

La fusión del amante y el amado, y el devenir-amado del amante en el discurso amoroso

Antonio Armenta Bandera

Trabajo de grado para optar al título de Filósofo

Director

Óscar G. Flantrmsky C.

Mg. en Filosofía y Estudios Clásicos

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Filosofía

Bucaramanga

2023

Dedicatoria

A Ana, mi madre, y a José, mi padre.

Agradecimientos

A todos y cada uno de mis profesores en la UIS que han marcado para siempre mi aprendizaje. En especial, al director de esta tesis, quien recién llegado al programa fue mi primer profesor, y sus clases me hicieron amar intensamente la filosofía. A Bruno Longoni, por todos sus comentarios sobre la escritura, la filosofía y la literatura. Y a todos mis amigos: gracias porque los lazos de amistad también fueron el propósito en este ensayo.

Tabla de contenido

	Pág.
Aviso	5
Resumen.....	6
Abstract	7
Introducción	8
1. Génesis de la afirmación: sobre cómo surgen algunos elementos del discurso amoroso	15
2. La dinámica del amor: las relaciones del deseo en el discurso amoroso	25
3. El grito de guerra: la escritura es la profesión del enamorado.....	36
Conclusiones	45
Referencias bibliográficas.....	48

Aviso

Siempre que se elige una ruta pueden aparecer por el camino algunos avisos, cuyo propósito es influir en la observación del transeúnte. Este es uno de ellos. Así que antes de empezar, estimado lector, quisiera presentar algunas claridades que pueden ser de gran ayuda. En ningún caso lo que se expone aquí atiende a un lenguaje poético o incluso metafórico, verlo así es tener corta la vista, pues exige la comparación con un referente, el cual no hay porque la intención es expresiva, singular. Por tanto, no se defiende una idea y no se presenta un arsenal de argumentos más que los que hablan por sí mismos de la experiencia particular del amor, con el apoyo de los conceptos desarrollados por los filósofos. En esa medida, en el resumen se puede ver un método propuesto para el ensayo, que permite expresar el sentido del concepto de amor en la experiencia singular. Así pues, endilgarle un objetivo y encaminar las distintas expresiones a través de una argumentación prefijada va a contra pelo; y por ello, puede encontrarse el lector con aquello que no esperaba, que no encaja en sus formas y que no le permite comprender que lo que aquí se ha escrito es acerca de un acontecimiento.

Resumen

Título: La fusión del amante y el amado, y el devenir-amado del amante en el discurso amoroso*

Autor: Antonio Armenta Bandera**

Palabras clave: Amor, Deseo, CsO, escritura, Deleuze.

Descripción:

En este ensayo se ha pretendido comentar y describir algunas experiencias relacionadas con el concepto de amor, desde la perspectiva de Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* y Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*. Para ello, he desarrollado un problema en tres capítulos: el primero, para indicar que en la formación del amor existen algunos elementos/insumos (el pulso, la imagen del amado, máquinas, etc), que son importantes para hacerse a una idea del mismo. Luego, en el segundo, intento desplegar el poder de las relaciones y cómo los elementos se conforman, ordenan y organizan en estas, dando lugar a la aparición de la máquina abstracta. Finalmente, el último capítulo, pretende entrelazar lo que puede ser el fin de la relación de amor, pero también el lugar de la expresión y su relación con la escritura, el artista y la profesión.

*Trabajo de Grado.

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Óscar G. Flantrmsky C. Magíster en Filosofía y Estudios Clásicos.

Abstract

Title: The merger of the lover and the beloved, and the lover's becoming-beloved in the lover's discourse*

Author: Antonio Armenta Bandera**

Key words: Love, Desire, Becoming, Writing, Deleuze.

Description:

In this essay it has been intended to annotate and describe some experiences related to the concept of love, from Barthes' perspective in *A lover discourse: Fragments* and Deleuze and Guattari's in *A thousand plateaus*. To do this, I have developed a problem in three chapters: the first one, to indicate that in the formation of love it does exist some elements/supplies (the pulse, the beloved's image, machines, etc), and these are important to get an idea of it. Then, in the second, I try to unfold the power of the relationships and how do the elements settle, sort and organize in these relations, leading to the emergence of the abstract machine. Finally, the last chapter, in which I seek to intertwine that, that could be the end of the love relationship, but also a place of expression and its relationship with writing, artist and profession.

*Degree work.

**Human Sciences Department. School of Philosophy. Director: Óscar G. Flantrmsky C. Master in Philosophy and Classic studies.

Introducción

«Sabemos que el mundo es un escenario, pero no nos resignamos a ser sólo sus espectadores»

Jordi Balló y Xavier Pérez (*El mundo, un escenario*)

El amor es uno de los conceptos más complejos y polémicos de la historia de la humanidad. Se ha definido, estudiado, celebrado y criticado desde múltiples perspectivas y disciplinas. Sin embargo, ¿qué es realmente el amor? ¿Es una emoción, una pasión, una virtud, una ilusión, una fuerza, una construcción? En este ensayo, propongo que el amor es un concepto que surge del deseo humano de seguir lo que le atrae, sin someterse a una representación fija o limitante que reprima sus experiencias. Desde esta perspectiva, el amor es un concepto creador, que ha dado forma al mundo en el que vivimos y a los sistemas de los que nos valemos, pero que también tiende a tiranizarse e imponerse. Mi propósito es mostrar cómo, siguiendo la línea del deseo, el ser humano explora las diferentes posibilidades de sentir y expresar el amor; las amplía, al conectar con otros deseos; las cambia, para adaptarse a las circunstancias; o las produce, y así crea nuevas formas de amor.

El motivo que me inclina a preguntarme por el concepto de amor hace que vuelva sobre los distintos sucesos que componen esa experiencia en mi vida (como una serie de eventos en los que se suceden diferentes efectos), cuyo análisis deviene en una historia particular del concepto: la manera como aconteció aquello que puede nombrarse como amor, o más precisamente: contar el enamoramiento. Este cuestionamiento adquiere unos propósitos que encauzan el motivo hacia la claridad de su inquietud, a responder y a conocer eso que inclina su ánimo; a hacerse un mundo y a encontrar un significado en todos esos sucesos fragmentarios. Para ello, me apoyo en el concepto de deseo que Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) desarrollan en su obra *Mil Mesetas* (1980), y las conexiones que este concepto

realiza con otros, que amplían su expresión y su comprensión. Asimismo, este trabajo adquiere su configuración a partir del libro *Fragments de un discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes (1915-1980). Este último es quien nos dona el esquematismo y lo fragmentario de la experiencia amorosa, en la medida en que las figuras del discurso ordenan los sucesos empíricos, además de que el ejercicio con la literatura cuenta mejor el acontecimiento. Sin esta, la escritura y la lectura de los signos del enamoramiento quedan cojos.

Plantearse un problema filosófico conlleva la ardua tarea, casi a la manera de Sísifo, de preguntarse por la filosofía en sí misma y el pensamiento que de ella se despliega, una y otra vez. Todos los filósofos terminan por hacer suya una definición de la filosofía. Y este actuar es reiterativo, en vista de que no existe una respuesta lo suficientemente satisfactoria, además de que lo que se busca no es una respuesta como tal, dado que el conocimiento humano se mueve por la curiosidad y se complace en la continua inquietud de su espíritu. Es tal el regocijo de la diferencia, que se repite: materia de la eternidad, elemento de la infinitud.

En el principio, reza el libro de la humanidad, el espíritu se movía sobre las aguas. Ese movimiento tuvo su primer impulso, y desde entonces persevera en los diferentes encuentros. No siempre estos encuentros son causados por un sujeto agente; la mayoría de las veces sólo acontece sobre sujetos pacientes. Jorge Manrique¹ afirmaba, tras la muerte de su padre, que nuestras vidas son los ríos, en sintonía con la perspectiva heracliteana. Podemos trazar, sincrónicamente, desde el filósofo de Éfeso hasta el poeta castellano, una concepción del mundo fluida, dispuesta abiertamente al tránsito y en atención de sus cambios. Hacemos parte de la corriente que nace con el tiempo, formando un volumen, que en el movimiento incesante se integra nuevamente a la corriente.

¹ Las coplas por la muerte de su padre son consideradas como una de las creaciones más bellas de la literatura española. «Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ qu'es el morir» (Manrique, 2015, p. 149).

De manera que el planteamiento es apenas sembrar el espíritu; un detenerse que implica una cierta sequía por la cual florece el conocimiento. El problema que pueda surgir desde esta observación detenida es al que denominamos filosófico, en la medida en que no está motivado por una respuesta precisa y satisfactoria del mismo, sino por la curiosidad, que es el cuidado de aquello que se siembra, y que, por ende, se plantea. Así pues, el pensamiento desplegado por la filosofía se estratifica, en razón del planteamiento expresado; es decir, que, al buscar un análisis de la experiencia desplegada en sucesos, aparecen consideraciones sobre la ética, pero para ello se sustenta uno en una lógica y en una estética. En el entretanto, recorremos el camino del viento que conecta lo celestial con lo subterráneo, la relación de la materia de la que estamos hechos con la esencia neumática, que es el hálito de vida.

La curiosidad eleva el espíritu hacia el conocimiento, pero detenerse configura los motivos y las acciones que cuidan o descuidan el planteamiento tanto como las consecuencias que estos tienen por su elección. Así pues, lo que en este ensayo he planteado es una atención al concepto de aquello que actualiza incesantemente nuestros encuentros y acontecimientos, asumido como unión, pero presente en todo momento, incluso en la desunión. El amor, como concepto que aquí me ocupa, es un motor que induce el movimiento y la inmovilidad, que liga los opuestos prolongando la existencia, y que está presente, finalmente, en la separación de los elementos. El amor crea, mantiene y destruye, ubicándose así como parte central de las acciones, en las que se dan los acontecimientos de los que somos partícipes.

La multiplicidad de cosas que acaecen en el mundo se ven imbricadas por el amor, como un tejido en el que las tramas y las urdumbres no están predisuestas de ningún modo, y que, sin embargo, luego del entrelazamiento mantienen su distinción. Seguir los trazos nos permite dar cuenta de las distintas y diversas relaciones que producen el mundo, a la vez que explica sus funcionamientos. Por ejemplo, las expresiones del amor cortesano describen una imagen del pensamiento en la que caben lo económico, lo político y lo social de un sistema de

castas. La estructura es asimilada desde la teoría, que se despliega en toda una perspectiva del mundo.

