, en los dos sentidos de la palabra. (*KPULM*: 17)

2.8. El Edipo perverso

La idea del Edipo perverso se inclina por la hipótesis de una inocencia del padre, de una “angustia” común al padre y al hijo, pero para dar paso a una acusación elevada a la “N” potencia, a un reproche tan intensificado que se vuelve inasignable e ilimitado a través de una serie de interpretaciones paranoicas.

Este deslizamiento perverso que saca de la supuesta inocencia del padre una acusación todavía peor, tiene por supuesto una finalidad, un efecto y un procedimiento.

La finalidad es obtener una amplificación, un agrandamiento hasta el absurdo. La foto del padre, desmesurada será proyectada sobre el ‘mapa’ geográfico, histórico y político del mundo (procedimiento) para cubrir vastas regiones de éste, dando así como resultado la edipización del universo (efecto).

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. (*KPULM*: 20)

En suma, no es Edipo el que produce la neurosis, “es la neurosis –es decir, el deseo ya sometido que busca comunicar su propia sumisión– la que produce a Edipo.” En ese sentido, los autores franceses argumentan que es 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. (*KPULM*: 21)

Por tanto, hay que:

[...] desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y en la familia”. Pero para eso se hace necesario amplificar a Edipo hasta el absurdo, hasta lo cómico... (la rebelión contra el padre es una comedia no una tragedia): (KPULM:21)

Porque el efecto de la ampliación cómica es doble. Por un lado se descubre detrás del triángulo familiar (padre, madre, hijo) otros triángulos, infinitamente más activos, de los cuales la misma familia saca su poder, su misión de propagar la sumisión. (KPULM: 21)

Así pues, una de las herramientas de esta propuesta es el humor, la risa. Por tanto: “a medida que la ampliación cómica de Edipo deja ver en el microscopio estos otros triángulos opresores, aparece al mismo tiempo, la posibilidad de una salida por la cual escapar, una línea de fuga” (El fenómeno molecular). (KPULM: 22)

Una de estas llamadas líneas de fuga es el *devenir*:

A lo inhumano de las potencias diabólicas responde lo subhumano en un devenir animal... y el animal como devenir no tiene nada que ver con un sustituto del padre, ni con un arquetipo... los arquetipos no son sino procedimientos de reterritorialización espiritual. Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar una línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de posibilidades puras en donde se deshacen todas las formas y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes. (*intensivo es “todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla”). (KPULM: 24)

Nuestros “teóricos” aseguran que:

el devenir es una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una limitación. “Tenemos pues los dos efectos de revelado o de agrandamiento cómico de Edipo: el descubrimiento a contrario de los triángulos que actúan bajo el triángulo familiar y en él, y la traza *a fortiori* de las líneas de fuga del devenir animal huérfano”. (KPULM: 22-23)

Una vez planteada la propuesta, el Rizoma y los instrumentos de la Literatura Menor, se buscarán algunas de estas características en las novelas a analizar; por una parte se intentará acreditar como Literatura Mayor a las formas narrativas que se exponen en la novela *La muerte en Venecia* a partir de los discursos históricos, filosóficos e ideológicos del Poder que cultural y ocultamente dominan su expresión literaria, asimismo el porqué de esta denominación utilizando y contrastando con los instrumentos de la teoría deleuciana. Y por otra parte nos serviremos de los mismos discursos del Poder y los instrumentos deleucianos para confrontar el discurso de *El Vampiro de la colonia Roma*, acusando así la denominación de Menor para esta narración.

CAPÍTULO III

LA MUERTE EN VENECIA LA SUBJETIVIDAD DE GUSTAV ASCHENBACH

3.1. Contenido y expresión

El conocimiento y reflexión de las propuestas postestructuralistas sugeridas por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari pareciera que se desarrollan con lentitud en el país, en algunos casos se desconoce por completo, a pesar de que tales propuestas ya estaban concretadas a inicios de los años setenta del siglo pasado⁵⁸. Quizá ésta sea la razón por la que no se han encontrado trabajos de investigación y de análisis a *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, y a *El Vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, desde las perspectivas arriba mencionadas, mucho menos un estudio comparativo entre ambos textos.

Lo que se puede decir de estas perspectivas filosóficas es que aportan la idea de que existen muchas entradas o varias formas de ingresar a un texto literario, en donde una no es más importante que la otra⁵⁹. Lo relevante es descubrir “con qué otros puntos se conecta aquél por el cual entramos (...)”⁶⁰, este hecho permitirá la construcción de un mapa de la novela *La muerte en Venecia*, que en realidad es un mapa del personaje Gustav Aschenbach, uno que tiene que ver con sus posibles estructuras psíquicas, es decir, la forma en que está construida su personalidad, y cómo se modificará en el momento en que se vean atravesadas por lo inesperado y en el proceso de esta crisis encontramos a otro personaje.

Se entrará a *La muerte en Venecia*, precisamente por el personaje Gustav Aschenbach. La novela inicia con la presentación de su nombre, mismo que conservará hasta el final del texto; aunque llama la atención una variante, la sustitución del nombre *Gustav* por el sustantivo/preposición *Von*, lo cual no significa un cambio sustancial, más bien se potencializa

⁵⁸ La primera edición del *Anti-Edipo, esquizofrenia y capitalismo* data de 1972.

⁵⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Versión de Jorge Aguilar Mora. 1ª Edición en Francés 1975. Primera Edición en español 1978. Editorial Era. México, D.F. p. 11

⁶⁰ *Idem*. P. 11

desde la oficialidad: “Gustav Aschenbach –o von Aschenbach, como se le conocía oficialmente desde su quincuagésimo aniversario– [...]”. (LMV, 15)

El nombre es la presentación de un arquetipo con su propia dinámica, es un sistema que fluye en cierta dirección y que cumple un papel en una homogeneidad. Su nombre se presenta como un cuerpo que condensa un conjunto y refuerza una estructura productiva (aquí es preciso destacar el término estructura) y se presta a la interpretación hermenéutica, es decir, el nombre del personaje es impulsado por una energía paradigmática:

[...] Excesivamente ocupado en las tareas que le imponía su Yo y el alma europea, gravado en exceso por el imperativo de producir, y demasiado reacio a la distracción para enamorarse del abigarramiento del mundo exterior, se había contentado con la idea que cada cual puede hacerse de la superficie de la Tierra sin alejarse demasiado de su propio círculo, y nunca había sentido la menor tentación de abandonar Europa. Sobre todo desde que su vida empezara a declinar lentamente, desde que el miedo a no llevar su obra a término –esa preocupación, tan propia de los artistas, de que la arena del reloj pueda escurrirse antes de que hayan culminado su tarea y logrado su plena realización– dejara de ser un simple capricho desdeñable, su vida exterior se había limitado, en forma casi exclusiva, a la hermosa ciudad que le servía de patria y a la severa casa de campo que se había hecho construir en la montaña y en la cual pasaba los lluviosos veranos. (LMV, 19)

Aschenbach es el *nombre* que guía a una masa:

El autor de la impecable y vigorosa epopeya en prosa sobre la vida de *Federico de Prusia*; el paciente artista que con inquebrantable ahínco, había tejido un tapiz novelesco titulado *Maya*, convocando a un sinnúmero de personajes y destinos humanos bajo la sombra de una idea; el creador de ese pujante relato que, bajo el título de *Un miserable*, había revelado a todo una juventud agradecida la posibilidad de mantener cierta entereza moral más allá de las profundidades del conocimiento; el autor, por último (y aquí se cierra la lista de obras de su madurez), del apasionado ensayo sobre *El espíritu y el arte*, cuya energía ordenadora y elocuencia antitética indujeron a severos críticos a compararlo con las reflexiones de Schiller sobre la poesía ingenua y sentimental [...]. (UMV, 23)

A propósito de la vida ejemplar de Aschenbach, que sirve de modelo a una masa, y en donde se puede apreciar la función de *Unidad*, como un modelo de persona, Gilles Deleuze y

Félix Guattari destacan la importancia del término *multiplicidad*, precisamente para alejarse de la oposición de lo múltiple y de lo Uno. Señalan que todo esto tiene una base lógica, en este sentido, rescatan la distinción que hace Elías Canetti de dos tipos de multiplicidades, que en ocasiones se oponen y otras se combinan, así, se tienen dos multiplicidades: de masa y de manada.

Entre los caracteres de la *masa*, Canetti señala la gran cantidad, la divisibilidad y la igualdad de sus miembros, concentración, la sociabilidad del conjunto, la unicidad de la dirección jerárquica, la organización de territorialidad o de territorialización, la emisión de signos.

Entre los caracteres de *manada*, Canetti recalca la pequeñez o la restricción del número, la dispersión, las distancias variables “indescomponibles”, las metamorfosis cualitativas, las desigualdades como diferencias o saltos, la imposibilidad de una totalización o de una jerarquización fijas, la variedad browniana de las direcciones, las líneas de desterritorialización, la proyección de partículas.

Canetti señala que no hay más igualdad ni menos jerarquía en las *manadas* que en las *masas*, pero no son las mismas. El jefe de *manada* o de banda actúa por acciones sucesivas, debe partir de cero en cada acción, mientras que el jefe de grupo de *masa* consolida y capitaliza lo adquirido. La *manada*, incluso en su propio terreno, se constituye en una línea de fuga o de desterritorialización que forma parte de ella, y a la que da un gran valor positivo; las *masas*, por el contrario, sólo integran tales líneas para segmentarlas, bloquearlas, afectarlas de un signo negativo. Canetti señala que en la *manada* cada miembro permanece solo a pesar de estar con los demás (por ejemplo los lobos-cazadores); cada miembro se ocupa de lo suyo al mismo tiempo que participa en la banda. (*MM*, 40)

En perspectiva, Aschenbach parte de arquetipos fundamentalmente europeos o europeizantes, esta naturaleza misma lo lleva a establecer una relación de homogeneización

en la sociedad que vive, pues tiene que establecer una forma de vida para no ser sospechoso sobre todo ante un público lector.

Así, construye un pasado sobre ciertos moldes:

Como su ser entero aspiraba a la fama, pronto se reveló, si no propiamente precoz, sí maduro y apto para incidir sobre el público gracias al carácter resuelto y a la personal enjundia de su entonación. Siendo aún estudiante de bachillerato ya tenía un nombre. Diez años después había aprendido, desde su escritorio, a representar el papel de hombre importante, a administrar su fama, a ser amable y expresivo en su correspondencia, necesariamente breve (pues mucho se le pide a quien consigue éxitos y es digno de fiar). A los cuarenta años, extenuado por los esfuerzos y vicisitudes propios de su trabajo, tenía que despachar diariamente un correo que llevaba sellos de los principales países del mundo.

Alejado por igual de lo trivial y de lo excéntrico, su talento era capaz de atraerse los favores del gran público y el interés admirativo y exigente de los descontentadizos. Y así, obligado desde temprana edad y por todas partes a rendir el máximo, jamás había conocido el ocio ni el despreocupado abandono de la juventud. Cuando al filo de los treinta y cinco años, cayó enfermo en Viena, un fino observador dijo sobre él en una reunión de sociedad: «Vean ustedes, Aschenbach ha vivido siempre así» Y cerró el puño izquierdo—, «nunca más así», y dejó que su mano abierta colgara libremente del brazo del sillón. Era cierto. Y lo moralmente heroico del caso era que distaba mucho de tener una constitución robusta, y se sentía más bien llamado, no predispuesto por naturaleza, a soportar esa tensión constante. (LMV, 25)

Gustav tiene instalados en sí una serie de dispositivos que lo han programado desde la adolescencia a funcionar de determinada manera, por lo que sus estructuras son cerradas. Esta entrada, entre las muchas que ofrece el personaje, se forma en conexión con dos formas independientes: La forma del contenido: *El escritor racional*. La forma de la expresión: *Aschenbach, el intelectual respetado y admirado, una imagen al mundo*. Ambos se juntan al principio de esta novela; como se puede apreciar, literalmente esta unión produce un bloque funcional, así, no se trata de una interpretación sino más bien “de una neutralización experimental del deseo” (KPULM, 12): el escritor racional que vive no para sentir ni mucho menos para disfrutar su vida, en todo caso sufrirla, mucho menos para dejarse llevar por

improvisaciones; hombre modelo de su tiempo y de su lugar, perfectamente enmarcado por su reputación y por su fama; un hombre que se prohíbe a sí mismo otra forma de vida, no tiene otro placer “que ya no pueda gozar sino de su propia mirada [...],” (*KPULM*, 12) el deseo impedido por la propia razón, por una serie de dispositivos programadores; Aschenbach lleva en sí el deseo sometido por voluntad propia, por la sociedad y el tiempo al que pertenecen y por sus propios lectores:

Es el deseo sometido que ya no puede gozar sino su propia sumisión y también el deseo que impone la sumisión y la propaga, el deseo que juzga y condena [...] ¿Recuerdo edípico de infancia? El recuerdo es retrato de familia foto de vacaciones, [...]. El recuerdo bloquea al deseo, lo calca, lo hace regresar a los estratos, lo separa de todas conexiones. Pero entonces ¿qué podemos esperar? Es un callejón sin salida. Sin embargo, se sobrentiende que incluso un callejón sin salida es aceptable, en la medida en que pueda formar parte del rizoma. (*KPULM*, 12)

Deleuze y Guattari diferencian entre un recuerdo de infancia, que constriñe al deseo y *el bloque de infancia*, “pues éste último levanta al deseo en lugar de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa”. (*KPULM*, 12):

[...] Y Aschenbac había sido problemático e incondicional como cualquier otro adolescente. Entregado por entero al espíritu, había agotado el conocimiento, molido la simiente y revelado secretos, poniendo en duda el talento y traicionando el arte; sí, mientras sus obras distraían, exaltaban y animaban a un grupo de crédulos admiradores, el joven artista había embelesado sin tregua a los lectores de veinte años con sus cinismos sobre la dudosa esencia del arte y del quehacer artístico mismo. (*LMV*, 28)

Ya muy lejano ese tiempo, Aschenbach se mueve en las ruinas de ese deseo que feneció en el tiempo, ahora el rigor que se autoimpone compagina bien con ese deseo sometido, esclavo de su propia idea, característica que es cuestionada aun por la voz del narrador:

Al observar todos estos destinos, y tantos otros de singular catadura, era lícito cuestionar la existencia de un heroísmo que no fuera el de la debilidad. De todas formas, ¿qué heroísmo podría adecuarse que éste a nuestro tiempo? Gustav Aschenbach era el poeta

de todos los que trabajaban al borde de la extenuación, curvados bajo una excesiva carga, exhaustos, pero aún erguidos; de todos esos moralistas del esfuerzo que, endeble de constitución y escasos medios, logra, al menos por un tiempo, producir cierta impresión de grandeza a fuerza de administrarse sabiamente y someter su voluntad a una especie de éxtasis. Numéricamente importantes, son los héroes de nuestro tiempo. Y todos se reconocían en su obra, se encontraban reafirmados y enaltecidos en ella; y se lo agradecían pregonando su nombre. (LMV, 28)

La presentación de Aschenbach proporciona elementos para pensar que su liderazgo es más bien de una masa, pues trabaja para una sociedad donde hay divisiones jerárquicas, en donde destaca como maestro intelectual, el cual sirve de imaginario a una generación de jóvenes, es su guía; él mismo funciona siguiendo ciertas reglas: “[...] del apasionado ensayo sobre *El espíritu y el arte*, cuya energía ordenadora y elocuencia antitética indujeron a severos críticos a compararlo con las reflexiones de Schiller sobre la poesía ingenua y sentimental [...]”. (LMV, 23) Esta forma de relación con la masa hace de él un director que encausa conductas en determinada dirección y, al mismo tiempo, establece un territorio civilizado y productor de conductas, así considerado, se está ante un líder de masa, no de manada.

Del personaje se puede decir que siempre ha buscado darle significación a su vida, que sea productiva y tenga sentido, sobre todo en ese momento en que ya es notable su declive. Se puede notar el establecimiento de una dicotomía:

Por un lado, el personaje piensa y vive dentro de una esfera determinada, donde existen actos, leyes, costumbres y un modelo de civilización europeo, además de una producción de escritura enmarcada por modelos clásicos, a los cuales utiliza de referencia en sus escritos y entre más próxima esté a ellos mejor, la admiración y comprensión de la *masa* es más directa.

La otra parte de esta dicotomía tiene que ver con una pasión extraña que ha experimentado Aschenbach, a propósito de un encuentro con un extranjero a quien descubre

como un hombre de mirada directa y agresiva, a quien intenta esquivar paseándose a lo largo de un cerco y a quien olvida pronto. (LMV, 17):

[...] Pero ya fuera que los aires de excursionista del forastero incidiesen en su imaginación, o que entraran en juego otras influencias psíquicas o físicas, lo cierto es que notó, sumamente sorprendido, una curiosa expansión interna, algo así como un desasosiego impulsor, una apetencia de lejanías juvenil e intensa, una sensación tan viva, nueva o, al menos, tan desatendida y olvidada hacía tiempo que, con las manos a la espalda y la mirada fija en el suelo, permaneció un rato inmóvil para analizar la sensación en su esencia y objetivos. (LMV, 18)

Una síntesis de esta dicotomía es la siguiente:

1. El maestro intelectual y escritor, guía de una sociedad. Aschenbach como una imagen hacia afuera, hacia la sociedad, hacia la masa, con un discurso bien estructurado, bien hecho.
2. Un desasosiego interno, una sensación viva de Aschenbach. Un deseo que aflora. El personaje experimenta una emergencia de lo desconocido, una serie de pasiones para él incomprensibles, es la aparición de lo aleatorio, una experiencia subjetiva que no tiene explicación.

DICOTOMÍA

El escritor racional (contenido)	Deseo bloqueado, sometido o neutralizado.
Aschenbach, el intelectual respetado y admirado, una imagen al mundo. (expresión)	

El hombre que siente apetencia de lejanías juveniles e intensas (contenido)	Deseo que se levanta o escapa, y se abre a a nuevas conexiones.
El desconcierto del escritor ante el desasosiego (expresión)	

El intelectual respetado y admirado no se opone al *desconcierto del escritor* ante el desasosiego, en tanto que ambos *expresan*; ni el *escritor racional* se opone al *hombre que siente* apetencia de lejanías juveniles e intensas en el *contenido*.

Deleuze y Guattari expresan que si se toma abstractamente, hay en efecto una oposición formal simple, una relación binaria, un rasgo estructural o semántico que precisamente no nos saca del “significante” que forma más una dicotomía que un rizoma, es decir, se está ante una estructura cerrada y no ante una posibilidad de apertura. Siguiendo a estos autores, se puede establecer que si la imagen de hombre respetado ante el mundo corresponde a la expresión que se corresponde con escritor racional, no pasa lo mismo con el *desconcierto del escritor*. Lo que le podría interesar a Thomas Mann es la materia intensa, “en relación siempre con su propia abolición” del personaje (*KPULM*, 15), se tiene, entonces, a un hombre desconcertado, pero además desterritorializado, hombre fuera de sí mismo, hombre fuera de su racionalidad, con emociones que escapan al campo de la significación, pues ni él mismo sabe lo que le pasa.

