

**ALCANCES DE LA APLICACIÓN DE LA LÍNEA DE FUGA DELEUZIANA EN LA
NOVELA CORTA SANTANDEREANA *RESIGNACIÓN* DE DANIEL MANTILLA
ORBEGOZO**

**YURLEY ANDREINA CADENA CASTELLANOS
MARÍA EUGENIA GÁMEZ CRISTANCHO**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA**

2013

**ALCANCES DE LA APLICACIÓN DE LA LÍNEA DE FUGA DELEUZIANA EN LA
NOVELA CORTA SANTANDEREANA *RESIGNACIÓN* DE DANIEL MANTILLA
ORBEGOZO**

**YURLEY ANDREINA CADENA CASTELLANOS
MARÍA EUGENIA GÁMEZ CRISTANCHO**

Monografía de Grado para optar al título de Filósofas

**Director: JORGE FRANCISCO MALDONADO
Magíster en Filosofía
Dr. en Problemas del Pensar Filosófico**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2013**

DEDICATORIA

A nuestras familias, especialmente a nuestras parejas e hijas Daniela Lucía y Jéssica Lorena, que son nuestro aliciente para la superación de dificultades y el logro de nuevos objetivos personales y profesionales; con amor, Yurley Andreina y María Eugenia.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Industrial de Santander por acogernos en su comunidad de aprendizaje, a todos los docentes de la Escuela de Filosofía especialmente, a los doctores Jorge Francisco Maldonado y Mario Palencia Silva; quienes otorgaron las primeras luces para la construcción de este trabajo y a todos los compañeros con los que compartimos los caminos derroteros del acto de filosofar.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	12
PROBLEMA	17
1. RESIGNACIÓN DE DANIEL MANTILLA ORBEGOZO	21
2. LA LÍNEA DE FUGA DE GILLES DELEUZE	32
2.1 Del Rizoma	32
2.2 De la línea de fuga	35
3. <i>Resignación</i>: A la luz de la línea de fuga deleuziana	42
4. Conclusiones	48
Bibliografía	53

RESUMEN

Título: Alcances de la aplicación de la Línea de Fuga Deleuziana en la novela corta santandereana *Resignación* de Daniel Mantilla Orbegozo*

Autoras: Yurley Andreina Cadena Castellanos y María Eugenia Gámez Cristancho**

Palabras Claves: Literatura y Filosofía, Gilles Deleuze, Rizoma, Línea de Fuga, Territorialización y Desterritorialización, Resignación, Daniel Mantilla Orbegozo.

Contenido:

Este trabajo tiene como finalidad hacer un aporte a la teoría de la novela corta santandereana desde la filosofía, al rastrear teóricamente el concepto de la línea de fuga planteado por Gilles Deleuze, y evidenciar su aplicación en la composición de la novela corta santandereana del siglo XIX, *Resignación*, de Daniel Mantilla Orbegozo

Para lograr este objetivo, se rastreó teóricamente el concepto de Rizoma, a partir del cual se desarrolló el de línea de fuga, entendida como aquella línea que plantea salidas totalmente nuevas que se evidencia fundamentalmente en la literatura y le permite al escritor devenir-otro o devenir imperceptible.

Con base en estos planteamientos deleuzianos, se logra entrever significados e intensidades, individuales y colectivas en la obra literaria *Resignación*, pues, a pesar de que sus protagonistas Blanca y Luisa se reterritorializan a sí mismas en las condiciones sociales del momento en que se desarrollan los hechos, es el narrador y/o escritor mismo, Mantilla Orbegozo, quien traza su propia salida o línea de fuga a través de la escritura.

Con este ejercicio se evidenció que -como afirma Deleuze- todo está compuesto por líneas, ya sean de escritura, de suerte o mala suerte, de vida o muerte, etc., que hacen transversalidad con una multiplicidad que es la vida, a la cual siempre le faltará algo; el escritor juega con esas líneas para llevarnos a otros mundos y significados, y alcanza mediante este devenir, un nuevo estado personal.

* Monografía de grado para optar al título de filósofos.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Dr. Jorge Francisco Maldonado

ABSTRACT

TITLE: Scope of the application of the Line of Flight of Deleuzian in the short Santander novel, Resignation by Daniel Mantilla Orbegozo*.

AUTHORS: Yurley Andreina Cadena Castellanos y María Eugenia Gámez Cristancho**

KEYWORDS: Literature and philosophy, Gilles Deleuze, Rhizome, Line of Flight, Deterritorialisation, reterritorialisation, Resignation and Daniel Mantilla Orbegozo.

CONTENT:

This program aims to move a contribution to the theory of the short Santander novel from the philosophy, to trace theoretically the concept of Line of Flight raised by Gilles Deleuze, and demonstrate his application in the composition of the short Santander novel from the XIX century, Resignation, by Daniel Mantilla Orbegozo.

To achieve this goal, tracing theoretically the concept of rhizome, from which developed the Line of Flight, understood as the line that raises totally new ways, out that are fundamental evidence in literature and allows the writer becoming-other or becoming imperceptible.

Based on these approaches Deleuzian, is achieved glimpse meanings and intensities, individual and collective in the literary work of Resignation, then, even though its protagonists Blanca and Luisa are reterritorialise themselves in current social conditions in which the facts are developed, is the narrator and/or the writer himself, Mantilla Orbegozo, who traces his own way out or Line of Flight through writing.

With this exercise it is evidence that (as stated by Deleuze) everything is composed of lines, even if it is through writing, luck or bad luck, life or death, tec., that makes transversally a multiplicity that is life, to which will always be missing something; the writer plays with those lines to make us to other worlds and meanings, and achieved by this becoming, a new personal status.

* Grade Monograph.

** Faculty of Human Sciences . School of Philosophy. Director: Dr. Jorge Francisco Maldonado.

INTRODUCCIÓN

La existencia humana está plagada de signos, que hacen que algunos individuos encuentren no sólo un significado a su cotidianidad, sino que además, busquen plasmarla a través del lenguaje y la literatura. Sin embargo, para otros, como en este caso, surge la necesidad de descifrar la aplicación de conceptos como la línea de fuga en la composición de una obra literaria, pues en la medida en se encuentre la aplicación de conceptos como éste, se logrará aportar un aspecto más en el enfoque de la literatura santandereana, la cual surge con un componente social primordial, ya que: "(...) pertenece a una suerte de literatura didáctica y propagandística, en la que el planteamiento de los problemas sociales está por encima de todo, y resulta incluso más importante que los elementos estéticos"¹, como se muestra en la novela corta *Resignación*, pues muestra el abandono que sufren Blanca y Luisa después de haber aportado, no sólo a su país sino a su partido, un héroe como lo fue su padre, quien confió a estos el cuidado de su familia que nunca cumplieron; mostrando con esto, el devenir constante en que se encuentran algunos hechos que implican a un individuo determinado quien, con el tiempo se aleja o simplemente se queda en el significado de un conglomerado social para definirse, ya sea de manera diferente o igual frente al otro. Estos significados se pueden apreciar en el rizoma deleuziano que, a través de líneas duras, molaes y de fuga, permiten adquirir un línea con un significado específico, que se da por medio de las intensidades en las que muchos se debaten; como son el deseo, la alegría, la tristeza, el desamor, el dolor, etc.; o encontrándose el individuo, de alguna manera, frente a un sin sentido; o a modo deleuziano, en un cuerpo sin órganos o un rizoma sin raíces que lo compongan, ya por cansancio o porque a ese cuerpo estos órganos lo enferman.

¹ ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Mario. Novelas santandereanas del siglo XIX. Colombia: UNAB, 2001. V. I. p. 13.

Por ello, el presente texto tiene como objetivo rastrear el concepto de la línea de fuga planteado por Gilles Deleuze, y su aplicación en la composición de la novela corta santandereana del siglo XIX, *Resignación* de Daniel Mantilla Orbegozo, la cual se caracteriza, parafraseando a Deleuze, por desarrollarse en el ámbito de *lo que ha pasado*, pues pone al lector en relación con lo desconocido, pero plasmado por el escritor de manera imperceptible; lo cual está relacionado con la forma que adquiere el secreto que, de alguna manera, se esconde entre sus pliegues o envolturas, que es dónde se encuentran las intensidades de la obra basadas en el:

Devenir animal (que) consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un conjunto 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 asignificantes².

Los cuales no sólo reflejan la vida de unas palabras plasmadas, ya sea a través de una pluma o un ordenador, sino que además generan un acercamiento entre la obra, el lector y su autor.

Para esto se abordará teóricamente la concepción presentada por Gilles Deleuze relacionada con la línea de fuga, desde la cual se analiza la aplicación de este concepto en la construcción literaria de la novela santandereana antes mencionada para, finalmente, evaluar los alcances de la aplicación de la línea de fuga propuesta por Deleuze en la obra misma.

El motivo que ha llevado a realizar este texto, se debe al deseo de aportar una visión más respecto a la novela corta santandereana; puesto que, hasta el 2001, no se habían realizado investigaciones de recopilación y análisis sobre el desarrollo de la novela santandereana del siglo XIX, situación que se mantenía debido a la prejuiciosa idea de que Santander estaba completamente alejada del

² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka por una literatura menor*. México: Era, 1978. p. 24.

interés por la literatura. Sin embargo, con investigaciones como las adelantadas por Gonzalo España y Mario Palencia³, se redescubren importantes obras literarias, específicamente santandereanas, catalogadas como novela corta, documentándose claramente la multiplicidad de creaciones y perspectivas que asumió esta expresión artística.

Dicho trabajo, se caracteriza no sólo por la presentación de las quince novelas encontradas, entre ellas: *Una tarde de verano* y *Resignación* de Daniel Mantilla Orbegozo, *El Gamonal* y *Paulina o Los Dos Plebeyos* de Nepomuceno Serrano, etc.; sino que, además, resalta el análisis de la novela santandereana desde del siglo XIX, como en el caso de Gonzalo España que parte desde una perspectiva histórica, pero que va conjugando las múltiples y fuertes relaciones que gestaron el ánimo literario de la época, con aspectos políticos como la confrontación ideológica entre conservadores y liberales, siendo estos últimos la inmensa mayoría de los santandereanos de la época; situación que se manifestaba no sólo en el discurso político sino en aspectos como la educación, la crítica religiosa y social, que impregnó de manera profunda estas manifestaciones literarias, caracterizadas por una fuerte influencia del romanticismo social francés de 1830⁴, así como por las novelas epistolares imbuidas por la fuerte influencia de la novela psicológica francesa de la segunda mitad del siglo XIX; Sin dejar de lado, la exploración de características particulares de autores puntuales como Cándido Amézquita y Pomiana Camacho de Figueredo, quienes plasman a través de diversas formas literarias sus perspectivas sobre temas como: el papel del matrimonio, la sumisión femenina y el patriarcado de su tiempo.