Estas semejanzas o analogías en los encuentros, entre la variedad de cosas que son en el mundo, propician una relación que permite distinguir entre los elementos agenciados. Por un lado, el agente (o la voluntad) que tiende a generar el encuentro; por otro, el paciente, quien es lo encontrado en el evento. En el acontecimiento se produce esta relación entre ambos elementos. Sin embargo, el entrelazamiento solo es posible si existe una relación de semejanza entre ambos. La imagen del amado es bastante bien figurada por el amante, la ciñe tanto que puede llegar a confundirla con la persona. La distinción de cada elemento se da con base en la relación de los términos, por lo que puede ser un poco apresurado concluirlo, pero es posible atender a la relación como el motor de tales movimientos. Motor que es el amor que mueve todas las cosas.

La voz del que está en escena, o sea del amante, se encuentra en múltiples posiciones configurando al amado en distintas posturas. La posición es una ocupación, pues la voz está en el lugar de la palabra, mientras que las posturas son las figuras que trazan las posiciones, en tanto que atienden a la voz en el lugar de la palabra. El desarrollo de las figuras en los encuentros marca el territorio corporal y la historia espiritual de un cambio en la estructura, en la posición que ocupa en las diferentes escenas, y de las voces que se desprenden de cada una. Es claro que las transfiguraciones de los cuerpos se dan gracias a las relaciones de producción deseante presentes en el discurso amoroso. El retrato muestra las figuras sorprendidas en el movimiento, o lo que es lo mismo: al enamorado ocupando una posición en el espacio, trabajando.

Entonces, el retrato es la escena de la enunciación en la que el sujeto, o el yo que simula el discurso amoroso que Barthes (1987) propone, encuentra «el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla» (p. 5). El corte de flujo

hace de la palabra una figura, y revela lo intratable de su voz a la vez que exhibe la estructura que alberga este discurso como un «lenguaje primero» (Barthes, p. 5). Este lenguaje primero remite a las figuras del discurso amoroso como elementos del retrato, en el que los agenciamientos trazan una línea de deseo, una línea de fuga. Lo que se puede observar, incluso leer con atención en el retrato, es el rizoma escenificando la multiplicidad de líneas que prosiguen la producción deseante, el destino azaroso de los distintos encuentros y agenciamientos. Los acontecimientos son los que enmarcan el mundo, y el mundo es la condensación y la aceleración de lo que conviene entre las cosas en general.

Si nos detenemos un poco sobre la fuga y la figura, observamos una relación de creación. La fuga despliega la nueva línea que expresa la figura de un cuerpo en devenir continuo. El campo de la experiencia es el lugar en el que las múltiples intensidades del amor son concebidas como fugitivas; un lugar discursivo de afirmación, de creación y de autenticidad; en el que la producción deseante no es sometida a los juegos de la representación, sino que se despliega en un performance sin edipizaciones, más bien de una resistencia esquizofrénica a la silueta del complejo edípico, en el fatuo reconocimiento de su objeto de deseo, y, por ende, de la Ley.

Ahora bien, la imbricación que genera la producción deseante se extiende en multiplicidades por todo el flujo del discurso, plegándose, desplegándose y replegándose. Es decir que imbricar las cosas a través del flujo requiere que se plieguen en el crecimiento de los rizomas; se desplieguen en el mantenimiento de su producción infinita y, finalmente, se replieguen en su relación formal. Es así como el amor llega a ser un devenir, la experiencia de un proceso que transita múltiples canales de la producción. La historia es como una melodía que el amor toca en cada uno con distintas notas. Como la escritura, pues escribir puede ser sacar a la luz esos pliegues oscuros que residen en el alma; la selección de las voces susurrantes y la convocatoria de las tribus y los idiomas secretos de los que puede extraerse una figura. El

delirio no es más que un trazo fuera del surco, del surco que persigue y captura el deseo en el sentido común. De la devoción del enamorado surgen los sentidos que crean al mundo. La devoción excita el flujo del pensamiento creador que no sigue las líneas ni el orden que las dirige: tal es el arrebató del lenguaje que funda las figuras.

Las máquinas no hacen otra cosa que ensamblar: ajustan las piezas que se acoplan una tras otra en una cadena que luego se vuelve una línea segmentada. Las figuras funcionan como estas piezas que se acoplan en un código como una trama. La máquina literaria de Barthes, en este caso, expresa la multiplicidad pura que se afirma irreductiblemente a una unidad falsa, siempre impuesta. El sujeto amoroso teje «este código según convenga a su propia historia» (p. 7), acoplando las piezas según la dispersión de su texto. Esta es la sintaxis del enamorado, pues la norma que sigue no es otra que la del mismo sentimiento amoroso, y este solo distribuye las piezas conectadas. Las figuras aparecen en un *intermezzo* en el que se extraen del flujo sin un inicio ni un final más que el que pretendidamente se le quiera dar en su reconocimiento de retazo. El suministro se monta con una cadena de trozos de diversos orígenes, cuyo objeto no es la insoportable significancia.

Barthes sugiere una tensión entre el discurso no narrativo del amor y un metalenguaje de las historias de amor convencionales; entre la descripción de los síntomas y los cortes que se ocasionan en la experiencia. El autor expone las figuras que identifica con un discurso en el que evitan convertirse en las figuras del discurso de una historia de amor, figuras estas últimas de un metalenguaje que no expresan el lugar del discurso, y que por el contrario lo recodifican, señalando apenas el acontecimiento. Por el contrario, las figuras del discurso tienen una tendencia de fantasía masoquista que, en estrecha relación con la forma en como acontece el encuentro, demuestran la transposición del sexo hacia el amor, en lo que respecta a la función de desafiar un orden, el orden precisamente. «Las destrucciones son además el reverso de creaciones o de metamorfosis; el desorden es un orden distinto, la putrefacción de la muerte es

asimismo composición de la vida» (Deleuze, 2001, p. 30). Y los discursos del sexo y del amor, se revelan en ese sentido destructivos, desordenados, putrefactos, y que por tales han sido privados, aislados y prohibidos.

Por ejemplo, la expresión capta la fluidez de la corriente y la pliega en conexiones y estructuras, en tanto que se la piensa desde dos dimensiones: desde su forma y desde su sustancia. La forma de la expresión es la organización que pone en evidencia estas conexiones; su sustancia es el compuesto que revela las estructuras. Ahora bien, lo contenido en la expresión es lo sedimentado: los estratos y sus elementos estratificados que, así entendidos en sus dimensiones, son expresados. La intensidad es la fuerza con la cual los elementos son ordenados en los estratos como estructuras de la organización. Sucede así: la flor brota por el flujo de cuantos que se expresan en el corte, en el momento en que el cuerpo tenso fluye por una magnitud de sus variables y de las funciones derivadas que la llevan a tal.

Una figura es un primer relato y una última noticia, despliega las posiciones en el plano a la vez que pliega al instante en el mismo las posturas del cuerpo. Por ello el plano de un cuerpo sin órganos es el de la consistencia, que concentra la inversión y la proyección en el corte del flujo que es la figura. Su expresión articula un lenguaje que está en la sombra y que se despliega en la escritura.

Finalmente, y como apertura para este ensayo, persigo el despliegue de la escritura y en particular sobre filosofía: la producción de las palabras en el texto remite a una sintaxis como la que sigue la producción de las máquinas deseantes. Éstas se valen de los suministros como elementos que resuenan en la antesala de la escritura (¿la lectura? ¿el pensamiento?), pero que no están prefijados ni modulan una relación. Esta se da, de acuerdo con lo que hemos dicho, por las variables por las que pasa el flujo, que a su vez lo modifican y modifican sus funciones. Escribir sobre filosofía es hacer historia de la filosofía; y ante esto, la estética y la lógica no proponen nuevas variables que permitan nuevas relaciones. Intentar escribir desde la

filosofía es, quizás, lo que aquí he querido y por eso he requerido de la literatura. Puesto que ambas permiten la consideración de los distintos niveles de intensidad que circulan en la escritura; y por ser, tal vez, apenas una expresión de la experiencia singular puede hallarse contradicciones, silencios y ausencias llamativas y presencias dolorosas que solo se dan con la escritura que es una máquina literaria, que es una máquina de guerra. Las figuras y el fugaz recorrido que antecedió en esta introducción aparecen también en la escritura, por lo que esperamos que valga haber seguido el flujo del deseo que aquí describo.

1. Génesis de la afirmación: sobre cómo surgen algunos elementos del discurso amoroso

«No hay naturaleza de ninguno de los entes,
sino que sólo hay mezcla y permutación de las cosas mezcladas,
pero se llama naturaleza entre los hombres»
Empédocles (Aristóteles, *Metafísica*, V, 4, 1015a)

Para medir el pulso de un cuerpo hay que escuchar el flujo de su sangre. Esta va a la deriva por los órganos del cuerpo cortando allí donde se marca, precisamente, el pulso. Esta magnitud marca la alteración en el flujo, indica el bulbo, percibido en el cuerpo y en su organización como la marcación de un límite. El límite es el contorno que se nutre de las líneas que señalan un territorio. Por lo tanto, es también la posición que desvía las líneas, que se contornea en posturas de desidentidad. El único reducto que no ha sido prefigurado es el no-lugar de la afirmación, el escape a las reducciones de la función, de la identidad y de los objetos. Afirmar es desplegar la mirada al horizonte en que se planea como sobre un panorama. Un panorama que es amplio de posibilidades, en el que los pliegues son desarrollados por la diferencia, delimitados y comprendidos en el acontecimiento. La tierra prometida, cuyo encuentro siempre se desplaza, es asignificante, inasible. Si antes era el sexo el que ocupaba el

lugar del objeto de ataque de una opinión generalizada, que condenaba toda fuerza excesiva, y por lo tanto reducía al sujeto a una mera sintomática; ese lugar, que es no-lugar en tanto es relegada de la discusión, es ahora el del amor, el discurso amoroso, el deseo, las máquinas deseantes y de todas las fuerzas que en general son contenidas, segmentadas, reprimidas. Y aun así «en el amor puede suceder que la línea creadora de uno sea el encarcelamiento del otro» (Deleuze y Guattari, 2004, p. 208).