Visto lo anterior, Aschenbach es más bien un miembro de la masa y por tal guía y da modelos y pautas a seguir, es casi la corporeidad de una ideología:

[...] el jefe de grupo de masa consolida y capitaliza lo adquirido. La manada, incluso en su propio terreno, se constituye en una línea de fuga o de desterritorialización que forma parte de ella, y a la que da un gran valor positivo; las masas, por el contrario, sólo integran tales líneas para segmentarizarlas, bloquearlas, afectarlas de un signo negativo. Canetti señala que en la manada cada miembro permanece solo a pesar de estar con los demás (por ejemplo los lobos-cazadores); cada miembro se ocupa de lo suyo al mismo tiempo que participa en la banda. —En las constelaciones cambiantes de la manada, el individuo se mantendrá siempre en el borde. Estará dentro, e inmediatamente después en el borde, en el límite, e inmediatamente después dentro. Cuando la manada forma un círculo alrededor de su fuego, cada cual podrá ver a sus vecinos a derecha y a izquierda, pero la espalda está libre, la espalda está abiertamente expuesta a la naturaleza salvaje. Reconocemos aquí la posición esquizofrénica, estar en la periferia, mantenerse en el grupo por una mano o un pie... A ella opondremos la posición paranoica del sujeto de masa, con todas las identificaciones entre el individuo y el grupo, el grupo y el jefe, el jefe y el grupo; formar parte plenamente de la masa, aproximarse al centro, no permanecer nunca en la periferia, salvo cuando la misión lo exige. [...] . (*MM*, 41)

Entonces, lo que se tiene en Aschenbach es un hombre de la masa, por la masa y para la masa, un modelo de paranoico (neurótico). No obstante, dentro de su ámbito donde funciona muy bien gracias a esas estructuras, una oleada de circunstancias emocionales y pasionales lo tienen desconcertado, pues no hay respuestas conceptuales que puedan clarificarlas. Estas emociones le producen intensidades asignificantes, por eso él no puede decir con precisión qué es lo que le pasa; nótese que es el narrador quien asume esta responsabilidad, aunque no para opinar sobre el personaje, por el contrario, sólo para informar:

Eran ganas de viajar, nada más: pero sentidas con una vehemencia que las potenciaba hasta el ámbito de lo pasional y alucinatorio. De su deseo surgieron visiones; su imaginación, no apaciguada aún desde que iniciara la pausa en el trabajo, y empeñada en representarse de golpe a todos los horrores y prodigios a la abigarrada tierra, se forjó con ellos un modelo. Y vio, vio un paisaje, una marisma tropical bajo un cielo cargado de vapores, un paisaje húmedo, exuberante y monstruoso, una especie de caos primigenio poblado de islas, pantanos y cenagosos brazos de río; entre una lasciva profusión de helechos, sobre una maraña de vegetación ubérrima, turgente, y de disparatadas floraciones vio erguirse velludos troncos de palmera, próximos y lejanos; vio árboles extrañamente deformados hundir sus raíces en un suelo de aguas estancadas y sombríos reflejos verduzcos, donde, entre flores acuáticas de color lechoso y grandes como bandejas, grupos de aves exóticas de picos monstruosos y cuello hundido miraban de soslayo, inmóviles en medio de las bajíos; entre las nudosas cañas y de un bosque de bambúes vio brillar las pupilas de un tigre acechante... y sintió su corazón latir de miedo y de enigmáticos deseos. Desvanecida la visión, Aschenbach sacudió la cabeza y reanudó su paseo a lo largo del cerco de las marmolerías. (*LMV*, 19)

No obstante, mientras haya forma sigue habiendo territorialización, incluso en la imagen exótica que ha construido (*KPULM*, 19).

Esa sensación no meditada que aparece de manera intempestiva y que Aschenbach no sabe qué hacer con ella, realiza la desterritorialización del hombre convencional, arquetípico y lo libera de “las cadenas de la existencia cotidiana”. En esta cuestión, *el desconcierto del escritor*: “No se manifiesta como una forma de expresión, sino como *una*

materia no formada de la expresión, que va a ejercer su acción sobre los otros términos. Por un lado, servirá para exponer los contenidos que resultarán, relativamente, cada vez menos formalizados” (KPULM, 19). El desconcierto, de esta manera, deja de valer por sí mismo y “formalmente ya no es sino una sustancia deformable, arrastrada, acarreada por la ola de expresión” (KPULM, 19), pues, no se trata de un movimiento vertical bien formado con una dirección reflexionada, que apunte para obtener determinado fin. No se trata de gozar unas vacaciones, ni de gozar una libertad en oposición a sumisión, sino de un pasmo que el personaje no sabe a dónde lo va conducir, se trata de una línea de fuga, ¿a dónde? No se sabe, lo seguro es que lo conduzca a una asignificación, es decir, a una circunstancia alejada del significante. Desde esta perspectiva, los contenidos formales que sustentan a Aschenbach como el *escritor racional* y la expresión sintetizada en el *intelectual respetado y admirado, como una imagen ante el mundo* presentado como formaciones muy sólidas y consistentes, con significantes bien hechos, son desbalanceados en el centro de sus estructuras más significativas para preparar una rebelión (KPULM, 16) que opera contra la voluntad del propio personaje; esta circunstancia proyecta líneas de fuga, líneas por donde también van a escapar aquellas formalidades:

No obstante, sabía muy bien de qué profundidades había emergido tan de repente aquella tentación. Afán impetuoso de huida —¿Por qué no confesárselo?— era esa apetencia de lejanía y cosas nuevas, ese deseo de liberación, descarga y olvido, ese impulso a alejarse de la obra, del escenario cotidiano de una entrega inflexible, apasionada y fría. Cierto es que la amaba, como también amaba —o casi— esa enervante lucha, diariamente renovada, entre su orgullosa y tenaz voluntad tantas veces puesta a prueba, y una creciente lasitud que nadie debía sospechar en él y que nada, ningún síntoma de flaqueza o de incuria, debía dejar traslucir en el producto de su labor. Pero también parecía razonable no tensar demasiado el arco, ni empeñarse en sofocar una necesidad que tan vivamente irrumpía. Pensó en su trabajo, pensó en el pasaje en que ese día, como el anterior, había debido abandonarlo de nuevo, y que no parecía muy dispuesto a someterse a un tratamiento paciente ni a un veloz golpe de mano [...] Mientras la nación lo honraba, él mismo estaba descontento de ella y tenía la impresión

de que su obra no ofrecía muestras de ese humor lúdico y fogoso que, fruto de la alegría, sustentaba, más que cualquier contenido intrínseco o mérito importante, el deleite del público lector. [...]. (*LMV*, 20-21)

Se aprecia que en la forma en que Aschenbach construye su mundo, se ha “introducido una pequeña línea heterogénea en posición de ruptura” (*KPULM*, 16), es decir, una serie de flujos pasionales han puesto en duda las bases homogéneas de su personalidad. No se busca, entonces, explicar al personaje a partir de sus recuerdos de infancia o de los fantasmas del pasado, ni tampoco se trata de hacer una interpretación de su personalidad, así expuesto el caso, no se indaga una estructura basada en oposiciones formales: si no es una cosa es otra, como lo plantean las teorías semióticas; lo que importa a este análisis es:

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 ideas y el propio arquetipo imaginario. (*KPULM*, 16)

Se verá en Aschenbach lo que Deleuze y Guattary ven en Kafka: “Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina y un hombre experimental” (*KPULM*, 17).⁶¹

Como máquina, este personaje está conformado por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados; sin embargo, también penetran y salen de esta máquina materias no formadas, asignificantes, caóticas. Esto es, Aschenbach no es el controlador de lo que ocurre fuera de su psique ni elige lo que va a entrar de esa “realidad” en su mundo interno por más consciente que sea, por más racional que se crea. Esa realidad lo va atravesar a pesar de su voluntad y se alojará en él el tiempo que sea y se irá al olvido también cuando esa fuerza quiera; si a esa fuerza le place, bordeará a la máquina, la rozará para provocarla.

⁶¹ Los autores plantean que de esta forma deja de ser hombre para convertirse en mono o en coleóptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal, y no cabe duda que a fuerza de sobriedad. (*KPULM*, 17)

No es que haya dos fenómenos: Aschenbach y los fenómenos de entrar y salir o bordear, creando un sistema binario, sino que todo forma parte de la máquina: lo que está fuera y lo que está en la subjetividad del personaje; Gustav está viviendo “los estados del deseo, independientemente de cualquier interpretación”. (*KPULM*, 17)

El atravesar la máquina, que es nuestro personaje, constituye una *línea de fuga*, la cual también va a constituir parte de la máquina. “Dentro y fuera, el animal forma parte de la máquina-madriguera. El problema: de ninguna manera es ser libre, sino encontrar una salida, o bien una entrada. O bien un lado, un corredor, una adyacencia”. (*KPULM*, 17)

No obstante, en ese engranaje, o entre esas máquinas y en esas salidas y entradas se ha introducido el deseo, el elemento desquiciador en Aschenbach. Visto así, algo de ese bloque de infancia queda, una naciente inquietud, un movimiento turbador al saber que el declive de su vida está cerca; se trata de la emergencia de un deseo diferente al sumiso y esclavizante, se trata de un deseo que desterritorializa al personaje, “hace que proliferen conexiones, lo hace pasar a otras intensidades”:

Era un grupo de jóvenes y adolescentes reunidos en torno a una mesita de mimbre, bajo la vigilancia de una institutriz o dama de compañía: tres muchachas de al parecer entre quince y diecisiete años, y un efebo de cabellos largos y unos catorce años. Con asombro observó Aschenbach que el muchachito era bellísimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizada cabellera color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea, la boca adorable y una expresión de seriedad divina y deliciosa hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble; y a más de esa purísima perfección en sus formas, poseía un encanto tan único y personal que su observador no creía haber visto nunca algo tan logrado en la naturaleza ni en las artes plásticas. Lo que además llamaba la atención era el contraste —a todas luces fundamental— entre los criterios pedagógicos que parecían regir la forma de vestirse y, en general, la conducta de los hermanos. (*LMV*, 47)

En este encuentro con lo inesperado, el jefe de masa no tiene oportunidad a la reflexión conceptual, a la que está habituado; algo de él, el inconsciente como suelen llamarlo los psicoanalistas, o el espíritu, como el mismo narrador lo nombra, ha hecho

emerger de la oscuridad *el deseo*, para hacerle saber que debe ir en la búsqueda de lo que el caos, la vida, le ha puesto enfrente; sin embargo, *el deseo* no aparece solo, aunque es la fuerza que predomina; el esquema y el arquetipo también hacen acto de presencia, lo cual puede funcionar como línea de fuga, dado que ahora no se tiene al Aschenbach formal que las jerarquías sociales imponen sino a otro, a uno desconocido, ¿qué va suceder con este nuevo hombre? ¿Cómo resolverá este desafío inesperado? Por el momento lo que el narrador ofrece en su voz es a una entidad embelesada pero al mismo tiempo con el pasmo invadiéndolo:

[...] La ternura y la delicadeza presidían, ostensiblemente, la existencia del muchacho. Se habían guardado bien de acercar las tijeras a su espléndida cabellera que, como la del «Efebo sacándose una espina», se le ensortijaba en la frente, sobre las orejas y, más abajo aún, en la nuca. El traje de marinero inglés, cuyas holgadas mangas se estrechaban hacia abajo hasta ceñir las finas muñecas de sus manos infantiles, aunque alargadas, confería a la tierna figura, con sus trencillas, lazos y bordados de realce, cierto halo de riqueza y de mimo. Sentado de medio perfil con respecto a su observador, tenía un pie delante de otro —calzaba zapatos de charol color negro—, y había apoyado un codo en el brazo del sillón de mimbre y la mejilla en la mano cerrada, en la actitud de indolente elegancia y sin el menor rastro de esa rigidez casi sumisa a la que parecían habitadas sus hermanas. ¿Estaría enfermo? Pues la tez de su rostro presentaba una blancura marfileña en contraste con el marco dorado oscuro de sus rizos? [...]. Pues casi todas las naturalezas artísticas poseen una innata tendencia, sensual y alevosa a la vez, a consagrar la injusticia creadora de belleza y a solidarizarse respetuosamente con las preferencias de la esfera aristocrática. (LMV, 48)

El deseo, con el poder de un rayo cósmico se las ve con todas estas estructuras formales, “pasa por todas estas posiciones y estos estados, o más bien, sigue todas estas líneas: el deseo no es forma, sino un proceso, en los dos sentidos de la palabra”. (KPULM, 18)

3.2. Las líneas de fuga

El narrador expone a un personaje hecho de varias entidades, algunas de ellas contradictorias: por un lado aparece un “Aschenbach intelectual”; por otro, un sujeto profundamente insatisfecho, con ellos también convive un hombre muy ligado al mundo institucional. Este panorama tiene una finalidad, un efecto y un procedimiento.

a) La finalidad: el agrandamiento

Al mirar al Aschenbach intelectual, se nota una vida que corre sin mucha variación, excepto por cierto placer que le produce su quehacer creativo; sin embargo, es un quehacer que está regido por una vida gris, sin sabor, nada inclinada a la aventura, un modo homogéneo que ya no es suficiente para ponerle un tono distinto a su vida:

[...] Sobreexitado (*sic*) por el difícil y azaroso trabajo matinal, que le exigía justamente en esos días un máximo de cautela, perspicacia, penetración y voluntad de rigor, el escritor no había podido, ni siquiera después de la comida, detener en su interior las expansiones del impulso creador, de ese *motus animi continuus* en el cual reside, según Cicerón, la esencia de la oratoria, ni había encontrado tampoco ese sueño reparador que, dado el creciente desgaste de sus fuerzas, tanto necesitaba una vez al día. Por eso decidió salir de casa después del té, confiando en que un poco de aire y movimiento lo ayudarían a recuperarse y le procurarían una fructífera velada. (*LMV*, 15)

Mientras, el “Aschenbach insatisfecho” pregona desde su interior y para sí mismo una inconformidad que atraviesa su espíritu:

[...] Ciertamente es que ya de joven había considerado la insatisfacción como la esencia y la naturaleza más íntima del talento, y por ella había refrenado y enfriado el sentimiento, al que sabía propenso a conformarse con un alegre “más o menos” y una perfección lograda a medias. ¿Se querría vengar ahora su esclavizada sensibilidad abandonándolo, negándose a dar impulso y a prestar alas a su arte, llevándose consigo todo el placer, todo el encanto de la forma y la expresión? No es que lo que escribiese fuera malo: ésta

era, al menos, la ventaja de su edad, que lo hacía sentirse en todo momento, y muy serenamente, seguro de su maestría. [...] (LMV, 20-21)

Por otro lado, el “Aschenbach institucional” propone a un sujeto ejemplar al servicio de ciertas clases sociales, representativas de un poder:

Como su ser entero aspiraba a la fama, pronto se reveló, si no propiamente precoz, sí maduro y apto para incidir sobre el público gracias al carácter resuelto y a la personal enjundia de su entonación. Siendo aún estudiante de bachillerato ya tenía un nombre. Diez años después había aprendido, desde su escritorio, a representar el papel de hombre importante, a administrar su fama, a ser amable y expresivo en su correspondencia, necesariamente breve [...]. A los cuarenta años, extenuado por los esfuerzos y vicisitudes propios de su trabajo, tenía que despachar diariamente un correo que llevaba sellos de los principales países del mundo. (LMV, 24)

Esto es precisamente lo que llama la atención, el agrandamiento de lo que unas castas llaman las virtudes de un hombre, a tal grado que Gustav se vuelve un modelo para ellas:

[...] De todas formas, ¿qué heroísmo podría adecuarse mejor que éste a nuestro tiempo? Gustav Aschenbach era el poeta de todos los que trabajan al borde de la extenuación, curvados bajo una excesiva carga, exhaustos, pero aún erguidos; de todos esos moralistas del esfuerzo que, endebles de constitución y escasos de medios, logran, al menos por un tiempo de administrarse sabiamente y someter su voluntad a una especie de éxtasis. Numéricamente importantes, son los héroes de nuestro tiempo. Y todos se reconocían en su obra, se encontraban reafirmados y enaltecidos en ella; y se lo agradecían pregonando su nombre. (LMV, 27-28)

b) El efecto: la línea de fuga

El agrandamiento de esta circunstancia cómica, la del hombre modelo, descubre que detrás de esas familias (triángulo familiar: padre-madre-hijo) que han tomado a Aschenbach como modelo y del cual él también forma parte, “se descubren otros triángulos que poseen

otras fuerzas activas, de las cuales la misma familia saca su poder, su misión de propagar la sumisión [...] (KPULM, 22).

Así, para el caso de este personaje:

“Unas veces uno de los términos del triángulo familiar es reemplazado por otro término que por sí solo basta para desfamiliarizar el conjunto (de esta manera la tienda familiar pone en escena a padre-empleados-niño, y el niño se coloca del lado del último de los empleados a quien él quisiera lamerle los pies, [...]). Otras veces es todo el triángulo el que cambia de forma y de personajes, y que resulta ser judicial, o económico, o burocrático, o político, etcétera. (KPULM, 22)

Es lo que sucede con Aschenbach, en donde el padre ya no existe en tanto padre, sino como parte de un triángulo: el escritor, el hombre institucionalizado y el hombre insatisfecho, en donde la autoridad son los dos primeros. Así mismo, este triángulo subyace otro escondido tras éste y tiene que ver con lo que sucede con el personaje cuando el narrador lo presenta, cuando hace saber al lector lo mucho que ha logrado en el mundo de las letras, sobre todo su influencia en una sociedad sedienta de alguien a quién seguir. En otro hecho lo remarca cuando el personaje gana cierta madurez y los premios le son otorgados por determinadas autoridades; así, tenemos el siguiente triángulo: las autoridades que representan un poder (él mismo es una autoridad en el mundo de las letras), el intelectual premiado y el hombre insatisfecho. Incluso esto también sucede en su vida como estudiante: Autoridades-profesor-estudiante reconocido.

En la perspectiva de esa sociedad, de la que gustoso participa Aschenbach, predomina la culpa y la premiación, sobre todo la primera, el personaje mismo es consciente de esta estructura, aunque él ha preferido la premiación, circunstancia que no lo salva de la culpa sino todo lo contrario, la potencia, la interioriza con una fuerza descomunal, al grado de que no sólo se aplica a sí mismo sino al universo humano que ve. Este acontecimiento establece un acto de constante territorialización a un campo, el personaje está atrapado en un hecho del que es consciente, la ideología del estrato social al que pertenece.

El triángulo familiar puede ir perdiendo alguno de sus lados o desfigurarse en sus contornos, es más puede desaparecer del todo, sin embargo, prevalecen las llamadas “potencias diabólicas,” las que “*se alegran sin medida de poder irrumpir en nosotros*”⁶², pero en la medida en la que los triángulos se deshacen: “se diría que los otros triángulos que surgen por detrás son más bien inconsistentes, difusos, en perpetua transformación recíproca, o bien porque el conjunto de los lados no deja de deformarse” (*KPULM*, 23); así, por ejemplo, este triángulo edípico y de culpa cambia de forma y de personajes cuando nuestro héroe encuentra en un barco, a un falso joven:

[...] Uno de éstos, vestido con un traje estival de última moda, color amarillo claro, corbata roja y un panamá con el ala audazmente levantada, destacaba entre todos por su voz chillona y excelente humor. Pero en cuanto Aschenbach lo hubo observado con más detenimiento, se percató, no sin terror, de que se trataba de un falso joven. Era un hombre viejo, no cabía la menor duda. Hondas arrugas le cercaban ojos y boca. El opaco carmín de sus mejillas era maquillaje; el cabello castaño que asomaba por debajo del panamá con cinta de colores era una peluca; la piel del cuello le colgaba flácida y tendinosa; el bigotito retorcido y la perilla se los había teñido; la dentadura amarillenta y completa, que enseñaba al reírse, era postiza, además de barata, y sus manos, cuyos índices lucían anillos con camafeos, eran manos de anciano. Aschenbach se estremeció viéndolo alternar con aquellos muchachos. ¿No sabían, no advertían acaso que era viejo y no tenía derecho a llevar su abigarrada indumentaria de dandy ni a hacer pasar por uno de ellos? Pues lo cierto es que, con toda naturalidad y como por costumbre, según parecía, lo toleraban en su grupo y lo trataban como a un igual, devolviéndole sin repugnancia sus importunos codazos. ¿Cómo era posible algo así? Aschenbach se cubrió la frente con la mano y cerró los ojos, irritados por la falta de sueño. (*LMV*, 35-36)

Lo que Gustav promueve, como idea, es una máquina fascista, pues, ¿por qué el falso joven tiene que seguir una vida reglamentada de acuerdo a la normatividad del escritor? Lo que aplica Aschenbach al falso joven, es un triángulo donde la presencia de la autoridad del

⁶² Citado en *KPULM*, p. 23. Deleuze y Guattari señalan que en *Carta a Brod, en Wagenbach*, p. 182: “Las potencias diabólicas sólo ensayaban, con buen o mal resultado, entrar en nosotros, alegrándose sin medida de poder irrumpir en nosotros.”

intelectual y la ideología no desaparecen, por el contrario, se revitalizan al someter al mundo a un modo de vida.

