

**¿QUÉ ES LA LITERATURA?**  
***DEL COMPROMISO SARTREANO A LA FÁBULA***  
***DELEUZIANA***

Eduardo Pellejero  
Universidad de Lisboa

En la “Historia del tango”, texto que corona el volumen que dedica a Evaristo Carriego —estoy hablando de 1930—, Borges retoma un dictamen de Andrew Fletcher para ilustrar el impacto que la poesía puede tener sobre la constitución de un pueblo: “Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes”.<sup>1</sup>

Quince años después, en 1945, en uno de los ensayos incluidos en *La pesadilla del aire acondicionado*, Henry Miller atribuía a la literatura una posición similar; decía: “no somos mantenidos vivos por legisladores y militares, eso es relativamente obvio. Somos mantenidos vivos por hombres de fe, hombres de visión. Ellos son como gérmenes vitales en el proceso sin fin de tornarnos algo”.<sup>2</sup>

Apenas dos años después, durante 1947, en un libro que haría época, Sartre ponía la filosofía a tallar en el asunto y caracterizaba a la literatura como “la subjetividad de una sociedad en revolución permanente”; para una colectividad de ese tipo, en variación continua, afirmaba, la obra escrita podría llegar a ser una condición esencial para la acción.<sup>3</sup>

En fin, ya más cerca de nosotros, en 1980, Deleuze y Guattari apostaban a un dispositivo similar la posibilidad de una verdadera política de la expresión: “no se puede asegurar que las moléculas sonoras de la música pop no dispersen actualmente, aquí o allá, un nuevo tipo de pueblo, singularmente indiferente a las órdenes de la radio, a los controles de los computadores y las amenazas de la bomba atómica”.<sup>4</sup>

Entre unas y otras declaraciones hay algo más que la recurrencia a un mismo tono programático. Hay esta idea de que la expresión es o puede llegar a ser algo más que una sublimación de nuestros deseos fallidos; esta idea, digo, de que la literatura puede ser un arma, como dirá Sartre, o de que el escritor, como dirá Deleuze, “emite cuerpos reales”.<sup>5</sup>

Esta idea de que multiplicando los posibles sobre el plano de la expresión, en condiciones materiales que imposibilitan todo cambio y toda mudanza, escribir, hablar, pensar, son actos que pueden llegar a devenir acontecimientos políticos fundamentales, más allá de las teorías del estado y las doctrinas del consenso.

Empecemos, entonces, hablando un poco sobre Sartre.

Muchas veces el polvo levantado por las polémicas que suscita una obra acaba por enterrarla. Es lo que ha pasado, muy probablemente, con la formulación sartreana del compromiso literario. Las cosas acontecieron de tal manera que uno se pregunta hoy si sigue teniendo algún sentido seguir leyendo *¿Qué es la literatura?*

Lo tendrá, en todo caso (y esta es una hipótesis de trabajo), si conseguimos sobreponernos a la idea de que Sartre es el fin de un época, o el comienzo de otra. Lo tendrá si conseguimos dejar de ver en él un modelo, para recuperar la corriente de aire fresco que representó para muchos en su momento (comenzando muy especialmente por Deleuze, a quien se debe mucho de estas palabras). Lo tendrá, en fin, aunque no sea más que por esto: si las teorías del arte por el arte, al poner término a la necesidad de subordinar el arte a cualquier otro valor para fundamentar su existencia, abren el espacio necesario para que comience a cuestionarse sobre sí misma; la doctrina sartreana del compromiso literario, al rechazar de plano la idea de que la escritura no se tiene más que a sí misma como objeto, abre el espacio para una problematización del valor político de la literatura que va mucho más allá de las respuestas concretas que pueda aportarnos en su obra.

Quiero decir: después de Sartre, la evidencia del compromiso literario se torna de una urgencia antes desconocida; después de Sartre el del compromiso pasa a ser un problema literario ineludible. Independientemente de la idea que nos hagamos sobre la literatura, ya no nos es posible pensar que el escritor

escriba apenas para sí mismo. Y esto es Sartre quien lo plantea para nosotros casi de un modo fundacional.

Podemos estar en desacuerdo en muchas cosas con Sartre, pero tenemos que acordar en esto, que es esencial: “sólo hay arte por y para los demás”, “la operación de escribir supone la de leer como su correlato dialéctico y estos dos actos conexos necesitan de dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu será el esfuerzo conjugado del autor y del lector”.<sup>6</sup>

A partir de aquí, el problema de la literatura deja de ser el de la distancia que va del formalismo puro al realismo crítico, para pasar a ser el de la naturaleza del lector al que se dirige una obra y del agenciamiento de los lectores en un público asociado: ¿Para quién se escribe? ¿Para quién, si no para todos? ¿Y en tanto que sujetos constituidos o por constituir? ¿En tanto que forman parte de grupos ya agenciados en etnias, naciones y clases? ¿O en tanto que singularidades dispersas, a la búsqueda de una identidad, de una comunidad, de un pueblo?

La acción reveladora y el llamado, las dos funciones fundamentales que Sartre atribuye a la literatura, darán un sentido diferente a estas nociones de lector y de público de acuerdo al sentido con el que se propongan, y correlativamente verán transformada su naturaleza de acuerdo a la respuesta que se adelante de modo preliminar a la pregunta “¿para quién?” Co-determinación problemática, en todo caso, que no implica variaciones importantes en Sartre sin abrir una serie de caminos sobre el horizonte de la filosofía contemporánea que insiste en replantearse estas preguntas en la estela de Sartre (Blanchot, Foucault, Deleuze, Rancière, etc.).

La primera respuesta que nos ofrece Sartre a estas preguntas constituye determinación negativa, pero crítica, en la medida en que rompe con el preconcepto humanista y moderno de un sujeto neutro y universal: “A primera vista, no hay duda: se escribe para el lector universal y hemos visto, en efecto, que la exigencia del escritor se dirige en principio a todos los hombres. Pero las descripciones que preceden son ideales. En verdad, no hay libertad dada; hay que conquistarse sobre las pasiones, la raza, la clase y la nación y consigo a los demás hombres. Lo que importa es la figura singular del obstáculo que hay

que superar, de la resistencia que hay que vencer; es esto lo que, en cada circunstancia, da su figura a la libertad”.<sup>7</sup>

Esto es, la libertad, como llamado o como responsabilidad, no es un universal, sino que siempre debe ser pensada en situación, esto es, en vista de los obstáculos y de las resistencias que nos separan de la misma; y, en esa misma medida, la relación del escritor con el lector está asociada a esas resistencias y esos obstáculos comunes, a las situaciones singulares en los que se ven comprometidos como hombres libres.