El deseo se hace una esencia neumática que deviene amor. En el *Banquete*², Platón asevera que el amor es producto del encuentro entre la escasez y la abundancia, entre la figura que salta a la luz y el lenguaje que queda tras la escena. El banquete o simposio es, entonces, el encuentro que se da por el acontecimiento: la celebración del consumo y el desprecio del ahorro. El mundo gira como un calendario perpetuo en el que el alcance de la autonomía solo se da negando lo que niega la energía vital, o, lo que es lo mismo: afirmarse, «hacerse un cuerpo sin órganos... supone más bien movilizar las líneas duras más allá de sus límites asignados hasta llegar al punto en el que la experimentación pueda sustituir a la interpretación» (Deleuze y Guattari, 2004, p. 139). El cuerpo sin órganos, también lo dicen los autores, es el plan de consistencia que condensa y acelera las líneas de los límites. Es, además, como Barthes lo expresa al decir del esquema de su libro, el cómo está hecho, de *Fragmentos*: «un complemento modesto, ofrecido al lector para que se tome de él, le agregue, lo recorte y lo pase a otros» (Barthes, p. 7). Lo que se muestra en la figura es apenas lo escaso, lo defectuoso; aquí se constituye el gesto superficial de las líneas que se mueven sobre un plano. El discurso que las proyecta es uno que recorre la superficie y percibe los movimientos; el drama en el que se haya envuelto, el incidente o, en fin, el acontecimiento.

² Con ocasión de la celebración de Agatón, Sócrates llega a la casa de éste después del banquete y se dispone a dialogar acerca del amor. Sin embargo, es Diotima quien enuncia la identidad del amor como demonio. «—¿Pero qué es por último? —Un gran demonio, Sócrates; porque todo demonio ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres». (Platón, 1871, p. 338).

Dicen los filósofos hedonistas y materialistas que el principio de las cosas está en el deseo. El deseo vivo de la carne, el goce explícito del cuerpo. Incluso, al llevar la línea de tiempo un poco más atrás, Aristóteles proponía algo así como unas fases sobre las cuales es necesario que el sujeto transite, y que son previas a otras experiencias del deseo. El flujo del deseo pasa por esas fases y forma los bloques, que luego realizan la alianza de estas experiencias. «Aquel que desea baja la mirada, renuncia a la Vía Láctea, al azul apabullante y arraiga su voluntad en la tierra, en las cosas de la vida, en los pormenores de lo real, en la pura inmanencia» (Onfray, 2002, p. 62). Es un devenir involutivo, como lo llaman Deleuze y Guattari, en tanto que «involucionar es formar un bloque que circula según su propia línea “entre” los términos empleados, y bajo las relaciones asignables» (2004, p. 245). La diferenciación está en los bloques de devenir que realizan alianzas entre distintas relaciones, agenciando nuevos encuentros que modifican los elementos y sus relaciones, o sea, sus funciones.

Sin un plano de coordenadas referenciales en el que pueda extraviarse, el deseo no puede ser infiel a su esencia. Esta postura ética, luego de transitar un poco por su particular ontología, tiene su impacto en el campo de las relaciones sociales e históricas. La descripción es una actitud de los cuerpos frente al plano de referencia que lo ubica en un espacio de dimensiones geopolíticas y sociales. Si su esencia neumática es la población, comprenderá que en sí están las destrucciones y reconstrucciones que se expresan en el plano referencial. Al estar poblado, el deseo cambia su función en relación con la variación de la población, de los encuentros entre distintas poblaciones heterogéneas que marcan un devenir. «Las destrucciones son además el reverso de creaciones o de metamorfosis; el desorden es un orden distinto, la putrefacción de la muerte es asimismo composición de la vida» (Deleuze, 2001, p. 30). Las destrucciones funcionan con referencia a una naturaleza que sigue su Idea de razón pura, que

instituye sus propias leyes. Lo que no es dado o no puede darse en la experiencia sólo puede demostrarse en un estilo *more mathematical*; o sea, que se sostiene por medio de principios.

El discurso amoroso está urdido de deseo. La maquinaria deseante corta del flujo discursivo las figuras que aparecen en el mapa del sentimiento amoroso. Esta es la única guía, la forma de la expresión que organiza una multiplicidad sin orden preestablecido, que subvierte toda impostura y solo se reconoce en las intensidades que la han afectado. La original articulación del lenguaje, el desplazamiento de los límites y el cuestionamiento de toda organización revelan un plan que se sigue de las derivas, del delirio y la devoción del enamorado, y que forjan una percepción crítica del mundo. El sentimiento amoroso funciona como el mapa que permite configurar los cortes que se hacen al discurso. Este persigue las figuras, las circunscribe y las relaciona con los conceptos.

En las sociedades contemporáneas, Deleuze estaría de acuerdo con esto, el concepto de amor se ha vertido en dos perspectivas dentro del capitalismo: la edipizada y la anti edípica; o lo que es lo mismo: el amor capitalista y el amor esquizofrénico. El amor cuya imagen del mundo es el libro-árbol y el amor rizomático. Las figuras de la escena psicopolítica construyen una estructura social a través de la afirmación del deseo, del amor que forja un mundo en comunidad, desde el mito que nos liga con la divinidad hasta los episodios nacionales que nos saben finitos, la religión y la política, las alianzas que crean el bloque del devenir y las líneas que configuran una geografía autobiográfica. El amor esquizo, rizomático, se mueve en la destrucción, la demolición y el gasto, pero no es un apocalipsis sin fin, se reterritorializa en el flujo, corriéndose siempre de los límites, desplazándose de sus márgenes. La separación entre lo de adentro y lo de afuera se difumina y los cambios del sujeto son también los cambios del mundo. No es que en la literatura funcione a otro nivel, es que el discurso literario observa con atención lo que luego es recogido y sobrecodificado por el discurso científico, económico y político.

No hay dualidad en el pensamiento de Deleuze y Guattari que se agencia en *Mil Mesetas*. La multiplicidad desborda los márgenes que separan un adentro de un afuera, la consciencia de la inconsciencia, la naturaleza de la historia, el cuerpo del alma, y así. Sus elementos no son díadas ni relaciones biunívocas que remiten a la unidad en un sujeto. Por el contrario, la multiplicidad despliega sobre un plano las singularidades que se mueven entre el flujo organizado. El devenir caracteriza las relaciones de estos elementos de la multiplicidad. La univocidad del ser se dice en un mismo sentido para todos sus individuos, pero el proceso de individuación hace de cada uno un designante diferente. Es por ello que el ser es la diferencia, pues guarda en sí la unidad de lo que se dice de cada individuo, que es diferente. Su deseo, la experiencia del amor que constituye su vida. El turbio río del ser, disperso, desordenado y frío.

La primera figura del discurso que Barthes posiciona en su texto es la del abismo. Su orden, ya lo ha dicho al inicio de su libro, es arbitrario y atiende a la norma del orden alfabético. Así pues, aunque su orden es arbitrario, esta primera figura nos pone en la línea de margen, la línea del límite en la que lo invertido y lo proyectivo están en el instante, y cualquier variable al respecto la modifica, cambiando y mutando con las circunstancias. Hacerse un mundo es desplegar el punto de vista sobre una curvatura; es crear una esfera al interior de una perspectiva cilíndrica. Barthes también relaciona esta figura con la herida, como la apertura por donde se sale del mundo, desesperado por no tener un lugar en el mismo. Solo dos trayectos se le revelan al sujeto que se abisma: la separación o la disolución, y tales son los motivos por los cuales la figura hace su aparición. Expulsado y confundido el sujeto amoroso cae de su imaginario y prepara así la retirada. Huye en un afán de desaparición, pero ¿quién no ha deseado lo mismo? Y aunque ser invisible no tiene mucho que ver con abismarse, llegar al límite es moverse en la fragilidad de lo que está siendo.

No hay nada. El silencio del abismo, el límite del lenguaje, no expresan mensaje alguno, porque no hay nada: esto mismo es el amor, la producción del deseo, lo que excede a las palabras. Solamente el sujeto amoroso, el amante, y su objeto, el amado, establecen una relación en el amor, y en esta el amante reconoce la incapacidad de la palabra, la insignificancia de una figura, su impotencia por nombrar al amado. Tiene ante sí nada más que el azar (bella flor) que lo encadenó al sendero por un tropiezo.

El lenguaje asignificante de la máquina es el efecto de su semiótica como un conjunto producido en diversos contextos que incide sobre lo real. La máquina no está para crear un significado o sentido sobre lo producido, sino para actuar sobre ello, y en esa perspectiva es que se observan algunas características: ausencia de significancia, apertura a la acción y diagramación; en últimas, su función es plenamente pragmática, orientada a las respuestas automáticas de la existencia. La incesante producción supone la entropía, el desequilibrio y la diferencia: el funcionamiento bajo otra lógica, siempre en relación con un exterior, una finitud que atraviesa componentes heterogéneos. La máquina es un conjunto; los componentes materiales son un conjunto de piezas puestas interrelacionadas, y su disposición es indiferente a los movimientos de las piezas y su organización en un principio eficiente. Los tipos de velocidad y los efectos de intensidad (materias no formadas) se programan en un plano de consistencia, en el que las multiplicidades interaccionan formando estratos, plegándose al despliegue de una máquina abstracta que es transversal al plano y los estratos. Una máquina productiva y autoprodutiva es condición de posibilidad para desplegar un plan de desarrollo, debido a su contacto con el plano de consistencia, pues su programa sobre este establece relaciones con dispositivos maquínicos concretos que se expresan en los estratos.

Multiplicidades, materias no formadas, intensidades, diagramas, funciones no formales, ecuaciones diferenciales: las conformaciones maquínicas son las interfaces que se ubican entre el suministro caótico y su estratificación, tratando de introducir ambos elementos de

productor/producto en el principio inmanente del deseo. El acoplamiento maquínico no es más que la producción de producciones; es decir, la producción deseante. Se da una máquina que crea el flujo junto a otra que lo corta, y así. El deseo también quiere la muerte. Un plano de consistencia que se dice en un cuerpo sin órganos que se expresa en multiplicidades. El capital es un CsO³ en la medida en que es condición de posibilidad para un salario, multiplicidad que se produce desde el mismo CsO, que es «lo improductivo, lo inconsumible, sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo, de tal modo que las máquinas deseantes parece que emanan de él en el movimiento objetivo aparente que les relaciona» (Deleuze y Guattari, 1985, p. 20). Libido, Numen y Voluptas: producción (energía) de producción, producción de registro y producción de consumo. Las emociones son las vibraciones de la materia.

«El gran espectáculo de la vida, se ha revelado, es el amor» (Lemus, 2016, p. 47). Quien es la atracción de mi deseo, genera en mí la admiración que inspira el movimiento. Dios inspira a los hombres porque es el amor; nos da el movimiento que mantiene el fuego interior ardiente; un fuego interior que se mueve en relación con el fuego exterior, así como el planeta se mueve en relación con la estrella solar. Los satélites orbitan alrededor del planeta en función de un intercambio de información entre este cuerpo y su exterior; entre los demás cuerpos que ebullean a su alrededor y la órbita que persigue continuamente. Son como funtores. La transmisión de datos es entendida por el cuerpo que la recibe, y varía la circunferencia a marcar, gracias a las variables que interactúan. Vemos, entonces, que la atracción, luego nombrada gravedad, mueve con la fuerza que imprime en los cuerpos, ya plegándolos, ya desplegándolos. La velocidad

³ La abreviatura CsO (Cuerpo sin Órganos) se usa en este ensayo indistintamente con su nombre extendido, tal como en la obra de Deleuze y Guattari.

con que se aplica determina la estética de la postura, la posición durante el movimiento: un breve destello de infinitud.