Así, el triángulo edípico es un conductor de cargas que se proyectan y condensan en el inconsciente del personaje, interiorizado y vigorizado le pide al mundo que se someta a él; esta petición de sometimiento, sin embargo, también pone en evidencia el juicio al que se somete el propio Aschenbach, pues en el trayecto hacia (abajo) “allí abajo” (*LMV*, 34) donde se ubican los pasajeros de segunda clase, se encuentra con esa imagen que lo perturba, el viejo ebrio, el falso joven que percibimos como su espejo, el lugar donde se ve así mismo. Aunque rodeado de jovencitos, es con este personaje maquillado con el único que se reconoce, situación que lo lleva a negar, por un lado su propia decadencia, y la falsedad de su existencia. Al enjuiciar a ese personaje se enjuicia a sí mismo: Esta experiencia puede considerarse como una línea de fuga... desestructurante de la personalidad del Aschenbach intelectual-institucional: Se va aterrorizado, pero con la maldición encima... el reconocer que el viejo se solaza y goza de la vida (región de los sucesos y un ser viviente) y él se intuye como un alma muerta... pues sólo contempla el mundo sin participar en él.

Esta exageración racional, casi una caricatura, hace que Aschenbach se vuelva visible al mapa del mundo:

Sea como fuere, lo cierto es que toda evolución es un destino. Y ¿por qué aquella que cuenta con la simpatía del gran público no habría de seguir un curso diferente de la que se cumple sin el brillo ni los compromisos inherentes a la fama? Sólo los que viven una eterna bohemia encuentran aburrido o digno de escarnio el que un gran talento, ya evadido de la crisálida libertina, se habitúe a sacar partido de la dignidad del espíritu y adopte el ceremonial áulico de una soledad que, transida de luchas y duros padecimientos e incertidumbres, acabará asegurándole poder y honores entre los hombres. ¡Cuánto juego, desafío y gozo concurren además en la autoformación del talento! Cierta tono oficial y pedagógico se fue infiltrando con el tiempo en la producción de Gustav Aschenbach; su estilo se había liberado, en los últimos años, de las audacias imprevistas, de los matices nuevos y sutiles, decantándose a una especie de paradigmática solidez, de trasfondo tradicional bien pulimentado, conservador, formal y hasta formalista, [...], también nuestro escritor, al avanzar la edad, fue desterrando de

su lenguaje toda expresión vulgar. Fue entonces cuando las autoridades educativas incluyeron páginas escogidas de su obra en los manuales de lectura escolar. Muy alagado interiormente, no rechazó el título nobiliario que un príncipe alemán, recién ascendido al trono, ofreció al poeta del *Federico* con ocasión de su quincuagésimo aniversario. (*LMV*, 30)

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, tal actitud produce un escape, por un lado porque se ha desbloqueado el callejón sin salida propio de ciertos intelectuales encerrados en sí mismos, digamos en su castillo conceptual, en su trabajo productivo, en su oficina; ahora, por el contrario, “se ha inventado una salida para ese callejón, se le ha conectado a una madriguera subterránea y a todas las salidas de esta madriguera. Como dice Kafka: el problema no es el de la libertad, sino el de una salida.” (*KPULM*, 20) El problema del personaje “Aschenbach insatisfecho” no es cómo volverse libre en relación con el “Aschenbach intelectual e institucional” (problema edípico, dado que el intelectual e institucional son el modelo a seguir, cumplen la función de un padre edipizante), sino cómo encontrar un camino donde ellos no lo encontraron. Así tenemos que el Aschenbach, en su modalidad de intelectual e institucional, renuncia a lo que estos autores llaman su propio *deseo* y a su propia fe, y que conminan al “Aschenbach insatisfecho” sólo porque ellos mismos se sometieron a un orden dominante en una situación que aparentemente no tenía salida. (*KPULM*, 20)

En perspectiva, el “Aschenbach intelectual e institucional” funcionan edípicamente, además es exagerado por el propio personaje a un grado superlativo y en ese proceso lo que se va produciendo es una comedia, como señalan estos filósofos franceses:

No es Edipo el que produce la neurosis, es la neurosis —es decir, el deseo ya sometido y que busca someter 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 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. Abrir el callejón sin salida, desbloquearlo. Desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y en la familia. Pero para eso era necesario amplificar a Edipo hasta el absurdo, hasta lo cómico. [...] (KPULM, 20-21)

Si relacionamos al “Aschenbach insatisfecho” con el “Aschenbach intelectual e institucional”, se puede coincidir con Deleuze y Guattari cuando citan a Gustav Janouch: “La rebelión contra el padre es una comedia, no una tragedia”⁶³ (KPULM, 21). Visto así, “Edipo es uno de esos recursos bastante moderno, bastante común en tiempos de Freud, que permite muchos efectos cómicos, basta con agrandarlo: ‘Es curioso que, practicando la insatisfacción bastante sistemáticamente, la comedia pueda convertirse en realidad’”. (KPULM, 21)

Hallamos indicios de un deseo de cambio de ritmo que asoma de manera sutil y proyecta una línea apenas perceptible de transformación, aunque tenga forma de distracción que no es tomada en serio por un Aschenbach sensato y responsable, como un remedio a su gris cotidianidad. Sin embargo, es un síntoma, un indicador de que algo extraño se está moviendo en las profundidades de su inconsciente. Más adelante, el personaje reconoce el origen de la inquietud:

[...] Ciertamente es que ya de joven había considerado la insatisfacción como la esencia y la naturaleza más íntima del talento, y por ella había refrenado y enfriado el sentimiento, al que sabía propenso a conformarse con un alegre “más o menos” y una perfección lograda a medias. ¿Se querría vengar ahora su esclavizada sensibilidad abandonándolo, negándose a dar impulso y a prestar alas a su arte, llevándose consigo todo el placer, todo el encanto de la forma y la expresión? No es que lo que escribiese fuera malo: ésta era, al menos, la ventaja de su edad, que lo hacía sentirse en todo momento, y muy serenamente, seguro de su maestría. [...] (LMV, 20-21)

⁶³ Gustavo Janouch. *Conversaciones con Kafka*. Ed. Fontanella. Barcelona, 1969, p. 106. Citado en *Kafka, Por una literatura menor*, op. cit.

Hay una inquietud en las hondonadas psíquicas del personaje que aparece tan de repente, un afán de huir a lo lejano y de experimentar vivencias nuevas, un deseo de liberación, es un *deseo* que aparece de pronto, con el permiso del personaje o contra su propia voluntad. El narrador indica un cambio heterogéneo en posición de ruptura; al ceder al *deseo*, el personaje se pone en una nueva circunstancia y, al menor pretexto, tratará de prolongar ese afán impetuoso de huida; en perspectiva, éste es el deseo primario que antecede a los otros, el que se antepone, por ejemplo, al deseo de ver y aproximarse al joven efebo.

Así, llama la atención lo que antecede a este *deseo* por el jovencito, el mismo narrador nos pone al tanto:

[...] Era esa apetencia de lejanía y cosas nuevas, ese deseo de liberación, descarga y olvido, ese impulso a alejarse de la obra, del escenario cotidiano de una entrega inflexible, apasionada y fría. Ciertamente es que la amaba, como también amaba —o casi— esa enervante lucha, diariamente renovada, entre su orgullosa y tenaz voluntad tantas veces puesta a prueba, y una creciente lasitud que nadie debía sospechar en él y que nada, ningún síntoma de flaqueza o de incuria, debía dejar traslucir en el producto de su labor. Pero también parecía razonable no tensar demasiado el arco, [...]. (LMV, 21)

En esta vida rutinaria, llena de éxitos deslumbrantes, pero fría, es de donde surge el *deseo*, pero ¿cómo es posible su aparición?

Si se considera que esta vida rutinaria ha sido llevada al máximo por el personaje, lo que se puede apreciar es una caricatura de sí mismo, al grado que Aschenbach expresa: “Pero también parecía razonable no tensar demasiado el arco, [...]”. (LMV, 21) Él mismo parece decir que ha exagerado en sus pretensiones de hombre modelo y gran intelectual, y lo sabe, pues en el mundo en el que se mueve sólo ha recibido halagos a esta forma de vivir, es decir, tal exageración lo obliga a verse a sí mismo como un sujeto motivo de risa, pues eso de “no tensar demasiado el arco”, lo pone en una disyuntiva espontánea, pues si no se trata “de estirar tanto el arco”, entonces, ¿de qué? Con la presencia de esta anomalía, asume la decisión

de andar otro camino, otra línea de fuga, uno que lo va a conducir a la experiencia fuera de la norma y por ahí encontrará al joven efebo:

[...] algo en su interior lo inquietaba, induciéndole a partir sin saber muy bien adónde, de modo que se puso a estudiar itinerarios de barcos y a mirar alrededor en busca de soluciones cuando de pronto, en forma natural y sorprendente, vio la meta ante sus ojos. ¿A dónde ir si de la noche a la mañana se deseaba alcanzar lo incomparable, lo fabulosamente diverso? La cosa era clara. ¿Qué estaba haciendo allí? Se había equivocado. Era allí abajo donde había querido ir. Y no tardó en enmendar el falso destino. A la semana y media de haber llegado a la isla, entre brumas matinales, una veloz lancha lo condujo, a él con su equipaje, al puerto militar, donde sólo bajó a tierra para subir acto seguido por una pasarela y pisar la húmeda cubierta de un barco que se disponía a zarpar rumbo a Venecia. (*LMV*, 34)

El encuentro con el joven, su modelo de belleza, y sus efectos desconcertantes sobre él, son un acontecimiento que su conciencia no puede controlar, este hecho lo hace entrar a un sistema maquínico diferente (cierta forma de funcionar de una sociedad); este Aschenbach nuevo se conecta al mundo de otra manera, en primera instancia como sujeto gradualmente despersonalizado, alguien que ha sido abandonado en gran medida por la razón de hombre civilizado, así, el personaje presenta una ruta en cuyo recorrido mostrará cambios desconcertantes.

Visto en perspectiva, lo que contempla es la ampliación cómica de Edipo, en este caso la exageración de toda autoridad en la vida de Aschenbach, misma que pone al descubierto los triángulos opresores y, al mismo tiempo, hace acto de presencia la posibilidad de una salida por la cual escapar, las líneas de fuga. (*KPULM*, 24):

A lo inhumano de “las potencias diabólicas” responde lo subhumano de un devenir animal: devenir coleóptero, devenir perro, devenir mono, “sacar primero la cabeza derribándolo todo” antes que agachar la cabeza y seguir siendo burócrata, inspector o juez y sentenciado. En este caso también: no hay niño que no construya o que no sienta estas líneas de fuga, estos devenires animales. Y el devenir animal no tiene nada que ver con un sustituto del padre, ni con un arquetipo. (*KPULM*, 24)

Sobre esta cita se puede decir que Aschenbach, en tanto que autoridad y burócrata intelectual, que abandona su cotidianidad para realizar un viaje a Venecia, realiza un movimiento de desterritorialización, “pero no deja de territorializarse, en su familia, en su negocio, en el sistema de sus sumisiones y de sus autoridades. En lo que a ellos se refiere, los arquetipos no son sino procedimientos de reterritorialización espiritual” (*KPULM*, 24)⁶⁴. Uno de los más claros ejemplos es, precisamente, el pensamiento que el personaje desarrolla cuando encuentra al falso joven.

Los fenómenos se transforman cuando Aschenbach deja a un lado su postura ético-cognoscitiva y asume un accionar más bien instintivo, o si se quiere más artístico en cuanto que ve la vida desde una perspectiva más gozosa, es decir, cuando asume un devenir animal, pues en la decisión de abandonar su actividad, de “no tensar tanto el arco” en su actividad de burócrata intelectual, “se desterritorializa de manera absoluta, al menos en principio,” (*KPULM*, 24) pues se adentra en lo incognoscible, en lo azaroso.

El devenir animal consiste en:

Precisamente hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes. (*KPULM*, 24)

Desde este punto de vista se observa al personaje tomar la decisión de viajar, aun contra su propia razón, pues en un principio sólo quería distraerse:

⁶⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari destacan como ejemplo de este fenómeno la enorme desconfianza de Kafka frente al sionismo (como territorialización espiritual y física): Wagenbach, op. cit. Pp. 188-194.

“–¡Qué elección tan estupenda!–añadió entretanto–. ¡Ah, Venecia! ¡Magnífica ciudad! Una ciudad que ejerce un tractivo irresistible sobre la gente culta, tanto por su historia como por sus encantos modernos”. (*LMV*, 34-35)

c) Un procedimiento: el devenir animal

Aschenbach realiza un movimiento que lo saca de Múnich, en dirección a Venecia, Italia, impulsado por un apetito de experiencias diferentes que alivien su pesada y monótona vida; sale de un territorio conocido, un espacio hecho a su medida, el cual le ofrece los satisfactores que un hombre de su naturaleza puede exigir, esto no quiere decir que viva en el lugar ideal, pues es una ciudad europea con sus propias limitantes, demasiado normativa, ordenada y cuasi fascista, como el mismo personaje lo reconoce. El cambio de espacio es hacia un mundo hostil, más por desconocido que por peligroso, aunque ambas características se conjugan en este escenario nuevo. ¿De qué instrumentos podrá valerse para poder explicar este nuevo espacio y así poder comprenderlo e involucrarse de la mejor manera? ¿Tendrá la capacidad de construir esos instrumentos? ¿Contará con el tiempo suficiente para hacerlo? Precisamente el no estar preparado para un acontecimiento de tal naturaleza es lo que hace a Aschenbach desterritorializarse de manera efectiva.

Al desterritorializarse de su mundo de confort, el personaje se abre:

“A zonas de intensidades liberadas en donde los contenidos se deshacen del significante que las formalizaba. Nada, nada más que movimientos, vibraciones, umbrales en una materia desierta: los animales. Los ratones, perros, monos, cucarachas, sólo se distinguen por tal o cual umbral, por tales o cuales vibraciones, por esos caminos subterráneos en el rizoma o en la madriguera; porque esos caminos son intensidades subterráneas. (*KPULM*, 25)

En esta nueva circunstancia, del personaje no queda ni su nombre, únicamente es una referencia que utiliza el narrador para no perderlo de vista, pero bien puede ya no ser

nombrado por Aschenbach, pues tal sustantivo ya no refiere algo, solo un vacío: el concepto nominal ya no abarca al hombre intelectual ni al institucional, es posible que ni siquiera al inconforme, pues le ha cumplido una de sus esperanzas: sacudirse el mundo de la significación.

Lo que se tiene ahora es un personaje que ha huido de unos referentes; lo que queda son los restos del estallamiento de una personalidad en sus bases conceptuales para dejar su lugar a la asignificación. El nuevo personaje es otro, uno que se conduce más por sus impulsos, por sus potencialidades inconscientes, ahora más ocupado en el goce que en el pensamiento, más atento al presente inasible y desconcertante que a una ética-cognoscitiva.

Se contempla en él a un devenir animal (no es que sea un animal en sentido estricto sino que el personaje comparte códigos propios de un animal), uno que siempre está al acecho, cuyos códigos humanos lo limitan y lo hacen fracasar en el alcance del goce pleno, pues los restos del Aschenbach convencional reducen al animal de espíritu cazador a uno más bien contemplativo; no obstante, este devenir animal se desplaza por una línea de fuga que no hay que confundir con la libertad.

El devenir animal de Aschenbach “es una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una imitación,” (*KPULM*, 25) precisamente porque se involucra en un juego incierto que le brinda un placer y, sobre todo, una salida, una línea de fuga. “En efecto, el animal capturado por el hombre es desterritorializado por la fuerza humana; todo el principio del informe insiste en ello. Pero a su vez, la fuerza animal desterritorializada precipita y hace más intensa la desterritorialización de la fuerza humana desterritorializante (si se puede decir)”. (*KPULM*, 25)

Esta línea de fuga hace posible la diferenciación entre un personaje resultado de un triángulo edípico y estandarizado y el personaje *sui generis*, el asignificante, expuesto solo ante el mundo, ahora se presenta en una línea de fuga, en un devenir huérfano.

Al andar en la línea de fuga parece no existir una salida y siempre está presente “el peligro de una regresión edípica, todavía más violenta”. (*KPULM*, 27)

Puede suceder que el agrandamiento hasta lo cómico de la personalidad racional y fascista de Aschenbach y su devenir animal no sean suficientes para evitar cualquier “reclusura, cualquier reconstrucción del triángulo familiar que se encarga de los otros triángulos como de las líneas animales.” (*KPULM*, 27)

Aschenbach logra bastante bien ponerse en la línea de fuga, en primer lugar por un intento de despersonalización (Aschenbach insatisfecho) y luego como devenir animal (*sui generis*, asignificante); sin embargo, al intentar hacer un recorrido más amplio, aparecen en el personaje ciertas especies de rebrotes de triángulos edípicos que frenan su desplazamiento sobre esas mismas líneas e imposibilita la movilidad hacia otras líneas de fuga; así, cuando el personaje disfruta del paisaje hermoso que le ofrece Venecia, descubre algo que lo va a desconcertar de manera determinante:

El chico entró por la puerta de cristales y atravesó la silenciosa sala en diagonal, hasta la mesa de sus hermanas. Su forma de andar, tanto por la postura del tronco como por el movimiento de las rodillas y los pies, calzados de blanco, era de una gracia extraordinaria, muy liviana, tierna y altiva a la vez, y quedó más realizada aún por cierto pudor infantil que, mientras giraba la cabeza al avanzar, le hizo alzar y bajar la mirada un par de veces. Tomó asiento sonriente y diciendo algo a media voz en su idioma suave y evanescente; y su observador, viéndolo ahora de perfil entero, volvió a quedar asombrado, más aún, asustado ante la belleza realmente divina del muchachito. [...] (*LMV*, 52)

Esta circunstancia lo ubica en un punto de quiebre, exactamente donde el deseo presenta cambios y se intensifica; es el momento donde se resquebraja el Aschenbach institucional (deseo sumiso) y surge el *deseo perverso*; es un deseo que aparece en el personaje porque el Cuerpo descubre, a partir de la mirada, otro Cuerpo en perspectiva (el del adolescente Tadzio) y cuya contemplación le produce cierta felicidad y gozo.

Este quiebre está precedido por aquel mundo formal que ha constituido su personalidad, una dimensión que se caracteriza por producir discursos neurótico-míticos, es decir, los triángulos edípicos, mismos que sirven de apoyo a Aschenbach para pretender negar y justificar su devenir animal, es decir, justifica la pasión que ahora lo atraviesa al contemplar al joven Tadzio.

En detalle, estos embates gozosos, emocionales y desestructurantes, experimentados por el personaje, son justificados con un discurso que se apoya en el arte clásico, sólo así tiende a sentirse aliviado de la culpa que subyacen sus actos de aventura, sus múltiples líneas de fuga; sin embargo, queda pasmado (sumisión neurótica), de ahí que su discurso sobre la belleza de Tadzio y las determinaciones que él experimenta por este hecho, sean justificados con los modelos de la cultura griega, base de la civilización occidental, por lo tanto, no hay problema moral, puesto que todo queda dentro de lo permisible.

La vivencia de un cuerpo que descubre a otro cuerpo y lo goza, también presenta la experiencia de intentar romper con los triángulos edípicos, pues esta fuerza animal (deseo perverso) lo desterritorializa de su cultura, obligándolo a dejar de ser miembro de una masa, para volverlo un ser solitario, un devenir animal muy cercano al devenir lobo. En esta dimensión, la promesa de un mundo disfrutable, alegórico y desconcertante, entra al personaje por lo visual, y tiene que ver con la contemplación del objeto de deseo.