De igual forma, en la misma obra *Novelas santandereanas del siglo XIX*, Mario Palencia Silva aborda el desarrollo de la novela santandereana del siglo XIX no sólo desde el criterio cronológico, sino desde la perspectiva de visión de la dichas

³ ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Mario. Op. cit., p. 14.

⁴ Bis.

novelas. Para ello, parte del contexto de la visión de la novela en América Latina, para aproximarse a la novela colombiana y más particularmente a la santandereana; partiendo desde la identificación de la primera novela santandereana *Resignación*, del piedecuestano Daniel Mantilla Orbegoza (pseudónimo Abel Karl) publicada en 1860, hasta la última novela santandereana del siglo XIX, *Galán el comunero*, escrita por Constancio Franco Vargas y publicada en 1891. Se adentra en esta labor, inicialmente, desde la perspectiva estética y de visión de mundo de los denominados movimientos literarios, planteados por autores como Eduardo Camacho⁵, José Juan Arrom⁶, Benito Varela Jacome⁷, Jean Franco⁸, José María Vergara y Vergara⁹, Antonio Gómez Restrepo¹⁰ y José A. Núñez Segura¹¹; quienes abordaron discusiones acerca de las diversas formas de clasificación de movimientos literarios entre la posición lineal histórica y el enfoque generacional.

Por este motivo, y reconociendo el esfuerzo de los que han rescatado el trabajo literario realizado en Santander, vale la pena retomar estas obras para darles un valor en el reconocimiento de los alcances que estos escritores pudieron tener en el manejo de las herramientas literarias, pues al comparar este quehacer literario, como lo hace Guarín, con Víctor Hugo, Dumas, Lamartine, etc.; muestra que definitivamente se pueden llegar a rastrear, analizar y evaluar los alcances de conceptos como la línea de fuga de Gilles Deleuze para, como decíamos antes, reconocer la capacidad literaria de los escritores santandereanos en el momento

⁵ CAMACHO, Eduardo. Sobre literatura colombiana e hispanoamericana. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. p. 43-69.

⁶ ARROM, José Juan. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963. p. 152-193.

⁷ VARELA, Benito. Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX. En: Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo. Tomo II. Madrid: Cátedra, 1987. p. 91-133.

⁸ FRANCO, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1985. p. 95-214.

⁹ VERGARA, José María. Historia de la literatura en Nueva Granada. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, no. 64, 1964. Tomo II. p. 173-205.

¹⁰ GÓMEZ, Antonio. Historia de la literatura colombiana. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Biblioteca de Autores Colombianos, Tomo IV (4ª. edición), 1946.

¹¹ NÚÑEZ, José A. Literatura colombiana. Sinopsis y comentarios de autores representativos. Medellín: Bedout, 1975. p. 168-386.

de plasmar por medio de las letras su visión política, social, cultural, etc.; para, de esta manera, aportar una perspectiva más al género literario en Santander.

PROBLEMA

Para Gilles Deleuze un género literario como la novela corta se caracteriza por girar alrededor de lo que ha pasado y lo que ha podido pasar, pues: “(...) en la novela, siempre pasa algo, aunque la novela integra en la variación de su eterno presente viviente (*duración*) elementos de la novela corta y del cuento”¹².

Sin embargo, este ¿qué ha pasado? viene atado a estadios de tiempo en los cuales el lector busca desarrollar o contestar dicho interrogante ya sea de forma directa o indirecta; en medio de esta búsqueda de respuestas, el escritor mantiene al lector embelesado sin que este último, se dé cuenta que el tiempo es imprescindible, ya que el autor juega con las dimensiones del mismo, como dice Deleuze:

(...) la novela corta tiene, (...) un olvido fundamental. Se desarrolla en el ámbito de “lo que ha pasado”, pues nos pone en relación con un incognoscible o un imperceptible. (...) La novela corta está relacionada fundamentalmente con un *secreto* (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible) (...) Y también la novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues o envolturas¹³.

Este qué ha pasado, ese juego entre el tiempo, la postura del cuerpo, los pliegues, etc.; con los que juega el escritor de novelas cortas: ¿hasta dónde atrapa al lector, acaso son esos instantes de tensión sobresalientes en donde el individuo sabe que pasó algo, pero no sabe a ciencia cierta qué es lo que realmente ha pasado? O mejor dicho por Deleuze, al hablar de Fitzgerald: “(...) y todavía lo es, incluso en esas condiciones desesperadas. Más bien habría que concebir las cosas como un asunto de percepción: entramos en una habitación y percibimos algo como *dejà là*, como si acabara de suceder, incluso si todavía no ha sucedido”¹⁴.

¹² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia-España: Pre-textos, 1988. p. 197.

¹³ *Ibíd.* p. 198

¹⁴ *Ibíd.*, p. 199.

Deleuze, explica que este *dejà-là* no surge por casualidad como muchas veces en la cotidianidad de una habitación, sino que en la novela surge de un rizoma, es decir, una estructura de la cual dependen y se desprenden miles de líneas que se conectan con los diferentes sucesos que el autor quiere presentar al decir que: “El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer. La ley del libro es la de la reflexión, lo Uno que deviene Dos”¹⁵. Por lo que se puede llegar a ver que el escritor parte de un conglomerado de percepciones que el mundo le ofrece y éste busca, por decirlo así, plasmarlas a través de la literatura, en este caso la novela y más aún en la novela corta, ya que “(...) llevará al lector al umbral de los varios mundos donde el hombre habita: la realidad, el ensueño, lo fantástico, lo racional, o el sin lugar certero donde fijar los pies para no caer en el abismo oscuro y temible de la ubicuidad”¹⁶.

Por lo tanto, para entender de mejor manera la imitación que el libro hace del mundo, como dice Deleuze, se podría pensar al hombre como lo Uno y sus relaciones con los umbrales de los varios mundos de Palencia, como lo que deviene Dos de Deleuze, donde se hace evidente el rizoma deleuziano, quien lo explica así:

Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas¹⁷.

¹⁵ Ibíd., p. 11.

¹⁶ PALENCIA, Mario. Para gozar he leído [online]. Bucaramanga: (Sic) Editorial. p. 129. Disponible en Internet: <URL:<http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2088,2146,1,1,2088&g=85940>>. [Citado el 10 de noviembre de 2011].

¹⁷ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Op. cit. p. 12.

Pero ¿cómo entender la aplicación de esta multiplicidad que caracteriza a un rizoma con todo y sus raíces y raicillas, que aunque se distinguen del tallo hacen parte de él, en la generación de una novela corta? Ante esta situación, Deleuze busca mostrar que sólo a través de la especificidad se puede hallar una parte del todo, mostrando la composición de la cual se encuentra hecho no sólo el lenguaje sino las relaciones que el hombre hace de éste ante la multiplicidad de umbrales en los que se mueve; ya que se puede apreciar que en la medida en que el sujeto se incluye o excluye de sus mundos, éste encuentra una especificidad que demarca cada vez más para poder no sólo relacionarse con estos sino, además, plasmarlos a través del lenguaje. Por ello, Deleuze y Guattari encuentran que:

(...) no sólo hay la especificidad de la novela corta, también hay su manera específica de tratar una materia universal. Pues estamos hechos de líneas. Y no nos referimos únicamente a líneas de escritura, las líneas de escritura se conjugan con otras líneas, líneas de vida, líneas de suerte o de mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están *entre las líneas* escritas. Es muy posible que la novela corta tenga su manera específica de hacer surgir y de combinar esas líneas que pertenecen, sin embargo, a todo el mundo y a cualquier género. (...) Nosotros quisiéramos señalar que la novela corta se define en función de líneas vivientes, líneas de carne que ella revela de forma muy especial¹⁸.

Estas líneas son las que definen la estructura de la novela corta, ya que gracias al juego del escritor con éstas, se dan los grandes y pequeños sobresaltos en la literatura pues ¿qué es lo que trata de plasmar el escritor sino los momentos más dolosos, pasionales y felices en los que de alguna manera converge la existencia humana? Para Deleuze y Guattari¹⁹, sólo Fitzgerald ha sabido llevar el *¿Qué ha podido pasar?* hasta el punto de intensidad; que se puede catalogar como esas líneas de fuga que mantienen aferrado al lector impaciente por encontrar respuestas a través de esas fugas ya sean pasionales, truculentas, de intensa tristeza o felicidad, que el escritor permite salir de cuando en cuando.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 199.

¹⁹ *Bis.*

Pero, si el ser humano, y en este caso el escritor, tiene un lenguaje por convención, entonces el uso de las líneas de fuga también; es decir, estas intensidades plasmadas a través de la letras en un texto literario serían aplicadas por escritores, como es el caso de Daniel Mantilla Orbegozo en su novela corta *Resignación*; caracterizada, como afirma García²⁰, por su carácter de ficción verosímil y realista, que refiere experiencias curiosas de los individuos, ya sean estos personajes de algún relieve histórico o tipos de la vida corriente, poco caracterizados o aparece como intercalada en narraciones históricas, en forma de anécdota; y más aún si de ésta hacen parte nociones literarias enmarcadas en “(...) la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación”²¹; pues, por ejemplo, acaso ¿la situación de abandono y soledad de Blanca y Luisa, en *Resignación*, expresada a través de sus epístolas, estará estructurada en ese “(...) lenguaje comprensible (...) atravesado por una línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada”²²?

²⁰ GARCÍA, Carlos. Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina. En: Faventia: Revista de filología clásica. 1979, no. 1, fasc. 2. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. p. 139-140.

²¹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix. Kafka por una literatura menor, Op. cit. p. 31.

²² Ibíd., p. 35.

1. RESIGNACIÓN DE DANIEL MANTILLA ORBEGOZO

Tomando como referencia el texto *Novelas Santandereanas del Siglo XIX* de Gonzalo España y Mario Palencia²³, quienes rescatan y entregan la riqueza literaria de Santander en dicho siglo; ya que debido a la reyerta política entre liberales y conservadores, por la cual Colombia pasaba, no era de extrañar que se negara el esfuerzo y trabajo del otro por el simple hecho de no pertenecer a la misma corriente política del momento. Es por ello, que muchos esfuerzos literarios no sólo se perdieron, sino surgen en medio de dilemas como el hecho de encontrarse con afirmaciones como:

La raza que allí predomina (en la antigua provincia del Socorro) es acaso la menos espiritual e imaginativa de Colombia. Los socorranos son fríos, adustos en su trato, incapaces de entusiasmo por una idea fanática o que se avecine siquiera a las regiones de lo ideal; carecen de sentimiento estético y no gustan de letras ni de artes, ni de nada que hable a la fantasía o al corazón. Su única musa es el trabajo. (...) Allí (en Santander) no florece esa planta de cien colores que se llama la poesía; antes bien son los habitantes refractarios a los sueños y delirios de esa hija predilecta de las Musas. Imbuidos en el trabajo material y sin más pensamientos que arrancar al ingrato suelo los productos de subsistencia, desdeñan por inútiles las vagorosas imágenes que pueblan el mundo de las letras²⁴.