Las fuerzas mudas e impensables del Cosmos, dicen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (2004), son capturadas repetitivamente en su duración. Es la diferencia múltiple que está atrapada en su organización. Tal sujeción se lleva a cabo por medio de un problema que pone en perspectiva el acontecimiento como un constructo de fuerzas mudas y de organización que proporciona el sentido:

La historia de la filosofía es comparable al arte del retrato. No se trata de cuidar el parecido, es decir, de repetir lo que el filósofo ha dicho, sino de producir la similitud despejando a la vez el plano de inmanencia que ha instaurado y los conceptos nuevos que ha creado. Se trata de retratos mentales, noéticos, maquínicos (Deleuze y Guattari, p. 58).

La creación conceptual atiende a las inclinaciones del sujeto amoroso (de un filósofo que pone en la superficie las líneas que transita), que desarrolla un pensamiento propio, auspiciado por la inventiva de la filosofía que expone el problema y lo pliega con los conceptos que lo abordan. El concepto sobrevuela el plano. El pensamiento es un flujo de movimiento continuo que se ordena y corta en puntos próximos. Llegar es confluir hacia un punto: cargar consigo el flujo continuo que se corta en el punto.

La magia eclipsada por el sueño de la razón resistió el duro embate: los ilustrados imaginaron un sendero hacia el progreso, sostenido por la ciencia y la lógica. Sin embargo, lo enorme de la humanidad atravesada por el infinito rompe los límites en los que se circunscribe el pensamiento científico. El deseo se derrama por los límites de las sociedades ilustradas explorando las dimensiones cercanas a lo onírico, a la magia y a la intuición. Estar frente a las distintas poses del amado, propiciadas por mi imaginario enamorado, me deja perplejo. El

nuevo estado de cosas, el inefable, me pone ante una situación en la cual la realidad y la experiencia exceden mi lenguaje. La atención sobre el sentimiento clarifica aún más que la reflexión.

La inefabilidad hace que el pensamiento se vuelque sobre sí, ejerza una violencia que lo haga moverse y, entonces, entre en relaciones que varían el pensar tanto como el ser. El sujeto de la enunciación se ubica en un afuera, como lugar desde el cual observa lo que sucede, la escena que se lleva a cabo. Sucede así también cuando nos acercamos al sistema de un filósofo, en la medida en que «intentar hablar de otro filósofo, esto es, pretender hacer una pedagogía del concepto de algún filósofo» (Maldonado, 2017, p. 226) es una actividad que nos extrae de sí, nos pone como Otro, para luego atender a la escena, al retrato; «entonces siempre se está afuera, no precisamente en otro plano, sino en los intersticios que ese mismo plano deja de pensar, uno se ubica en lo no pensado, en el afuera» (Maldonado, p. 226).

El descubrimiento de que en sí se alberga al universo, nos permite movernos por analogías. El arte pone de manifiesto la verdad, al ser la única actividad que permite la observación en las profundidades del espíritu. Hay una ruta misteriosa hacia el interior que, como bien lo comprendió Dante (1958), sólo puede ser seguida de la mano de la poesía: la creación que pone de manifiesto los vínculos de las cosas en el mundo. Siempre abierto y en expansión, el fragmento es una semilla que puede expandirse y aflorar en ideas e intuiciones. Ser humano es querer ser más que historia, que la historia de amor, y volverse discurso; seguir el flujo eterno e infinito que vuelve sobre las cosas, diferenciándolas.

Ahora bien, el acontecimiento del amor como enamoramiento suscita la creación, el nuevo comienzo, los desbordes de emoción y el surgimiento del trazo como límite para conocer. El enamorado, al estar en los intersticios como en un no-lugar, se sabe fluctuante. Hace pasar el flujo por las intensidades por dónde el deseo se inclina, sale a los intersticios y se derrama: «La forma “pertenece a lo inmóvil”, mientras que la realidad es movimiento»

(Chaparro, 2020, p. 43). La observación ontológica desarrolla el tránsito implícito en el flujo; mientras que, por el contrario, la pregunta epistémica se pone sobre lo que conforma la instantánea de la forma inmóvil. La valoración de la vida solo puede darse en su propio devenir. Más claro lo expresa el profesor Adolfo Chaparro en su artículo, quien al respecto de la memoria y la materia, como diferencia y repetición del Ser de las cosas, sigue la línea que de Bergson pasa a Deleuze:

Lo más importante es que, de Bergson a Deleuze, se ha encontrado el camino para ontologizar el tiempo, dándole a la memoria como totalidad del pasado una “forma de ser”, de modo que el plano de inmanencia no sea simplemente una cartografía imaginada del pensamiento, sino una duración indiscernible de cada campo espaciotemporal (Chaparro, 2020, p. 53).

La máquina abstracta es la sustancia, cuya fuerza son sus componentes maquínicos, y sus individuos, los agenciamientos maquínicos. Así como para el amante no cabe la imagen del amado en las palabras que buscan definirlo, así tampoco la intensidad que es atrapada en los signos que la manifiestan, que la retratan, pero que dejan implícito el tránsito de flujo en esta: «...quiero la maternidad y la genitalidad» (Barthes, p. 15); en el flujo de amor, la nueva vida recuerda el nacimiento, la parsimonia del útero, pero también el desarrollo sexual. El mito griego de Eros sintetiza bien tales inclinaciones. La condensación del tiempo en un estado prenatal, y su aceleración posterior: reproductora, repetitiva.

La afirmación del amor más allá del sujeto enamorado es la testarudez con que se enfrenta al mundo. Su obstinación se entiende como una protesta ante los discursos que pretenden normalizarlo, razonarlo, incluso mejorarlo. Extraerlo de estos tratamientos es ubicarlo en el lugar de lo intratable, que atiende a su lógica contra la verdad dogmática; a la deriva de lo contingente, del ardor que vivifica. El surgimiento de la afirmación emprende la cadena sobre la cual actúan los elementos del discurso: las figuras, las máquinas, el deseo. El

amor como concepto tiene la capacidad de relacionar estos elementos como una gran sintagmática, reconociendo su orden y su organización, no ya impuestas sino trazadas por la experiencia singular, aquella que ya es capaz de nombrar.

2. La dinámica del amor: las relaciones del deseo en el discurso amoroso

«Mi corazón acoge cualquier forma:
prado de las gacelas, refugio para el monje,
templo para los ídolos, Kaaba del peregrino.
Es tablas de la Torá y libro del Corán.
Sigo la religión del amor solamente
a donde sus camellos se encaminan.
Mi sola fe es amor y mi creencia.»

Ibn 'Arabī (Fragmento del poema XI, «Sigo sólo la religión del amor», p. 125).

Si mantenemos la imagen del cuerpo humano en mente, podemos pasar del pulso, como un elemento de la génesis afirmativa del amor, hacia el impulso, como la relación de ese flujo constante. La dinámica es el mudo paseo del esquizo, su relación múltiple con el afuera. La alteración enmarca el surgimiento del otro. El descubrimiento de que el discurso que cubre al otro se rasga y conmociona el lenguaje. La inquietud que se expresa en el discurso amoroso no es más que el desasosiego por la enemistad con la que se relaciona al mundo. Lo hostil en éste es su inseguridad, el riesgo y el peligro que surgen al salirse de lo seguro, de lo establecido y lo determinado, del trazo marcado. Marcar el trazo es el salto súbito. El hombre se concibe sin sentido en el mundo al que es arrojado. Encontrar el sentido en la creencia religiosa vulgar o en la lógica científica dominante es la captura del ser. El valor del mundo aparece con el acontecimiento del enamoramiento, que, en el plano del enamorado, distribuye todas sus fuerzas, en el entendido de que vale lo que es para sí, el objeto de su deseo, no tanto en función

de una utilidad o de un propósito ulterior. Por todo ello se da la preeminencia del amor, pues «el amor nunca deja de ser» (1Co 13:8).

No es, por lo tanto, el amado quien incita el movimiento por parte del amante, sino el amor mismo. El amado, al ser anulado, pone en desnudo la fuerza de las relaciones: «es mi deseo lo que deseo, y el ser amado no es más que su agente» (Barthes, p. 24). El amor, visto como la gran estructura de relacionamiento, que me hace sufrir el desamor, supone la falta de tal estructura como una organización autónoma del mundo: «Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia» (Barthes, p. 29). Tal es la figura de la ausencia, del tiempo que fluye continuamente y que es inasible, al que volvemos bajo la pregunta de un ¿qué ha pasado?, y sobre el que se proyecta un ¿qué pasará? Así como sobre el tiempo presente se cierne el pasado y el futuro, y es por medio de ellos que determina su singularidad, así también el amante se constituye en la ausencia del amado. Es, pues, quien espera y se detiene en el flujo (como plantarse), quien logra expresarse a través de una composición de distintos elementos intensivos que recorren la continuidad del flujo.

Sobre un mismo plano, el concepto aparece y solo es comprensible en su relación con otros. Sucede igualmente en el proceso del enamoramiento con el amante: no entiende qué le sucede, y pide comprender, y se ubica entonces en un espacio teatral, como en la configuración de una escena, cuyo plano revela las relaciones que envuelven al amado y al amante. El amor, entonces, recorta, divide, y, al escindir, es la fuerza divina la que lo caracteriza. Ernestina, la huidiza protagonista de la historia de amor del gran Stendhal⁴, expresa esta fuerza en la duración de un instante; en este, el tiempo se expande y se acorta en los arrebatos, en los fragmentos de supresión en los que Ernestina delira, ensueña, ama. Su potencia creadora coagula, condensa las secuencias de los distintos encuentros, otorgándoles un sentido, el del

⁴ Ernestina o el nacimiento del amor es un cuento de Stendhal, en el cual el tiempo latente determina el carácter del personaje. El contraste entre la vejez del contexto y la juventud enérgica de la protagonista es propicio para eso que el autor concibe como el nacimiento del amor. [Stendhal, 1993].

enamoramiento, la experiencia del amor: el presente se percibe como la contracción de un pasado y una ansiedad por el futuro. De esta forma, en el plano se despliegan las posibilidades del movimiento; los conceptos funcionan como una selección de los movimientos posibilitados, de los sentidos contruidos. En este relato es posible observar al amor/deseo como la máquina abstracta, cuyo diagrama es el plano en el que los conceptos se agencian. Al respecto, cabe recordar la consideración de Deleuze y Guattari (2004) sobre el movimiento, pues «El movimiento mantiene una relación especial con lo imperceptible, es por naturaleza imperceptible» (p. 282). Por lo que, fijarse en la fuga continua nos sitúa en la ruta de un devenir-imperceptible.