Sin embargo, es el lenguaje el que a cada momento lo frena y lo juzga para reterritorializar y someter al deseo. Pasmado ante su propio caos, Aschenbach es como materia maleable (masa) que presenta múltiples posibilidades, muchas de ellas contradictorias, ¿Qué busca? ¿Ora un deseo de regresión infantil? ¿Una observación meramente artística? ¿Un devenir animal al acecho? ¿Un atisbo de pederastia? ¿O un toque de homosexualidad reprimida?

A pesar de las justificaciones racionales del personaje, el caos gozoso no deja de fluir y hace que Aschenbach quede atrapado en una encrucijada, dos fuerzas lo tensan: *el deseo*

le exige movilidad, más acción del cuerpo, más disfrute de la vida y menos encierro, pero su posición *ético-cognoscitiva* lo reprime. Esta prohibición es un aliciente (se ve más como un acicate), un motor para intensificar su deseo, al que podríamos dar el nombre de *amor*, de tal manera que tal signo ocultaría aquello que de amoral (anormal) tuviera, el deseo que se disfraza de amor.

En este punto de tensión se descubre en la soledad, un hombre solo como unidad de existencia a partir de la manada y solo como abandono ante el mundo y sus peligros (orfandad). Así, decide regresar a Múnich, para continuar con sus actividades intelectuales e institucionales, más por una cuestión de supuesta responsabilidad que por gusto; pero de manera consciente o inconsciente, al menor pretexto tornará a Venecia para poder contemplar a su objeto de deseo.

En su regreso a Venecia, y al lograr sacudirse los triángulos edípicos, se toma la libertad de seguir a Tadzio por toda la ciudad, como un loco enamorado, alienado de la idea de la pasión (romanticismo trasnochado), pero no se atreve a abordar al jovencito a pesar de tener la oportunidad de hacerlo, no obstante, sí lo hace cuando pretende avisar a la madre del peligro que ronda a la familia si se queda más tiempo en Venecia. Esta circunstancia permite observar que funciona muy bien cuando asume el papel de autoridad, pues en este papel es cuando opera contra sí mismo al pensar comunicarle a la madre, de manera velada del peligro de la peste, pero en el fondo el verdadero peligro es el propio Aschenbach para Tadzio, y viceversa, Tadzio es un peligro para el intelectual racional y normativizado que es Gustav pues el chico parece reconocer a su admirador e intenta entrar en contacto con el enamorado.

Tal represión edípica lo llevará a la muerte. Una primera muerte se da con el destierro autoimpuesto, muerte cultural simbólica ante un mundo lleno de posibilidades inabarcables de un deseo irrefrenable; y una segunda muerte física ante la negación de toda posibilidad, asumiendo la sumisión como única salida. Matar al Edipo perverso.

CAPÍTULO IV

CRISIS DE LA UNIDAD, EL RIZOMA Y ASCHENBACH

4.1. LO MÚLTIPLE

Un rizoma como tronco subterráneo se distingue totalmente de las raíces y raicillas, (*Rizoma*, 12)⁶⁵ precisamente porque comprende lo múltiple:

Lo múltiple hay que hacerlo, no siempre añadiendo siempre una dimensión superior, antes bien, por el contrario, lo más sencillamente posible, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así es como el uno forma parte de lo múltiple, estando siempre abstraído). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir; escribir $n-1$. (*Rizoma*, 12)

En *La muerte en Venecia*, el personaje abandona un mundo paradigmático en el momento de decidirse a vivir una circunstancia diferente a su cotidianeidad, por lo que funciona diferente, en este nuevo acontecimiento, como se ha dicho con anterioridad, Aschenbach ya no es el mismo.

El Rizoma considera una serie de principios, con los que el personaje coincide:

1º Principio de conexión: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”. (*Rizoma*, 13)

Al atreverse a vivir una aventura, no es que olvide quién es, es decir, no renuncia a su propio ser, aunque éste queda altamente cuestionado, sino que ahora se abre a otros mundos y se conecta con ellos: “Al día siguiente, por la tarde, el empecinado caballero dio un nuevo paso para tentar al mundo exterior y cosechar esta vez el mayor éxito posible.” (*LMV*, 100) Esta nueva conexión tiene exigencias, sobre todo gozosas, esto le permite configurar una mejor comprensión sobre su propia persona y hasta se revitaliza para poder recuperar parte de ese mundo ya ido, por ejemplo:

⁶⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma, Introducción. Opus. Cit.*

Como todo enamorado, deseaba gustar, y la idea de que esto pudiera ser imposible lo angustiaba muchísimo. Empezó a añadir a sus trajes uno que otro detalle rejuvenecedor, a ponerse alhajas y a perfumarse; para hacer su *toilette* necesitaba un rato largo varias veces al día, y se sentaba a la mesa acicalado, excitado y tenso. A la vista de la juvenil tersura que lo había embelesado, su cuerpo senescente le daba asco; la visión de sus cabellos grises y los perfilados rasgos de su rostro lo sumía en la vergüenza y la desesperanza. Y así, deseoso, de remozarse, de recuperarse físicamente, se convirtió en cliente asiduo del peluquero del hotel.

Envuelto en un peinador, reclinado en el sillón bajo las solícitas manos del hablantín, contemplaba, atormentado, su imagen especular.

—Canoso —dijo torciendo la boca.

—Un poquito —replicó el otro—. [...] Pues, en definitiva, tenemos la edad que nuestro espíritu y nuestro corazón nos dictan, y las canas suponen, según los casos, un infundio más real que el que supondría el tan desdeñado tinte correcto. En cuanto a usted, caballero, tienen todo el derecho a recuperar el color natural de su pelo. ¿Me permite, pues, devolverle simplemente lo que es suyo?

— ¿Cómo así? —preguntó Aschenbach.

El locuaz personaje le lavó entonces la cabeza con dos lociones diferentes, una clara y la otra oscura, y el cabello le volvió a quedar negro como en sus años mozos. Luego se lo onduló en suaves capas con las tenacillas de rizar, retrocedió un paso y contempló su obra. (LMV, 109)

Aschenbach se conecta con muchos mundos aunque no esté de acuerdo con la mayoría de ellos; esta circunstancia anula lo Uno para dar lugar a una red de relaciones semejante a la que existe con las neuronas, todas son importantes pero nadie manda.

2º Principio de heterogeneidad: En un rizoma:

Cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificaciones muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc. Poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosas. Las disposiciones colectivas de enunciación funcionan, en efecto, directamente en las disposiciones maquínicas, y no es posible establecer una ruptura radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (Rizoma, 13)

En su inédito viaje, Aschenbach ya no puede elegir con quien convivir ni siquiera se le cumple el deseo de abordar directamente a su objeto de deseo. Entra en contacto con personajes con los que nunca hablaría desde su mundo cómodo de Múnich; aborrece a la mayoría de la gente con la que coincide, pero soporta la circunstancia con tal de no perder de vista a Tadzio, su amor ideal. En ese nuevo mundo, su fama, su personalidad ni mucho menos su intelectualidad importa. Aschenbach se conecta con personajes y con lugares inéditos, deja de ser plano, repetitivo y homogéneo para vivir, ahora, una heterogeneidad.

3° Principio de multiplicidad: La multiplicidad no es una unidad de medida, sino variedades de medida. En un rizoma no hay puntos ni suposiciones, sólo hay líneas. Un agenciamiento es el aumento de dimensiones (número de líneas) en una multiplicidad: “Las multiplicidades se definen por la línea abstracta, líneas, línea de fuga o desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras”.

Desde este principio, no hay manera convencional de cuadrar al nuevo Aschenbach, pues, ¿qué unidad de medida permite clasificarlo cuando ya es parte del caos y las circunstancias en las que se ve involucrado están fuera de cálculo, sobre todo fuera de control? La idea de unidad no funciona sino es para ver cómo se desintegra en una crisis, sobre todo de una crisis de comprensión de sí mismo. Ahora el personaje no tiene ni quiere recordar ni funcionar como modelo, mucho menos quiere seguir una pauta que guíe su conducta desde la perspectiva de la razón; lo que desea es disfrutar intensidades, seguir dócilmente a donde *el deseo* lo lleve, y esto no es un movimiento calculado sino uno que hasta pone en riesgo su vida, dado que no está acostumbrado a lo inesperado. Se puede observar que el personaje ya no atiende ni siquiera los avisos que lo pueden poner a salvo de un grave riesgo sino que él mismo coopera en su propio perjuicio, entonces, no tiene conciencia de sí mismo, pues eso significaría la renuncia al deleite, sólo acepta aquello que lo conduzca a su objetivo pleno, disfrutar su aventura:

La cabeza le ardía, un sudor viscoso cubría su cuerpo, la nuca le temblaba y una sed intolerable lo atenazaba, impulsándolo a buscar algún alivio momentáneo. En una pequeña verdulería compró algo de fruta, unas fresas excesivamente maduras y ya blandas que fue comiendo mientras caminaba. Una plazuela abandonada, que parecía surgir de un hechizo, se abrió de pronto ante él. La reconoció: era la misma donde, semanas antes, concibiera su desesperado plan de fuga. (LMV, 111)

Entonces no hay una medida, sino variedades de medida; en este sentido, él sería una medida entre tantas, es decir, no habría un Uno, él, sino varios unos que pertenece a una especie de red donde se destacan la multiplicidades de líneas y nudos, donde ninguno es el más importante y sólo es la causalidad mandatada por el caos el que hace coincidir las líneas, así, es una unidad perdida y relacionada entre muchos unos, un Aschenbach que no es más que un viajero como muchos otros; nunca el uno sino el n-1. Así, el mismo narrador parece burlarse de él, al considerarlo casi como un anónimo: “El iluso se marchó feliz, turbado y temeroso. Llevaba una corbata roja, y una cinta de varios colores adornaba su sombrero de anchas alas”. (LMV, 110)

4º Principio de ruptura asignificante:

“Contra los cortes demasiado significantes, cortes que separan las estructuras o que atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, según otras. Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad, según las cuales es estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización por las que huye sin cesar”. (Rizoma: 15)

Como se ha visto, Aschenbach proviene de un mundo estable, empezando por su propia persona, cuya vida corre sobre bases bien estructuradas, relacionadas con otras aunque de manera vertical (no horizontal). Su posición de escritor con fuertes lazos con el poder da sentido a su actividad, siempre proponiendo modelos de significación para que la civilización corra por el lado correcto de la vida. Visto así, es una razón, la del Poder, la que impera para dar un sentido a la vida, no cualquier sentido.

Sin embargo, este modo de vida se ha anquilosado en la monotonía, es una forma estable que ya no ofrece satisfacción plena al escritor; es cuando el deseo, en un principio sumiso, ahora renace indomable y capaz de operar en contra de la propia razón, del propio Aschenbach, y se atreve a lo inexplicable: pasa de un mundo estable a uno aventurado; ahora ya no importa la razón sino los impulsos del inconsciente; pasa del universo de la significación a uno donde la razón estorba, a uno donde predomina la asignificación, pues ¿qué sentido tienen enamorarse, sobre todo de un jovencito? Contra toda lógica, el personaje corre tras un amor imposible, según la versión del propio narrador. Es importante destacar que es una persona adulta la que se siente renacer y actúa como un jovencito apasionado, rompiendo con la lógica de que a cierta edad y debido al trabajo intelectual se alcanza una madurez, en todos los sentidos.

5º y 6º Principio de cartografía y de calcomanía:

Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es tan ajeno a toda idea de eje genético, como a la de estructura profunda. Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva sobre la que se organizan estudios sucesivos; una estructura profunda es más bien como una serie de base descomponible en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad de producto pasa a otra dimensión transformacional y subjetiva [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones”. (*Rizoma*, 18)

Una vez arrastrado por corrientes azarosas, Aschenbach está imposibilitado de reproducirse a sí mismo como hombre estable, pero sobre todo como hombre apasionado siempre se está transformando y así lo hace cada que se aproxima a Tadzio. Visto así, Gustav no hace una repetición de un programa ni de un modelo humano puesto que sólo sigue impulsos; lo que se tiene, entonces, es que el personaje no calca a nadie, sólo fluye en una dirección incierta, sin sentido, y desesperanzado, pues sabe que la correspondencia a su amor es imposible.

En el caso de que se piense que se está ante un calco, esto significaría que Aschenbach tendría salvación, que el mismo narrador pudiera salvarlo de la muerte y lograra una relación más feliz con Tadzio, pues recorrería un camino ya hecho, estable; los riesgos serían sólo una emoción pasajera, su vida estaría bajo control y garantizada, pues ya estaría preestablecida.

Pero no es así, lo que el personaje traza es un mapa, una geografía que se transforma cada que aparece un acto inédito, a veces se achica y a veces se agranda, dependiendo de lo que haga, pero es una geografía nada estable, lo que tiene es una cartografía donde nada es seguro, se está ante un mapa, es ahí cuando el personaje experimenta un devenir animal, más como un lobo que como un intelectual, si tiene éxito o no, eso ya es otra cosa.

CAPÍTULO V
LA MUERTE EN VENECIA,
¿LITERATURA MAYOR O LITERATURA MENOR?

5.1. Contexto social de la producción literaria de Thomas Mann

De Mann se ha dicho que su vida y obra ofrecen tres claros periodos de unos veinticinco años cada uno, que corresponden al último cuarto del siglo XIX y a los dos primeros del XX. Los dos ejes son la publicación de *Los Buddenbrook* (1901) y la concesión del premio Nobel (1929).

Nace en Lübeck en 1875, miembro de una familia de la alta burguesía comercial. Tras una infancia mimada y feliz, emprende algunos estudios universitarios, pero dedica sus mejores esfuerzos a su formación intelectual y literaria; lee y atesora experiencias: Schopenhauer, Nietzsche, Schiller.

Las reseñas de su vida publicadas en diversos medios de información destacan que a los diecinueve años de edad se traslada a Múnich –donde vivirá casi cuarenta– y escribe su primer relato: *La caída*. De 1898 es su primer libro, los siete relatos que componían *El pequeño señor Friedemann*. Mann guardará especial cariño siempre a su relato primerizo *Tonio Kröger*.

Medios electrónicos enfatizan que en 1897, durante su estancia en Roma, comienza a escribir la que será su primera gran novela, *Los Buddenbrook*, la saga de tres generaciones de una familia de comerciantes de su ciudad natal. A pesar de engrosar dos volúmenes y de su alto precio se vende muy bien y se ve convertido precozmente a los 26 años en un escritor de éxito.

En 1929, el Nobel de literatura distinguía a una obra en especial dentro de la trayectoria de un autor. No fue la celebrada *La montaña mágica*, publicada seis años antes, sino *Los Buddenbrook*. El propio autor siempre intuyó, y así lo dejó escrito en su *Relato de una vida*, que su consagración vino antes, de manos de *La muerte en Venecia* (1912), su otra gran creación literaria del periodo.

El último tercio de su vida lo pasa casi por completo fuera de su país. En 1933 Hitler ganas las elecciones y Mann se traslada a Suiza. Tres años más tarde rompe pública y definitivamente con el III Reich y obtiene la nacionalidad checa. En 1938 se traslada a Princeton y en 1941 a California. Catorce años en total vivirá en Estados Unidos, país que le otorgará su nacionalidad en 1944, cuando el escritor tiene 69 años. Dos años después de concluir la II Guerra Mundial vuelve a Europa, vive en Zúrich los últimos cuatro de su vida. Allí muere el 12 de agosto de 1955.

Mann fue una voz protagónica en la vida política, intelectual y literaria de su país. Vivió dos guerras mundiales que tuvieron como centro a su país y evolucionó en sus posturas desde conservador nacionalista (con tintes hoy escandalosos de militarismo y antisemitismo) hasta defensor de la democracia, primero con tibieza y más tarde con una beligerancia que casi termina en socialismo. Grandes conocedores de su obra piensan que en realidad la política no le interesó nunca; en cambio sí, y mucho, la realidad social de su país y, siempre y sobre todo lo demás, el arte. Aun así asumió su responsabilidad de intelectual y prestó su voz de mil maneras a la causa de la libertad.

Y destacan estos mismos medios que lo más importante para él fue lo alemán, la defensa del espíritu nacional, y esto está presente desde sus primeros relatos hasta el *Doktor Faustus*. Sus escritos políticos suponen la mitad de su obra de no ficción.

Mann postuló desde sus primeros trabajos la responsabilidad crítica, moral y didáctica de la literatura y a este propósito se atuvo. El denominado por algunos “príncipe de los escritores burgueses”, un monstruoso hombre-enciclopedia lleno de ideas y con un maravilloso uso de la lengua, será seguramente siempre más admirado que querido, pero debe ser leído porque ha revelado cosas interesantes. Finalmente, a la conclusión que llega Thomas Mann es que un artista debe estar integrado en la sociedad.⁶⁶

Y es de este punto donde partimos, pues ¿a qué sociedad se refiere el autor de *La muerte en Venecia*?

5.2. La producción literaria no pertenece a una minoría⁶⁷

Sobre lo que se ha dicho arriba, es preciso diferenciar al menos dos aspectos en cuanto a Thomas Mann y su novela *La muerte en Venecia*; por un lado la literatura del autor y, por el otro, la producción literaria del personaje, Aschenbach.

En cuanto al primer aspecto, es evidente que la del autor no corresponde a una *literatura menor* dado que no produce una escritura que una minoría hace dentro de una lengua mayor, pues Thomas Mann, premio Nobel en 1929, habla la lengua alemana, la lengua mayor, una forma de comunicación oficial. Esto permite, según Deleuze y Guattari,

⁶⁶ Recuperado de: <http://www.fluvium.org/textos/cultura/cul277.htm>

⁶⁷ Minoría en el sentido en la que Deleuze y Guattari lo han expuesto en *Kafka, por una literatura menor*: Hay que recordar que este concepto se refiere a que una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. (KPULM, 28)

que el autor pueda escribir de cualquier manera. Estas ventajas más bien exponen una territorialidad de Thomas Mann en la población alemana.

5.3. Thomas Mann y *La muerte en Venecia* pertenecen al campo de las “grandes” literaturas

El problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo; de tal manera que ninguno de estos problemas edípicos es particularmente indispensable, ni absolutamente necesario, sino que todos se unen en bloque dentro de un espacio más amplio. (*KPULM*, 29)

En *La muerte en Venecia* no aparece esencialmente el tema de la política, más bien plantea un problema individual, como ya se ha visto; aunque lo social aparece como trasfondo, como un ambiente necesario, pero no central.

Lo que sí aparece es el problema de autoridad de Aschenbach, donde destaca “el triángulo familiar que establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos que determinan los valores de aquél” (*KPULM*, 29). Así, el personaje pertenece a una casta del poder y desde ahí elabora su discurso, un discurso que nada tiene que ver con las minorías ni con trabajadores, sino con la forma en la que funciona su estirpe, un modelo que utiliza para ordenar el mundo de acuerdo a esos parámetros; así, su literatura y forma de funcionar están establecidas a partir de un fantasma edípico.

Esta circunstancia permite observar al narrador, de quien se puede decir que es alguien muy preparado y con una profunda capacidad de observación. Asimismo, su discurso puede permitir configurar a su interlocutor (o a sus interlocutores), quien puede tener la misma capacidad intelectual o al menos estar a la altura del narrador.

5.4. El talento como característica de una literatura mayor

El individualismo que se trata en la novela cumple una función esencial en cuanto a que es un sujeto el personaje central y no una colectividad, en este sentido, en una literatura mayor predomina el talento, circunstancia que permite *una enunciación individualizada* (KPULM, 30), que es la enunciación de “un maestro” y que por lo tanto “puede estar separada de la enunciación colectiva”.

También se puede observar que la máquina social a la que pertenece Aschenbach no es una máquina para relevar dado que está al servicio de una ideología que más bien no quiere cambiar y por tanto “está incapacitada para crear una nueva comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (KPULM, 30). Así la escritura y la vida misma del personaje, la de un “maestro”, hechas para servir de modelos hasta en las escuelas se proponen como talentos, puesto que esta característica es más bien individual.