La escritura aparece así asociada a una cierta necesidad. El escritor encuentra a su lector en una *ratonera*, rodeado de muros, sin salidas, y, penetrado por la urgencia de estos problemas, busca proponer soluciones *en la unidad creadora de su obra*, es decir, en la indistinción de un movimiento de libre creación. Ante un dilema, ante un callejón sin salida, ante una serie de imposibilidades, el escritor hace aparecer de pronto un tercer término, hasta entonces invisible.<sup>8</sup>

Lección de la que aprenderá Deleuze, quien en una entrevista de 1985 decía: “si un creador no es tomado en el cuello de botella de una serie de imposibilidades, no es un creador. Un creador es alguien que crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible. Como MacEnroe, es golpeándose la cabeza que se encontrará la salida. Hay que darse contra la pared porque, si no se tiene un conjunto de imposibilidades, no se tendrá línea de fuga, esa salida que constituye la creación”.<sup>9</sup>

Es en este sentido que la libertad, para Sartre, no es nunca un dato, sino *un acto de invención*: “Una salida se inventa. Y cada uno, inventando su propia salida, se inventa a sí mismo. El hombre está por inventar cada día. La acción histórica no se reduce jamás a una elección entre cosas dadas, sino que se caracteriza siempre por la invención de soluciones nuevas a partir de una solución definida”.<sup>10</sup>

Ahora bien, ¿no constatamos, con Sartre, que entre el escritor y la gente que sufre una situación de opresión cualquiera se abre constantemente un foso insalvable? ¿Acaso el escritor y este “público virtual” no habitan siempre dos mundos diferentes? ¿No pertenecen a otra clase? ¿No hablan otra lengua? ¿Acaso no está atrapado el propio escritor que quiere comprometerse en un callejón sin salida: o “público de masas, pero inculto; o público especializado,

pero burgués”<sup>11</sup>? ¿De qué puede servir entonces el ejercicio comprometido de la literatura?

Aunque en orden a reformular este problema, Sartre nos ofrece en *¿Qué es la literatura?* una genealogía del público literario, que sería interesante retomar en sus diversas figuras, yo voy a quedarme apenas con una sugerencia que se encuentra al comienzo de la tercera parte.

Hablando del escritor afro-americano Richard Wright,<sup>12</sup> Sartre sugiere que la posición del escritor comprometido, respecto de la sociedad en la que escribe, es la de una cierta exterioridad; el escritor comprometido escribe desde afuera (*du dehors*): “si un negro de los Estados Unidos descubre una vocación de escritor, descubre al mismo tiempo su tema: es el hombre que ve a los blancos desde afuera, que se asimila a la cultura blanca desde afuera y cada uno de cuyos libros mostrará la enajenación de la raza negra en el seno de la sociedad norteamericana”.<sup>13</sup>

Esta referencia del escritor al afuera pasa por una toma de conciencia —por parte del escritor— de la contradicción existente entre él y su público; el secreto del escritor comprometido no es superar la distancia que lo separa de su público, sino explorar esa distancia de un modo crítico: el escritor viene “desde afuera a sus lectores”, los considera “con asombro”, o, mejor aún, siente el peso de “una mirada asombrada, de conciencias extrañas (minorías étnicas, clases oprimidas, etc.)”,<sup>14</sup> que lo lleva a escribir lo que escribe. Esto es, el escritor alcanza una perspectiva impersonal, donde reencuentra la mirada de los excluidos de una sociedad, de los que ocupan sus márgenes, de los que, virtualmente, constituyen su afuera (Deleuze llamará a esto “devenir-menor”).

De alguna manera, podemos decir que así el escritor ve la sociedad desde su lado mayor (clase opresora, a la cual pertenece, en tanto elite intelectual) y desde su lado menor (oprimidos entre los cuales, incluso no encontrando lectores, tiene su público virtual), para luego hacer jugar esa distancia críticamente.<sup>15</sup>

Esta conexión con el afuera es vital para el escritor, que así gana una potencia expresiva que lo excede como sujeto, pero es también vital para la gente que habita esa exterioridad, en la medida en que “una clase no puede adquirir su conciencia de clase más que si se ve a la vez desde el interior y desde el afuera; dicho de otra manera, si beneficia de colaboraciones exteriores: es para esto que sirven los intelectuales, eternos desclasados”.<sup>16</sup>

Una vez más, encontramos aquí algo que Deleuze hará suyo, desenvolviendo esta necesidad apuntada por Sartre, para pensar la necesidad de una relación constitutiva entre el pueblo y el escritor (cito a Deleuze): “Kafka para Centroeuropa, Melville para América del Norte, presentan la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor”.<sup>17</sup>

Relación inactual por excelencia, en todo caso, que no pasaba por alto a Nietzsche. Caracterizando la inactualidad wagneriana, en efecto, Nietzsche consideraba que sus pensamientos iban *más allá de lo que es alemán*, y que la lengua de su arte no se dirigía a los pueblos, sino a los hombres, *pero a los hombres del porvenir*.<sup>18</sup> La tarea artística por excelencia, en este sentido, no es la articulación formal de la obra, sino la convocatoria de ese “pueblo desvanecido”, que demora en reunirse: “La reflexión de Wagner se concentra alrededor de la cuestión: ¿Cómo nace el pueblo? ¿Y cómo renace?” A través de su obra, Wagner lanza un llamado: “¿Dónde están ustedes, que sufren del mismo modo y tienen las mismas necesidades que yo? ¿Dónde está esa colectividad en la cual yo aspiro a encontrar un pueblo? Yo los reconocería porque tienen en común conmigo la misma felicidad, y el mismo consuelo”.<sup>19</sup>

Cuando el escritor es capaz de situarse en su tiempo, pero contra su tiempo, en favor de un tiempo por venir, como decía Nietzsche, conectando sus capacidades actuales, las armas de su época, con las potencialidades virtuales de quienes habitan los márgenes de la sociedad en la que escribe, cuando es capaz de aliar su erudición a esos saberes menores, como decía Foucault, entonces escribir puede ser una fuerza efectiva más allá de la cultura y el mundo de las letras, y comenzar a operar sobre lo individual, lo político, lo social.

Habitando esta distancia constitutiva de toda sociedad, conectándose con lo que deja afuera, el escritor encuentra entonces la potencia, la perspectiva para hacer una literatura verdaderamente revolucionaria, para criticar una clase e incluso abrir el espacio para el surgimiento de otra. Se trata quizá de la potencia más grande de la literatura: abrir nuevos espacios de posibles para la constitución de nuevas formas de subjetividad (individuales y colectivas).