El movimiento es, pues, movimiento de lo infinito: «por *destellos*, fórmulas, hallazgos de expresión, dispersados a lo largo del gran torrente de lo Imaginario» (Barthes, p. 40) intento captar un umbral de percepción. Así se concibe el amor, al preguntarse por lo que ocurre consigo cuando se está enamorado: el movimiento es un ser fugitivo que inicia el amor. El destello es un deslumbramiento efímero, una confusión instantánea que se ocasiona con la imagen del amado, pues, al ser inasible e indescriptible, y de una originalidad imprevisible, la cuestión se posa sobre el sujeto amoroso, como constitutiva de su identidad, del reconocimiento de que sobre el otro sólo puede expresarse con dispersión en el discurso, y que la materia de este no es otra más que el amor mismo, el amor como en existencia, como una herida, y no como esencia.

«(El amor es mudo, dice Novalis, sólo la poesía lo hace hablar)» (Barthes, p. 51). Las dedicatorias, los regalos son creaciones para el amado que hacen trabajar al sujeto amoroso, pues las obras en sí no son lo amoroso, sino el agente que las realiza; las tales son hechas, obsequiadas amorosamente, a la medida y por el placer del otro. Cuando es el intercambio, se da, entonces, una escena. La escena comporta el mismo sujeto, en tanto que la energía de ambos confluye y sostiene la escena misma: jamás tú sin mí, y recíprocamente. La poesía, el don, el

regalo es, entonces, producción del enamorado. La obra como creación, como poesía que expresa el amante, es un agenciamiento.

Un agenciamiento tal implica una línea simultánea creadora, por contraposición a una infraestructura causal organizada, determinista, pues la explicación que invoca causalidades extrínsecas permite percibir sin ser percibida, en tanto que una explicación (el relato de mi historia amorosa) que sea la composición de tal línea, puede apoyarse en causalidades propias en extensión. Lo que es explicable es narrativo, y esta forma de expresión representa un cambio de aspectos, la ruta del movimiento de las figuras en el discurso. El ritmo narrativo son las relaciones que se establecen entre los actos, entre lo territorializado que se crea con la marca cualitativa: el trazo de los impulsos internos de acuerdo con las circunstancias externas. Así, el artista se hace a un territorio por medio de una marca. Este nuevo territorio de sentido es el aludido en la definición de filosofía propuesta por Deleuze y Guattari: la creación de los conceptos en el plano de consistencia, con sus ritmos y sus medios expresivos.

Ahora bien, el universo es el conjunto de relaciones que la esencia divina, como sujeto, establece consigo misma como objeto: la permanente tensión entre el creador y su creación. De manera que, sobre el plano, que bien puede ser la creación (que no cesa), la realidad de las cosas participa del ser divino, y su manifestación es la existencia real; se acumulan en el contenido y la expresión, pero son materias no formadas de la sustancia y funciones aún no formales. Desde esta perspectiva, se puede percibir la herencia de la mística medieval: la teología del ser divino confirma su realidad; la del amor, que no hay otro como el amor divino, y así. La belleza es una expresión de la divinidad, y su experiencia constituye el fundamento de la mística. Las cosas se abrazan todas en las relaciones del amor, expresando la belleza real divina. Dante se eleva hasta la presencia divina, allí donde está Beatriz, porque es ella la manifestación de la belleza divina en la creación; así, se abrazan por el amor lo divino y lo humano, por aproximaciones y mezclas que conjuran el devenir: de la elevación de los

sentimientos humanos a la adoración del amado: «La belleza gira y la mente se mueve» (Carson, 2015, p. 11).

Los elementos son universales, y el universo es elemental. La diferencia se expresa en la proporción en que se participa tanto del universo como de sus elementos. El amante habita el mundo en relaciones de fantasía, lo irrealiza, pues el delirio, el raptó del que es sujeto, lo deja perplejo, y es entonces cuando ocurre la confusión instantánea, cuya reconstrucción será dramática: la repercusión de lo que precede al discurso y se pone luego ante la conciencia. La acción que escapa a nuestro lenguaje, lo que es la descripción de la captura, irradia. Las secuencias de la acción se observan luego en retrospectiva y se ordenan en la frase que intenta decirlas, sentir las, pero que siempre dejan abierto el acontecimiento, que hace que recomience, vuelva y busque. Es un programa trazado según su propio plan:

Lloraba y cantaba el amigo cánticos de su Amado, y decía que más veloz y más viva cosa es el amor en el corazón del amante que el relámpago en el resplandor y el trueno en el oído; y que más viva cosa es el agua en los llantos que en las olas del mar. Y que el suspiro está más cerca del amor que la nieve de la blancura (Llull, 2012, Frag. 37).

La existencia de las cosas pierde su futilidad en los ojos del amante, futilidad que se materializa en funciones, pues no es que las cosas no estén ya ahí en el espacio, dispuestas para algo, sino que el sujeto amoroso las extrae para incluirlas en el programa de su plan, para asignarles una nueva función. Así que, mientras desea, instaaura un bien frente a sí, ocasionando una economía del deseo (libidinal), por la cual establece una valoración del mundo y de los intercambios entre bienes que en él se dan. ¡Y todo esto, ¿para qué?! Para el disfrute, por la exuberancia del cuerpo enamorado, que recobra, por ejemplo, el cuerpo del niño del de los adultos, invirtiendo los valores de un mundo organizado, patriarcal. De manera que una economía libidinal que subvierte (e invierte) los valores desarrollados por una sociedad dominante, relaciona las variables con la fuerza divina del azar que guía el destino y articula

los agenciamientos. La elección puede marcar una tendencia, pero las intensidades están cargadas de la influencia externa. Esto indica que el valor está en el flujo inasible; lo que señala, a su vez, que la producción no es una apropiación. Todo fluye, y las valoraciones se efectúan en los intercambios, en las donaciones y en los robos: sólo hay la transvaloración, porque se da por medio de una interdependencia.

La enunciación en pretérito del amor pone en perspectiva la retribución de un bien que estoy entregando, siempre, por la herida que se escurre y que expone el interior. Siendo así soy sujeto, pues «el objeto raptado es el verdadero sujeto del rapto; el *objeto* de la captura deviene el *sujeto* del amor; y el *sujeto* de la conquista pasa a la categoría de *objeto* amado» (Barthes, p. 120). Leo los signos del discurso y comprendo, entonces, que su valor es aposicional, no instaurado, en espera del intercambio que suscita el movimiento en la estructura y en sus funciones, en el orden y sus elementos: «Las líneas de los límites han caído en los lugares adecuados» (Salmos 16: 6). Los umbrales atmosféricos de este *continuum* cambian aquí, según el caso del sujeto amoroso, ya que, en el rapto, el amado tendría que ser el objeto del encuentro, y el amante, el sujeto del amor. En el plano de inmanencia, que conecta todas las máquinas por medio de los agenciamientos maquínicos que conducen el deseo, la retribución de la entrega que hago se percibe en las conexiones maquínicas, en los enlaces y uniones que se ocasionan: lo múltiple es el mundo, y la multiplicidad son sus imágenes.

Convocar las voces susurrantes para constituir una imagen del amado es lo colectivo del agenciamiento. El deseo tiene su origen ctónico⁵ y sus movimientos son telúricos, modifican la territorialidad, ya sea en desterritorialización ya sea en reterritorialización. La dinámica del amor podría entenderse como la capacidad o el poder de amar que se actualiza o

⁵ Las deidades ctónicas trabajan al margen del Olimpo, auspiciando el orden territorial, pero también persiguiendo los delirios.

se realiza en el acto de amar, influenciada por condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que componen lo colectivo. En demasía inocente resulta concebir el deseo como un agenciamiento individual, cuyas relaciones maquínicas se limitan a la conformación personal, desligada de la maquinaria social. No es que el agenciamiento maquínico deba ser representado por la máquina castradora que impide ver al deseo como un flujo productivo que conecta con otras máquinas, otros cuerpos, otros territorios.

El mundo entero existe para el libro, y viene a parar en él; es lo que dice Mallarmé (esto está en la obra de Valéry citada). Pero también, el mundo existe para la imagen, y viene a reflejarse en ella, que es *Imago Mundi*. Y, en tanto que libro-imagen como expresión del mundo, el amante surge el delirio del cual es sujeto en la creación, en la producción del deseo que conecta, varía y, en últimas, permite experimentar el mundo, el libro (pero no como ya escrito, sino como aun escribiéndose). El delirio de las máquinas es colectivo, en tanto que es un delirio histórico. El campo social del deseo es la cartografía en la que las máquinas deseantes experimentan la multiplicidad de sus posibilidades. Se trata de reactivar y transformar. Así pues, la emoción, el sentimiento, los afectos e impulsos que suscitan la imagen del amado conmueven al amante, quien, en su reacción, crea, inventa y transforma el mundo. De manera que la poesía, concebida como el hacer que crea, tiene una doble articulación: nombrar el paisaje, la circunstancia de vida o el afecto que suscita en mí una persona, y reconstruirlos a través del lenguaje, como expresión.

La resonancia es que cada uno se dirija con los latidos de su corazón, que, en los encuentros con objetos, cosas y cuerpos, el amante observe y sienta fútil la representación realista de tales, y que, en su desfase con el lenguaje, se encuentre en el camino a nombrar el proceso, la dinámica del devenir. Esta es la fuerza de la creación, un misterio que varía las aproximaciones en *la sensación del universo* (Valéry, 1990). El desborde de la experiencia es la herida por la cual se constituye la diferencia y se propende por los encuentros. Por ello, el

amor propicia el combate, del que se padece el dolor, el sufrimiento creativo. Aquí la máquina de guerra defiende un territorio, lo desestratifica, transido por multiplicidad de intensidades:

Todavía no se trata de saber lo que tal signo significa, sino a qué otros signos remite, qué otros signos se suman a él para formar una red sin principio ni fin que proyecta su sombra sobre un *continuum* atmosférico amorfo (Deleuze y Guattari, 2004, p. 118).