Estas afirmaciones son claras y contundentes en la negación de la producción literaria en Santander, a no ser por el dilema que surge al encontrar cómo otros, por ejemplo: José David Guarín, ve a los santandereanos: “Aventajados en brillantez, si bien aminorados en profundidad, nuestros escritores han imitado hasta donde han podido a Víctor Hugo, Süe, Dumas, Lamartine y demás corifeos de la escuela francesa, haciendo penetrar en las capas sociales el gusto por la literatura que al fin tomó asiento definitivamente en nuestro pueblo”²⁵.

²³ ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Silva Mario. *Novelas Santandereanas del Siglo XIX*. Vol. 1. Bucaramanga-Colombia: UNAB, 2001.

²⁴ ARCINIEGAS, Ismael. Citado por ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Silva Mario. 2001. *Novelas Santandereanas del Siglo XIX*. Vol. 1. Bucaramanga-Colombia: UNAB. p. 7.

²⁵ GUARÍN, José. Citado por ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Silva Mario. 2001. *Novelas Santandereanas del Siglo XIX*. Vol. 1. Bucaramanga-Colombia: UNAB. p. 8.

Siguiendo a España y Palencia, en el siglo XIX en Santander surgen obras como: *Flores del Campo* de José David Guarín y Nepomuceno J. Navarro, *El Gamonal*, *El Camarada*, *El Zapatero*, *La Estrella del Destino* y *Novelas Biográficas del Coronel de la Independencia J. M. González* (esta última no se ha encontrado) de Nepomuceno J. Navarro; *Paulina o los Dos Plebeyos* de Nepomuceno Serrano; *Galán El Comunero*, *Policarpa Salavarrieta* y *Fragmentos de la Vida de Ester* de Constancio Franco; *La Mujer Infiel* de Cándido Amézquita; *Escenas de Nuestra Vida* de Doña Pomiana Camacho de Figueredo; y aunque fueron las primeras obras en ser escritas en Santander, tenemos las de Daniel Mantilla Orbegozo, conocido como *Abel Karl*, quien escribió *Tarde de Verano* y *Resignación*; esta última será la protagonista de este texto en su recorrido por la línea de fuga deleuziana.

Daniel Mantilla Orbegozo es un piedecuestano que nace el 7 de septiembre de 1836 y muere en Bogotá en 1868; dejando un amplio legado literario entre los cuales tenemos poemas, trabajos periodísticos y novelas, entre ellas *Resignación*; cuya estructura y composición, hace parte de la llamada novela corta la cual para algunos como Mata se caracteriza por: “(...) mezclar sentimientos, principios, situaciones humanas y religiosas de carácter personal y universal con los nombres de individuos conocidos o imaginarios. (...) de carácter anecdótico, así como los ejemplos moralizantes de las homilías, uniendo de manera caprichosa nombres, sucesos o dichos”²⁶. Es decir, que de algunas cotidianidades o hechos imaginarios se escoge:

(...) un caso concreto y aislado para trabajarlo narrativamente. Con tal fin se expone lo ejemplar del caso particular y se aducen ejemplos concretos, para manejar las posibilidades y posibles complicaciones (...) en la concatenación de un cúmulo de hechos que producen la intensidad, debido a que en la proliferación de acciones el escritor decide prescindir casi completamente de las descripciones y de los indicios²⁷.

²⁶ MATA, Óscar. La novela corta mexicana en el siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. p. 13.

²⁷ *Ibíd.*, p. 12-18.

Para otros, como Walter Pabst, ve en la novela corta “(...) el deseo de envolver en una forma más amena y placentera las enseñanzas”²⁸. De igual manera, Guy Rohou encuentra en la novela corta privilegios, como el hecho de que a través de la composición literaria:

“(...) el ser desvalido o asombrado cuente su verdad. Quizá porque en pocas páginas no se puede contar la historia de muchos personajes. Pero también porque esta forma literaria, como la tragedia clásica, tiene por objeto la resolución de una crisis, la puesta en palabras de una aventura puntual, la reseña de un hecho, de un sueño, de un acto breve”²⁹.

Mientras que para Deleuze, la novela corta se caracteriza por desarrollarse en el ámbito de *lo que ha pasado*, pues los hechos giran alrededor de lo desconocido, pero plasmado por el escritor de manera imperceptible; lo cual está relacionado con la forma que adquiere el secreto que, de alguna manera, se esconde entre sus pliegues o envolturas, que es dónde se encuentran las intensidades de la obra basadas en el:

Devenir animal (que) consiste precisamente en 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 asignificantes³⁰.

En cuanto al estilo o género, *Resignación*, es de corte romántico-realista: ya que, por ejemplo, para Kurt³¹, la caracteriza el hecho de que en ella afloran los sentimientos humanos como es el amor, elevado a las esferas más idealistas, concebido como algo absolutamente hermoso, digno de esperanza y sacrificio

²⁸ Ibid., p. 12.

²⁹ Ibid., p. 18.

³⁰ DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix. *Kafka por una literatura menor*, Op. cit. p. 24.

³¹ KURT, Spang; ARELLANO, Ignacio y MATA, Carlos. *La Novela Histórica: Teoría y comentarios*, España: Universidad de Navarra, S. A. (EUNSA), 1995. p. 172.

que, sin embargo, lleva el sello de lo trágico e irremediable. Por ende, una fatalidad preside el amor de las parejas heroicas, protagonistas que hallando en el amor su única razón de lucha y existencia, vagan siempre por los caminos de lo inaccesible; y realista³² pues, pone de relieve no un hecho fantástico del amor sino lo que muchas personas viven a diario con este sentimiento como es el desamor y la sensación de soledad y abandono por los amores imposibles, decepciones, etc.

Por estas características, *Resignación* se convierte en un ejemplo de novela corta y romántico-realista, cuya trama gira alrededor de los siguientes personajes: un narrador o testigo que nos trae o presenta los devenires de dos hermanas, Blanca y Luisa Montes; pues, no sólo es ese amigo que va y viene sino ese confidente en el cual recaen, muchas veces, los secretos y sentires más íntimos de estas hermanas, especialmente de Blanca, la mayor.

Mantilla Orbegozo estructura esta obra en tres capítulos, a través de los cuales el narrador presenta la idiosincrasia y vidas paralelas de estas jóvenes, y su relación con las mismas: en el primer capítulo describe a las jóvenes en cuestión y cómo las conoció; en el segundo, cuenta sobre la distancia que toma con las hermanas debido al viaje que realiza por Europa, pero sin dejar de enterarse de lo que pasa con ellas, siendo mediador entre las protagonistas y el lector, utilizando como recurso ocho epístolas por medio de las cuales presenta los acontecimientos entre Blanca y Luisa; y en el último capítulo, el narrador comenta cómo, de alguna manera, toma distancia de la vida de estas dos hermanas, pues a Luisa decide no visitarla más por verla muy dichosa con sus comodidades y su hogar, y a Blanca por el estado de extrema tristeza en que la encontró.

Estos hechos se desencadenan en la ciudad de Bogotá a mediados del siglo XIX, de 1850 a 1861. Comienza mostrando la orfandad en la que quedaron Blanca y

³² *Ibíd.*, p. 58.

Luisa después que su padre entregara la vida por su país, en una de las tantas batallas que carcomen la vida de comunidades enteras y, al poco tiempo, la señora Montes sucumbe llevada por el dolor y el abandono no sólo de su esposo sino estatal; dejando a la deriva a estas dos jovencitas, Blanca de 22 y Luisa de 15 años de edad, las cuales sobreviven con los trabajos que surgen día a día; además, forjan una gran amistad que se mantiene en el tiempo y la distancia con nuestro narrador o testigo.

Así como en pleno siglo XXI cumplir con los parámetros de belleza enmarcados por una moda pareciera que son necesarios para tener la aceptación de un tercero; el siglo XIX no es la excepción; pero Blanca y Luisa no cumplían con los cánones del momento; aun así estas dos hermanas eran diferentes pues, mientras:

Blanca no era bella ni hermosa siquiera. Si su semblante carecía de ese no sé qué que inspira amor, su alma privilegiada, cuya lumbre se manifestaba en dos ojos azules y tranquilos, tenía un encanto indefinible. Era imposible vivir con ella sin amarla, pero para amarla era preciso vivir a su lado; de lejos era una mujer común, de cerca era un ángel. (...) Su belleza escapaba a las miradas del público como un misterio. (...) Blanca tenía un carácter singular. Esta dulce criatura no era casi una mujer; su juventud era una infancia prolongada, y hasta la infancia había sido diferente de las demás. Cuando niña, decían, reflexionaba y discurría como una joven de dieciocho años; y apenas llegó a esta edad se puso a soñar y a delirar como una niña inspirada. Todo la conmovía, su ternura era universal³³.

Por otro lado, cuenta el narrador que aunque la conoció muy joven, Luisa sería como muchas de las jovencitas que están a la moda del siglo XXI pues, aunque no era bella:

(...) era una graciosa joven de complexión delicada, de regular estatura y blanca como la leche; jugaba con dos hermosos ojos negros bajo cejas arqueadas y velados por largas y sedosas pestañas; tenía cabello castaño y abundante, cintura flexible como un junco, pie andaluz, mano alabastrina y enana como el pie, cuello bien torneado, airoso andar, voz argentina, sonrisa

³³ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Mario. Op. cit., p. 51-53.

juguetona e inquietud infantil. (...) su inteligencia era mediana, Luisa era, en fin, una joven sin instrucción, instable en sus ideas y afecciones, voluble en sus gustos y caprichos, ligera, amiga del bienestar y el lujo, incapaz de conllevar resignada al lado de Blanca su humilde condición, candorosa, más sentimental que sensible, amiga de versos y enemiga de la prosa, amante de la música y aficionada al baile y al ruido del mundo³⁴.

A pesar de lo virtuosa que era Blanca también, sufrió tanto en el amor como en la amistad pues, en el primero que "(...) iba a realizarse transfigurándose en una pasión, el rigor de su destino inexorable lo convirtió en un horrible desengaño (...) "³⁵ y, en cuanto a la amistad, la cual utiliza como refugio del desamor, "(...) su mejor amigo huyó pronto a otro mundo (...) "³⁶. Sin embargo, reconocía su fortaleza y tesón para estos sentimientos aunque parecía que para ella estaban negados; esto se lo confiesa a su amigo y nuestro testigo o narrador al decirle: "Yo soy capaz de amar hasta la adoración; pero me falta la faz mundana del amor, su más espléndida manifestación, la belleza "³⁷.