Ante lo anterior, lo que vemos en *La muerte en Venecia* es que el enunciado remite a un sujeto de la enunciación que es su causa y a un sujeto del enunciado que es su efecto. Esto atiende categorías tradicionales de los dos sujetos, el autor y el héroe, el narrador y el personaje, el soñador y lo soñado (KPULM, 30): No hay, entonces, “una renuncia al principio del narrador y, en consecuencia, tampoco a una negación de una literatura de autor o de maestro”. Éste renuncia pronto al espíritu innovador para convertirse en un clásico de las letras. Conforme avanza en edad, prefiere la razón a los impulsos de la innovación; prefiere el premio como halago a su gran talento que la inquietud espiritual, la zozobra que puede ofrecerle el deseo; desde luego hasta que el deseo es más grande que su posición ético-cognoscitiva. Gustav von Aschenbach siempre apuesta al discurso individualizado más que al colectivo.

Dado cómo funciona el personaje, y probablemente el narrador, se puede deducir que la producción de Aschenbach, y en este caso la del propio Thomas Mann, corren en sentido diferente a lo que se conoce como *literatura menor*, hay que recordar que este concepto se refiere a que una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. (*KPULM*, 28) Lo que aquí no sucede.

La producción literaria y la vida misma de Aschenbach se oponen a una literatura menor sobre todo en tres aspectos:

- a) En lugar de desterritorializar la lengua la territorializa, dado que el uso que se le da respeta la normatividad lingüística.
- b) La articulación de lo individual no en lo político, sino en la subjetividad del personaje.
- c) No hay un dispositivo colectivo de enunciación, sino uno individualizado.

Así, la literatura del autor de la novela como la del personaje que en ella actúa, “impiden la posibilidad desde dentro un ejercicio menor de otra lengua. Es cuando el alemán, como lengua se vuelve verdaderamente una máquina única de expresión (*KPULM*, 32). En estas condiciones el alemán se torna un “idioma de papel”, pues no hay la posibilidad de que se le desterritorialice y se le agreguen nuevos términos, casi siempre proporcionados por el lenguaje coloquial o por otras lenguas, por lo tanto, siempre tendrá un vocabulario aseado pero imposibilitado para hacer vibrar intensidades. (*KPULM*, 32)

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

EL RIZOMA Y EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA,

DE LUIS ZAPATA

1.1. Los principios

1.º de conexión y 2.º de heterogeneidad:

El Vampiro de la colonia Roma no responde a la unicidad ni su vida se mueve gracias a este modelo, por el contrario, gira sobre algo diferente a un solo eje. Tampoco establece una comprensión del mundo a partir de un sistema binario, es decir, el Vampiro no es un yo con su oponente; muchos menos es una duplicidad. Adonis es más bien una multiplicidad capaz de cualquier conexión, esto produce el efecto de que en el personaje hay “una multiplicidad de articulaciones y también de segmentariedades, de planos, territorialidades; pero, también, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de destratificación. [...] Todo esto, líneas, velocidades medibles, constituyen una *composición maquínica*” (Rizoma, 8) de la que el Vampiro forma parte, y está interconectada, a su vez, con otras composiciones maquínicas, a veces de la misma naturaleza, a veces no, casi siempre de ambiente distinto.

Los movimientos que realiza Adonis siempre corresponden a desplazamientos nómadas, mismos que le dan la posibilidad de estar moviéndose en espacios cerrados y sobre todo en espacios abiertos, esto le permite conectarlos. Esta circunstancia hace posible al personaje vincularse con diversos espacios: conoce ambientes donde predomina la pobreza:

Pero ya después rené como que se quedó picado

Picado en los dos sentidos ¿no? Y me iba a ver seguidísimo diario o cada tercer día y me dejaba los quince pesos del hotel así es que por eso ya no tenía que preocuparme pero a mi hermano le empezó a ir mal lo corrieron de la chamba o algo así y se quedó sin dinero ya no teníamos ni para comer nos la pasábamos

comiendo tortas de plátano porque era lo más barato y a mí me sabían riquísimas me sabían deliciosas las tortas de plátano pero no podíamos vivir eternamente así ¿verdad? Entons decidí ir a ver a mi madrina la madrina de mi hermano pero era casi mi madrina ¿no? Era muy cuatita La fui a ver y le dije que ya estaba viviendo en México y que estaba trabajando pero como que no me la creyó yo creo que me vio así, todo jodido y se compadeció de mí y me dio cien pesos Cien pesos en aquella época eran una fortuna y compré comida y nos fuimos a comer y todo ¿ves? (EVCR, 55-56)

o la abundancia:

Entonces estábamos así como en un callejón con salida pero no la encontrábamos hasta que conocí a zabaleta que era diplomático o embajador o algo así ¿no? Importante iba en su coche por ahí por la glorieta de río de janeiro y bueno ya sabes ¿no? Ya te platicué como ligan los cuates de coche se te quedan viendo dan vuelta te vuelven a ver y si les das jalón te hacen una seña desde el coche para que te acerques y así fue con él y bueno [...] como estábamos en una situación bastante peliaguda (EVCR, 92)

Cada individuo-mundo es descubrimiento y hastío en sí mismo, cada individuo-mundo es su propio *locus amoenus* construido ante un ente destructor que los mira desde el borde, desde la periferia de la existencia-mundo y el vampiro decide conectarse con ellos.

Vivir la enfermedad de los *Otros* también es experimentación conectiva, ser los otros para olvidarse de sí, de modo que Adonis sufre lo que corresponde a otros y se descubre vivo y deseante:

yo lo vi “puso víctima de hipocondriasis ataque de hipocondriasis” entonces fue cuando descubrí que yo era hipocondriaco” (...) pensaba que era muy mala onda que todas mis enfermedades me las inventara yo” (...) entonces empecé a alimentarme bien (...) a hacer ejercicio (...) en fin a aliviarme por mis propios medios y si ¿ves? era como un nuevo renacimiento me propuse hacer de mí un individuo nuevo diferente (...) entons empecé a salir muchísimo a la calle me sentía fascinado por la ciudad en esa época me parecía la ciudad de México la ciudad más cachonda del mundo la que más se prestaba a coger (...) entons yo decía “no ps

si esta ciudad es cachondísima para muestra basta la torre latinoamericana que es el falo más grande de latinoamérica” porque sí es como un falo ¿te has fijado? Es larga larga como cualquier prestas que se precie de serlo y abajo hasta tiene sus huevos cuadrados pues pero huevos al fin y al cabo entons a mí la torre me parecía el falo más grande de américa latina y el palacio de bellas artes la chichi más gorda de todo el continente je y así toda la ciudad ¿no? (EVCR, 199-200)

Esta conexión de territorios de naturaleza distinta conlleva en sí otra conexión, la que corresponde a la desterritorialización de una lengua, en este caso de un dialecto del español, no hay que olvidar que dialecto es una variante de una misma lengua⁶⁸, basta con observar la forma en que Adonis construye el lenguaje, una forma especial de cierto grupo de personas, y cómo se comunica con interlocutores que pertenecen a diferentes estratos sociales, cuyas formas de la lengua son más normativas por pertenecer a una clase social más alta, estableciendo así una conexión heterogénea con diversos mundos:

Aunque en realidad no tenía por qué preocuparse pues tenía un chingo de lana ¿verdad? y en fin ¿no? inmunidad diplomática pero ps contra la muerte nadie tiene inmunidad ¿no? ni contra la policía de aquí después me dio su teléfono pero todo misterioso nomás apuntó las últimas cifras [...] (EVCR, 93)

Incluso allí donde pareciera que hay un callejón sin salida se abre la posibilidad para una nueva oportunidad de cambio, es decir, el mundo-ciudad donde habita Adonis está tan vivo como él mismo. Este mundo-ciudad donde otros individuos tan diversos y distantes entran en contacto con un personaje que es puro fluir disímbolo *per se*. Así, otra vez vivo y vibrante como su ciudad, busca la conexión y la heterogeneidad; ejemplo la esquina mágica:

porque ya ves que los sanborns tienen un atractivo irresistible para los gays
o si no ¿sabes qué? me paraba en la esquina mágica ya sabes cuál es
¿no? la de insurgentes y baja california por ahí por donde está el cine las
américas le dicen la esquina mágica porque cualquiera que se pare ahí liga

⁶⁸ <http://lema.rae.es/drae/?val=dialecto>

ya si no ligas es porque estas muy feo o porque de a tiro eres muy pendejo o las dos cosas pero por lo general siempre ligas. (EVCR, 111-112)

Los agujeros en las paredes de los baños de los Sanborns, los espejos: [...] “O sea cuando no puedes hacer los agujeritos o usarlos, es el espejo que cada quien lleve, un espejito desos de bolsillo para poder ver a los chavos en los baños el espejo es maravilloso ves todo así en su esplendor y de abajo para arriba ay es rico”. (EVCR: 207)

El personaje también coincide con el 3.º Principio de multiplicidad:

Adonis cumple con lo múltiple al tener no sólo un nombre, de hecho su nombre oficial permanece casi en el silencio, se le conoce más por su seudónimo, uno que le va bien de acuerdo a su forma de funcionar, en consecuencia, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo:

O por lo menos le hacía buena cara y de que a veces me chiveaba cuando rené me hacía un cumplido ¿ves? Como preguntarme cómo era posible que no tuviera amante si era un chavo tan guapo tan bueno que era un adonis imagínate así me decía y así se me quedó desde entonces todo el mundo me decía así hasta mi hermano ¿ves? hasta él se acostumbró a llamarme así [...] (EVCR, 49)

Así, su forma de ser y de funcionar, denuncian las pseudo multiplicidades arborescentes y a las personalidades fundamentadas exclusivamente en el *Yo*; por eso renuncia al proyecto de vida que le propone el diplomático:

Me la soltó me dijo “mira adonis ya es tiempo de que vayas pensando que es lo que vas a hacer en tu futuro” dice “porque no puedes ser tan inocente como para creer que toda tu vida vas a vivir de esto ponte a pensar” [...] onda de que dejara el talón ¿verdad? porque en el fondo el tal zabaleta tenía mucho de moralista de que me regenerara y volviera al buen camino de que me pusiera a estudiar y a “labrarme un porvenir” je como dicen las academias de corte y confección (EVCR, 122)

Me la había pintado tan gacha que ya hasta me imaginaba que iba a terminar como santa ¿si viste la película? [...] ¿esto es lo que me espera? ¿eh? ¿ese es mi triste je futuro?

Y como que le saqué porque ya ves que hay veces en que uno se pone trágico y piensa las cosas como no son (EVCR, 123)

Adonis participa en una forma de dar fe de su vida: una grabación, misma que produce un encadenamiento interrumpido de efectos, tanto en su lenguaje como en su conducta, en donde también aparecen varios ritmos de vida variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera, en una especie de Anillos abiertos.

El ir y venir, la no permanencia, la rebeldía de Adonis, devienen en *El vampiro de la colonia Roma*, en donde la búsqueda es llevada por el deseo insumiso y juguetón hacia nuevas experiencias sobre el otro y con el otro, sin importar el nombre verdadero, la ausencia del nombre propio es la primera acción desterritorializadora. Es decir, esta forma de dar vida se oponen, desde todos los puntos de vista, al libro clásico y romántico, constituido sólo por la interioridad de una sustancia o de un sujeto. En Adonis también hay mucha exterioridad.

Yo ya tenía mi vida futura planeada y solucionada ya no tenía que preocuparme por talonear entonces no me podía hacer ningún mal ir nomás de visita y ahí te voy al sanborns del ángel a las diez de la noche con las más honestas intenciones pero ya estando allí me empezó a entrar no sé qué [...] de volver a sentirme independiente de saber que yo podía valerme por mí mismo [...] era como una corriente que me arrastraba sin que yo me diera cuenta nomás como un deseo pero sin saber de qué (EVCR, 123)

Ahora el lector no está ante un libro-aparato de Estado, precisamente porque *las multiplicidades planas de n dimensiones* son asignificantes y asubjetivas, son designadas por los artículos indefinidos, o más bien partitivos.

No importa la estirpe ni que el nacimiento conste en actas como una imposición del poder del Estado al sujeto-sujetado, mensurable en su existencia. El “alias” Adonis le da perspectiva para comprender y aprehender el mapa de su mundo y existencia. Ese sobrenombre lo hace real y un delirio de sí mismo, por lo tanto se deja inventar y el mismo se inventa con todo lo que eso implica.

En ese caso el “alias” es el otro nombre del deseo y sobre todo el anhelo del Otro: “[...] y en el punto álgido de esa despersonalización es donde alguien puede ser *nombrado*, recibe su nombre o su apellido, adquiere la más intensa discernibilidad en la aprehensión instantánea de los múltiples que le pertenecen y a los que pertenece”. (MM: 42) Así pensado, no es su nombre oficial el que le da vitalidad a su existir, sino su alias, Adonis García.

Aunado a esto, también aparece su otro nombre, que también tiene una inmensa energía desterritorializadora: *El Vampiro de la colonia Roma*.

Adonis es sólo un nombre entre otros nombres, no es una personalidad unívoca, ni dual, sino múltiple, una forma de funcionar inaprensible. Así, el personaje asume el anonimato con un sobrenombre ante los ojos del poder, pues éste no tiene posibilidades de aprehenderlo, de describirlo de acuerdo a sus parámetros:

“La identidad anulada que es presentada como privilegio resulta ser la pérdida o ausencia de nombre que es el lazo que relaciona la persona con la sociedad. Anulando el nombre, ingresando en el anonimato se escapa a la agresión exterior de la sociedad y con ellos sé es un privilegiado”. (Achugar: 270)

Recordemos que en la mitología grecolatina Adonis es uno de los seres mortales símbolo de la perfección de la belleza masculina amado por Venus-Afrodita, en ese sentido, hay coincidencias con el personaje del texto de Luis Zapata:

“tanto me paraba ahí que un cuate me decía que me iban a hacer una estatua ¿no? Como la tigresa [...] y abajo mi nombre en una plaquita adonis garcía vampiro de la colonia roma cobra tanto y en tal teléfono” (EVCR: 112)⁶⁹

Su nombre corresponde a lo inasible, a una especie de fractal que se construye en cada acontecimiento, al no ser un nombre designado por el poder es caótico; puede designar a una persona, pero también puede designar un vacío, pues Adonis parece ser ante los ojos del lector una especie de fantasía, algo más allá de realidad, sin embargo, en el discurso

⁶⁹ El espaciado que aparece en el texto citado corresponde al original, tomando en cuenta la advertencia del mismo Zapata de que se trata de darle credibilidad fonética puesto que es una grabación.

inventa una realidad, una locura propia que es elegida con gusto, en lugar de la locura estándar que le ofrece el poder, así, en cada paso, en cada vivencia el personaje va inventando su nombre propio:

“El nombre propio no designa a un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. El nombre propio es el sujeto de un puro infinito” (MM: 43)

Asumir ante los demás su condición-nombre resulta complicado, sin embargo, es la génesis de su Ser en esta ciudad-mundo. Éste es su devenir animal-monstruo, la denominación de otros se la aplica-replica el mismo, asumir su realidad es su toma de consciencia, posición política –su zoo politikon– ante la sociedad; este asumir no es sólo una idea, es sobre todo una forma de hacer la vida, en donde él asume la responsabilidad de sus actos:

“aunque claro ella ya sabía que yo era gayo o por lo menos se lo imaginaba... [...] ps si era siquiatra debería saber todo eso [...] pus ni modo de decirle que andaba de *vampiro* ¿no?” (EVCR: 64)

En este sentido, el personaje es honesto consigo mismo, si para su propia persona no exige una estructura oficial, tampoco la exige para los otros ni impone su forma de ser y de vivir en los otros, él simplemente existe y vive:

entonces todas las cosas me parecían rarísimas y pensaba que todo el mundo estaba loco menos yo porque a cada gente le conocía mañas diferentes gestos diferentes ondas miedos todo ¿no diferentes fue entonces cuando conocí al crestas era un cliente que siempre usaba preservativo. (EVCR: 79)

El nombre es un mero accidente en la geografía, para el personaje es un mapa de las representaciones. Estas búsquedas nominales son algunas de las distintas líneas de fuga hacia adelante, ante la poca importancia que el personaje da al sistema social neurótico en el que vive y del que se satisface. Lo vive, lo toca, lo goza y lo rechaza una vez que lo disfruta y ubica, nuevamente, en esta búsqueda *esquizo* liberadora; se puede decir que asume su propio delirio o locura, no el delirio o la locura que la sociedad le quiere imponer.

En su fluir-huir hacia la ciudad-vida, Ciudad de México, por ejemplo, se alegra de encontrarse con su hermano con quien se reconoce en el rompimiento de los esquemas del melodrama neurótico, aceptando el delirio de la manada en donde ya no hay nombres:

“y ora tú ¿qué onda?” “yo creí que ya te estabas regenerando que ya ibas por el buen camino” [...] entonces le platiqué todo ¿verdad? [...] de todas las broncas y azotes y nosotros muertos de la risa porque siempre que nos pasaba o nos pasa algo gacho a mi hermano y a mí siempre nos lo contamos botados de la risa es como si quisiéramos llorar y no pudiéramos y entonces nos da por la risa haz de cuenta que chillamos a carcajadas” (VCR: 46-47)

La extrañeza del Otro en él se hace patente: La imposibilidad de quedarse en un sitio, con otro (u otros) individuo(s), responde una plena negación de los significantes “cadena-condena”: amor-pasión, fidelidad, pareja, familia –núcleos castrantes del deseo:

cuando regresé a México la cosa con rené se empezó a poner muy gruesa se empezó a azotar muchísimo por ondas de celos en un principio no no era celoso pero después sí ya ves que por lo general es lo que pasa cuando vives con alguien los primeros días los primeros meses quizá te los pasas cogiendo y entonces ni quien se preocupe de que haya otras ondas en la vida del otro cuate porque además cogiéndotelo diario ps como que ni siquiera le das chance de que piense en otras cosas pero ya después como que eso se va gastando ¿no? Se va haciendo costumbre vivir con alguien y aunque ya no sientas atracción ni nada sigues viviendo con él por pura comodidad por pura hueva de sacar tus tilichis o e decirle al otro mono que los saque ¿no crees? Entonces nosotros ya estábamos en ese punto y fue cuando aparecieron los celos ¿no? Como para condimentar la cosa para volverla menos aburrida me acuerdo que a rené le encabronaba mucho que llevara cuates a la casa [...] (EVCR, 96)

Esta participación de Adonis de dar fe de su vida por medio de una cinta grabada, produce un encadenamiento interrumpido de efectos, tanto en su lenguaje como en su conducta, y hace posible la aparición de ritmos de vida variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera en los llamados Anillos abiertos, nada está cerrado todo es posible.

Esta forma de crear una vida está en oposición, desde todos los puntos de vista, a la idea clásica y romántica del objeto libro, constituido sólo por la interioridad de una sustancia o de un sujeto. En Adonis todo es exterioridad, es múltiple.

El Vampiro de la Colonia Roma y el 4.º Principio de ruptura asignificante:

Frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, quebrado en cualquier parte, vuelve a brotar siguiendo tal o cual de sus líneas. No se termina nunca con las hormigas, ya que éstas forman un rizoma animal en el cual la mayor parte puede ser destruida sin que deje de reconstruirse [...] (Rizoma, 17)

Una estructura significativa se deja sugerir en la grabación de la vida de Adonis, en el sentido de que es comprensible saber quién es el personaje y lo que ha hecho gracias a cierta lógica del relato; se estaría ante cortes significantes ensamblados de tal forma que permiten reconocer las leyes que rigen esos relatos.

Sin embargo, los relatos no tienen como fin esos cortes significantes en sí mismos, como sucede con Aschenbach, donde el significante funciona de manera medular en los libros que ha publicado y en las reflexiones que le sirven de guía ético-cognoscitiva para orientar su vida. En cambio, el Vampiro usa este instrumento, la lengua, como puede y casi siempre de manera caprichosa, no atiende las formalidades del lenguaje y habla de acuerdo a su contexto social y económico; su lenguaje es improvisado y coloquial.