Entonces, volviendo a Sartre, si Richard Wright no se dirige al hombre universal, en tanto que constituye una abstracción desmovilizante, en la medida en que no está comprometido en ninguna época determinada, ¿a quién es que

podrá dirigirse? No a los racistas blancos de Virginia o Carolina, ciertamente, que ya han tomado partido y no abrirán libros así. Tampoco a los campesinos negros del sur de Louisiana, gente que no sabe leer. En fin, al menos por principio, no a una cierta elite europea, que está lejos y poco se preocupa por la condición de su gente.

Sartre dice: “Richard Wright se dirige a los negros cultos del norte y a los norteamericanos blancos de buena voluntad (intelectuales, demócratas de izquierda, radicales, obreros, etc.)”.<sup>20</sup> En este sentido, Wright encuentra lectores, pero no un público. Hay gente que lo lee, pero falta esto que da a una obra un sujeto propio, un sujeto de la opresión y de la indignación, del sufrimiento y la revuelta que anima su obra (el pueblo es lo que falta, dirá Deleuze). Existe una rotura muy pronunciada en el seno de ese público de hecho.<sup>21</sup> La gente está ahí, pero falta algo que la una, que los agencie como comunidad, como colectividad o como clase.

Sartre pareciera entrever lo que la filosofía posterior abrazará como un imperativo para el pensamiento: buscar un modo de agenciar la multitud sin traicionar las diferencias que la constituyen como tal. Así, de Wright podrá decir que, “al escribir para un público fragmentado, supo mantener y superar la fragmentación, haciendo de ella el pretexto para una obra de arte”.<sup>22</sup>

Es sobre este espacio fragmentado (el situacionismo es un pluralismo), que no presupone como dadas las alternativas posibles a una situación crítica (es una ratonera) ni el sujeto de la libertad creadora capaz de abrir una brecha (el hombre está por inventar), donde, estrictamente, el compromiso debe comenzar.<sup>23</sup>

El llamado de la literatura no es a los partidos, las naciones o las clases, ni siquiera a los hombres en tanto sujetos constituidos, sino a la potencial libertad de sus lectores. Sartre ve esto perfectamente cuando busca situarse sobre el horizonte de la guerra (de la guerra futura que se perfila sobre las ruinas de la guerra terminada): por un lado, negándose a elegir entre perspectivas que no conducen más que a esta (ratonera), y, por otro, buscando trazar una línea de fuga en conexión con el afuera (desierto),<sup>24</sup> en la esperanza de que en la fuga de la primera surjan nuevas formas de agenciamiento de las libertades individuales para habitar el segundo (público).

¿Sigue teniendo algún sentido volver a leer *¿Qué es la literatura?*, hoy, aquí, para nosotros? La respuesta, ahora, me parece evidente. Porque incluso si Sartre no tiene la inteligencia, la fuerza o la sensibilidad para sacar todas las consecuencias de su caracterización del compromiso literario, no es menos cierto que los principios de su problematización están ahí. Y no es absurdo especular que, justamente ahí, van a ir a retomarlos los autores que, en las décadas siguientes, harán del compromiso literario un problema que debe ser relanzado continuamente por el pensamiento.

¿Qué principios? Cito a Sartre, por dos:

Primero: “No se puede escribir sin público y sin mito —sin un *cierto* público que las circunstancias históricas han producido, sin un *cierto* mito de la literatura que depende, en gran medida, de las demandas de este público. En una palabra, el autor es en situación, como todos los otros hombres. Pero sus escritos, como todo proyecto humano, encierran a la vez, precisan y superan esta situación”.<sup>25</sup>

Segundo: “es falso que el autor *actúe* sobre sus lectores, [pero] él hace el llamado a sus libertades y, para que sus obras tengan algún efecto, es necesario que el público las retome por su cuenta, por una decisión incondicionada”.<sup>26</sup>

Oscilando entre la versión estratégica<sup>27</sup> y la utópica<sup>28</sup> de este llamado, entre su carácter procesual y sustancialista, de acción efectiva<sup>29</sup> y de conciencia reflexiva,<sup>30</sup> Sartre arranca, en todo caso, a la literatura de su torre de marfil, imponiéndole la tarea de forjar su público más allá de la clase opresora, esto es, en conexión con lo que es puesto del lado de afuera de una sociedad, asumiendo su desclasamiento esencial, en tanto “libertad total que se dirige a libertades plenas, manifestando así la totalidad de la condición humana como libre producto de una actividad creadora”.<sup>31</sup>

De la política de la literatura, o de la literatura como política.

En todo caso, lo esencial del problema vuelve a plantearse para nosotros con Deleuze. Con este Deleuze que, sin ninguna duda me atrevo a decir, retoma lo esencial de la problematización sartreana de la literatura a la hora de levantar las principales cuestiones de su propia perspectiva<sup>32</sup> (y, en este sentido, reencontraremos al mismo Kafka de las situaciones sin salida y las soluciones creativas que encontrábamos en Sartre, como reencontraremos el problema de la conexión de la literatura con el Afuera, o incluso la posición anomal —o de



radical desclasamiento— del escritor). Pero también a este Deleuze que retoma todas esas cosas para llevarlas más allá del círculo dialéctico en que parecían encontrarse encerradas en Sartre.

Lo que encontramos entonces es que, retomando la noción bergsoniana de fabulación para darle un sentido político, Deleuze no sólo restituye toda su potencia al arte comprometido, sino que al mismo tiempo lo libera de los compromisos asumidos con las filosofías de la historia (compromisos que asombraban todavía la filosofía de Sartre), haciendo del mismo un problema de salud (de la salud de un individuo, de un pueblo, de una cultura, como diría Nietzsche).

Problema político del alma individual y colectiva, donde el escritor clama por un pueblo del que tiene necesidad, y en cuya expresión una gente dispersa en las más diversas condiciones de opresión puede llegar a encontrar un vínculo aglutinante o una línea de fuga.

Sea el caso de Lawrence y los árabes, que Deleuze retoma en uno de los ensayos del volumen de 1993 que dedica a la literatura.<sup>33</sup> Lawrence ha sentido toda su vida el deseo de poder expresarse de forma imaginativa, pero nunca ha conseguido dominar la técnica. Un accidente lo arroja entonces en medio de una rebelión que, en principio, le es por completo ajena. Pedantemente, Lawrence dirá que ese tema épico le ha ahorrado el dominio de la técnica y le ha permitido completar la obra que anhelaba,<sup>34</sup> pero la verdad es que los árabes representan bastante más en su vida que un motivo literario, y que si de pronto desenvuelve esta capacidad para expresarse es porque su expresión se ha tornado vital para la revuelta.