Así, entre ires y venires, Blanca termina viviendo en un pueblo de tierra caliente cuidando de una tía y, tras la muerte de ésta, vuelve a Bogotá; y su hermana, Luisa, contrae matrimonio con Carlos A. quien la solventa económicamente. Manteniéndose informadas a través de misivas, epístolas o cartas, en las cuales dejan entrever sentimientos de tristeza, soledad, alegría, culpa, etc., que tal vez no hubiesen descubierto estando juntas. Son estas cartas y los sentires, expresados a través de ellas, los protagonistas de esta obra. Las cartas aparecen sin fechar, por ello no se puede precisar cuántas fueron exactamente; sin embargo, el narrador o testigo nos habla de ocho epístolas, aunque expresa la pérdida de una de ellas perteneciente a Luisa.

En la primera, enviada por Luisa, la menor, se muestra sorprendida, avergonzada, horrorizada, culpable, ingrata, egoísta, engañada y hasta compasiva. Pues, se ha

³⁴ Ibíd., p. 55.

³⁵ Ibíd., p. 54.

³⁶ Bis.

³⁷ Bis.

dado cuenta que su hermana Blanca no es feliz como ella se lo había imaginado. Ya que pensaba que Blanca, aunque sola, era feliz por el hecho de que ella también lo era; pero este despertar, este darse cuenta que los demás, por más que amén y unidos estén a otras personas, llevan un proceso individual, diferente o personal; lleva a generar en Luisa un sentido de culpa, compasión y hasta de castigo divino al relacionar el sufrimiento y soledad personal con el de su hermana, expresándolo así:

Lo cierto es que yo era dichosa y creía que tú lo eras también; el corazón humano es así: "Sólo compadece cuando sufre; de manera que la solidaridad del sufrimiento es, bajo otra forma, la necesidad que el que compadece tiene que ser compadecido" (...) me avergüenzo de mi conducta y me horrorizo de mí misma, soy una ingrata. ¡Tan ciegas así nos hace nuestra propia dicha respecto de las llagas del corazón ajeno! (...) Dios está castigando mi egoísmo y mi indolencia: Alfredo, tu pobre ahijado, está enfermo de gravedad. (...) la tristeza de mi espíritu me hizo sospechar tu profunda tristeza³⁸.

Ante esto, Blanca confirma su desdicha, agradece el cariño expresado y tranquiliza a Luisa respecto al desconocimiento de su desdicha, en que la había mantenido, al decirle:

"Tú has comprendido que soy desgraciada; mi discreción, mi absoluto silencio y la distancia que nos separa no han velado largo tiempo mi infortunio; tu cariño lo ha adivinado: Gracias, Luisa. Sí, es verdad, yo he sufrido mucho. (...) No continuare engañando tu candor. Tú quieres sufrir conmigo y por mí: estás en tu derecho y me pones orgullosa con tu generosidad"³⁹.

Pero ante todo, le pide tranquilizarse y poner su preocupación en orden de prioridades en cuanto al que más lo necesita o desvalido se encuentra, en este caso, su hijo y ahijado; recordándole el papel de madre y esposa que tiene y la necesidad de poner en segundo plano, los sufrimientos de otro, a través de expresiones como:

(...) es preciso que tú pienses en tu pobre hijo y seas una buena madre: la maternidad es el apostolado social de la mujer y su más excelsa misión en la tierra. (...) Cálmate, pues. No turbes la paz de tu hogar y la tranquilidad de tu

³⁸ Ibid., p. 57-58.

³⁹ Ibid., p. 59.

marido. Cuida tu salud en obsequio de nuestro hijo, por si acaso Dios nos lo conserva; y si para esto fuera necesario olvidad a tu pobre Blanca, yo te suplico que me olvides. (...) En nombre de Alfredo, olvidemos nuestras propias penas para no ocuparnos sino de él, de su salud, de su existencia. (...) Cálmate, olvídate a mí y ocúpate exclusivamente de tu hijo. Alfredo es una esperanza; Blanca es una sombra: acaricia y cultiva tan bella esperanza, y deja que la sombra siga muda y silenciosa el sendero que le trazo el destino⁴⁰.

De la misma manera, Blanca da parte de lo tranquila que se siente al saber que su sufrimiento, ahora, será compartido con Luisa y que de la misma forma ella comparte sus dolores y alegrías; además, de expresarle sus afectos, al decirle:

“Yo, por mi parte, te juro que estoy satisfecha, contenta. Esta mañana al mirarme en el tocador, sorprendí en mis labios (...) una sonrisa. Yo ya había olvidado ese gesto de felicidad. Sí, estoy contenta, y estaría alegre si nuestro Alfredo gozara de completa salud (...) Ten paciencia y confía en el acendrado cariño de la que ha querido llamarse tu madre”⁴¹.

Luisa, en su tercera misiva, se encuentra destrozada y sin consuelo alguno pues, su hijo, Alfredo, ha muerto. Es tal el dolor de esta madre que le cuesta aceptar dicha perdida e incluso alcanza a dudar sobre la existencia de ese Dios de amor y de perdón que le inculcaron desde niña. Estos sentimientos y dilemas Luisa los expresa a su hermana:

Mi hijito murió ayer a las doce del día. ¡Cómo es posible tanto dolor sin que el corazón se rompa y cese de latir! Yo pongo la mano sobre el mío y late con más violencia y precipitación que nunca... ¡Mi hijo ha muerto! ¿Tú lo crees, Blanca? ¡Todos dicen que murió; Virginia, Dolores, Juan, todos me dicen que ya no existe! (...) Ahora van a enterrarlo, van arrebátarmelo para siempre. No, Dios no lo permitirá... ¡Dios!... ¿Hay un Dios? Dicen que sí, que es muy bueno y ama mucho a los niños⁴².

Blanca, se muestra abrumada respecto a la duda sobre la existencia de Dios que tuvo su hermana ante el dolor por la muerte de su hijo; al mismo tiempo llama su atención con el fin de confirmarle y persuadirla sobre dicha existencia;

⁴⁰ Ibíd., p. 59-60.

⁴¹ Ibíd., p. 60.

⁴² Ibíd., p. 61.

recordándole los diferentes preceptos del Dios cristiano como la caridad, humildad, sacrificio, etc. Algunas de sus palabras a este respecto fueron:

¡Tú has perdido la razón, y tu desesperación te arrastra hasta poner por un momento en duda la existencia de Dios! ¿No temes ofender la sombra inmaculada de nuestra madre? Sí, Luisa, hay un Dios; un Dios justo, bueno, clemente, misericordioso. *Aquél* que pasó por el mundo diciendo la verdad y haciendo el bien, derramando el bálsamo de sus palabras sobre todas las heridas, y las lágrimas de sus ojos sobre todos los infortunios; aconsejando penitencia y mansedumbre, y ensalzando la inocencia, la humildad, la pobreza y el dolor. (...) Aquel hombre singular y extraordinario, de rubia cabellera, voz dulce y mirada melancólica, que dijo: “Dejad venir a mí los niños y no los impidáis, porque de ellos es el reino de Dios”. (...) Sí, hay un Dios, hermana mía. Ya que no podemos comprender sus designios, adoremos su soberana voluntad. Él nos ha creado para buscar el bien, el supremo bello ideal. Ese bien supremo es él mismo: es Dios. Si todo lo que es finito nos aflige, adorémosle a él que es infinito⁴³.

Además de llamar la atención a Luisa respecto a Dios, también lo hace con respecto a cómo Luisa asume su dolor, al no pensar en el hecho de que ella ha podido ser madre, mientras que a otras mujeres les ha sido negado, ya sea por ley divina o no, el procrear, al decirle:

Madres vosotras os quejáis amargamente al ver a vuestros hijos alejarse temprano y para siempre... (...) El cielo os envía un ángel, lo coloca sobre vuestras rodillas, lo suspende por los labios a vuestro seno y él sonríe dulcemente al mirar a su madre, y ésta le da cien besos cada día; lo duerme con cantos y lo despierta con besos. Un día Dios lo llama; el ángel tiende las alas, emprende el vuelo y regresa a su patria. ¡Y vosotras os quejáis mujeres ingratas y egoístas! ¿Qué dirán, qué harán vuestras hermanas desheredadas? ¿Qué dirán esas infortunadas a quienes el amor ha rehusado sus caricias y sus frutos? ¿Qué harán esas pobres mujeres, amantes como vosotras, que dudan de la pureza de su cuerpo al sentir su esterilidad, y la de su amor al sentir la aridez de su corazón?... Y esas pobres criaturas van solas y resignadas por el arduo camino de la vida. Vosotras, madres, ni las compadecéis siquiera; al contrario, les prodigas los sarcasmos; en su presencia miráis más tiernamente a vuestro marido, y les mostráis la cuna donde duerme el niño, de donde se ha ido, o donde dormirá⁴⁴.

Después de este llamado; induce a su hermana a tener fortaleza y resignación con el destino, así:

⁴³ Ibíd., p. 61-62.

⁴⁴ Ibíd., p. 62-63.

Vamos, hermana mía, ten fortaleza y paciencia y, sobre todo, ten piedad para con los demás. Quedo yo que te quiero y quería a tu hijo con toda mi alma. Yo también lo he perdido: él era el hijo adoptivo de mi corazón, mi único hijo. También he quedado sola en el mundo; pero en vez quejarme de mi suerte y acusar a la Providencia, me complazco en acariciar mis recuerdos, esos ecos melancólicos de mi pasado, acéptolos como vienen y como son (...)⁴⁵.

El relator nos habla de la pérdida de una quinta carta; por ello, aparece una desconexión o rompimiento de la secuencia del diálogo que estas dos hermanas llevaban alrededor de la actitud de Luisa frente la pérdida de su hijo.

En la sexta carta, Blanca responde a la preocupación que tiene Luisa respecto a que su hermana esté soltera; además, de expresarle su preocupación por lo mal que lleva la relación con su esposo; sugiriendo actuar al decirle:

“Deja a un lado tu vanidad y escúchame con atención. (...) después de tu matrimonio, te has puesto a guardar la dicha, como por derecho de conquista, de los demás y no de tus propias obras; te has vuelto indolente de espíritu y perezosa de corazón. Nunca has renunciado a un placer ni a un deseo sin importarte un sacrificio”⁴⁶.

Además la incita a repensar sus acciones y el modo como ésta asume su existencia, y lo que la misma conlleva, de la siguiente manera:

Tú no quieres sufrir: hija mía, eso es lo mismo que sino quisieras respirar. Es preciso sufrir y ennoblecer nuestros sufrimientos. Para ti la vida es todavía risueña y encantadora, porque puedes esperar la opima recompensa de tus esfuerzos y tus sacrificios futuros. Luchar continuamente, triunfar siempre de sí misma y no esperar nada, (...) El dolor mudo tiene en sí una horrible voluptuosidad que deja el alma fatigada, pero satisfecha. (...) Amar para ser dichosa no es amar: es preciso amar para ser dichosos a otros. Este es el verdadero amor⁴⁷.