El personaje, con esta forma de discurrir, no busca colocarse por encima de alguien o de algún grupo social, pero tampoco persigue ponerse por debajo de un esquema; en términos generales sus relaciones son más bien horizontales, de tal forma que no le importa quedar bien con nadie, ni siquiera consigo mismo en el plano de un yo o un súper yo.

Así pensado, el corte significativo, entonces, le permite no caer en su totalidad en el caos, pues todo sería incomprensible en la grabación, de hecho no tendría caso compartir su vida al entrevistador.

ay hoy amanecí medio pendejo como que no ligo bien las ideas ¿sabes a qué hora me acosté anoche? a las tres de la mañana ¡a las tres de la mañana! y tú vienes aquí de madrugada a hacerme preguntas idiotas... (EVCR, 134)

Para Adonis, los cortes significantes apenas son trazos que le permiten cierta orientación para no extraviar su discurso, pero de ninguna manera se obsesiona con ellos.

Así, estos cortes significantes no producen efectos determinantes en el discurso ni en la vida de Adonis, su discurso no se deja estructurar a partir de criterios formales, mucho menos deja que su discurso y vida sean atravesados por un supuesto gran conocimiento sobre la vida o un profundo saber académico, que no lo tiene ni lo necesita.

Su vida más bien coincide con un rizoma, pues puede ser rota en alguna parte sin que eso signifique una tragedia, esas rupturas se subsanan de inmediato, pues por la forma en que las expresa más bien parecen acontecimientos cómicos que devienen líneas de fuga:

¡puta madre! ¿contarte mi vida? y ¿para qué?
¿a quién le puede interesar? además yo tengo mala memoria estoy seguro que se me olvidarían un chingo de detalles importantes
o bueno no importantes porque en realidad no creo que me haya pasado nunca algo importante— (EVCR, 15)

Se está, entonces, ante cortes significantes y asignificantes. (*Rizoma*, no hay significativo, 5, 17)

No obstante, los triángulos edípicos, significantes, vuelven a aparecer para territorializar en la familia al personaje, pero para éste casi siempre son un excelente pretexto para que juegue con ellos y los desarme o los arme a su antojo, y con ello logre también desterritorializarse:

cuando yo nací mis papás ya eran grandes los dos mi papá tenía creo sesenta años y mi mamá cuarenta y pico ya casi menopauseando ¿no? Has de pensar que por eso nací tarado pero no eso fue por los golpes de la vida aunque ni soy tarado ni la vida me ha golpeado pus ni que hubiera sido boxeador ¿verdad? (EVCR, 16)

Lo mismo ocurre cuando conoce a su abuela, en donde, a pesar de que “se produce una ruptura [...] se corre el riesgo de volver a encontrar en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto” (Rizoma, 17):

Aparte teníamos una abuela la mamá de mi mamá pero sólo una vez la vi un día que venía yo llegando de la escuela y estaba una señora ahí sentada entós mi mamá me dijo “mira esta es tu abuela” pero no sé ¿no? a lo mejor era la señora que vendía gelatinas y la llevaron para que no creyéramos con el complejo de no tener familia luego, creo que fuimos a verla a su casa pero no me acuerdo no estoy seguro después ya nomás supe que se murió (EVLC, 17-18)

También se puede notar que en el sentido se encuentra una ruptura fuera de lógica, pues de una familia más o menos bien constituida brota el no sentido:

De repente mi hermano se fue de casa así nomás sin avisar y sin haberse peleado con mi papá ni nada nomás por puro instinto de vago que tiene se fue con unos amigos a Acapulco y se estuvo por allá como dos o tres meses en el rocanrol [...] (EVCR, 16)

De una familia más o menos estructurada surge lo inesperado.

En aquellas épocas ya me había vuelto muy inquieto sexualmente muy precoz fui ¿no? andaba caliente todo el tiempo y ya me masturbaba y tenía sueños mojados y todo pero fíjate qué curioso siempre me masturbaba pensando en chavos [...] (EVCR, 22)

Del mundo estable surge lo inesperado:

También tenía un amiguito no me acuerdo si de la escuela o no no era de la escuela vivía por la casa creo y jugaba mucho con él tenía una bicicleta y nos pasábamos el día entero en la bicicleta echando desmadre nomás de aquí para allá así vagueando y una vez que íbamos en la bici él venía en los diablos y yo manejando ¿no? entonces como que me pegaba el pito en la cintura me lo pegaba y yo así por dentro sintiendo bien rico pero diciéndole “no” que quién sabe qué “hazte para atrás no mames” y yo “pégamelo más” en mis adentros je y entons ... (EVCR, 23)

Hay ruptura en el rizoma cada vez que líneas segmentarias exploten en una línea de fuga, si bien ésta forma parte del rizoma. Estas líneas no dejan de remitirse las unas a las otras. (Rizoma, 17)

Adonis, al no seguir un modelo puede tomar decisiones en el momento para romper con una forma de vida y no por eso hace una tragedia ni se acaba el mundo, por el contrario, reinicia un nuevo proyecto que puede romper cuando se le ocurra o de manera inesperada.

Esto tiene que ven con la capacidad del personaje de proponer líneas de articulación, pero también la capacidad de romperlas y volver a constituir nuevos territorios y articulaciones.

Principios de cartografía y de calcomanía, 5.º y 6.º

Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es tan ajeno a toda idea de eje genético, como a la de estructura profunda. Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva sobre la que se organizan estudios sucesivos. (Rizoma, 21)

Sobre lo anterior, la vida de Adonis es una especie de improvisación constante pues no quiere ni puede seguir una fórmula para vivir y solucionar sus problemas:

“al mismo tiempo como que me empecé a volver bien vago ya no me gustaba la escuela me aburría enormemente la escuela y entonces le dije a mi papá que ya no quería ir a la escuela y ¡puta! no sabes el madrazo que me acomodó [...] (EVCR, 24).

En este sentido, sus vivencias no requieren un encausamiento pues anularían lo que él busca, vivir y gozar con intensidad.

En la entrevista, el vampiro sugiere que sus actos tampoco pueden girar en torno a un eje, pues eso equivale a cambiar la improvisación por un guión donde los hechos serían predecibles y no contarían con esa esencia que da vitalidad a cada una de sus decisiones, en consecuencia, el personaje va solucionando la serie de problemas no a partir de una ideología sino de un ejercicio constante de improvisación:

Entons él consiguió un cuarto en la colonia roma en la calle de chiapas y ahí nos cambiamos era un cuarto feo más grande que éste pero muy feo ni siquiera tenía las cuatro paredes je tenía sólo dos paredes y las otras dos se las habían hecho de triplay como que habían dividido ahí un pedazo ¿ves? pero con todo y eso a mí se me hacía buena onda tener mi propio cuarto tener un lugar donde pudiera actuar con mayor libertad porque aunque en el hotel era hasta cierto punto independiente no era lo mismo sabía que había ahí un chingo de gente y que por más no podía hacer todo lo que yo quisiera [...]. (EVCR, 61)

Así, la propuesta de Adonis es la de no calcar a nadie, no tener un modelo, vivir conforme las circunstancias se presenten e improvisar, siempre improvisar ante cada una de ellas para intentar resolver problemas, a veces no lo logra, a veces sí:

Siempre hay alguien a la que le puede molestar lo que haces tú ¿no? y siempre hay alguien que te viene a chingar por eso en fin tú sabes y también por otra parte se me hacía muy padre cambiar de ambiente además creo que ya te había dicho ¿no? la colonia roma está llena de gente de ambiente yo creo que después de la Cuauhtémoc éste le sigue andas por la calle y a cada ratito te encuentras uno dos tres quince cuates que tú ves que son de onda entons te sientes como en tu propia casa ¿no? así como en una gran fraternidad [...]. (EVCR, 61)

Esta manera de armar su mundo corresponde a una cartografía en donde predomina un mapa y no un calco, pues el personaje nada da por preestablecido:

Así pasó bastante tiempo y ya definitivamente me consagré al talón ¿ves? yo dije “no pus ahí hay lana” y ya no me preocupé por buscar trabajo me iba a la zona rosa y me paraba en la esquina de niza y reforma ahí era mi centro de operaciones y ahí estaba siempre siempre siempre ligando y me daban cincuenta a veces treinta venticinco diez pesos cero cero
sí porque muchas veces no creas que me iba muy bien muchas veces no agarraba nada y me tenía que regresar a mi casa como pendejo sintiéndome muy mal muy mal (EVCR, 60)

El mapa que construye a partir de su experiencia puede ser recortable, modificado en algún punto o puede ser borrado casi por completo, como sucede cuando Adonis queda empobrecido, enferma o cuando vive en la casa del embajador para luego volver a reconstruirse:

estaba yo bien jodido pero jodido deveras yo sabía que no tenía ni en qué caerme muerto en caso de que muriera ¿no?
nos habíamos salido del cuarto porque rené lo había rentado por un año lo había subarrendado más bien porque no era de nosotros dizque para ahorrar más y nos habíamos cambiado a una ¿cómo se llaman esas casas que están por las afueras? Desas que son como de hojalata o de cartón así como las que salen en las películas de meche carreño
bueno pues en una desas vivíamos y rené ya se había gastado ya nos habíamos gastado el dinero que habíamos sacado de la renta entonces estaba yo solo acostado en un petate sí, así de típico y tenía mucha hambre y no había nada de comer [...]. (EVCR, 77)

Lo que Adonis propone es una relación abierta, una apertura a la vida capaz de conectarse con la variedad de circunstancias y con lo impredecible. Su lenguaje no se encierra en sí mismo, sino que lo va construyendo en todas las dimensiones posibles; busca formas de decir lo indecible, aquellas vivencias casi místicas son imposibles en un lenguaje normativizado, al cual deforma para rozar lo inaprensible, y aun así poder hablarlo; esta circunstancia atraviesa todo el discurso de *El vampiro de la colonia Roma*. (Rizoma, 22):

cuando regresé al defecar decidí que mi vida tenía que cambiar en qué sentido no sé ni tampoco me propuse hacer nada para cambiarla ella solita cambió el destino se me dio un volteón y empezaron a sucederme cosas que no me habían pasado antes primero una cosita luego otra y otra y otra y así la bola de ondas que me llevaron al trueno en este momento pienso que en realidad así tenía que ser que a uno le pasan cosas que le tienen que pasar quién sabe qué habría pasado si no hubiera pasado todo lo que pasó seguramente estarían en otro lado y tú estarías escribiendo otras mamadas ¿no crees? Pero no fue así sucedieron muchas cosas que cambiaron digamos el giro de mi vida aunque no lo creas que fue así de rápido no eso sólo pasa en el cine o en los libros en la vida las cosas pasan casi sin que lo notes un día te das cuenta de que ya todo se te voltió y que no puedes hacer nada por regresar a donde estabas antes y es que las cosas que pasan son tan simples tan cómo te diré pues insignificantes ¿no? [...] (EVCR, 133)

Reflexionando lo anterior se puede deducir que Adonis tampoco desea ser la voz de una masa, ni mucho menos dirigirla, se puede asegurar que huye de ella, en todo caso aprovecha las circunstancias en las que la masa se encuentra para escapar a las prohibiciones que ésta plantea (*Rizoma*, 22):

Además, no considera una serie de base, es decir, su forma de funcionar no está inscrita en un encadenamiento de sentido que constituya un plan trascendental y profundo.

No calca nada, pues nada da por hecho al no seguir una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta, su vida parece una nube cuya ruta es el azar, es más, si la entrevista es posible, es gracias al azar. (*Rizoma*, 22).

Así, su vida se vuelve múltiple porque nunca regresa a lo mismo, es anti-estructural, anti-significativa. (*Rizoma*, 22)

Adonis se siente incómodo, casi a morir cuando sus parejas le ofrecen ideas calcadas que parten de ideas confeccionadas por la historia, por lo económico, por lo hereditario o sintagmático. (*Rizoma*, 22).

Lo que el vampiro presenta son opciones políticas donde se privilegia la línea de fuga, en donde es posible salir y entrar, lo que Adonis expresa es la fuerza del deseo.

Donde se mueve Adonis suelen predominar personajes que optan por el calco, es decir, llevan el calco sobre el mapa. (*Rizoma*, 23)

¿Ya te dije que zabaleta vivía en una casa de tres mil pisos elevadores y satélites giratorios allá por las lomas pues hasta allá me fui era la primera vez que abandonaba mis dominios bueno para vivir porque los viajes no cuentan ¿no? nomás ilustran pero era curioso me sentía rarísimo muy sacado de onda no me sentía en mi elemento me sentía muy descanchado como engentado por tanto lujo y objetos y cosas y más lujo y más objetos y más cosas ¿te dije como era la casa? (*EVCR*, 113)

El embajador funciona como calco, pues desea traducir el mapa que implica a Adonis, pues para el primero cuenta que “siempre hay que llevar el calco sobre el mapa, (sin embargo), con todo rigor, no es exacto que un calco reproduzca el mapa”. (*Rizoma*, 23)

Lo que intenta el embajador es neutralizar las multiplicidades de Adonis, “según ejes de significancia y de subjetivización que son sus propios ejes” (*Rizoma*, 23). En cierto momento logra “estructuralizarlo” con la finalidad de que Adonis reproduzca el calco que le mandata el embajador, para reproducirlo; sin embargo, para Adonis esta circunstancia es transitoria, pues al funcionar como rizoma es capaz de atravesar este calco, conocerlo y después abandonarlo. Así, Adonis renuncia al calco, y abre la posibilidad a múltiples líneas de fuga, y con esto promueve una especie de orgullo de su propia condición de *esquizo*, pues el embajador más bien busca que Adonis “desee su propia vergüenza y su culpabilidad, hasta que se enraíce en él la vergüenza y la culpabilidad, Fobia (se le cierra el rizoma del inmueble, después el de la calle, se le enraíza en la cama de los padres, se le hace raicilla sobre su propio cuerpo [...]) (*Rizoma*, 24)

las fiestas que hacía zabaleta eran unas fiestas a las que iban miles de gentes de eso que parecía peregrinación a la villa iban desde políticos políticos eran de los que más iban ya ves que aquí en México todo el mundo es político y los que no son amigos de políticos y andan con ellos desde políticos hasta bailarinas desveladas desde sacerdotes sin sotana hasta gobernadores travestistas en fin de todo [...] me dijo que le tenía que ayudar a hacer un juego o no sé cómo me dijo sí creo que un juego y me explicó que me tenía que hacer pasar por no sé quién [...] tenía que hacerme pasar por el hijo de no sé quién y que no tenía que decir ni una palabra en español porque se suponía que yo era francés y entonces me enseñó unas palabras en francés así como decir “ye parl pa español” o “pardón” y “merci bocú” (EVCR, 118)

Adonis no opera así, pues considera una cartografía sin necesidad de un modelo, de un calco, que se pliega sobre una foto de familia, el personaje no hace calcos ni los promueve, por el contrario, ofrece lo aleatorio. Así no está impedido de vivir y hablar proponiendo siempre líneas de fuga (*Rizoma*, 24); lo contrario equivale a que:

Cuando un rizoma es interceptado, arborizado, se acabó, nada sucede ya con el deseo; porque es siempre por rizoma como el deseo se mueve y produce. Cada vez que el deseo recorre (el modelo de) un árbol tienen lugar recaídas internas que le hace fracasar y le conducen a la muerte; pero el rizoma opera sobre el deseo por impulsos exteriores y productivos. (*Rizoma*, 24)

En esa línea de análisis, lo que para Adonis en un principio es una tragedia o un drama el mismo personaje termina por volverlo un tema de risa.

y ese mono se apareció en la fiesta allí si fue cuando yo desí ser un vampiro de a de veras y escaparme volando por la ventana pero no para esto zabaleta me había dicho que si veía algún conocido de todas maneras fingiera locura que no saludara a nadie
Y yo claro ¿verdad? fingiendo locura sintiéndome más francés que maurice chevalier si nomás me faltaba el sombrero y el bastón en la otra mano (EVCR, 120)

CAPÍTULO II
EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA
¿LITERATURA MENOR O LITERATURA MAYOR?

2.1. Contexto social de la producción literaria de Luis Zapata

Los años 60 son de una u otra manera el arranque de un modo novedoso de observar el mundo y el país, durante estos años surgen los movimientos juveniles en varias partes del mundo occidental (acompañados de la filosofía existencialista, el rock & roll, la liberación sexual y el uso de drogas), contra la guerra de Vietnam, a favor de la revolución cubana, y los movimientos insurgentes en Latinoamérica, hasta el simbólico movimiento estudiantil, en octubre de 1968, en la ciudad de México, y la consecuente masacre en la plaza de las Tres Culturas, todo en el marco de la Guerra Fría (la paranoia gringa contra el comunismo internacional). La cerrazón del régimen priista ante las manifestaciones de inconformidad social aparejadas a la negación de las libertades de una emergente juventud mexicana más educada y mucho más politizada (cuando menos en las ciudades) que se encuentra de frente a un sistema inamovible y supeditado a los intereses de Washington, deja ver el ala represiva de un sistema que está siendo superado por la realidad social de un país que va creando conciencia sobre su propia pertinencia.

En este sentido, la literatura de la Onda, surgida en este momento histórico igualmente, es no sólo un preámbulo importante para la experimentación de otras maneras de expresión literaria y para otras expresiones fuera del ámbito de la República de las Letras (y otras artes) dominante en esa época, sino que representa una demostración de la habilidad, la inteligencia y las posibilidades de crear, de construir una alteridad que se apegue a la realidad de un mundo que crece y se desarrolla allá afuera y al que estamos estrechamente vinculados, y en el que se necesita participar desde dentro, con las propias maneras de ser y

pensar una nación que evoluciona a pesar del autoritarismo y del inmovilismo burocrático de un fantasma llamado revolución, ...para más traicionada.⁷⁰

En ese sentido, la literatura (la palabra) se muestra como una de las posibilidades del desafío y del cambio, así como del reconocimiento de la existencia de aquellos que están ahí pero a los que no se quiere ver ni reconocer. Al respecto Agustín Ramos señala:

Ahora que me preguntan sobre *El vampiro de la colonia Roma* no puedo dejar de pensar que de alguna forma también fue producto de lo que los escritores que precedieron a los de mi generación abonaron; me refiero a los onderos que habían empezado a aprovechar los esfuerzos liberadores de los años sesenta; y, por supuesto, al movimiento de 68 que les dio a todos los escritores jóvenes un sentido político. Todos los que nos antecedieron empezaron a escribir definidos por ese año clave. Y luego venimos nosotros que aprovechamos el ambiente liberador generado por el movimiento estudiantil del 68. En el mismo año en que salió el *Vampiro* yo publiqué *Al cielo por asalto*, una novela sobre un guerrillero. Y el tiempo nos ha enseñado que la novela de Luis Zapata también tenía un fuerte significado político. No creo que en ese momento se lo haya planteado. Pero desde su aparición se convirtió en un cañonazo contra la moral vigente, y por ello fue política. Seguramente tuvo un gran peso en la primera marcha del orgullo gay en la ciudad de México y en este sentido fue antecedente directo de la lucha por los derechos homosexuales en todo el país.⁷¹

De igual manera, a nivel internacional, se da un evento social que influye de manera importante en el asunto que analizamos en este trabajo, por ejemplo, “el 28 de junio de 1969, durante una redada particularmente denigrante en el bar de ambiente LGBT, en Nueva York, llamado Stonewall Inn, los miembros de la comunidad decidieron dejar la sumisión y responder a la violencia con violencia”. Iniciando de esta manera una lucha organizada por defender los derechos de las minorías invisibilizadas no sólo en Estados Unidos sino también

⁷⁰ Aguilar Camín, Héctor. Varios autores. *Interpretaciones de la revolución mexicana*, Editorial Nueva Imagen/UNAM. México, 1982. Prólogo de Héctor Aguilar Camín.