Lawrence, que en el fondo no lo ignora, escribe: “semejantes gentes necesitaban de un grito de guerra y una bandera venidos *de afuera* que los uniera, y a un extraño para conducirlos, alguien cuya supremacía estuviera basada en una idea: ilógica, innegable, discriminante: que el instinto pudiera aceptar y la razón no pudiese encontrar base racional para su rechazo o aprobación”.<sup>35</sup>

Cosa que Deleuze leerá: “no es una mezquina mitomanía individual lo que impulsa a Lawrence a proyectar a lo largo de su senda imágenes grandiosas, más allá de empresas con frecuencia modestas. La máquina de proyectar no es separable del movimiento de la propia Revuelta: subjetiva, remite a la subjetividad del grupo revolucionario. Pero todavía hace falta que la escritura de

Lawrence, su estilo, la recupere por cuenta propia o la revele: la disposición subjetiva, es decir, la fuerza de proyección de imágenes, es inseparablemente política, erótica y artística”.<sup>36</sup>

El pueblo y el escritor, por muy extraños que aparezcan entre sí, o, mejor, justamente en virtud de su diferencia, se buscan y necesitan mutuamente. Lawrence no abdica de su diferencia, que siente como una traición, pero inevitablemente se aleja de su país y de los suyos, habla árabe y vive como árabe, hasta conquistar una disposición especial, donde encuentra la potencia de una expresión que lo desborda como sujeto y que, en esa misma medida, no puede evitar que se proyecte en las cosas y en los demás, fabricando gigantes, como decía Bergson, y propiciando el movimiento. Cito a Lawrence: “nos sentíamos cómodos juntos, recorriendo los anchos espacios [...]. Estábamos embargados de ideas poderosas e inexpresables, pero que nos movían a luchar”.<sup>37</sup>

Lawrence ve en esto, en la potencia expresiva que se ha apoderado de él, una fuerza incontrolable de la naturaleza: pensamientos como “rayos luminosos”, ideas como “partículas danzantes”.<sup>38</sup> De la expresión como máquina de guerra: “¿Cómo podrían los turcos defenderse de aquello? Sin lugar a dudas, mediante una línea de trincheras de lado a lado si avanzábamos sobre ellos a bandera desplegada; pero supongamos que fuéramos [...] una influencia, una idea, algo intangible, invulnerable, sin frente ni retaguardia, que se extiende por todas partes, como un gas”.<sup>39</sup>

Es esta potencia de la expresión la que convierte a Lawrence en un “hombre peligroso”, como dice Deleuze, y que no se define por relación a lo real ni a la acción, ni a lo imaginario ni a lo fantástico, sino “por la fuerza con la que proyecta en lo real las imágenes que ha sabido arrancarse a sí mismo y a sus amigos árabes”.<sup>40</sup>

Lawrence decía que de la conjunción de estos grupos semitas, de una idea y de un profeta se desprendía un ilimitado cúmulo de posibilidades.<sup>41</sup> Y la verdad es que el resultado es inmediato y no tiene solamente el nombre de la revuelta. Apenas lanzado el movimiento, sobre el valle de Abu Zureibat, en la noche, junto a los camellos, contemplando los fuegos de los grupos dispersos a sus pies, Abd el Kerin confiesa a Lawrence: “Ya no somos árabes, sino un pueblo”.<sup>42</sup>

El intercambio —el devenir— es doble. En tanto que los árabes sirven de expiación a Lawrence, Lawrence ayuda a los árabes a transformar sus empresas

dispersas en un movimiento de liberación, incluso si el movimiento —como Lawrence— está condenado debido a la traición.<sup>43</sup>

Los árabes, decía Lawrence, son incorregibles hijos de las ideas, un pueblo para el que lo abstracto constituye la más fuerte motivación,<sup>44</sup> pero las ideas abstractas de las que habla no son fantasmas, no son cosas muertas, sino entidades que inspiran el movimiento, la lucha, la resistencia. Lawrence puede ser un fabulador, un “soñador diurno”, como dice Deleuze, pero su expresión no es un puro efecto de la causalidad material, sino una fuerza, entre otras, capaz de producir lo real y no simplemente de corresponderle.<sup>45</sup>

Deleuze no es un idealista (como Sartre tampoco lo era). Digamos que, sencillamente, se niega a hacer de la expresión un efecto imposible y estéril de las condiciones materiales, un resultado de la historia (en el caso de Lawrence, al fin y al cabo, ni siquiera hay una historia común, sino apenas dos historias divergentes).

Como escribe Slavoj Žižek: “el flujo de sentido es un teatro de sombras, pero esto no significa que podamos negligenciarlo y concentrarnos en la ‘lucha real’ [...] en última instancia todo es decidido aquí [...]. La afirmación de la ‘autonomía’ del nivel del sentido es, no un compromiso con el idealismo, sino la tesis *necesaria* de un verdadero materialismo [...]. Si substraemos este exceso inmaterial no obtenemos un materialismo reduccionista sino un idealismo encubierto”.<sup>46</sup>

La expresión guarda una autonomía y una eficacia propias. La expresión representa en el contexto de una serie de imposibilidades materiales (ratonera, decía Sartre), un exceso de posibles. De ahí la forma en que Deleuze presenta invariablemente el problema político de la expresión. En el caso de Lawrence: imposibilidad de confundirse con la causa árabe, imposibilidad de vivir con esa traición, imposibilidad de abandonar el desierto.<sup>47</sup> En el caso de Kafka: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera.<sup>48</sup>

En relación a estas imposibilidades, la escritura, la fabulación, difiere estratégicamente de la historia material de las causas y los efectos para relanzar el movimiento o trazar una línea de fuga. Máquina de expresión que rebasa o se adelanta respecto del momento histórico de lo que está en juego, para hacer que la gente entre en una línea de transformación o se consolide en vista de

una tierra por venir. Movimiento proyectivo que, a partir del movimiento propio de la expresión, propicia la reconfiguración de los territorios que atraviesa o habita intempestivamente. Deleuze decía: “la máquina literaria releva 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 [...]. No hay sujeto, sólo hay *agenciamientos colectivos de enunciación*; y la literatura expresa estos agenciamientos en las condiciones en que no existen en el exterior, donde existen apenas en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse”.<sup>49</sup>

Gregg Lambert sostiene, en este sentido, que para Deleuze nunca fue cuestión de escapar del mundo que existe (ni por la destrucción de la verdad de la que se reclama ni por la postulación de una verdad superior), sino de crear las condiciones para la expresión de otros mundos posibles, a su vez capaces de desencadenar la transformación del mundo existente.<sup>50</sup> La escritura es producción de nuevos campos de posibles en la misma medida que dispositivo de enunciación colectiva para una congregación de la multitud según nuevas líneas y nuevos objetivos.