En la penúltima carta que el narrador de la obra presenta, muestra a una Luisa más centrada, tratando de madurar y comprender cada vez más las enseñanzas que su hermana mayor trata de inculcarle en cada una de sus misivas. A la vez,

⁴⁵ Ibid., p. 63.

⁴⁶ Ibid., p. 65.

⁴⁷ Bis.

pide a su hermana contarle sobre sus amores y desengaños de manera más confidente para, de alguna manera, seguir su ejemplo. A lo que en la última carta que presenta el narrador, Blanca abre su corazón a Luisa mostrando lo que ha sufrido y algunas causas de su soledad como: la muerte de su madre, la traición del que ella consideró su único amor y la muerte de su mejor amigo, Eugenio. Estas pérdidas tan grandes para ella, le enseñaron a vivir con resignación y con el dolor como parte de la vida pues, según ella:

(...) “la vida es la fuerza poderosa del dolor”, la muerte debe ser la puerta de la dicha o, por lo menos, el descanso. (...) El dolor es una cosa necesaria en la vida y nadie puede sustraerse a él. Si en el curso ordinario de los acontecimientos, éste tiene que ser considerado siempre como un mal, hay circunstancias, por desgracia, tan graves y tan penosas en sí mismas que lo convierten en un positivo bien. Sin el dolor no podríamos ser justos y equitativos siquiera, agradecidos mucho menos en la satisfacción de las deudas que a cada paso contrae el corazón. (...) La penitencia es el ascetismo de la religión; las lágrimas y el desconsuelo deben ser el de la amistad y del amor⁴⁸.

Finalmente, el narrador cuenta cómo toma distancia de los destinos paralelos de la historia de estas dos hermanas. Después ochos años de ausencia tiene noticias de sus dos amigas; donde la menor lleva una vida llena de dicha y lujos al lado de sus tres hijos y esposo. Mientras que la mayor se encuentra en completa soledad, necesidad y alejada completamente del mundo. Irónicamente, el narrador y amigo de estas mujeres, decide tomar un camino diferente pues, no se atreve a visitar a Luisa por ser feliz ni a Blanca por haberla encontrado en un estado de extrema tristeza en el cementerio; lugar que él, al igual que Blanca, gustaba visitar, debido a la soledad, lo lúgubre y la tranquilidad que este lugar otorga. Sin embargo, no aborda a Blanca y decide regresar a su tierra natal, Santander.

⁴⁸Ibíd., p. 68-69.

2. LA LÍNEA DE FUGA DE GILLES DELEUZE

2.1 Del Rizoma

En la línea de fuga, el rizoma permite ejemplificar el funcionamiento de ésta, dando mayor o menor significado a una realidad concreta; la cual surge dependiendo de las territorializaciones o desterritorializaciones a donde nos lleve en su recorrido. Para adentrarse en el rizoma, Deleuze y Guattari parten de la noción de raíz apoyados en la analogía del mundo y el libro, ya que para ellos: “No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho”⁴⁹. Con esta afirmación, los autores muestran que en su sistema de pensamiento lo importante es la multiplicidad, entendida como sustantivo, más allá de la tradicional diferencia de lo Uno como sujeto u objeto, como realidad natural o espiritual, como mundo o como imagen. Para ello, desde la Biología retoman cuatro tipos de raíces así:

- Raíz dicotómica: hace referencia y critica al pensamiento clásico, razonable, más caduco y manido, ya que se centra en el sujeto partiendo de una raíz de la cual se derivan los demás elementos, por dicotomía –uno que deviene dos– pues, cada una de las partes no vale sino en función de la otra; las partes no valen por sí mismas ni por su realidad sustancial, sino por el hecho de oponerse a otras.
- Raíz Pivotante: ésta se direcciona hacía las relaciones biunívocas, partiendo de una raíz primaria claramente definida, de la cual emergen raíces secundarias. Sin embargo, aunque estas raíces tienen la posibilidad de dirigirse hacía varios lugares, no son del todo independientes en su significado, pues “(...) necesita(n) presuponer una fuerte unidad principal”⁵⁰.
- Raíz Fasciculada: Vista como sistema no dicotómico, ni pivotante; sino como una unidad aparente, ya que aunque se tiene un origen, éste aborta tempranamente

⁴⁹DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Op. cit. p. 10.

⁵⁰Ibid., p. 11.

y de él surgen, en igualdad de condiciones, diferentes sistemas radicales, subsistiendo en su totalidad como unidad aparente. Sin embargo, esta unidad no implica multiplicidad ya que “(...) su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de la combinación”⁵¹, llevando simplemente a algo circular o cíclico.

De la oposición a otras raíces –dicotómicas–, de la necesidad de las otras –pivotantes– para poder ser una fuerte unidad principal y, al mismo tiempo, de la necesidad de mantener una unidad aparente –fasciculadas–, de donde surgen, en igualdad de condiciones, diferentes sistemas radicales, subsistiendo en su totalidad; dejan ver que Deleuze no es un autor de conceptos, es un autor de devenires. Por ello, no se limita a conceptos estáticos: toda su obra es fluir, pasar, reafirmar, relacionar, ejemplificar, aclarar, construir un mapa o cartografía en la que se ubica el oyente, la sociedad, la vida. Compleja, así puede definirse su propuesta, pero no una complejidad insondable o inaccesible, sino abordable mediante el rodeo, la lenta inclusión, el envolvimiento.

De esta manera, y con base en lo anterior, para centrar teóricamente la línea de fuga deleuziana, partimos del concepto del rizoma, como imagen del pensamiento que tiene formas diversas: como tallo subterráneo ramificado en todos los sentidos y concretado en bulbos o tubérculos; como madriguera con funciones de hábitat, provisión, desplazamiento, guarida y ruptura; como manada de animales. Hablar de rizoma implica abordar la multiplicidad en sentido estricto, no como unidad lograda a partir de la sumatoria de partes referidas a algo superior, sino tomando las dimensiones de lo que se dispone y quitándole lo único a lo múltiple: $n-1$. Para aclarar lo anterior, tomamos algunos caracteres generales del rizoma los cuales se sustentan en principios como:

- Principios de concreción y de heterogeneidad: Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo: eslabones semióticos de cualquier

⁵¹ Ibíd., p. 12.

naturaleza se conectan en él, con formas de codificación muy diversas: eslabones políticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, eslabones biológicos, económicos, luchas sociales, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos sino también estatutos de estados de cosas. Y es que para Deleuze y Guattari, todo (el discurso, la semiótica) remite a formas de poder específicos, no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos (conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados); los agenciamientos colectivos de enunciación funcionan directamente con los agenciamientos maquínicos.

- Principio de multiplicidad: Lo múltiple abordado como sustantivo y no sujeto, va más allá de la dicotomía sujeto-objeto, realidad natural-realidad, espiritual imagen-mundo, la cual parte de lo Uno que se convierte en pivote del objeto y se divide en el sujeto. Lo múltiple es rizomático, “(...) no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones (...)”⁵², que al aumentar hacen que ella cambie de naturaleza. No tiene puntos o posiciones (como en el árbol o raíz), sino sólo líneas; no hay números y unidades de medida, sino sólo dimensiones o dimensiones cambiantes. La unidad es la toma de poder por el significante (subjetivación) que actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria al sistema considerado; en el rizoma no existe una dimensión suplementaria pues no existe una totalidad que sea tomada como referente, simplemente se habla de un plano (plano de consistencia) en donde la multiplicidad se va llenando con conexiones y ocupando todas las dimensiones. De acuerdo con esto, “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. El plan de consistencia (cuadrícula) es el

⁵² Ibid., p. 14.

afuera de todas las multiplicidades”⁵³, las cuales son asignificantes y asubjetivas, precedidas por artículos indefinidos.

- Principio de ruptura asignificante: Aunque el rizoma puede ser roto en alguna de sus partes, siempre recomienza según alguna de sus líneas. Todo rizoma tiene líneas de segmentaridad que lo estratifican, territorializan, organizan, pero a la vez líneas de desterritorialización o líneas de fuga, que surgen de las primeras, provocan una ruptura y permiten su escape. Unas líneas remiten a otras, de las segmentaridades surgen líneas de fuga y éstas últimas pueden en cualquier momento tender hacia la reconstitución y organización, de una forma no dicotómica. La desterritorialización y la reterritorialización se conectan y se incluyen mutuamente, entendido como devenir, según una circulación de intensidades o evolución paralela.
- Principio de cartografía y de calcomanía: Un rizoma se asemeja más a un mapa que a un calco: no reproduce sino construye, es abierto, conectable en todas sus dimensiones, modificable, es concebido con múltiples entradas y salidas, yendo más allá de cualquier fatalidad calcada. El calco, al ser una imitación, no recoge la multiplicidad, es una fotografía de una estructura, algo inerte. Deleuze y Guattari plantean volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma, resituando los puntos muertos en el mapa y abriéndolos a posibles líneas de fuga.

2.2 De la Línea de Fuga

Pero, cómo se define la línea de fuga. Para Deleuze estamos hechos de líneas que nos componen: “(...) líneas, meridianos, geodésicas, trópicos, husos que no marcan el mismo ritmo y que no tienen la misma naturaleza”⁵⁴, líneas que pertenecen a todo el mundo, a la sociedad, a una obra literaria, obra de arte o la

⁵³Bis.

⁵⁴Ibíd., p. 206.

vida misma; líneas que, no obstante, en sí no significan nada, son una cuestión de cartografía, de mapas, de coordenadas.

El autor identifica tres tipos de líneas, que no están separadas y tampoco dejan de mezclarse entre ellas, no opera una jerarquía que determine la superioridad de una u otra; se interfieren, actúa la una sobre la otra y se introducen recíprocamente, imbricándose o sobreponiéndose. Estas líneas son mutuamente inmanentes al campo social y no es posible desenmarañarlas. Según Deleuze, uno puede tener una preferencia e interés mayor por una de esas líneas que por las otras y, en efecto, quizá haya una que es, sino determinante, sí más importante que las demás; unas vienen impuestas, otras surgen de la nada y otras deben ser inventadas, ejercicio que sólo se puede dar trazándolas efectivamente en la vida.

Deleuze⁵⁵ define a la primera como de segmentación dura o de corte molar, adecuada para describir el trazado de los territorios de un individuo o una sociedad, y que a simple vista se puede apreciar mediante segmentos claramente delimitados, planificables, medibles, previstos y distribuidos organizadamente; dividiéndonos en todos los sentidos como: trabajo, vacaciones, casa, etc. Así, este tipo de línea separa la vida, los Estados, las personas y los sentimientos en segmentos binarios, de los cuales cada uno es controlable, tiene límites y garantiza la identidad de cada instancia como clases sociales, hombres, mujeres, tal o cual persona. Esta línea es sin duda la más visible de las tres, plantea futuro, pero no devenir y la encontramos en todas partes y en las demás líneas.