⁷¹ Langosta literaria. *Un testimonio sobre El vampiro de la colonia Roma*. Agustín Ramos. Recuperado de: <http://otromexico.com/langostamx/2014/09/23/un-testimonio-sobre-el-vampiro-de-la-colonia-roma/>

en los países dependientes, como en este caso México. Una serie de antecedentes para deconstruir y reconstruir la realidad de “ese amor que no se atreve a decir su nombre”, según Wilde, a través de la literatura en este caso específico, dando pie a una mayor beligerancia en las expresiones de las llamadas minorías.

Comúnmente se menciona a *El diario de José Toledo*, de Miguel Barbachano Ponce, escrito allá por el año de 1964; a éste se añade: *41 o el muchacho que soñaba fantasmas* (1964), novela publicada por un autor (Manuel Aguilar de la Torre) que se escondía bajo el seudónimo de Paolo Po, como un antecesor de la narración de historias con tema homosexual en nuestro país; además se sabe de otros textos anteriores no tan conocidos para los lectores que retoman el asunto; sin embargo, en algunos el tema es tratado desde una perspectiva culpígena y/o denigratoria.

En el texto “*El vampiro de la colonia Roma, La desmitificación del hombre gay*”, el autor Ernesto⁵⁶, hace un recorrido por algunos textos que preceden a la novela en cuestión, por ejemplo, menciona que en el folclor del México del siglo XIX corría un poema anónimo *El ánima de Sayula*, que de manera satírica aborda el asunto, asimismo agrega:

Ya en el siglo XX, en 1906, aparece el poema de *Los cuarenta y uno* -de Eduardo Castrejón- que, de manera despectiva, narra los sucesos de una redada cometida en la Ciudad de México, en donde la policía arrestó a cuarenta y un hombres acusados de “maricones”, entre los que se encontraba un yerno de Porfirio Díaz. El poema ayudó a que el acontecimiento se quedara en el imaginario mexicano y, desde ese momento, en México el número cuarenta y uno se utiliza para designar a los homosexuales.

Casos como los antes mencionados aparecen en la historia de la literatura mexicana de forma repetida. “El homosexual en estas historias es representado de manera denigrante o burlesca, pues atiende a las ideas de la idiosincrasia generalizada”, agrega Ernesto 56.

Pero, así como existe esta perspectiva en la literatura, también encontramos la otra cara de la moneda. *La estatua de Sal*, de Salvador Novo, es una especie de voz alzada, un libro con el que se pretendía escandalizar a la sociedad con descripciones gráficas de la vida homosexual del autor. Sin embargo, Carlos Monsiváis, en su libro, *Salvador Novo, lo marginal en el centro*, hace un análisis de esta y las demás obras de Novo y lo que encuentra es determinante:

Cuando escribe *La estatua de sal*, las divulgaciones de Freud lo norman ideológicamente, y se siente atrapado por la inclinación irrenunciable y no solicitada, que es sin remedio una tremenda desventaja. Para explicarse convenientemente esta limitación, acude a los dispositivos del fatalismo. Él, tan libre para vivir, es terca mente determinista cuando quiere entender su comportamiento [...].⁷² (Monsiváis, 2001, pág. 15)

Sobre la década de los años 70, Enrique Serna señala en su ensayo “El naco en el país de las castas”, que “México no era un país rico, pero había cierta movilidad social y el PIB crecía más a prisa que el índice demográfico”, esta aparente bonanza promovió la oleada migratoria hacia las grandes ciudades (este es caso de Adonis García...), es el advenimiento de seres humanos que pululan de manera más abierta y temeraria por las calles de la gran urbe en busca de mejores oportunidades ante el olvido de la provincia. Por lo mismo, los 70 son el marco también de la “guerra sucia” del gobierno mexicano (PRI) contra los movimientos sociales devenidos en guerrilleros a lo largo y ancho el país, que luchan por una sociedad menos injusta y contra un régimen de “dictadura perfecta”, como acusa Vargas Llosa. Sin olvidar las dictaduras en el cono sur del continente y que supusieron la destrucción y muerte de un gran número de sus ciudadanos y el destierro de otros más.

⁷² El vampiro de la colonia Roma, La desmitificación del hombre gay MAYO 24, 2014 / ERNESTO56 recuperado el 28 de marzo de 2016 de: <https://ernesto56.wordpress.com/2014/05/24/el-vampiro-de-la-colonia-roma-la-desmitificacion-del-hombre-gay/> (Monsiváis, 2001, pág. 15)

Para el caso que nos ocupa, en 1973 tuvo lugar un hecho histórico para la evolución del movimiento *gay* en nuestro país: la actriz y activista Nancy Cárdenas habló sin tapujos, ante las cámaras de televisión abierta, sobre su homosexualidad y encabezó las primeras manifestaciones de los movimientos llamados de “liberación homosexual” (LGBTT). Como consecuencia, en octubre de 1978, tuvo lugar la primera marcha de Orgullo Homosexual (LGBT) en México, por las calles de la capital.

Un año más tarde se publica *El Vampiro de la colonia Roma*, novela que viene a sentar un precedente en la literatura mexicana, dando pie a la narrativa de varios autores que toman la estafeta para ampliar el espectro de lo que se ha dado en llamar Literatura *Gay*, una discusión que sigue por la denominación; debate que “a veces se ha dado públicamente en los medios de comunicación mexicanos, como sucedió tras la publicación del ensayo ‘Ojos que da pánico soñar’ de José Joaquín Blanco, en el *Unomásuno*”.⁷³ Quien, por cierto, hace una defensa de la novela y del autor que fueron denostados por la élite cultural mexicana tras la publicación de *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García*.

La misma fuente menciona que:

Hace unos veintiocho años, por esa misma época, julio agosto, un domingo a mediodía, se presentó en la Sala Ponce de Bellas Artes *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata, que no era su primera novela, pues años atrás había publicado *Hasta en las mejores familias*. Más de tres décadas de su narrativa, desplegada en numerosos y exitosos títulos, nos recrea (y ése ha sido su aspecto más popularizado) las comedias, tragedias, melodramas, laberintos y postulados de la vida *gay* mexicana.

Nuestra crítica y nuestra prensa, poco perceptivas y demasiado facilonas, se han conformado con eso. Hay lectores que conocen más: Zapata es también un supremo artífice de la lengua y de la narración, un experimentador y un aventurero constante, un humorista, un ironista endiabladamente inteligente, un lúdico; y su mundo narrativo conoce muchos registros: de la depresión más negra a la risa loca, de la cotidianidad a los delirios y los sueños, de la meditación a la farsa.⁷⁴

⁷³ Wikipedia

⁷⁴ Blanco, José Joaquín. *El zapatismo en la narrativa mexicana*. Recuperado 29 de marzo de 2016 de: <http://www.nexos.com.mx/?p=12309>

Por lo general escrito en masculino, el tema apenas es abordado por algunas autoras y las temáticas lésbicas han tenido una mínima presencia, en este caso *Amora* de Rosamaría Roffiel, e *Infinita* de Ethel Krauze, aunque en la actualidad se sabe de algunas otras autoras y otras obras.

No hay que olvidar el aporte de escritores de otras latitudes: En la década de los 80 (con el reclamo del llamado Boom latinoamericano), circulan obras de autores *gays* en lengua española, como las del argentino Manuel Puig, el colombiano Gustavo Álvarez Gardeazábal, el chileno José Donoso o el cubano Reinaldo Arenas.

Quien no recuerda que la cólera de Aquiles es el resultado de la muerte de su amado Patroclo; en la Biblia también se hace mención de la homosexualidad, en la poesía medieval, y un largo etcétera en la historia de la literatura. Sin embargo, “salvo casos aislados, como el Marqués de Sade, el tratamiento del tema es velado y solo permitido, y/o aplaudido, cuando el personaje en cuestión resulta muerto al final o es el villano al que el héroe debe derrotar”.⁷⁵

Hay que destacar que *El vampiro de la colonia Roma* es la novela que mayor repercusión tuvo sobre el tema de la homosexualidad por ser abierta, desafiante y juguetona en nuestras sociedades heteronormativas, de manera que esta puesta en escena de ese “deseo del otro” hizo más visible un universo de seres sexuados siempre obligados a ocultarse y vivir en la oscuridad, mostrando así una de las múltiples posibilidades a la expresión de uno de los aspectos más negados por la cultura judeo-cristiana europeizante, ésta sí verdaderamente barbárica y perversa.

⁷⁵ *Op. Cit.* ERNESTO 56

Para terminar, se ofrece un breve recuento de obras anteriores y posteriores de temática gay:

1950:

El cuento humorístico “Los machos cabríos”, publicado en el libro *El coronel que asesinó un palomo* (1952), de Jorge Ferretis.

La novela corta *El norte* de Emilio Carballido, en la que se narra la relación entre un joven y un hombre maduro en Veracruz. Novela que pudo influir en *Fruta verde* (2004), de Enrique Serna.

Labrizio Lupo (escrita en 1952 y traducida al español en 1953), de Carlo Cócchioli.

1960:

En 1962, Juan Vicente Melo publica el cuento “Los amigos”, lleno de un sutil homoerotismo.

Carlos Fuentes mostró una relación homoerótica en su novela *A la víbora de la mar* (1964).

1970: se registran tres importantes cuentos de tema homosexual:

“Mapache” (1975), de Arturo Ojeda.

“Los zapatos de la princesa” (1978), de Guillermo Samperio.

Siete veces el sueño (1979), de Luis Arturo Ramos.

Jorge Arturo Ojeda escribió varias novelas del tema: *Muchacho solo* (1976; 1987).

En los 80 se tiene:

La crítica ha destacado por su calidad de *Las púberes canéforas*, de José Joaquín Blanco, publicada en 1983.

En esa misma década aparecen otras obras de Zapata (*Melodrama*, 1983; *En jirones*, 1985; *La hermana secreta de Angélica María*, 1989).

Octavio (1982), de Jorge Arturo Ojeda.

Sobre esta piedra (1982), de Eduardo Turón.

Utopía Gay (1983), de José Rafael Calva.

2.2. La producción literaria de Luis Zapata pertenece a una minoría⁷⁶

En este punto es preciso considerar dos niveles de producción discursiva: por un lado está la producción misma de Luis Zapata, en la que se encuentra *El Vampiro de la Colonia Roma*, entre otros textos literarios. Al mismo tiempo, en el contexto de esta novela, existe un emisor, Adonis García, quien da testimonio de su propia forma de vida utilizando un discurso *sui generis*; así, Adonis, aunque no escribe su vida, sí la refiere de forma oral y es registrada en una grabadora. La forma de discurrir del personaje no se basa en un lenguaje elaborado, producto de una formación académica, más bien utiliza un lenguaje “silvestre”, propio de una forma de vida sin ataduras a modelos familiares o institucionales; así, la voz del personaje (grabadora), devenida en escritura (novela), pertenece a una minoría, pues es una especie de variación del español, misma que se produce dentro de una lengua mayor, digamos el español canónico. Así, esta forma de escritura expone una desterritorialización de la misma lengua y del personaje. Una desterritorialización que supone una exclusión automática por parte de una sociedad que se piensa productiva y normal, porque atiende ciertos paradigmas, y lo que está fuera de ese mundo de significado riguroso es lo anormal, así, Adonis es improductivo, pues en muchos casos no sabe qué hacer ni consigo mismo, sin embargo, busca como sobrevivir sin preocuparse por el problema de la producción y de la plusvalía; es decir, Adonis se ofrece así mismo la posibilidad única de sobrevivencias, aunque no haya ganancia, en los hechos huye de ella.

⁷⁶ La primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. (KPULM, 28)

2.3. Luis Zapata y *El Vampiro de la Colonia Roma* no pertenecen al campo de las “grandes” literaturas

Luis Zapata y *El Vampiro de la Colonia Roma* no pertenecen al campo de las “grandes” literaturas, porque no ponen como centro rector de sus actos el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) (KPULM, 29), aunque saben de su existencia, y precisamente por saber de ella la toman como objeto de burla y sarcasmo. Autor y obra se pueden ubicar fuera de los contextos de las “grandes” literaturas porque no dejan de lado el medio social ni se toman en serio los problemas edípicos que surgen de los problemas individuales, ni les son indispensables ni absolutamente necesarios, en todo caso son bloques de una conexión. (KPULM, 29)

Al contrario de lo que se mueve en *La muerte en Venecia*, en *El Vampiro* el tema de la política es esencial, pues de manera continua aparecen cuestionamientos a las diversas formas de poder con las que se va encontrando:

“pos no hay que ser dogmáticos” han de haber pensado ¿verdad? Y ahí andaban en el numerito y veías de todo artistas famosos políticos renombrados intelectuales pintores, músicos de tocho ¿no? Ahora como que se cuidan más pero entonces todo el mundo tenía la impresión de vivir en un país libre ¿no? Bueno por lo menos aparentemente podías hacer lo que quisieras y donde quisieras y nadie te molestaba nadie te decía nada cuando mucho te sacaban la lengua y ya ¡y había cada cuate! Había un travesti [...]. (EVCR, 209)

Se plantea, entonces, el problema social en esencia y no como trasfondo. Esta circunstancia pone en escena una autoridad que establece relaciones horizontales para poder convivir, en donde “el triángulo familiar que establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos que determinan los valores de aquél” (KPULM, 29) parecen difuminarse.

Así, las castas del poder elaboran otro tipo de discursos en donde se ven obligados y obligan a utilizar otros códigos para poder ser comprendidos por sus semejantes, es decir, con las minorías, con los trabajadores, con aquellos que tienen sus mismas preferencias sexuales. En esta circunstancia desaparecen los modelos para ordenar el mundo de acuerdo a esquemas formales, como se puede notar en el ejemplo anterior.

Adonis García, el narrador-personaje, comparte ciertas características con el narrador de *La muerte en Venecia*, por ejemplo, ambos son excelentes observadores, y a partir de esta capacidad, los dos parecen ironizar del mundo que ponen en evidencia; pero lo que los hace diferentes es el punto desde donde establecen su mirada. El narrador de *El Vampiro* se involucra en los acontecimientos, mientras que el otro toma su distancia. El primero queda expuesto a los efectos de lo narrado, mientras que el segundo se “salva” en su posición omnisciente.

2.4. No hay presunción de un talento en la literatura menor

Sin lugar a dudas, en *El Vampiro de la colonia Roma* aparece un personaje central que narra una historia, sin embargo esta *enunciación individualizada* no es pretexto para anular una colectividad, por el contrario, la vitaliza, le da realce; el narrador-personaje se hace partícipe de esa colectividad; en estas condiciones no se promueve como un talento, de hecho los esquivo cuando las circunstancias hacen que sus vidas coincidan. En este sentido, no existen “los maestros” situación que permite un contacto permanente con la colectividad. (KPULM, 30)

Al contrario de Aschenbach, Adonis no está al servicio de una ideología, de una máquina en términos de Deleuze y Guattari. *El Vampiro* está ante una capacidad para crear una nueva comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad. (KPULM, 30)

Al no pertenecer a una máquina social, Adonis puede moverse con mucha libertad de un territorio a otro para desterritorializarse sin necesidad de subalternos o de una militancia, pues no tiene nada que enseñar o imponer al otro o a la otra, es decir, no es modelo para las masas, no es “un maestro”, no es un talento pues no tiene ni siente la necesidad de probar ni quedar bien con nadie.

En estas circunstancias se rompe el siguiente modelo: el enunciado remite a un sujeto de la enunciación que es su causa y a un sujeto del enunciado que es su efecto. Esto atiende categorías tradicionales de los dos sujetos, el autor y el héroe, el narrador y el personaje, el soñador y lo soñado (*KPULM*, 30):

Fíjate el otro día leí en el periódico que una persona había entrado en contacto con seres extraterrestres y se había ido con ellos que había mandado una postal o un telegrama no me acuerdo a su familia diciendo que se iba de este mundo je se dice fácil ¿verdad?

¡puta! Me cae que yo sí me iba me cae que no lo pensaba dos veces dejaría todo tirado así sin llevarme nada que me recordara este mundo chance hasta me iría desnudo como nací para que ni la ropa me hiciera pensar en lo que era antes y entonces sí “adiós mundo cruel” como dice la canción ¿te acuerdas? la cantaba Enrique Guzmán y desde la nave iría viendo cómo se iba haciendo chiquita la ciudad de México y adiós Ángel de la Independencia y adiós Caballito y adiós monumento de la revolución ¿verdad? Como si fuera un barco que se fuera alejando poco a poco y después la República y el continente americano hasta que quedara la tierra nomás como una bolita de billar que a cada momento se iría haciendo más pequeña y más pequeña y correríamos a velocidades increíbles

y por la ventanilla porque sí deben tener ventanilla esas cosas ¿no? Por la ventanilla iría viendo las estrellas que pasaban bien rápido o una estrella fugaz y entonces cerraría los ojos y pediría un deseo que no volviera nunca pero nunca por ningún motivo a este pinche mundo

y ora sí ya apágale ¿no?

Hay, entonces, “una renuncia al principio del narrador y, en consecuencia, a una negación de una literatura de autor o de maestro”. En sentido diferente a Aschenbach, Adonis no renuncia al espíritu innovador y deja de lado una razón arborizante, niega lo Uno en pos de la multiplicidad para imposibilitarse a sí mismo de ser un paradigma; prefiere la inquietud espiritual, la zozobra gozosa impulsada por el deseo, prefiere lo figurativo sobre la imposición-posición ético-cognoscitiva.

Luis Zapata y Adonis corren sobre las vertientes de la *literatura menor*, como se dijo anteriormente, este concepto se refiere a que una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. (*KPULM*, 28)

Luis Zapata y la producción discursiva de Adonis y su vida no se oponen a una *literatura menor* por lo siguiente:

- a) Desterritorializan la lengua, dado que el uso que se le da no respeta la normatividad lingüística, en varios sentidos.
- b) En la articulación de lo individual se da lo político.
- c) Se produce un dispositivo colectivo de enunciación.
- d) Presenta un vocabulario desaseado.
- e) El punto anterior hace vibrar intensidades. (*KPULM*, 32).

CONCLUSIONES

Los personajes principales de *La Muerte en Venecia* y *El vampiro de la colonia Roma* funcionan de manera distinta, pero si se consideran los principios del rizoma, presentan coincidencias importantes aunque mínimas.

1º Principio de conexión:

- a) El mundo racional y sobrio de Aschenbach se conecta con un mundo ajeno, impredecible y hasta desconocido para sí mismo, se vuelve un nómada: el viaje que realiza, el amor platónico que se “concreta” en relación con el adolescente Tadzio; y sobre todo porque dicha conexión siempre es impulsada por el deseo.
- b) Mientras que los movimientos que realiza Adonis corresponden también a desplazamientos nómadas, se mueve en espacios cerrados y sobre todo en espacios abiertos y los conecta. Es una circunstancia que hace posible que el personaje se vincule con diversas dimensiones, siempre motivado por el deseo.

2º Principio de heterogeneidad:

- a) En su inédito viaje, Aschenbach no elige con quien convivir, ni siquiera se le cumple el hecho de abordar directamente a su objeto de deseo. Entra en contacto con personajes con los que nunca hablaría desde su mundo sofisticado y cómodo de Múnich; aborrece a la gente con la que coincide, pero la soporta con tal de no perder de vista a Tadzio, su “amor ideal”. En ese nuevo mundo, ya no importan ni su fama de intelectual, ni su personalidad. El personaje conecta con otras personas y con lugares inéditos, deja de producir ritmos repetitivos y homogéneos, ahora pasa a una heterogeneidad que va a desestructurar su personalidad y su mundo.
- b) *El Vampiro de la colonia Roma* gira sobre ejes distintos, pues no responde a la unicidad, ni su vida se mueve gracias a este modelo. Adonis conecta mundos imposibles, por ejemplo, la relación de un vago –como el Vampiro– con un

diplomático, o de reunir a gente de diversos estratos sociales en una fiesta para armar una relación humana horizontal, donde los estratos no importan.