En 1987, Mario Vargas Llosa publicaba *El hablador*, una novela difícil de clasificar, que abordaba el problema político de la expresión, y del cambio, y de la salida de la historia, de una forma semejante.

Lo esencial de la historia es simple y de fácil explicación. Hay unos indígenas —los machiguengas—, que son nómades. Andan por Amazonia, y ya no quedan muchos (pero existen de verdad, si es que esto tiene en este caso alguna importancia). La historia de estos indígenas es de lo más dura. Los tipos aparecen como los últimos vestigios de una civilización que tuvo mejores tiempos (como los últimos de los mohicanos). Vienen de perderlas todas. El progreso, como decía Marx, viene chorreando sangre y la historia no se les presenta más que como una serie de imposibilidades: imposibilidad de seguir donde se encuentran, imposibilidad de integrarse al nuevo mundo, imposibilidad de abrazar una conversión cualquiera.<sup>51</sup>

Después está un peruano, Saúl Zuratas, que es amigo del narrador. De padre judío, pero de madre *gozi*, no es ni carne ni pescado. Para colmo nació con una mancha que le tapa la mitad de la cara, como una máscara; es decir, es

un monstruo. Su historia tampoco es fácil y se define, como la de los machiguengas, por una serie de imposibilidades: imposibilidad de integrar la comunidad judía de Lima (que no acepta a su madre), imposibilidad de hacer la *aliá* (por empatía para con las minorías palestinas), imposibilidad de ser un peruano como los demás (por la marca que lleva en el rostro).<sup>52</sup>

Si esto fuera todo, la novela no nos llevaba a ninguna parte. Pero he aquí que Vargas Llosa nos dice que los machiguengas, además de conocer las instituciones que conocen el resto de las tribus amazónicas (jefes, brujos, curanderos, etc.), tienen también unos personajes a los que llaman *habladores*. Y estos habladores son de lo más interesante, porque no hacen otra cosa que hablar y caminar, pero sin ellos toda esta gente dada a la dispersión de la selva no sería nada, quiero decir, no constituiría una comunidad, una tribu: el hablador es la savia circulante que hace de los machiguengas una sociedad, un pueblo.<sup>53</sup>

Y acá es donde van a mezclarse todas las historias. Porque Zuratas va a empezar a andar por la selva, de grupo en grupo, de familia en familia, llevando las últimas noticias y recuperando mitos, consignas y hechos inquietantes, como los habladores, pero a su manera, si esto es posible.

Entonces todo adopta un tono diferente. Para empezar, el hablador habla raro, un poco como los indios cinematográficos, que yerran los tiempos verbales y se comen las palabras (pero lindo, habla muy lindo). También cambia la forma de la narración. La historia no parece una historia. Lo que se cuenta puede o no ser verdadero, puede o no representar la realidad, pero ya no es eso lo que cuenta ni para el hablador ni para los indios que lo escuchan (ni seguramente para nosotros, como van a ver). En fin, si desde la perspectiva histórica parecía que estaban todos fritos, como paralizados por todo lo que pasaba, acá las cosas parecen estar cambiando. No que estén mejorando, no. Las cosas parecen estar cambiando, pero cambiando todo el tiempo, en variación continua. Y en ese movimiento absoluto el tipo de la mancha en la cara y los indios parecen haber encontrado finalmente una salida, conquistado una nueva salud; el hablador dice: “siempre hemos estado yendo porque alguien venía. ¿En cuántos lugares viví? Quién sabe, pero han sido muchos [...]. Es cosa sabida. No hay engaño. Vendrán y me iré. ¿Es malo eso? Bueno, más bien. Será nuestro destino. ¿No somos los que andan? [...]. A la mosca se la traga el moscardón; al moscardón el pajarito; al pajarito la víbora. ¿Queremos que nos

traguen? No. ¿Queremos desaparecer sin dejar rastro? Tampoco. Si nos acabamos, se acabará el mundo también. Mejor seguir andando, parece”.<sup>54</sup>

Históricamente no se entiende cómo la tribu pueda haber ganado un nuevo movimiento gracias a un tipo con el que en principio no tenía nada en común, no se entiende cómo la conversión de Zuratas puede haber tenido lugar, ni mucho menos que se haya tornado un verdadero hablador, pero Vargas Llosa apuesta la efectividad de la literatura a esa conjunción paradójica: “el hablador es una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión [...] algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo”.<sup>55</sup>

Esta es la misma apuesta de Deleuze. Sólo que, desde la perspectiva deleuziana, el problema de la extrañeza no se plantea, porque es justamente en virtud de esa extrañeza que alguien puede convertirse en un hablador. El sujeto de la enunciación es siempre un elemento anómalo respecto de la comunidad que es sujeto paradójica del enunciado. El secreto de la efectividad de la expresión es el de esa heterotopía, de ese desclasamiento (¿otra vez la influencia de Sartre?). Tanto los machiguengas como Zuratas entran en un bloque de devenir (devenir-indígena de Zuratas, devenir-nómada de los machiguengas), del que ninguno de los términos ha de salir indemne: Zuratas no gana vida, no deviene-hablador, sin que el pueblo de los machiguengas sea relanzado, reinventado por el trabajo de la expresión, sin que entre en un devenir-nómada, inconmensurable con su historia pasada de nómades.<sup>56</sup>

En Latinoamérica existe una larga tradición literaria asociada a las ratoneras de la historia. Por innumerables motivos, las imposibilidades se han sucedido y perpetuado a lo largo de las últimas décadas, y la literatura, desde su modesto lugar, tal vez haya sido la única con la fuerza, o con la inteligencia, o simplemente con la astucia para esbozar un mapa de la situación, y todavía para reaccionar y, por qué no, cuando resultó posible, para encontrar una salida, trazar una línea de fuga, un plano de evasión.

El realismo mágico se constituyó en torno a una situación de este tipo, y levantó, reelaborando los preceptos del realismo contemporáneo, la cuestión de las imposibilidades que nos acechan en la Historia. Verdadera ficción materialista, que no confundió nunca los problemas sobre los que volvemos siem-

pre con una especie cualquiera de conflicto interior (culpa, resentimiento o mala conciencia).