Los signos, para Deleuze y Guattari (2004), funcionan como elementos de la cartografía del plano de la inmanencia. La cadena de signos que se hace una línea segmentada es el campo del significante, y sin participación en este campo, los signos sólo son elementos asociativos. El lenguaje es una expresión de la intensidad, y los conceptos que se usan en la misma, además de una multiplicidad de otros componentes, se pueblan de rasgos intensivos. El interés que propicia estas poblaciones relaciona la razón, como un trazado del plano, con la imaginación y el entendimiento. Esta consistencia se da por las relaciones de los rasgos intensivos en el concepto, y de las facultades en la creación de estos: «Es un plano geométrico, que ya no remite a un designio mental, sino a un dibujo abstracto» (p. 269). La población compone el plano, lo contagia, lo extiende, ya que no se sedimenta en un sujeto; no prolifera con el propósito de un desarrollo o en la búsqueda de una causa, sino que libera velocidades, tiempos. Nuevamente, la experimentación frente a la interpretación: «Cantar o componer, pintar, escribir no tienen quizá otra finalidad: desencadenar esos devenires» (p. 274).

El concepto de amor, que hasta el momento he intentado describir en relación con un discurso que se desprende del mismo, tiene el rasgo del devenir también. El sujeto amoroso se fabula múltiples sentidos en el campo de la experimentación, habitado por voces, escenificado en figuras del deseo. El *dis-cursus*, al igual que el deseo, es una máquina; no cesa jamás, se desborda, se mueve. En la máquina abstracta se efectúan las conexiones de una lengua con los contenidos semánticos y pragmáticos de enunciados, con los agenciamientos colectivos de enunciación (agenciamientos maquínicos), con toda una micropolítica del campo social, en el

que confluyen las máquinas sociales y las máquinas técnicas. Esta micropolítica es una línea flexible, molecular e inquietante que pone todas las cosas en juego, en otra escala y bajo otras formas, con segmentaciones de otra naturaleza, rizomáticas. Si bien, desde una lectura de Deleuze y Guattari se sostiene que la política es un poder que cohesiona los cuerpos, en coherencia con ello, el poder es una forma del deseo.

Si la imagen del amado se desvanece, y sólo el amor queda como el impulso hacia el objeto de deseo, es porque era un pretexto: el inicio de una composición. Pero no es solamente eso, afirmación que, de hecho, ya había mencionado; el amor, en tanto que relación, actúa como la fuerza de avance. El rapto del que es (soy) sujeto, también ya dicho, usa el pretexto; es decir, usa al amante, para suscitar el deseo, pero, inmediatamente se mueve hacia él, el límite se extiende, extendiendo así su deseo. El amante puede experimentar la ausencia de su amado, empujándolo a lo desconocido, ya que no sabe nada de él, por lo que se convierte en un imposible. El deseo no cesa, y la batalla en su contra es la opresión que sobre él ejerce la organización, el desarrollo. Entonces, la relación de amor es una relación con lo exterior, con la extensión que extiende el deseo. Y en ello sufro, pero no a la manera de Schopenhauer⁶, por la voluntad, sino por la dificultad de expresar el deseo. Placer y dolor están tan ligados al amor que se vuelven consignas en la expresión de los amantes. Me arrojé, finalmente, a la experiencia, pues nada puedo saber del amor, si no lo he probado. Hablo, pues, del amor y no ya del amado. Mi amor es lo amado, y soy celoso de mi amor, incluso con el objeto de mi

⁶ Para Schopenhauer, la voluntad es el principio metafísico que subyace a toda realidad, pero no es una voluntad consciente, racional o personal, sino una fuerza ciega, irracional e impersonal que se manifiesta en el deseo. La voluntad no se identifica con los sentimientos o la imaginación, sino que los trasciende y los determina. Lo imaginario no es voluntario, sino una forma de representación que puede servir para escapar temporalmente del sufrimiento de la voluntad. Para comprender las emociones que nos afectan no es necesario un pensamiento racional, sino una intuición directa de la voluntad que se expresa en el arte. La razón es incapaz de contener o negar la voluntad, solo puede localizar el objeto del deseo. La voluntad es la causa de nuestro sufrimiento y de nuestra falta de libertad (Schopenhauer, 2009).

deseo, pues amenaza con aniquilarlo. En el sujeto amado-objeto de deseo convergen ambos polos: el amor y el odio, el amigo y el enemigo, Dios y Satán.

El encanto de la flecha hiere simultáneamente, y el herido sufre porque no puede encantar con la misma flecha; su herida brota, y de sí emana una acumulación que no es consumida por completo, pero que tiende al gasto. El cuerpo y los sentidos parecen no encontrarse hasta que comprendo que el amor es la forma que hace de mí una sustancia formada; una función líquida que se congela en el proceso, y lo que importa no es ya su flujo o su estancamiento, sino el procedimiento mismo, que lo hace circular, y que no cesa. De mí procede, y en mí se ejercita su fulgor: tal es el amor que se obstina e insiste: inextinguible. La vida está encendida por el amor, que no se rinde ante la distancia que el sujeto enamorado experimenta como dificultades que obstruyen y esconden su objeto de deseo; y así es que padece sus efectos dolorosos. La virtud del amante reside en el medio, en vivir entre la luz eterna e inmortal que permite ver, y la niebla que enceguece, que hace inasible el objeto de deseo, cada vez más alejado, como la manzana de Tántalo. Su trabajo es alternar entre la pasión y la angustia, y en ello actúa y no actúa, como diría Sófocles⁷; se enfrenta así al dilema: de lo que siente, de su actuar y de su juicio moral. Nunca es suficiente, o siempre es demasiado: el amor pone a trabajar al amante desde dos puntos.

Para Esquilo⁸, otro gran maestro griego de la fuerza dramática en escena, el hombre aprende con dolor. Y el aprendizaje, como podemos colegir de las distinciones griegas que de

⁷ En la tercera escena de la tragedia *Antígona*, el dramaturgo griego pone en boca de la protagonista del mismo nombre estas palabras: «No nací para compartir el odio, sino el amor» (Sófocles, 2006, p. 156). Esta es su respuesta frente a lo que Creonte indaga sobre el entierro de Polinices. Así, expresa que ha seguido la ley divina, muy superior a la humana; guiada, pues, por el amor, actúa. La duda, en cambio, que aquí se expresa aparece en *Edipo Rey*, otra de sus tragedias, en la que Edipo se cuestiona el actuar y su deber.

⁸ Esta idea sobre el aprendizaje que es doloroso para el ser humano Esquilo la enuncia en su obra *La Orestíada*, cuya primera parte nombra *Agamenón*. Allí el coro es el personaje que arroja la expresión. En el contexto de la obra se narra el regreso del rey de Argos después de la guerra de Troya. Agamenón ha sacrificado a su hija Ifigenia para obtener el favor de los dioses y poder navegar hacia Troya. Su esposa Clitemnestra, que lo ha engañado con su primo Egisto, lo espera para vengarse y matarlo. Agamenón trae consigo a Casandra, una princesa troyana que tiene el don de la profecía, pero nadie le cree. El coro, formado por ancianos de Argos, comenta los acontecimientos y reflexiona sobre el destino, la justicia y la sabiduría. La frase se dice al final de los párodos, el

él se hacen, tiende a lo práctico, a lo poético y a lo teórico. Es la concepción de una producción que es a la vez creación: la creación de una acción libre, que desnuda el carácter del sujeto implicado, y se despliega en la ética y la política, por ejemplo; la creación en sí, que es un hacer cuya expresión está en las bellas artes y en el surgimiento de la técnica también; y la creación que es contemplación pura: la teoría que se expresa en episteme: la física, la matemática y la teología, son algunos de sus paradigmas. Ahora bien, en el campo de la política, el amante se emancipa del dominio déspota, de las reterritorializaciones violentas y las líneas segmentadas duras. En el campo del lenguaje, la originalidad (diferencia) se resalta en contraste con la tradición, de la cual se apoya sin entregar su libertad a cambio; la esencia de las bellas artes es algo que produce placer: el placer estético. Finalmente, en el campo científico, el amante crea el sentido de los acontecimientos, llegando a ser una línea dura ante sí mismo y ante los demás, una forma de vida activa que, como modo, es inédito en la organización de la que se deslinda. En todos estos campos interactúan los distintos aprendizajes, relacionándose entre sí, contagiándose unos de las formas de los otros, mezclados e indiferenciados en los agenciamientos.

El amante es un viajero, dice Guillaume Apollinaire⁹, que recorre el tiempo y el espacio, observando las maravillas del mundo, los cielos y los mares, las guerras y los tratados; países de ensueños y países de horrores, pero jamás su propio mundo, aquel en que se halla las naciones de su amor y de su dolor. El amor influye en el destino de los sujetos amorosos, permitiendo saborear el inmenso placer y la más grande pena. Nos agenciamos para desenvolvernos mejor en el mundo; por ello, el amante, al desprenderse de la futilidad de las cosas que ve en el mundo, se desterritorializa, procurándose así un Cuerpo sin órganos, que es

primer canto del coro, después de que el centinela anuncia la llegada de Agamenón. El coro expresa su temor por lo que pueda pasar y reconoce que el hombre sólo aprende con el sufrimiento. (Esquilo, 2006, p. 166).

⁹ En su poema «El viajero», el poeta francés describe el viaje de un hombre por diferentes lugares y épocas, siguiendo la libertad y la belleza del mundo. Tiene un tono épico y fantástico. «El país donde yo podría ser yo mismo sin temor ni dolor» (Apollinaire, 1998, p. 150).

la manera de conseguir su felicidad en la multiplicidad constitutiva de las cosas, de los encuentros y de los agenciamientos. En últimas, es la manera de hacer el deseo como producción de intensidades que serán expresadas en el lenguaje: unidades de densidad y unidades de convergencia. El deseo se produce y se mueve neumáticamente, conectando lo heterogéneo, ocasionando rupturas asignificantes, cartografiando el poder y sus selecciones: «Uno ha devenido como todo el mundo, pero a la manera en que alguien no puede devenir como todo el mundo. Uno ha pintado el mundo sobre sí mismo, y no a sí mismo sobre el mundo» (Deleuze y Guattari, 2004, p. 204). Antes de esto, el filósofo y el psicólogo francés afirman que uno se ha salvado, abandonando; nos hemos salvado por el amor, abandonando el amor y el yo: el amor del mundo y el yo de la identidad, meras líneas duras. Para ensamblar las múltiples conexiones que hacen del mundo un universo vivo y al hombre un agente colectivo, se hace de la escritura una máquina que explora las posibilidades del lenguaje en la imaginación o el Imaginario.