La segunda línea es la de segmentación flexible o de fisura molecular, la que se presenta en otros aspectos de los individuos y las sociedades: ya no hay divisiones claras y bien delimitadas del plano, sino cuantos, flujos y partículas, microfisuras exteriores a las líneas duras y que se escapan de ellas, agujeros en

⁵⁵Ibíd., p. 200-201.

lo lleno. Esta línea plantea modificaciones, desequilibrios y desvíos difícilmente localizables en una estructura fija o arbórea, pues se ubican rizomáticamente como fisuras desterritorializadoras. Su carácter tortuoso no coincide con segmentos de las líneas más visibles, cuestión que no les quita precisión y pueden desencadenar procesos irreversibles; como ejemplificación de este tipo de línea tenemos:

“(...) las historias familiares, los puntos de referencia, rememoraciones, (...) cambios que se producen a otro nivel, otra política, otro tiempo, otra individuación: Un oficio, por ejemplo profesor, juez, abogado, contable, criada, es un segmento duro, pero es también muchas más cosas: ¿cuántas conexiones, atracciones y repulsiones se producen en él que no coinciden con los segmentos?, ¿cuántas locuras secretas y a pesar de todo en relación con los poderes públicos?”⁵⁶.

Pero aún hay un más allá, una nueva línea, la tercera, la línea de fuga o de ruptura, la cual no admite segmentos y es la explosión de las series segmentarias; línea de ruptura, abstracta, compleja, devenir imperceptible, de la que es imposible volver, línea mortal y viviente: “(...) como si algo nos arrastrara a través de nuestros segmentos, pero también a través de nuestros umbrales, hacia un destino desconocido, imprevisible, no preexistente (...) es la línea de gravedad y de celeridad, la línea de fuga y de mayor pendiente (...)”⁵⁷. Esta línea es la más extraña, pues implica, a simple vista, que parte de las otras dos y las supera, pero sólo en los casos en que se da, pues quizá hay personas que no tienen esta línea y sólo se quedan en la primera, y otras que en cambio, parten siempre de la línea de fuga de la cual plantean las otras dos.

La línea flexible y la línea de fuga comparten características que las diferencian sustancialmente de las líneas duras y que detallaremos con el ánimo de evidenciar su estatuto: las líneas duras dependen de segmentos binarios cerrados, los

⁵⁶ DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. Diálogos. Trad. José Vázquez. Valencia-España: Pre-Textos, 1980. p. 141 -142.

⁵⁷ Ibíd., p. 142.

segmentos están referidos a dispositivos de poder que fijan códigos y territorios (los codifican), a unas máquinas abstractas (las instituciones, los saberes), que las sobrecodifican y regulan sus relaciones, y un aparato de Estado que genera esas máquinas. Esta segmentaridad dura remite a un plano de organización que armoniza, encauza y reordena lo que sale de la sobrecodificación.

Las otras líneas tienen segmentos de otra naturaleza: “(...) proceden por umbrales, constituyen devenires, bloques de devenir, marcan continuos de intensidad, conjugaciones de flujos”⁵⁸. Las máquinas abstractas cambian: son mutantes, no sobrecodificantes y actúan en cada umbral y devenir. El plano también es otro, “(...) *plano de consistencia o de inmanencia* que arranca partículas a las formas, partículas entre las que ya no hay más que relaciones de velocidad o de lentitud, y a los sujetos, afectos, afectos que ya no efectúan más que individuaciones por *<haeccidad>*”⁵⁹.

Estas líneas hacen pasar por entre los segmentos flujos de desterritorialización, que inutilizan las máquinas binarias y plantean un devenir asimétrico. Pero esta característica se evidencia aún más en el caso de la líneas de fuga, que va más allá de partir de una dualidad (hombre-mujer) y plantear como alternativa una continuidad de la línea o yuxtaposición (tercer sexo), o plantear una reunión o síntesis de las dos (bisexualidad); es trazar otra nueva línea en medio de los segmentos, la invención de un tercero que procede de otra parte, que arrastra a los segmentos a velocidades o lentitudes variables en un movimiento de huida o de fuga: sexualidad molecular que ya no es la de un hombre y una mujer.

Esta nueva línea en medio de los segmentos, esta invención de un tercero que procede de otra parte, que arrastra a los segmentos a velocidades o lentitudes variables en un movimiento de huida o de fuga, este devenir hombre-mujer, etc.;

⁵⁸Ibíd., p. 147.

⁵⁹Ibíd., p. 148.

traza la desterritorialización, es decir, la línea de fuga como: huir, hacer que algo huya; pero huir no es sólo viaje, movimiento, escape físico, pues un viaje de estas características no plantea corte y, al contrario, puede significar una regresión para reencontrarse y seguir por las líneas ya trazadas. La fuga es ruptura, devenir, alejado tanto del pasado como del futuro histórico, salto, paso, demonio e imposibilidad de regresión.

Pero, quién puede asegurarnos que en una línea de fuga no vamos a encontrar todo aquello de lo que huimos. Para Deleuze, eso sólo puede aprenderse en la misma línea de fuga y al mismo tiempo que se la traza, pues ésta es algo que no se puede prever. Dicha línea “(...) constantemente tiene que ser protegida no sólo contra sus falsas apariencias, sino también contra sí misma y contra las re-territorializaciones que la acechan”⁶⁰. No es un simple recomenzar a partir de algo (la línea interrumpida), es abandonar las seguridades, los puntos fijos y partir de la nada (ni siquiera es partir de cero, pues el cero es una certeza). El principio y el fin no son importantes, sólo son puntos; lo importante es el medio, comenzar por el medio, la posición más inconfortable.

Una fuga es una especie de delirio; delirar es exactamente salirse de lo trazado, de lo establecido, trazar un nuevo horizonte. En una línea de fuga también hay algo de demoníaco o de demoníaco; según el autor: “La diferencia entre los demonios y los dioses estriba en que éstos tienen atributos, propiedades y funciones fijas, territorios y códigos: tienen que ver con los surcos, las lindes y los catastros. Lo propio de los demonios, por el contrario, es saltar los intervalos, y de un intervalo a otro”⁶¹. En una línea de fuga siempre hay traición, que es una operación más compleja que la trampa: el tramposo pretende ampararse de propiedades establecidas, conquistar un territorio e incluso instaurar un orden nuevo (una especie de plagio de lo que hay). En la traición, por su parte, se

⁶⁰ Ibid., p. 48.

⁶¹ Ibid., p. 49.

trasgreden las fuerzas estables que quieren retenernos y los poderes establecidos de la tierra (creando salidas totalmente nuevas).

Para Deleuze, lo que define el movimiento de traición es el doble alejamiento: el hombre aparta su rostro de Dios, que a su vez aparta su rostro del hombre. Y en este doble alejamiento, en la separación, en la distancia que media entre los rostros, es donde se traza la línea de fuga, es decir, la desterritorialización del hombre, que poco a poco lo va a convertir en otra cosa: devenir-mujer, devenir-animal. Este devenir no consiste en imitar, sino en hacer: “Hay devenires-animales en la escritura que no consisten en hablar del perro o del gato de cada uno, sino que consisten más bien en un encuentro entre dos reinos, un cortocircuito, una captura de código en la que cada uno se desterritorializa”⁶².

Además, desterritorializarse no es fácil, pues es un traicionar, tomar distancia; sin embargo, traicionar tampoco es fácil ya que: hay que crear, perder la propia identidad, el rostro, desaparecer, devenir desconocido; para Deleuze, devenir imperceptible: “Lo imperceptible es el carácter común a la mayor velocidad y a la mayor lentitud. Perder el rostro, franquear o perforar la pared, limarla con mucha paciencia (...)”⁶³. La verdadera ruptura, la línea de fuga es la adquisición de una clandestinidad (incluso si para ello uno debe devenir animal, moro o mujer). Traicionar es eso, ser por fin desconocido como pocas personas lo son.

Pero cómo devenir imperceptible, salir del sistema rostro para ya no tener secretos, ya no tener nada que ocultar, romper con el significante y la interpretación; resumidos por Deleuze con el término *el fantasma*, sin el cual ya nadie puede atraparnos. O sea que esa traición, ese secreto a voces, nada tiene que decir, nada que significar, nada que interpretar pues:

⁶²Ibíd., p. 53.

⁶³Ibíd., p. 54.

En tu rostro y en tus ojos siempre se ve tu secreto. Pierde el rostro. Sé capaz de amar sin recuerdo, sin fantasma y sin interpretación, sin pararse a recapitular. Que tan sólo haya flujos, flujos que unas veces se agotan, se congelan o se desbordan, y otras se conjugan o se separan (...) Nada de fantasmas, sino programas de vida que se modifican a medida que se hacen, que se traicionan a medida que se abren paso, como orillas que desfilan o canales que se distribuyen para que corra un flujo. Sólo hay exploraciones, exploraciones en las que siempre se encuentra al Oeste lo que parecía estar al Este: inversión de órganos. Cada línea de desencadenamiento es una línea de pudor, por oposición a la porquería laboriosa, puntual, encadenada, de los escritores franceses. Nada de la infinita reseña de interpretaciones siempre un poco sucias, sino procesos finitos de experimentación, protocolos de experiencia (...) Experimentad, no interpretéis jamás. Programad, no fantasmeeis jamás⁶⁴.

Finalmente, cabe aclarar que para el autor la escritura tiene una relación especial con las líneas de fuga: “Escribir es trazar líneas de fuga que no son imaginarias, y que uno debe forzosamente seguir porque la escritura nos compromete con ellas, en realidad nos embarca. Escribir es devenir, pero no devenir escritor, sino devenir otra cosa”⁶⁵. Un gran error sería creer que la línea de fuga en la literatura consiste en huir de la vida, evadirse en lo imaginario o en el arte. Parafraseando a Deleuze, huir y fugarse es producir lo real, crear vida, encontrar un arma; todo lo contrario al falso movimiento en el que la escritura reduce la vida a algo personal, en el que se presupone que la obra debe encontrar su finalidad en sí misma, remitiendo la escritura a ideologías, intelectualismos e idealismos: una escritura que realmente, es una escapatoria de la vida. En fin, cada uno tiene su línea de caída o de fuga y abordar la línea de fuga pasa por el asumir la pregunta: “¿Cuáles son tus propias líneas, qué mapa estás haciendo y rehaciendo, qué línea abstracta vas a trazar, y a qué precio, para tí y para los demás? (...) ¿Te desmoronas? ¿Te vas a desmoronar? ¿Te desterritorializas? ¿Qué línea rompes, cuál prolongas o continuas, sin figuras ni símbolos?”⁶⁶.

⁶⁴ Ibid., p. 57-58.

⁶⁵ Ibid., p. 52.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Op. cit. p. 207.

3. RESIGNACIÓN: A LA LUZ DE LA LÍNEA DE FUGA DELEUZIANA

Con base en los capítulos anteriores: la descripción de la novela corta santandereana, *Resignación* de Daniel Mantilla Orbegozo y la línea de fuga deleuziana, se presenta la relación, mostrando cómo la línea de fuga se manifiesta en los protagonistas y acciones de dicha obra.