Pero el realismo mágico, que abordaba con tanta sagacidad la realidad, incluso en sus aristas más duras y en sus contradicciones más agudas, fallaba a la hora de proponer una alternativa. Porque si la magia no era la dialéctica, tampoco era una afirmación del reino de este mundo, resolviéndose la mayoría de las veces, lo mismo que el realismo socialista del que se distanciaba, en una negación de la vida. Así, en los grandes autores del género, como Gabriel García Márquez, o en sus no siempre bien sucedidos epígonos, como Laura Esquivel, la salida implica una transformación que nos pone fuera del mundo y que en el grueso de los casos pasa por la muerte. Es el caso de *El amor en los tiempos del cólera* y *Como agua para chocolate*. Lo que en la historia (individual, cultural o política) aparece como imposible, el realismo mágico lo busca en otro mundo: lo resigna en este, y va a buscarlo en el más allá.

¿No puede la literatura latinoamericana ser otra cosa? Vargas Llosa nos propone una continuación, pero a la vez un exceso respecto de la tradición del realismo. Traza con rigor el mapa de nuestros deseos y de nuestras imposibilidades, pero no nos llama a la resignación religiosa ni la esperanza militante. Nos propone, en este sentido, un modelo singularmente diferente de la función fabuladora. La expresión pasa a definirse, no ya por la sublimación de nuestros deseos históricamente irrealizables, sino por el impacto que la propia expresión es capaz de producir sobre la realidad. De lo que se trata entonces es de enredar todas las historias individuales, haciendo que sus elementos entren en una zona de indeterminación, dentro de la cual los condicionamientos históricos, los preceptos morales o sociales, y, en general, la suma de todas las imposibilidades tiendan a desdibujarse. Como acontece en *El hablador*, la línea de fuga es proyectada entonces por un cierto ejercicio de la expresión, que abre nuevos campos de posibles, en la espera de que la gente sepa hacerlos suyos.

Entonces, la realidad menor, irremediamente tercermundista en que escribimos, deja de adecuarse a su representación en una historia bien centrada (en todo caso, centrada siempre en otra parte), para pasar a ser entendida como un plano de evasión que debe ser constantemente relanzado por el escritor y prolongado por el movimiento de la gente.

Porque si es cierto que toda salida posible pasa por romper con la historia y los discursos que se reclaman de la historia, no es menos cierto que estas transformaciones no se hacen en el espejo del cielo, sino en el suelo siempre disputado, siempre en juego, de los territorios establecidos y de la tierra expropiada o desierta.

Devenir-menor, en la escritura, como (junto a) una tribu que deviene-nómada en el desierto, como (junto a) un campesino que deviene-guerrillero en la selva. Es así que Deleuze ve el trabajo de la literatura respecto de una situación de opresión cualquiera: “Artaud decía: escribir *para* los analfabetos, hablar *para* los afásicos, pensar *para* los acéfalos. ¿Pero qué significa ‘para’? No es ‘dirigido a...’, ni siquiera ‘en lugar de...’. Es ‘ante’. Se trata de una cuestión de devenir. El pensador no es acéfalo, afásico o analfabeto, pero lo deviene. Deviene indio, no acaba de devenirlo, tal vez ‘para que’ el indio que es indio devenga él mismo algo más y se libere de su agonía”.<sup>57</sup>

Involución creativa que puede abrirnos a líneas de fuga más o menos creativas en situaciones de asfixia política donde, antes de progresar o inscribirse en un proyecto mayor, es necesario agenciar un nuevo espacio o una nueva sensibilidad para la acción y para el pensamiento. En la convicción de que es necesario agenciar una potencia o una fuerza específica antes de reclamar una representación apropiada. En la convicción, quiero decir, de que es políticamente más importante agenciar *de hecho* aquello a lo que reclamamos tener *el derecho*, incluso cuando no sea más que en espacios reducidos o en condiciones inaceptables para el padrón mayoritario. Entrar en Damasco antes que los ingleses, como quería Lawrence.

Porque no hay política para el fin del mundo. Fabular no es una utopía, sino la posibilidad de alcanzar una línea de transformación, a través de la expresión, en situaciones históricas que hacen aparecer todo cambio como imposible. No se fabula una verdad política universal, sino apenas una estrategia singular no totalizable. Fabular no responde a la necesidad de integrar todas las culturas, todas las formas de subjetividad y todas las lenguas en un devenir común, sino apenas a la necesidad estratégica de salvar de la alienación *una* cultura, para permitir el florecimiento de *una* subjetividad, para arrancar del silencio *una* lengua. No es una solución para todo ni para todos (y he aquí



su debilidad), pero puede ser lo único para algunos (y he aquí su potencia). No el arte (*técnica*) de lo posible, sino el arte (*transformación*) de lo imposible.

Como Lawrence, el pensador deleuziano está condenado a ver traicionada su expresión y tener que recomenzar siempre de nuevo. Pero a Deleuze no lo asustan las recaídas. O, mejor, le asustan menos que la paralización. Lo mismo en el pensamiento que en la acción es necesario siempre prolongar un poco más el movimiento, para relanzar la expresión más allá de sus determinaciones históricas o institucionales e impedir que en nosotros y en la gente degeneren la labor que da forma a la impaciencia de la libertad.

El intelectual deleuziano, en este sentido, habla un poco como el indio de Vargas Llosa: “el pueblo que anda es ahora el mío. Antes, yo andaba con otro pueblo y creía que era el mío. No había nacido aún. Nací de verdad desde que ando como machiguenga [...]. El sol no se ha caído, no se termina de caer. Se va y vuelve, como las almas con suerte. Calienta el mundo. La gente de la tierra no se ha caído, tampoco. Aquí estamos. Yo en el medio, ustedes rodeándome. Yo hablando, ustedes escuchando. Vivimos, andamos. Eso es la felicidad, parece”.<sup>58</sup>

¿Existe el público revolucionario con el que sueña Sartre antes de que el llamado del escritor le de conciencia de clase? ¿Existía un pueblo árabe antes de Lawrence? ¿Qué sería de los machiguengas sin un hablador? ¿Es que había un pueblo palestino? Cito a Deleuze: “Israel dice que no. Sin duda había uno, pero eso no es lo esencial”.<sup>59</sup> Lo que se hace al fabular no es afirmar algo que no es real (no es un error ni una confusión), lo que se hace es afirmar algo que torna las ficciones hegemónicas inoperantes o indecibles.<sup>60</sup>