3º Principio de multiplicidad:

- a) No hay convención para cuadrar al nuevo Aschenbach, pues ya es parte del caos y las circunstancias en las que se ve involucrado están fuera de control. La idea de unidad no funciona, a ésta se le puede observar desintegrándose en una crisis. En ese presente inestable, no quiere funcionar como modelo, mucho menos desea seguir una razón que guíe su conducta, quiere dejar de ser él para ser otro y poder estar con el otro.
- b) Adonis es lo múltiple al tener no sólo un nombre, sino seudónimos, unos que le van bien de acuerdo a su forma de funcionar, en consecuencia, no tiene relación con lo uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo.

4º Principio de ruptura asignificante:

- a) El modo de vida de Aschenbach se ha anquilosado en la monotonía, en una forma estable que no le ofrece satisfacción espiritual; es cuando el deseo, en un principio sumiso, ahora renace indomable y es capaz de operar en contra de la razón del personaje, pues se atreve a lo inexplicable: pasa de un mundo estable a uno aventurado, uno donde lo importante son los impulsos del inconsciente, del deseo; pasa del universo de la significación a uno donde la razón estorba, a los dominios de la asignificación, precisamente porque dice o cree estar “enamorado”. Por lo tanto su discurso, el uso de la lengua se queda en la retórica de la herencia mítica.
- b) En cambio, el modo de vida de Adonis es fragmentado, nada monótono, es una forma inestable que si bien no le ofrece satisfacción espiritual sí lo impulsa a buscarla; el Vampiro usa la lengua como puede y casi siempre de manera caprichosa; no atiende las formalidades del lenguaje y habla de acuerdo a determinados contextos, sobre todo el social, su lenguaje es coloquial e improvisado.

Con esta forma de discurrir, no busca colocarse por encima de alguien o de algún grupo social, pero tampoco persigue ponerse por debajo de un esquema; en términos generales sus relaciones son horizontales, no le importa quedar bien con nadie ni siquiera consigo mismo.

5º y 6º Principio de cartografía y de calcomanía:

- a) Una vez arrastrado por las corrientes azarosas del Deseo, Aschenbach está imposibilitado de reproducirse/reconstruirse a sí mismo como hombre estable; como hombre apasionado se transforma y así lo hace cada que se aproxima a Tadzio. Visto así, el personaje no hace una repetición de un programa, ni de un modelo pues sólo sigue impulsos: No calca a nadie, sólo fluye sin dirección, y sobre todo está desesperanzado, sabe que su razón (la Ley) le asegura que toda correspondencia a su amor es imposible.
- b) En la entrevista, el Vampiro sugiere que sus actos tampoco pueden girar en torno a un eje, pues eso equivale a cambiar la improvisación por un libreto donde los hechos serían predecibles y no contarían con esa esencia que da vitalidad a cada una de sus decisiones; en consecuencia, el personaje va solucionando o problematizando su vida, no a partir de una ideología sino de un ejercicio constante de improvisación, ensayo y error, es decir, vida.

Literatura mayor y literatura menor

Thomas Mann y *La muerte en Venecia* no corresponden a una *literatura menor* por las siguientes razones:

- a) El autor habla y piensa sobre la normatividad de la lengua alemana, una lengua mayor que a partir de su filosofía se ha sentido heredera de la Grecia Clásica, una forma de comunicación académica, oficial. Esto expone una territorialidad de Thomas Mann en el pensamiento alemán.
- b) En *La muerte en Venecia* el tema de la política aparece como un mero hecho histórico, y más bien se plantea un problema individual, pero lo social (la polis y el zoo politikon) sólo aparece como trasfondo.
- c) Surge el problema de autoridad en Aschenbach, donde destaca el hecho de que el personaje pertenece a la casta del poder y desde ahí elabora sus discursos que nada tienen que ver con las minorías ni con los trabajadores, sino con la forma en la que funciona su estirpe.
- d) El narrador es ilustrado y con una profunda capacidad de observación. Sus discursos permiten configurar a su interlocutor (o a sus interlocutores), quien puede y debe tener la misma capacidad intelectual o al menos estar a la altura del narrador.

El talento es una característica de una literatura mayor:

- a) El individualismo cumple una función esencial en cuanto a que es un sujeto el personaje central y no una colectividad.
- b) En una literatura mayor predomina el talento, circunstancia que permite *una enunciación individualizada*.
- c) Es la enunciación de “un maestro” y por lo tanto “puede estar separada de la enunciación colectiva”.

- d) La máquina social a la que pertenece Aschenbach no es una máquina para relevar pues está al servicio de una ideología. El funcionamiento del personaje, y probablemente el narrador, permiten deducir que la producción de Aschenbach, y en este caso la del propio Thomas Mann, corren en sentido diferente a lo que se conoce como *literatura menor*.
- e) De cualquier modo, su primera característica es que, en este caso, el idioma no se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. (*KPULM*, 28) Lo que aquí no sucede o sucede a medias.

La producción literaria y la vida misma de Aschenbach se oponen a una literatura menor sobre todo en tres aspectos:

- a) En lugar de desterritorializar, la lengua se territorializa, dado que el uso que se le da respeta la normatividad lingüística, e incluso más, respeta y responde a “su” pensamiento.
- b) La articulación de lo individual no en lo político, sino en la subjetividad del personaje.
- c) No hay un dispositivo colectivo de enunciación, sino uno individualizado.

La representación literaria del autor de la novela como la del personaje que en ella actúa, impiden la posibilidad desde dentro un ejercicio menor de otra (o de esa misma) lengua. Es cuando el alemán, como lengua se vuelve verdaderamente una máquina única de expresión. (*KPULM*, 32)

En estas condiciones el alemán se torna un “idioma de papel”, pues no hay la posibilidad de que se le desterritorialice y se le agreguen nuevos términos, casi siempre proporcionados por el lenguaje coloquial o por otras lenguas, por lo tanto, siempre tendrá un vocabulario aseado pero imposibilitado para hacer vibrar intensidades. (*KPULM*, 32)

Es preciso decir que el narrador, al exponer a un personaje de esta naturaleza, también proyecta la condición humana, con sus límites y sus imperfecciones. El narrador es lúcido, precisamente porque reconoce desde su voz la imperfección de sí mismo en el personaje.

La hipótesis planteada en esta investigación se cumple, sobre todo si se considera que Gustav Aschenbach propone como proyecto de vida un *deseo* formalizado: sus reflexiones corresponden a una producción de discursos encerrados en sí mismos, es decir, la explicación del mundo ya se da por comprendida desde alguna ideología, lo cual indica que hay una inclinación hacia lo ético cognoscitivo.

Mientras que en *El vampiro de la colonia Roma*, el deseo hace que el personaje invente y cree sus propias necesidades, al mismo tiempo que se plantea cómo encontrarles satisfacciones. El personaje goza sin requerir de conectores con la familia, las leyes y lo impuesto. Adonis produce discursos liberadores porque abandona la neurosis represora, siempre busca satisfacer sus anhelos, siempre se está fugando. Adonis prefiere lo figurativo, es decir, lo no establecido, lo informal y caótico.

Y por otra parte, *El vampiro de la colonia Roma* muestra a esa mayoría desposeída de todo lo material, excepto de su lenguaje y de su propia conciencia; sin embargo, dueña absoluta de su existencia y de mundos de creatividad irrefrenables. También muestra la historia rebelde y no oficial de los discursos y los seres humanos en su encuentro con el goce.

Finalmente

Así pues Gustav von Aschenbach, el muerto en Venecia, propone como proyecto de vida un *deseo* formalizado, “es decir, el deseo ya sometido que busca comunicar su propia sumisión”. (*KPULM*: 21) De ahí que sus reflexiones correspondan a una producción de discursos que se encierran en sí mismo, es decir, que la explicación del mundo ya se da hecha y comprendida desde alguna ideología.

Mientras que Adonis, el vampiro, es *deseo* en activo, agresivo, *esquizo*. El deseo hace que el personaje invente y cree sus propias necesidades, al mismo tiempo que se plantea cómo encontrar los respectivos satisfactores. El personaje goza sin necesidad de conectores familiares, legales e impuestos, etc. Produce discursos liberadores porque abandona la neurosis represora, siempre satisface sus anhelos, siempre en fuga.

Cabe aclarar que si bien se mencionará el Deseo con respecto a la Sexualidad, no es esta relación la que nos ha interesado, sólo es un campo de trabajo donde expusimos la propuesta deleuciano-guattariana, pues queda claro que únicamente se intentó una aproximación más sobre el hecho literario. Así que he aquí una cita de Néstor A. Braunstein, quien en su libro *Goce* afirma lo siguiente:

El psicoanálisis no sería nada sin la teoría sexual. Y viceversa. Y del psicoanálisis nada queda sino es parándose sobre estos dos pies: el inconsciente (que, se sabe, no es de Freud sino de Lacan) y la sexualidad que, como teoría, da cuenta del vaciamiento del goce del cuerpo y su pasaje a la articulación significativa de la que resulta el sujeto y el objeto que es la causa de su deseo.⁷⁷

Me parece que es innegable cierta proyección del mundo interior del artista, con respecto a su obra, a riesgo de parecer un lector ingenuo, y éste es el pre-texto trabajado; ya que todo individuo es el resultado y heredero de un mundo ya creado, y por tanto sería creatura a imagen y semejanza de la cultura que le vio nacer, y lo más importante, que le dio voz, palabra y expresión.

Cabría preguntar qué tan razonable fue esta posición e intento con la Literatura Menor, pues como se vio en el presente análisis, nos topamos con individualidades (reales y ficticias)

⁷⁷Braunstein, Néstor A. *El goce: de Lacan a Freud, en Goce*. Siglo veintiuno Editores, SA, México, DF, 1998., p. 33.

que rompen con la reglamentación, con la norma; y esta ruptura tiene que ver con la riqueza de la diversidad humana.

La Literatura Menor es, en este sentido, el dispositivo pretendidamente liberador, pues nos ayuda a reconocer al Otro en relación con el Uno y sus respectivas estructuras discursivas.

Se eligió *La muerte en Venecia* por evidenciar lo que denuncia la denominada Literatura Menor, un discurso lingüístico rico en léxico, estructura y en sabiduría históricamente ganadora y por eso “valiosa”; herencia simbólica de los siglos y de los hombres y sus instituciones de Poder en Occidente: la Iglesia y el Estado. Encantadora Minoría, a la manera de Buñuel, dueña del verbo y del monopolio “legítimo” de la violencia.

Texto y autor reconocidos por su arte de altos vuelos, y como dice el traductor español Francisco Ayala acerca de Thomas Mann, por haber mantenido “los delicados valores de la tradición cultural europea”. Es decir, la posibilidad que nos permitió la Literatura Menor de ponderar por medio de sus instrumentos el por qué a este texto lo ubicamos dentro de la aquí acusada como Literatura Mayor.

Y por otra parte, *El vampiro de la colonia Roma* viene a mostrarnos a esa mayoría desposeída de todo lo material, excepto de su lenguaje y de su propia conciencia. Sin embargo, dueña absoluta de su existencia y de mundos de creatividad irrefrenables. La historia rebelde y no oficial de los discursos y los seres humanos en su encuentro con el goce. Y por tanto acusada de menor.

Me gustaría terminar con la siguiente reflexión, esta anti-teoría de la Literatura Menor viene a ser un proceso “kafkiano” si nos atrevemos tan sólo a imaginar a Franz Kafka viviendo plenamente su época, esa etapa humana, rica en ebulliciones teóricas, filosóficas, psicológicas e históricas, vericuetos posibles de la modernidad Occidental. Armas formidables para observar con detenimiento el mundo que le rodeaba y el poder dejar constancia escrita al respecto, así como el uso y rompimiento con la forma de expresión

plenamente burguesa, la novela. Tal transformación, metamorfosis, es la señal inequívoca de su importancia en la historia de la Novela y de la Literatura no sólo de su época y, por si fuera poco, dando pie a esta propuesta de análisis.

Máquina analítica multiplicadora de posibilidades, nacida de la creatividad artística de un judío, por demás checo, y obligado a hablar el alemán como lengua impuesta ante la sujeción del imperialismo europeo. Máquina desarrollada por anti-filósofos franceses, aceptada por el pensamiento marxista y el inconsciente freudiano-lacanian. Dispositivo maquínico capaz de atravesar discursos (seres, cosas e ideas) e historias para mostrar las entrañas de la humana Literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Luis Zapata

El vampiro de la colonia Roma. Editorial Grijalbo. México, DF. 1979.

De pétalos perennes. Editorial Posada. México, DF. 1987.

Melodrama. Editorial Posada. México, DF. 1987.

Los postulados del buen golpista. Cal y Arena. México, DF. 1995.

Siete noches junto al mar. Editorial Colibrí. México, DF. 1999.

Obra de Franz Kafka

La metamorfosis. Colección Sepan cuantos... Editorial Porrúa. México, DF. 1999.

La metamorfosis. Traducción y prólogo César Aira. Ediciones Era. México, DF. 2008.

América. Editores Mexicanos Unidos, México, DF. 2000.

El Castillo. Colección Sepan cuantos... Editorial Porrúa. México, DF. 1999.

El Proceso. Colección Sepan cuantos... Editorial Porrúa. México, DF. 2000.

Obra de Thomas Mann

Los Buddenbrook, Decadencia de una familia. (1901), Edahasa, Barcelona, 2009.

Carlota en Weimar. (1939) Plaza & Janés, S.A. Editores, Barcelona. 1975.

Consideraciones de un apolítico (1918).

La montaña mágica (1924).

Desorden y dolor precoz (1925).

Mario y el mago (1930).

José y sus hermanos (1934-1944).

Doctor Faustus (1947).

Ensayos de tres décadas (1947).

El elegido (1951).

Confesiones del estafador Felix Krull (1954).

Teoría

Gilles Deleuze y Félix Guattari:

Kafka, o por una literatura menor, Era ensayos, México, DF. 1989.

Kafka, o por una literatura menor. Versión de Jorge Aguilar Mora. Primera edición en español 1978. Editorial Era.

El Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Ediciones Paidós. México, DF. 2000.

Rizoma. Introducción. Debate abierto. Ediciones Coyoacán. 1994.

Rizoma, Introducción. Ediciones Coyoacán. S.A. de C.V. México, DF. s/a

Otras obras consultadas

Braunstein, Néstor A. *El goce: de Lacan a Freud, en Goce.* Siglo veintiuno Editores, SA, México, DF, 1998.

D. Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural.* Buenos Aires: Amorrortu.1998.

Dreyfus, H. 1990: p. 71. Citado por María Teresa Herner, en *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari.*

Dreyfus, H. “Sobre el ordenamiento de las cosas. El Ser y el Poder en Heidegger y en Foucault” en Balbier, Deleuze y otros. *Michel Foucault, filósofo.* España: Gedisa.

Janouch, Gustavo. *Conversaciones con Kafka.* Ed. Fontanella. Barcelona, 1969, p. 106. Citado en *Kafka, Por una literatura menor.*

Kundera, Milán. *Los testamentos traicionados.* TusQuest Editores. México, DF. 1994.

Kundera, Milán. *En algún sitio, hay detrás* (Acerca de lo kafkiano). s/a

Loveland Smith, Frank. *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y se dice en las novelas de José Revueltas.* Editorial LunArena. Universidad Iberoamericana-Puebla. México. 2007

Marthe, Robert. *Franz Kafka o la soledad.* Fondo de Cultura Económica. 1985.

R. Haesbaert,. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” á multiterritorialidade.* Río de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil. 2004, pp. 93-94. Citado por María Teresa. Herner, en *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari.*

Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, DF. 1993.

Citado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *KPULM*, p. 42. “Discurso sobre la lengua yiddish”, en *Carnets* (Cuadernos). Oevres completes. T. VII. Pp. 383-87.

En línea

Contexto social

Clarimonda, Culturacontracultura

Publicado por: Redacción, enero 8, 2014

Luis Zapata y los primeros pasos de la identidad gay en la narrativa mexicana: Revisitando un clásico de la temática homosexual.

Fidel Reyes Rodríguez

<http://clarimonda.mx/el-vampiro-de-la-colonia-roma/>

El vampiro de la colonia Roma, La desmitificación del hombre gay

MAYO 24, 2014 / ERNESTO56 recuperado el 28 de marzo de 2016

<https://ernesto56.wordpress.com/2014/05/24/el-vampiro-de-la-colonia-roma-la-desmitificacion-del-hombre-gay/>

El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México

Rodrigo Laguarda cieras/ Takwá / Historiografías. Recuperado 30 de marzo de 2016 de

http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/takwa/Takwa1112/rodrigo_laguarda.pdf

El zapatismo en la narrativa mexicana

José Joaquín Blanco. Recuperado 30 de marzo de 2016

<http://www.nexos.com.mx/?p=12309>

Ensayo: *El vampiro de la colonia Roma*. (Julio César Rincón Pineda). Recuperado el 30 de marzo de:

<https://fsuspiria.wordpress.com/2011/07/03/ensayo-el-vampiro-de-la-colonia-roma-julio-cesar-rincon-pineda/>

Laboratoire interdisciplinaire de recherche sur les ameriques

Identidad y discurso contranormativos en El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata

Bertha Ladrón de Guevara. Recuperado el 30 de marzo de: <https://amerika.revues.org/1911>

La Jornada / Cultura

Sábado 13 de septiembre de 2014. Recuperado el 30 de marzo de:

<http://www.jornada.unam.mx/2014/09/13/cultura/a05n1cul>

Langosta literaria

Un testimonio sobre El vampiro de la colonia Roma

Agustín Ramos. Recuperado 30 de marzo de:

<http://otromexico.com/langostamx/2014/09/23/un-testimonio-sobre-el-vampiro-de-la-colonia-roma/>

La palabra y el hombre / Universidad Veracruzana / MISCELÁNEA

El vampiro de Luis Zapata. Mario Muñoz. Recuperado el 30 de marzo de:

<https://www.uv.mx/lapalabayelhombre/18/contenido/miscelanea/misc1/articulo1.html>

León Guillermo Gutiérrez Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Recuperado el 30 de marzo de:

<http://www.redalyc.org/pdf/384/38421211010.pdf>

NEXOS

Eduardo Mejía, 1 AGOSTO, 1979. Recuperado el 30 de marzo de:

<http://www.nexos.com.mx/?p=3390>

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey. *El vampiro de la colonia Roma*. Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico.

Wikipedia, La enciclopedia libre

El vampiro de la colonia Roma. Recuperado el 30 de marzo de:

https://es.wikipedia.org/wiki/El_vampiro_de_la_colonia_Roma

Varios autores. *Interpretaciones de la revolución mexicana*, Editorial Nueva Imagen/UNAM. México, 1982. Prólogo de Héctor Aguilar Camín.

En línea:

Teoría

Abbate, Florencia. *Gilles Deleuze para principiantes*. Ilustraciones: Pablo Páez. Era Naciente SRL. Longseller. Buenos Aires, 2006. En línea. Sobre Deleuze (II) <http://cultivoxx.blogspot.mx/2011/05/sobre-deleuze-ii.html>

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Diálogos*, p.47. Citado por Daniel Ferioli, “Edipo: clínica de una captura”, *Clínica y Arte, Cartografías. Micropolíticas e Instituciones*.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Sobre el capitalismo y el deseo*, Diálogo entre Actuel y Deleuze. s.a. En línea.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *El Antiedipo. Esquizofrenia y capitalismo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 32. Citado en Una aproximación a *El Antiedipo* de Deleuze, Gilles y Felix Guattari, de Marcelo F. Ponce p.3.

Ferioli, Daniel. “Edipo: clínica de una captura”, *Clínica y Arte, Cartografías. Micropolíticas e Instituciones*. Recuperado:

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ponce75.pdf>

Herner, María Teresa. *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*. Recuperado de: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>

Ibarra Páez, Miriam y David Bautista-Toledo. *Sobre el anti Edipo: Deleuze y Guattari, a propósito de la Francia, la filosofía, o de cómo el capitalismo ya no asusta*, Publicado en Entre Líneas #13. En línea.