En un primer momento, el autor presenta a un narrador con un olfato o sensibilidad especial, que cuestiona la existencia y condición humana como es la ausencia, la amistad, el amor y lo establecido socialmente; siendo el primero en evidenciar las líneas duras y las fisuras que comprometen el devenir humano al decir, por ejemplo, que:

La ausencia es el espejo de la vida: unas veces nos liga más estrechamente, otras nos separa para siempre, poniendo entre dos personas una distancia mayor que el diámetro de la tierra; afloja lazos muy sólidos o los tiende hasta romperlos el día menos pensado; hace estragos irreparables en relaciones que parecían indestructibles; acumula mundos de indiferencia sobre las más tiernas promesas de la amistad y el amor, y cubre con el hielo del olvido tristes adioses y recuerdos que debía ser eternos⁶⁷.

De la misma manera, al describir a las protagonistas de la obra, devela las líneas duras y fisuras de éstas con base en los cánones de belleza establecidos; en cuales Blanca y Luisa, protagonistas de la obra, no encajan plenamente, pues:

Blanca no era bella ni hermosa siquiera. Si su semblante carecía de ese no sé qué que inspira amor, su alma privilegiada, cuya lumbre se manifestaba en dos ojos azules y tranquilos, tenía un encanto indefinible. Era imposible vivir con ella sin amarla, pero para amarla era preciso vivir a su lado; de lejos era una mujer común, de cerca era un ángel. (...) Su belleza escapaba a las miradas del público como un misterio⁶⁸.

Y Luisa:

(...) era una graciosa joven de complexión delicada, de regular estatura y blanca como la leche; jugaba con dos hermosos ojos negros bajo cejas

⁶⁷ ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Mario. *Novelas Santandereanas del Siglo XIX*. Op. cit. p. 51.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 51 - 53.

arqueadas y velados por largas y sedosas pestañas; tenía cabello castaño y abundante, cintura flexible como un junco, pie andaluz, mano alabastrina y enana como el pie, cuello bien torneado, airoso andar, voz argentina, sonrisa juguetona e inquietud infantil. (...) su inteligencia era mediana, (...) era una joven sin instrucción, inestable en sus ideas y afecciones, voluble en sus gustos y caprichos, ligera, amiga del bienestar y el lujo, incapaz de conllevar resignada al lado de Blanca su humilde condición, candorosa, más sentimental que sensible, amiga de versos y enemiga de la prosa, amante de la música y aficionada al baile y al ruido del mundo⁶⁹.

A pesar de ello, Luisa tenía más aceptación en lo mundano pues, su manera de ser era propicia para este mundo; mientras que a Blanca le costaba adentrarse en las relaciones sociales, ya que la caracterizaba esa fisura que la hacía diferente y por ende extraña al ruido del mundo pues, “Blanca tenía un carácter singular. Esta dulce criatura no era casi una mujer; su juventud era una infancia prolongada, y hasta la infancia había sido diferente de las demás. Cuando niña, decían, reflexionaba y discurría como una joven de dieciocho años; y apenas llegó a esta edad se puso a soñar y a delirar como una niña inspirada. Todo la conmovía su ternura era universal”⁷⁰.

Con este ejemplo de línea dura y fisura nos adentramos en el contenido del discurrir en la vida de estas dos hermanas, apreciable a través de las misivas que sucesivamente se envían la una a la otra, tratando de evidenciar la línea de fuga deleuziana, si es que la hay; retomando el orden de las misivas que nos presenta Mantilla Orbegozo por medio del narrador.

En la primera carta enviada por Luisa, se puede apreciar la segmentarización o fisura que se da en la existencia de estas dos hermanas que rompe con lo establecido o cotidiano, como es la enfermedad de Alfredo, el hijo de Luisa, la menor: para Luisa el amor que siente por su hijo es tan significativo que conlleva a que esta fisura adquiera una magnitud tal, que logra ver no sólo un momento de infelicidad presente en ella sino, además, el rastro de infelicidad de su hermana a

⁶⁹ Ibid., p. 55.

⁷⁰ Ibid., p. 52-53.

lo largo de su vida. Este hecho desencadena reminiscencias de su estado actual con la percepción de ella tiene de la vida de su hermana mayor, Blanca. Así se da cuenta que ésta no es feliz, acarreando consigo misma una serie de culpas, compasiones, vergüenzas, etc.

Blanca, como respuesta da valor a la percepción que su hermana ha logrado entrever de su existencia, la invita a tranquilizarse y concentrarse exclusivamente en la condición de Alfredo es decir, su salud. Con esto, se evidencia el deseo de que Luisa retorne a lo ya establecido, restando importancia a la conciencia adquirida del sufrimiento propio y ajeno, para así disminuir el efecto de la fisura a la que se enfrenta Luisa, buscando que retome la línea dura enmarcada en lo ya establecido. Sin embargo, siguiendo a Deleuze, en Luisa ya se ha dado una ruptura o fisura por la que se escapan algunos significados de su existencia egoísta, por así decirlo; los cuales no pueden volver a su estado original. Además, en el deseo de Blanca de hacer que su hermana retorne a la línea dura, se puede apreciar el temor de ésta a que Luisa caiga en un sinsentido; es decir, se quede en el borde o límite entre la línea dura y molecular o fisura, sin poder salir de ella.

En la tercera misiva, las intensidades a las que se enfrenta Luisa acrecientan la fisura que se ha venido dando, ya que su hijo, Alfredo, ha muerto. Este acrecentamiento se evidencia cuando la dolida madre, en un momento donde se cumple con el sagrado voto de religiosidad hacía la iglesia; llega a dudar de la existencia de un Dios, no sólo como concepción suprema del hombre, sino sustentado en el amor y su capacidad para soportar el sufrimiento tanto físico como emocional.

Blanca, en una cuarta misiva, se muestra abrumada y se centra en persuadir a su hermana a retornar hacía una línea dura o molar, utilizando mecanismos establecidos socialmente como la búsqueda de la resignación, la aceptación del sufrimiento, la mansedumbre y el dolor como parte de la existencia; así como la

resignación ante una pérdida. De igual forma, se puede apreciar la aparición de pequeñas fisuras o líneas flexibles en Blanca, al cuestionar el papel de las madres, esposas y la aceptación basada en la reminiscencia y no en el sacrificio. Sin embargo, no logra ampliar una fisura o proponer una línea de fuga determinada.

Siguiendo con la novela, se habla de la pérdida de una de las cartas, siendo la quinta según el orden en que se presentan. Aunque, se puede apreciar el contenido de ésta en la respuesta que Blanca da en su sexta misiva pues, deja ver la exaltación del ánimo de Luisa hasta el punto de perder toda esperanza, considerando que sólo vale morir, ya que no sólo perdió a su hijo, sino que nota el distanciamiento y falta de amor de su esposo. Con esto de evidencia para Deleuze la ampliación de la fisura, al cuestionar la razón de vivir para sí misma; al mismo tiempo, se aprecia la insistencia o invitación que Luisa hace a Blanca para que se adentre en la línea dura del condicionamiento social o de la manada a través del matrimonio; a lo que Blanca opone resistencia solicitándole, nuevamente, resignación al recordarle que la razón de vivir de una persona no parte de sí misma, sino de amar y alegrar la existencia de otros pues, “(...) El dolor mudo tiene en sí una horrible voluptuosidad que deja el alma fatigada, pero satisfecha. (...) Amar para ser dichosa no es amar: es preciso amar para hacer dichosos a otros. Este es el verdadero amor (...) (para ello,) Es preciso sufrir y ennoblecer nuestros sufrimientos”⁷¹.

Con el tiempo, en la penúltima carta, se puede ver a una Luisa más tranquila escuchando, comprendiendo y llevando a la práctica las enseñanzas de su hermana mayor. Sin embargo, la fisura o línea flexible ya está dada, ya que ésta, según Deleuze y Guattari, después de ampliada no podrá volver a cerrarse, por lo que deviene en otra cosa o se reterritorializa; siendo esta última la salida tomada por Luisa pues, no deviene en una línea de fuga, sino que vuelve a la línea dura

⁷¹ Ibíd., p. 65.

de la resignación o lo ya establecido, inculcado por Blanca en una reterritorialización.

En la última carta, la octava, se logra desentramar la condición real de la existencia de Blanca –y no sólo su carácter descrito al inicio del capítulo–, que al ser víctima del desamor y el abandono se ubica en una línea flexible que constantemente horada su línea dura, donde la tristeza le brinda, de cuando en cuando, visos de dicha; por ejemplo: al hacer caridad, al escuchar a los otros, el ser tenida en cuenta por su hermana, la confianza en Dios, etc. Sin embargo, para Blanca no hay un devenir sino que, al igual que Luisa, ésta reterritorializa su existencia solitaria, melancólica y la esperanza de la muerte, las cuales constituyen su línea dura.

Para salir de la línea dura, estas dos hermanas deben, siguiendo a Deleuze, desterritorializarse, es decir, generar una línea de fuga, entendida como huir, hacer que algo huya; pero huir no es sólo viaje, movimiento, escape físico, pues un viaje de estas características no plantea corte sino afecto enmarcado en el “(...) devenir no humano del hombre (...) (donde, por ejemplo,) En *Pierre ou les ambigüités*, Pierre alcanza la zona en la que ya no se puede distinguir de su media hermana Isabelle, y se vuelve mujer”⁷². No obstante, a pesar de los cuestionamientos de Blanca y Luisa, de las fisuras de sus estados de afección, éstas se reterritorializan. Es decir, reencuentran y siguen por las líneas ya trazadas o establecidas.

Por último, el narrador cumple la función de mostrar como las líneas duras dependen de segmentos binarios cerrados, como son la extrema felicidad de Luisa y la extrema desdicha de Blanca, fijando de esta manera los códigos y territorios que sobrecodifican y regulan sus relaciones. Ya que las segmentaridades duras

⁷² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. ¿Qué es la filosofía? Trad. Thomas Kauf. Barcelona-España: Anagrama, 1999. p. 174-175.

remiten a un plano de organización que armoniza, encauza y reordena lo que surge de la sobrecodificación, no es de extrañar el orden en que son presentadas cada una de las misivas y la desaparición de una de éstas, pues, al reordenar y encauzar, aunque perdida la carta, se puede tener conocimiento de su contenido, es decir, sobrecodificar la dicotomía presentada.

De esta manera, el narrador concluye marcando claramente el panorama y la ausencia de un devenir en estas hermanas, pues Luisa sigue siendo feliz y Blanca todo lo contrario, alejándose de ambas sin dejar de evidenciar su preferencia hacía la línea dura representada por Blanca.