No se trata, ciertamente, de admitir que cada uno tiene su verdad. Al ver la causa palestina a través del filtro del concepto de fabulación, por ejemplo, no se trata para Deleuze de decidir quién tiene razón, quién está en posesión de la verdad, detenta el derecho o merece la justicia. Porque el debilitamiento de las ficciones hegemónicas no tiene por objeto establecer una verdad diferente, sino operar, a través de estos enunciados colectivos o de estas ficciones nacionalistas, un efecto de cohesión sobre todas estas gentes que no dejan de dispersarse bajo la presión de las fuerzas militares movilizadas y las necesidades más básicas: “Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que

siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo [...]. No el mito de un pueblo pasado, sino la fabulación de un pueblo que vendrá [...]. Contra la historia apocalíptica, hay un sentido de la historia que no hace más que uno con lo posible, la multiplicidad de lo posible, la abundancia de los posibles en cada momento”.<sup>61</sup>

Al monumento sucede la fabulación; al modelo de lo verdadero la potencia de lo falso; a la historia, en fin, el devenir. Y no se trata, como señala Deleuze, de una fantasía edípica, sino de un verdadero programa político.<sup>62</sup>

Se piensa, se crea, se escribe, menos para asumir la expresión de un cierto grupo o de una determinada clase, que en la esperanza de que el agenciamiento de nuevas formas de expresión pueda convocar a la gente a una acción conjunta, a una resistencia común, a un pueblo por venir. Porque es propio, exclusivo del arte y de la filosofía, dar una expresión, la posibilidad de una expresión, a esos que no la tienen. La gente está ahí, pero el pueblo falta todavía; falta esto que los convoca, o que los une, o que los torna una fuerza digna de cuidado. Falta una expresión en torno a la cual, a pesar de todas sus diferencias, a pesar de la heterogeneidad que le es intrínseca, la gente se reconozca, o se congregue, o simplemente salga a la calle.

Y colmar esa ausencia es la tarea propia del escritor. Fragar enunciados colectivos “como gérmenes de un pueblo que vendrá, y cuyo alcance político es inmediato e inevitable”.<sup>63</sup> El escritor deja de ser un individuo privilegiado para pasar a ser un agente colectivo (fermento o catalizador), en relación a una comunidad, disgregada o sometida, cuya expresión práctica en la esperanza de su liberación.

Deleuze sabe que la acción política no depende simplemente de la buena voluntad, y que un pueblo no puede surgir más que a través de sufrimientos abominables.<sup>64</sup> No ignora que la gente, por las más diversas circunstancias o motivaciones, puede no responder al llamado, puede no acudir a la convocatoria, puede no salir a la calle, y que contra eso no hay nada que hacer, ni nadie a quien culpar. La fabulación desconoce todo tipo de voluntarismo en la misma medida en que la expresión nada tiene que ver con el idealismo. La perspectiva deleuziana conoce, y bien, sus manifiestas limitaciones.

En este sentido, en una entrevista de 1990, donde el tono sartreano me parece inconfundible, Deleuze comentaba: “el artista no puede más que hacer un llamado a un pueblo, tiene esta necesidad en lo más profundo de su empresa, [pero] no tiene que crearlo, no puede”.<sup>65</sup> Retomaba así una afirmación de Paul Klee, que en su *Teoría del arte moderno* escribía: “hemos hallado las partes, pero no todavía el conjunto. Nos falta esta última fuerza. Nos falta un pueblo que nos proteja. Buscamos ese sostén popular: en la Bauhaus, comenzamos con una comunidad a la que damos todo lo que tenemos. No podemos hacer más”.<sup>66</sup>

Más comprometido, más desesperado, más optimista, por eso mismo, también, Lawrence escribía: “eran inestables como el agua, y como el agua quizá prevalecerían finalmente. Desde el alba de la vida, y en oleadas sucesivas, habían venido estrellándose contra los farallones de la carne [...]. Fue una de tales olas (y no la menor) la que yo alcé y removí con el soplo de una idea, hasta que alcanzó su cresta y se desmoronó sobre Damasco. Lo que aquella ola lavó, una vez rechazada por la resistencia de las cosas inertes, dará la materia para la siguiente ola, cuando llegue el momento de que el mar se hinche de nuevo”.<sup>67</sup>

### Notas

1. Borges, *Obras Completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1989, vol. I, p. 164.
2. Henry Miller, *The Air-Conditioned Nightmare*, New York, New Directions Paperbooks, 1970.
3. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio, 2001; p. 163 (modificado).
4. Deleuze- Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980; p. 427.
5. PP, 183.
6. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, pp. 50 y 49.
7. *Op. cit.*, p. 75 (modificado).
8. *Cfr. Ibid.*, pp. 290, 293 y 292.
9. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 183.
10. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, pp. 290-291 (modificado).
11. Sartre, “El artista y su conciencia”, en *Situation IV*, versión castellana de María Scuderi, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 29.
12. Richard Wright (1908-1960): Escritor afro-americano, autor de *Native Son* y *Black Boy*, fue miembro del partido comunista (con el que rompió en 1944) y amigo de

Sartre durante su estancia en París (1946-1947). Fue uno de los primeros autores negros que conquistó cierta fama (y dinero) con una obra literaria.

13. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 85.

14. *Ibid.*, p. 98.

15. Esta referencia al afuera ya conocía alguna historia en la propia historia de la literatura. Así, ya en 1932, preguntándose por la tradición de los argentinos, Borges exploraba las potencialidades de habitar en esta distancia que separa a una sociedad de sí misma: “Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental porque actúan dentro de esta cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; “por eso —dice— a un judío le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, 1932).

16. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 108.

17. Deleuze, *Critique et clinique*, París, Editions de Minuit, 1993, p. 14 y Deleuze-Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Éditions de Minuit, 1991, pp. 103-104. *Cfr.* Deleuze-Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, París, Éditions de Minuit, 1975, p. 150: “La colectividad no es un sujeto, ni de la enunciación ni del enunciado, de la misma manera que el célibe tampoco lo es. Pero el célibe actual y la comunidad virtual —ambos reales— son las piezas de un agenciamiento colectivo”. *Cfr.* CC 114: “incluso en el fracaso, [el escritor] sigue siendo el portador de una enunciación colectiva que ya no resulta de la historia literaria, y preserva los derechos de un pueblo futuro o de un devenir humano”.

18. Nietzsche, “Considérations Inactuelles IV”, en *Considérations Inactuelles*, III y IV, versión francesa de Baatsch-David-Heim-LacoueLabarthe-Nancy, París, Gallimard, 1990, § 10.

19. Nietzsche, “Considérations Inactuelles IV”, §8 (modificado).

20. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 86 (modificado).

21. *Cfr. Ibid.*, p. 87.