3. El grito de guerra: la escritura es la profesión del enamorado

¡Ay cómo gime, más ay cómo suena,
gime y suena
el remo a que nos condena
el niño amor!
Clarín que rompe el albor
no suena mejor.

Luis de Góngora (*Contando estaban sus rayos*, vv. 1218-1219)

Quiero decir lo que siento. Me urge la expresión, pues lo que tengo contenido recorre todo el territorio, desbordando la producción hacia el amado. Los sentimientos, las emociones, las pasiones, los afectos, todos reciben un valor en el lenguaje como una semiótica de las

intensidades. La lección de cosas y la lección de signos hallan relación entre sus formas sustanciales:

Hay un gozo inmanente al deseo, como si se llenase de sí mismo y de sus contemplaciones, y que no implica ninguna carencia, ninguna imposibilidad, pero que tampoco se mide con el placer, puesto que es ese gozo el que distribuirá las intensidades de placer e impedirá que se carguen de angustia, de vergüenza, de culpabilidad (Deleuze y Guattari, 2004, p. 160).

Esto es estar ya en el plan de consistencia. El amor es el CsO que le permite al amante salirse de la estratificación, con el mantenimiento, claro, de una prudencia al respecto, pues los autores, en *Mil Mesetas*, exponen cómo hacerse a un cuerpo sin órganos, anunciando también que esta desestratificación es un devenir contra el organismo.

La escritura es la expresión de los devenires, pues nunca es uno en tanto que la máquina se puede agenciar de múltiples maneras con otras máquinas. Así pues, en la escritura se expresa lo que se desmarca de toda relación con el sistema del mundo, con la realidad; puede expresar la muerte, que es el desborde de las relaciones con este sistema, el cual, sin embargo, revive otras relaciones. El estado de cosas en el sistema del enamorado es el estado de cosas que posibilita el discurso amoroso en el que las nombra. La escritura responde, entonces, a un otro que constata el fin de la relación y plasma en el diario de las repercusiones la jornada amorosa (Juan en Patmos). Barthes explica esta figura, la del «inexpresable amor», contraponiendo al inicio, el sentido que se extrae de una escritura sobre el amor (el de su sublimación en una obra), desde el mito socrático y el mito romántico. Ante este sentido de compensación, de sublimación, el semiótico francés ejemplifica con una imposibilidad de precisión entre la imagen que pretende relatarse en el lenguaje y la experiencia, y el Imaginario del amante. En consecuencia, reconoce en el lenguaje un movimiento tan parecido al que engendró a Eros en

el *Banquete*: se compensa por exceso y por carencia; Poros y Penia. El sujeto amoroso de la escena se carga de energía por el enfrentamiento entre ambas partes, la desmedida y la trivial.

La herida de amor es, precisamente, la apertura por la cual el sujeto tensado se constituye en un medio fluido, que no cesa de escurrirse: «Nuestras vidas son un enmarañamiento de conceptos que nos hacen funcionar, pensar, sentir de tal y cual modo, pero ya no bajo su forma conceptual sino bajo la forma de opinión» (Maldonado, 2017, p. 231). Y añadiremos, que la vida se nos escurre en el transcurso de lo cotidiano, y los conceptos que se ubican en el plano son el intento por cercar el territorio, la constitución de un sujeto, las líneas segmentadas que tienen forma de opinión. La memoria se instituye, entonces, en el olvido. El olvido es deseado, porque sin tal no hay vida posible. Por lo que el recuerdo del amado se efectúa a través de la coalescencia de distintos elementos que configuran el Imaginario. Los objetos, los sentimientos y los devenires del amante y el amado surgen en la diagramación de una máquina abstracta que los pone en el plan de consistencia. Y la escritura juega en ese movimiento de la memoria y el olvido, de la vida y la muerte:

El discurso amoroso no está desprovisto de cálculos: razono, a veces evalúo, ya sea para obtener esta satisfacción, para evitar aquella herida, o bien para representarle interiormente al otro, en un movimiento de humor, el tesoro de generosidades que dilapido por nada en su favor (ceder, ocultar, no herir, entretener, convencer, etc.) (Barthes, p. 82).

La vida construye una estructura como un sistema habitable en la convergencia de los hábitos, las decisiones, las experiencias del vivificarse. Aquí surge el sentido del compromiso con la existencia, con los acontecimientos nombrados en los conceptos que enmarañan nuestras vidas. La imagen esquiva del amado pone de manifiesto la estructura de su vida: es por medio de él que observo los escenarios interiores, sigo el movimiento en el plan. Aprendemos desde

la distancia, lo que nos enseña la ausencia del amado, la estructuración de su vida, y aquello que lo hace infeliz, de lo que se queja, pero en lo que se queda. El deseo hace necesario el objeto de su deseo; de tal manera puede comprenderse la continua producción que hace que el deseo se autoproduzca, pues, sin la figura del amado y el juego intermitente, no es posible vivir, o hacerse un CsO que permita llegar al plan de consistencia, que es lo mismo:

Porque mi invención comprende el uso de la razón entera, un juicio para las controversias, un intérprete de nociones, una balanza para las probabilidades, una brújula que nos guiará a través del océano de las experiencias, un inventario de las cosas, una tabla de los pensamientos, un microscopio para examinar las cosas presentes, un telescopio para adivinar las lejanas, un cálculo general, una magia inocente, una cábala no quimérica, una escritura que cada uno leerá en su propia lengua; y, finalmente, una lengua que se podrá aprender en pocas semanas, y que enseguida se extendería por todo el mundo. Y que llevaría consigo, adonde quiera que fuese, la verdadera religión (Leibniz, 1992, p. 55/72).

La invención del mundo, se relata en la Biblia, aconteció en el rango de una semana; el asentamiento de Babel, también, transcurrió en días, en un enfrentamiento entre un nosotros, el pueblo, y un yo, Dios. El tiempo se acelera y se detiene sobre la formación del territorio: la población se despliega por toda la tierra, luego de su pliegue en la torre; la comunicación unitaria conspira contra el yo, genera la confusión y la diáspora. La región llana del Sinar aparece como un plano sobre el cual se construye la ciudad, se edifica la gran torre, gracias a la unidad de la lengua, la verdadera religión. Sin embargo, la concentración en un solo punto, el corte del flujo, impide el deseo de Dios: habitar la tierra, poblarla. La contradicción del mandato divino es la captura del pueblo en los muros de la ciudad, en la fortaleza de la torre que eleva el orgullo hasta Dios. El deseo que mueve a la vida terrenal no rompe los límites del cielo, en busca de un reconocimiento ulterior divino, de fama y ambición que signifiquen y

conduzcan la vida, sino la dispersión del poder con el que es capaz de agenciarse. La unidad pretendida del pueblo, en torno a una ciudad y una torre, destruiría la población de la tierra, la Ley divina. Dios desea la multiplicidad, la diferencia y la generación.

La responsabilidad y el compromiso con la vida que hace suyos el sujeto amoroso aparecen con cada decisión: «Desearía que se distribuyera preventivamente este mapa de acupuntura moral a mis nuevos conocidos» (Barthes, p. 55), pues conozco los puntos que saben tocarme y que se reparten sobre el plano en el que se mueven mis conceptos. Voy a la deriva en el océano de las experiencias, que trae y lleva consigo las cosas, los pensamientos, las imágenes del amor. La dinámica del amor, como la del deseo, produce continuamente, corta y reproduce: es un vagabundeo que yerra (Barthes lo nombra ¡«errabundeo»!). Parece que el amar es eso: insistir siempre con lógicas alternativas, otros tiempos y nueva música. Los rasgos de cada experiencia son diversos, pero configuran el carácter de la ruptura. Luego de esta, el sujeto amoroso encuentra la oportunidad de procurarse una historia, el drama de su amorío. A pesar de lo que recoge, siempre algo le resulta indecible: el matiz, aquello que es insustituible en cada experiencia, el acontecimiento del amor como un momento hipnótico, indescriptible, inefable.

El sujeto amoroso transita distintos regímenes sin percatarse de ello, y lo hace porque el flujo del discurso amoroso le permite el paso: de la ingenua ternura con que nace el deseo de amor, a la frustración del desenlace fatídico, y de vuelta. Y así, un incesante e incómodo jaloneo en el que se contradice, se detiene, se queda mudo. Este paseo tiene su sentido en el corte, cuando el sujeto amoroso se detiene, luego de que la imagen del amado lo captura, pues es esta la que da las claves para su fuga. En la expresión, esto son retenciones, resonancias, precipitaciones y larvas de la escritura: «Es cuestión entonces de afirmar que el acontecimiento se dice en un lenguaje específico, que este lenguaje suministra recursos para “formular” la experiencia y permite elaborar procedimientos capaces de individualizarla» (Charaudeau,

2005, p. 6). El valor aparece como preocupación ante el otro que el espíritu me actualiza en cada momento: ¿cuánto valdré? Aquí se relaciona una ética del discurso amoroso, como una valoración ante el otro. De esta manera, el valor es la relación entre el producto de un trabajador y el consumidor que lo sobrecodifica; «quizá no existiera el amor sin esa ignorancia esencial que atribuye, e incluso que sólo ella puede atribuir, un precio infinito al objeto amado» (Valéry, p. 132).

En el devenir no se corresponden las relaciones: soy amante, pero también soy amado. Actúo, pero también reflexiono, que es la acción que enciende la imagen de mi amado en mí. Una misma sustancia, expresada de infinitos modos. Estas palabras invocan la presencia de Baruch Spinoza (existen diversas formas de llamar a este Cristo de los filósofos), quien en su *magnum opus Ética demostrada según el orden geométrico* (2017), define la sustancia y los modos en los que ésta se expresa. Distingue así la naturaleza naturante, en cuyos atributos vienen a expresarse los modos, que son la naturaleza naturada. Es la percepción y el juicio sobre las máquinas deseantes en el diagrama y en la programación de la máquina abstracta. Aquí suceden los encuentros con recortes, figuras y retazos del discurso amoroso. Así sucede que el amante, primero, se percata de lo que aparece ante sí, para que, luego de sus agenciamientos, pueda emitir un juicio sobre aquello que se le aparece; en últimas, como el poeta, el amante decide escribir transido por todos esos afectos, los conceptualiza:

Ninguna cosa singular, o sea, ninguna cosa que es finita y tiene una existencia determinada, puede existir, ni ser determinada a obrar, si no es determinada a existir y obrar por otra causa, que es también finita y tiene una existencia determinada (Spinoza, I parte, Proposición XXVIII, p. 93).

Por lo tanto, en un mismo plano de inmanencia, las cosas singulares refieren una causalidad en sus agenciamientos. Pero esta causalidad no es impuesta o determinada, sino relacionada en la forma del juicio que vuelve sobre ellas y las recodifica.