4. CONCLUSIONES

Como hemos visto la línea de fuga se muestra en el momento en que se aleja del significado que le otorga el rizoma del cual habría partido. Por ello, se puede ver que la existencia de estas dos hermanas, Blanca y Luisa, hace que las raíces o raicillas de este rizoma sean significantes o asignificantes, en la medida en que la una interviene o mueve la vida de la otra pues, aunque hacen parte de un mismo núcleo familiar o manada; éstas sólo se encuentran o unen gracias al devenir de la territorialización o desterritorialización en la que se mueve cada una de ellas; ya que según Deleuze:

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 los suyos al mismo tiempo que participa en la banda⁷³.

Pero, sin que dicha desterritorialización o territorialización anule o no deje ser a la otra, ya que:

“En las constelaciones cambiantes de la manada, el individuo se mantendrá siempre en el borde. Estará adentro, e inmediatamente después en el borde, en el borde, e inmediatamente después dentro. Cuando la manada forma un círculo alrededor de su fuego, cada cual podrá ver a sus vecinos a derecha e izquierda, pero la espalda está libre, la espalda está abierta expuesta a la naturaleza salvaje”⁷⁴.

No obstante, aunque Luisa presenta fisuras, es decir, queda expuesta a la naturaleza salvaje, nunca se aleja del borde o genera una línea de fuga o nuevo significado, ya que Blanca se encarga de reterritorializarla hacia la manada.

Así vistos, los personajes no plantean ellos mismos una línea de fuga, por el contrario, se encauzan dentro de las líneas duras y segmentarias, sin romper con

⁷³DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Op. cit. p. 40.

⁷⁴Bis.

ellas en busca de un más allá. A simple vista, podría decirse que la novela corta *Resignación* no aporta en cuanto a los planteamientos deleuzianos, perspectiva acorde con una mirada reduccionista. No es posible quedarse allí; hay que apelar al recurso del análisis más profundo, ejercicio que se intentará a continuación.

Siguiendo a Palencia⁷⁵, al interior de la novela corta *Resignación* puede vislumbrarse una oposición de las partes que constituyen el todo. Así, los personajes se inscriben en dos grupos bien diferenciados, de los cuales será representante cada una de las heroínas de la obra: en un extremo los pobres, buenos, sufridos, golpeados por el infortunio, que cuentan con salud precaria, vejez prematura y muerte precoz, y que no obstante gozan de inteligencia, fortaleza cristiana y resignación; su representante es Blanca. En el otro extremo, los bienaventurados ricos, malos, carentes de sentimientos, a los que les sonríe la fortuna y que, aunque no son bien dotados en cuanto a inteligencia y capacidad, gozan de longevidad, se mantienen estables y van en aumento, por la posibilidad de procreación; su representante es Luisa.

Frente a estos dos bandos, el narrador-testigo se encuentra en un punto medio, pues por una parte goza de “(...) alta sensibilidad, amistad, solidaridad, inteligencia, belleza física y condición social (...)”⁷⁶; características que comparte con ambos bandos y que, de acuerdo a Palencia, podrían presentirse como el brote de una nueva clase social, posiblemente la media. Así, frente a la pérdida de los tradicionales valores, como producto del surgimiento del espíritu burgués, propio de mediados del siglo XIX, el narrador-testigo se plantea la resignación como expresión crítica de su “(...) impotencia y su carencia de valor para renunciar a un mundo de comodidades que le son imprescindibles”⁷⁷.

⁷⁵ ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA, Mario. *Novelas Santandereanas del Siglo XIX*. Op. cit. p. 399.

⁷⁶ *Ibíd.*, 392.

⁷⁷ *Ibíd.*, 393.

Mantilla Orbegozo, desde la literatura tiene algo qué decir, una crítica a sí mismo y al sistema social, pero lo hace de una manera no evidente y soterrada. Aunque podría considerarse una voz tímida, es finalmente una expresión, una forma de contestación, que en el caso de *Resignación*, toma caminos retorcidos y vagos, en los que el autor no se evidencia: se disfraza detrás de algo contradictorio a su objetivo elocutivo, como es la resignación.

Lo anterior se aprecia en el hecho de que la existencia de sus protagonistas se encuentra superpuesta por la noción de la resignación. Ésta, en cada una de ellas se aprecia de manera diferente, puesto que Blanca la asume como justificación al desamor y soledad. Sin embargo, no es un abandono sino una intervención de la existencia. Es decir, es la resignación activa esforzada, que viene a ser lo contrario de la entrega y el desaliento, y entendida como el esfuerzo por neutralizar la acción de las cosas que no se pueden cambiar; a modo deleuziano, la resignación no es un ejercicio pasivo, pues es bastante cercano a la huida, labor activa que posibilita un escape del sistema de cosas: se huye para crear nuevas líneas, para lograr un nuevo estado personal, que en el caso de la literatura, permite inventar una nueva lengua extranjera, un nuevo pueblo. Es en este contexto en el que la resignación se plantea como una construcción individual, una medida de temple de carácter y de auto abastecimiento interior, en el que la felicidad no se parece al goce externo sino a la auto aceptación. Un camino propio del autor y que toma senderos que escapan a sus propios deseos.

Puesto que para Deleuze, el objeto supremo de la literatura es trazar líneas de fuga: “«Partir, partir, evadirse..., atravesar el horizonte, penetrar en otra vida (...)»⁷⁸. Para este filósofo, el acto de escribir es un asunto de devenir, un proceso ajeno a la forma que se le quiera dar y que, por tanto, toma caminos que desbordan cualquier materia vivible o vivida: “(...) escribiendo, se deviene-mujer,

⁷⁸ DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. Diálogos. Op. Cit. p. 45.

se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible”⁷⁹. Cada uno de los caminos que se toma al devenir, contiene siempre un componente de fuga, que se sustrae a su propia formalización y que escapa a los propios designios de su creador –en nuestro caso, Mantilla Orbegozo en *Resignación*–.

Llama la atención la cercanía existente entre la figura del narrador-testigo y la del autor, de acuerdo con los datos provistos dentro del relato, por lo que es posible asignarle una personalidad al mismo. Pero la caracterización de este personaje va más allá, pues es muy evidente su cercanía con la figura de Blanca, quien vive impregnada de dolor, melancolía y resignación. ¿Acaso se trata de la construcción literaria del autor mismo? Claramente es Mantilla Orbegozo quien al escribir traza su propia línea de fuga, parte de ser hombre (el narrador-testigo) y poco a poco, a través del devenir que es la novela, llega a ser Blanca, es decir, deviene-mujer. Esto se explica por el hecho de que para Deleuze escribir es devenir en otra cosa que escritor.

Más, cómo se explica este devenir. En el pensamiento Deleuziano, el devenir toma caminos alejados de la forma de expresión dominante, que en este caso es el Hombre, quien pretende imponerse a cualquier materia. Las formas de expresión mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización. En concordancia con esto, Deleuze afirma: “La vergüenza de ser un hombre, ¿hay acaso alguna razón mejor para escribir?”⁸⁰. La vergüenza explica el encubrimiento. El autor aparece impersonal, se aleja del rostro y traiciona. ¿Qué traiciona? “(...) las fuerzas estables que quieren retenernos, los poderes establecidos de la tierra”⁸¹. Mantilla Orbegozo cuestiona el momento histórico que tuvo que vivir, la realidad del sistema social de

⁷⁹ Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona- España: Anagrama, 2009. p. 11.

⁸⁰ Bis.

⁸¹ DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos*. Op. Cit. p. 50.

su época, el modo de vida burgués del que no podía escapar. Ese es el porqué de la acción soterrada, del encubrimiento, del devenir otro.

Esta crítica trae consigo una finalidad política, pues Mantilla Orbegozo afirma, a través de la escritura, un grupo social excluido: los pobres y marginados, un pueblo menor, no llamado a dominar el mundo. Según Deleuze, es propio de la función fabuladora inventar un pueblo, más no uno dominante; sino uno bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado, sólo existente en los átomos del escritor.

Más, por qué apostarle a la invención de un pueblo con estas características. En el caso de Daniel Mantilla Orbegozo, es la reivindicación de un grupo social minoritario expresada en una clase social relegada; pero a la vez, es la defensa de la singularización cercana a la autarquía que este tipo de sujetos defiende, los cuales desarrollan su existencia ajenos al ruido mundano, proponiendo nuevas formas de relación, de solidaridad y de respeto a su diferencia.

Para concluir, siguiendo a Deleuze: “No hay líneas rectas ni en las cosas ni en el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas”⁸². ¿Qué tipo de vida quiere poner de manifiesto Mantilla Orbegozo a través de su obra? Por una parte, la de personas que horadan y sobreviven en un sistema social desigual, cargado de dolor y sufrimiento; creando relaciones y valores como la amistad, la solidaridad y el amor familiar. Por otra parte, la fortaleza interior de esas personas que mediante la fe y una actitud de resignación activa, huyen de ese sistema injusto; todo referido al autor mismo Mantilla Orbegozo.

⁸²DELEUZE, Gilles. Crítica y Clínica. Op cit. p. 12-13.

BIBLIOGRAFÍA

ARROM, José Juan. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.

CAMACHO, Eduardo. Sobre literatura colombiana e hispanoamericana. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

DELEUZE, Gilles. Crítica y Clínica. Trad. Thomas Kauf. España-Barcelona: Anagrama, 2009.

DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. Diálogos. Trad. José Vázquez. Valencia-España: Pre-Textos, 1980.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Barcelona, Pre-textos, 1988.

_____ Kafka por una literatura menor. México: Era, 1978.

_____ ¿Qué es la filosofía? Trad. Thomas Kauf. Barcelona-España: Anagrama, 1999.

ESPAÑA, Gonzalo y PALENCIA S., Mario. Novelas santandereanas del siglo XIX. Colombia: UNAB, 2001. Vol. I.

FRANCO, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1985.

GARCÍA, Carlos. Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina. En: Faventia: Revista de filología clásica. 1979, no. 1, fasc. 2. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

GÓMEZ, Antonio. Historia de la literatura colombiana. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Biblioteca de Autores Colombianos, Tomo IV (4ª. edición), 1946

KURT, Spang; ARELLANO, Ignacio y MATA, Carlos. La Novela Histórica: Teoría y comentarios, España: Universidad de Navarra, S. A. (EUNSA), 1995.

MATA, Óscar. La novela corta mexicana en el siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

NÚÑEZ, José A. Literatura colombiana. Sinopsis y comentarios de autores representativos. Medellín: Bedout, 1975.

PALENCIA, Mario. Para gozar he leído [online]. Bucaramanga: (Sic) Editorial. p. 129. Disponible en Internet:
<URL:<http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2088,2146,1,1,2088&g=85940>>.
[Citado el 10 de noviembre de 2011].

VARELA, Benito. Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX. En: Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo. Tomo II. Madrid: Cátedra, 1987.

VERGARA, José María. Historia de la literatura en Nueva Granada. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, no. 64, 1964. Tomo II.