22. *Ibíd.*, p. 88 (modificado); *cfr.* ss.: “Para los blancos, las palabras que Wright traza sobre el papel no tienen el mismo significado que para los negros; hay que elegir las al azar, pues Wright ignora las resonancias que tendrán en esas conciencias extranjeras. Y, cuando habla a los blancos, el escritor tiene que cambiar hasta de objetivo; se trata de comprometerlos y de hacerles comprender sus responsabilidades; hace falta indignarlos y avergonzarlos. Así, cada obra de Wright contiene lo que Baudelaire hubiera llamado “una doble postulación simultánea”; cada palabra remite a dos contextos; se aplican a la vez a cada frase dos fuerzas y esto es lo que determina la tensión incomparable del relato”.

23. *Cfr. ibíd.*, p. 98.

24. *Cfr. ibíd.*, p. 264: “Como nuestra perspectiva histórica es la guerra, como se nos obliga a elegir entre el bloque anglo-sajón y el bloque soviético, y nosotros nos negamos a prepararla tanto con uno como con el otro, hemos caído fuera de la Historia y hablamos en el desierto”.

25. *Ibíd.*, p. 154.

26. *Ibíd.*, p. 163.

27. *Ibíd.*, pp. 194-195: “la única relación que puede tener un escritor burgués con la clase obrera es escribir por ella y sobre ella. Lo que ha permitido soñar, aunque sea por un instante, en concluir un pacto provisorio entre una aristocracia intelectual y las clases oprimidas es la aparición de un factor nuevo: el Partido como mediación entre las clases medias y el proletariado”.

28. *Ibíd.*, pp. 163-164 y 274: “en una sociedad sin clases, sin dictadura y sin estabilidad, la literatura [...] comprendería que forma y fondo, que público y sujeto son idénticos, que la libertad formal de decir y la libertad material de hacer se completan y que se debe utilizar una para reclamar la otra [...] Bien entendida, se trata de la utopía: es posible concebir esta sociedad, pero no disponemos de ningún medio práctico de realizarla. [...] Hay que enseñar simultáneamente a unos que el reino de los fines no se puede realizar sin Revolución y a los otros que la Revolución no es concebible más que si prepara el reino de los fines. Es esta perpetua tensión, si podemos mantenerla, que realizará la unidad de nuestro público. En una palabra, debemos, en nuestros escritos, militar en favor de la libertad de la persona y de la revolución socialista. Se ha pretendido a menudo que no eran conciliables: es nuestra tarea mostrar incansablemente que se implican entre sí”.

29. *Ibíd.*, p. 192: “La fuerza de un escritor reside en su acción directa sobre el público, en las cóleras, los entusiasmos, las mediaciones que provoca por sus escritos”.

30. *Ibíd.*, p. 230: “desde el seno de la opresión representábamos a la colectividad oprimida de la que hacíamos parte, sus cóleras y sus esperanzas. Con más oportunidad, más virtud, más talento, más cohesión y más práctica, hubiésemos podido escribir el monólogo interior de la Francia ocupada”.

31. *Ibid.*, p. 275. Para la elaboración de estos problemas en Sartre, debo agradecer la colaboración de Ignacio Quepons, que discutió conmigo los principales problemas levantados por mi lectura de Sartre y me permitió consultar los borradores de su artículo: “Biografía y personaje conceptual: la relación verdad-subjetividad en el último Sartre”, de próxima aparición.

32. Deleuze, que hace cuestión de señalar la deuda que siente para con Sartre. Y, así, conocemos este artículo que Deleuze le dedica a su muerte (“El ha sido mi maestro”), o incluso las referencias ocasionales como las de los *Dialogues*. Deleuze decía: “Felizmente estaba Sartre. Sartre era nuestro Afuera [*Dehors*] [...] un poco de aire puro [...] un intelectual que cambiaba singularmente la situación del intelectual” (Deleuze-Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977; p. 18).

33. Ref. Lawrence

34. Cfr. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1990, p. 728.

35. *Ibid.*, p. 313.

36. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 148.

37. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, *op. cit.*, p. 27.

38. *Ibid.*, p. 729.

39. *Ibid.*, p. 256.

40. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 147.

41. Cfr. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, *op. cit.*, p. 191.

42. *Ibid.*, p. 200.

43. Cfr. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, 174.

44. Cfr. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, *op. cit.*, p. 51.

45. Cfr. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, pp. 147, 144 y 148.

46. Cfr. Zizek, *Organs without bodies. On Deleuze and Consequences*, New York–Londres, Routledge, 2004; pp. 31-32 y 113-114.

47. Cfr. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 156.

48. Deleuze-Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, p. 29.

49. Deleuze-Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, p. 31-32.

50. Deleuze, *Pourparlers*, p. 239.

51. Cfr. Vargas Llosa, *El hablador*, Barcelona, Planeta, 1987; p. 24.

52. Cfr. Vargas Llosa, *El hablador*, *op. cit.*, pp. 11-17, 97-105, 230-234.

53. *Ibid.*, pp. 91-92.

54. *Ibid.*, pp. 133 y 212.

55. *Ibid.*, p. 97.

56. Me dirán, que Zuratas devenga indio, vaya y pase, pero que los indios, que eran nómades, devengan nómades, con qué se come. Bueno, la verdad es que la tentación de detenerse, de volverse sedentarios, amenaza a los machiguengas continuamente, y necesitan de este tipo que les habla, y les dice continuamente que anden, que sigan andan-

do, no menos de lo que “mascarita” necesita de los indios para no sentirse un inútil y un paria.

57. Deleuze-Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, *op. cit.*, p. 105.

58. Vargas Llosa, *El hablador*, *op. cit.*, pp. 207 y 40.

59. Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, pp. 171-172.

60. Deleuze, *Pourparlers*, p. 93 *Cfr.* Deleuze, *Cinéma-2: L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 283.

61. Deleuze, *Cinéma-2: L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 189, 196 y 291 y Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Edición de David Lapoujade, Paris, Minuit, 2003 ; pp. 183-184.

62. *Cfr.* Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 109.

63. Deleuze, *Cinéma-2: L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 288-289.

64. *Cfr.* Deleuze-Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, *op. cit.*, p. 105: “El pueblo es interior al pensador porque es un ‘devenir-pueblo’ de igual modo que el pensador es interior al pueblo, en tanto que devenir no menos ilimitado. El artista o el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, sólo pueden llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables, y ya no puede ocuparse más de arte o de filosofía. Pero los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente”.

65. Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 235.

66. Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 33 (citado en Deleuze, *Cinéma-2: L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 283).

67. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, *op. cit.*, pp. 51-52.