La escritura acontece en los trazos, que marcan una línea que sigue el agenciamiento de varios puntos. Y la escritura del discurso amoroso señala los trazos y las figuras que se distinguen en el flujo. No se concibe un amante apasionado por el sentimiento de amor que lo excita y atormenta al mismo tiempo sin la escritura, pues ésta se le presenta como el campo de experimentación en la expresión de sus afectos; el sujeto amoroso puede inventar los conceptos y trazar las líneas de producción de su deseo. Aquí coinciden, más que nunca, los procedimientos estilísticos de Deleuze y Guattari y Barthes, pues el trío francés consigna sus postulados con el apoyo de la literatura. Para estos escritores, la escritura abre un mundo de posibilidades que observan en la literatura; Barthes con Goethe y una tradición sobre las cuestiones del amor que recorre de Oriente a Occidente el sentido del día y de la noche; Deleuze y Guattari se inspiran en aquellos que son, para ellos desde sus postulados, una máquina literaria: Artaud, Kafka, Proust, Beckett, entre otros. La escritura es un ensamblaje de múltiples conexiones singulares, originales, que rompen las líneas duras de la creación literaria.

La ruptura que se propicia en la literatura no sólo es contraria a las expresiones fijas e identitarias de la producción artística, sino a todo un sistema que las liga y las mantiene. Así, la máquina literaria es una máquina de guerra, y la expresión del amante, como sujeto subversivo, se vuelve un grito de guerra. El amor reemplaza la obediencia y la transmuta en un movimiento que direcciona la energía hacia su desterritorialización. Las figuras son un gesto que se capta en la superficie, no ya como una representación o imagen terminada del amado, sino como líneas que se perciben en el plano. El discurso que las proyecta recorre las superficies y percibe los movimientos, el drama en el que se haya envuelto, que es la vida. La perceptividad de las intensidades que son enunciadas en el discurso amoroso configura un despliegue rizomático de experiencias que están a un mismo nivel. La multiplicidad sustancial de las cosas permite que los relacionamientos estén sobre el mismo plano sin interferencia de elementos

trascendentes que dan lugar a las aporías que luego remiten a la representación, a la vergüenza y a la culpa.

«Así pues, queda claro, en virtud de todo esto, que nosotros no intentamos, queremos, apetecemos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apetecemos y deseamos» (Spinoza, III Parte, Proposición IX, Escolio, p. 223). El juicio procede de la experiencia, y no al contrario, después de que se ha escuchado y vivido la buena nueva, seguida de la persecución por seguir una línea consistente, la consecuente huida y el juicio final, por el cual se termina de constituir una línea segmentada. Lo que se expresa es el deseo, y en la expresión no ocurre nada más que la manifestación del deseo. La devoción (del amante) está en la palabra, y se es devoto -creyente- del milagro: la palabra hecha acción, convertida en acto, encarnada. La palabra que actúa y cobra sentido en el proceso, en el camino, abre la vida y la existencia a la verdad. El deseo es una búsqueda incesante, como el poeta que no halla la exclamación perfecta: en el camino me voy descubriendo en un idilio que me abraza, como la primera humanidad recibida en el jardín del Edén, y luego caigo; la ley que atrae las cosas hacia abajo por su peso, el peso de la razón. El límite entre razón y locura lo descubre el amante, y, consciente de ello, lo quiere expresar. Esto le es difícil, ya que sus lindes son arbitrarias. Así, el loco es quien no está en sí; es decir, está fuera de sí. Sin embargo, el enamorado es quien solo puede estar loco en sí, en la experiencia de su deseo. No es otro; es el otro de los otros. Canta su locura: ¡grita!

¿Por dónde empezar mi historia? ¿Qué quiero y puedo decir? El lenguaje desfallece al intentar expresar la totalidad. La recurrencia al fragmento tiene un poco de la naturaleza del fetiche, del discurso que lo caracteriza en la amalgama de «cosas» que relacionan al amado, que son una parte, pero que tiene la esencia del todo; ya una sinécdoque, ya una metonimia. Tal es el repertorio de imágenes que alimentan y mantienen el discurso amoroso. El amante vive de acuerdo con el azar: feliz o infeliz, tiene el sentido de una contingencia. No hay tácticas

que respondan a una estrategia, a un objetivo prefijado. Contra el sistema de la lengua, el amante ve en las categorías el encuentro entre la lógica establecida y la especificidad del amado, quien es inclasificable; «si el agenciamiento no se reduce a los estratos es porque en él la expresión deviene un *sistema semiótico*, un régimen de signos, y el contenido, un sistema pragmático, acciones y pasiones» (Deleuze y Guattari, 2004, p. 514).

El amor es a la vez sonido y dolor: el sonido que permite ver las cosas, y el dolor que significa verlas. Para el grito de amor, el amante canta y lleva su daga: el ardor del pensamiento y la herida que es una transformación incorporal, pero que se aplica a los cuerpos, como una parábola del pensamiento: «el arte del músico consiste en sustituir la imagen sensible del objeto por la de los movimientos que su presencia despierta en el alma del contemplador» (Rousseau, 1996, p. 75). Es un quehacer cultural la profesión del enamorado: la palabra acoge el cuerpo y éste agradece la palabra, el pensamiento. El deseo es la llama que sabe nadar el agua fría, que derrite la tierra; y el anhelo del amante es la comprensión, pues lo contrario al amor es la indiferencia, lo general, el individuo. El contraste del amante es porque concibe el tiempo, ya expandiéndolo, ya acortándolo, siempre sintiéndolo, experimentándolo. Escribir es, pues, situarse en el lugar que no es; llegar al tiempo de la duración en el que las escenas revisten una plasticidad relacionada más con el azar que con el recuerdo del tiempo organizado:

Por lo dicho, puedes comprender cuánto se oculta la verdad a los que afirman que todo amor tiene en sí algo de laudable, quizá porque creen que su materia es siempre buena; pero no todos los sellos estampados en cera son buenos, por más que la cera lo sea (Dante Alighieri, Purgatorio, Canto XVIII, p. 265).

La prudencia como virtud deja entrever qué agenciamientos convienen a la formación territorial, y qué otros simplemente pasan, siguen su recorrido. En síntesis, este ensayo no ha sido tanto la pretensión de definir lo que es el amor como la observación del concepto, y muchas

incomprensiones podrían desprenderse de que eso es lo que quizás se espera; sin embargo, es una cuestión de retórica, pues los amantes, dice Dante, estamos en el tercer cielo.

Conclusiones

Nos queda la impresión de que el mundo se produce, se crea, con las elecciones y los rechazos sobre el rumbo constante que persigue el flujo. La secuencia de acciones se sigue inadvertidamente, y solo cuando la podemos nombrar, fijamos la mirada como un corte sobre la producción. Es la experiencia de la elección predestinada entre el conjunto aleatorio. Las costumbres, lo consuetudinario, instauran un plano de organización sobre el cual no participamos. La imagen-pensamiento-ser se percibe natural en lo cotidiano, pues la presión del mundo y las relaciones con él ejercen seguridad ante el caos, al tiempo que acechan el comportamiento, la acción y el pensamiento. La importancia del amor es debido a que este establece un problema en la vida. Un problema al cual se presentan los conceptos propios del sujeto amoroso. El recorrido sigue los distintos movimientos de las líneas que componen sus conceptos. De esta manera, crea una imagen-pensamiento autoconsciente en la cual aparece su verdad.

Un aspecto que quiero destacar, y que surgió durante la escritura de este ensayo, es que el amor es un concepto que surge del deseo humano de seguir lo que le atrae, sin someterse a una representación fija o limitante que reprima sus experiencias. El deseo, según Deleuze y Guattari, es una fuerza productiva que se expresa en multiplicidad de formas, y que no se reduce a una falta o a una necesidad. El deseo es una máquina que se conecta con otras máquinas, creando flujos y cortes, líneas de fuga y territorios. El deseo no es algo que se tenga, sino algo que se hace, algo que se experimenta en el plano de la inmanencia. El amor, como expresión del deseo, no es tampoco algo que se posea, sino algo que se crea, algo que se vive en el plano

de la intensidad. El amor no es una representación estática o universal, sino una creación dinámica y singular.

«Reading and writing is losing oneself, and what remains when the self is lost is the collective» (Knausgaard, 2021). Lectura y escritura son caras de la misma moneda, la que ocasiona la pérdida de un yo que conjunta todas las experiencias y las subsume en él. El deseo que traza su propia línea rizomática, que lee y escribe en el intento de hacer un mapa con las líneas, nos permite concebir cierta plasticidad en los autores franceses de los que aquí hablo. Deleuze, Guattari y Barthes amplían la magnitud de tales líneas sin por ello concebir en la expresión un punto deleuziano, guattariano o barthesiano que condicione la creación y la salida a nuevas posibilidades. Comentar, agregar para iniciar así el propio esquema es el material que aportan estos escritores. Tal es la multiplicidad heterogénea de lo viviente. El mundo se despliega incesantemente en un juego entre conductas y distancias, que sigue las pistas de la maravillosa conjugación del Ser (en tanto que verbo/acción), e innumerables y admirables formas de vivir, pero también de pensar.

Para concluir quedan muchas cosas, pero jamás se completará del todo, pues siempre hay algo que agregar. Esta puede ser una expresión de la propia experiencia, pero también de la del conjunto colectivo que se transforma con mis transformaciones. Por ello, es que Deleuze y Guattari incluyen lo colectivo en el agenciamiento, pues la máquina tanto como la enunciación se conectan a otras máquinas y a otras enunciaciones, como si se tratara de fuerzas que se expresan gracias a la tensión existente entre ellas. Es por esto, además, que el amor ha sido el tema que nos ha dado aquí la posibilidad de expresar algunas experiencias vivificantes, como la de la multiplicidad en tanto que sustantivo, la diversidad que hace retornar la línea para observar la diferencia, la heterogeneidad de las cosas y sus relaciones, etc.

Si bien las distintas formas del arte como de la literatura tienen sus expresiones de amor, y a los sujetos amantes toca por igual, el arte musical y la poesía gozan de una popularidad tal,

que a todos toca en distintos niveles. Las canciones de amor son, así, expresiones del pensar de un sujeto que se reconoce amante, también de su comportamiento, y de un resto de cosas que componen su mundo. La literatura, en la cual podemos gozar de estas expresiones, magnifica el sentido de los distintos agenciamientos, los contradice y hasta expone causas de su yerro. El tema es de tal fascinación, que tendríamos que hablar de la importancia de la educación estética del hombre (asunto que se agudizó del romanticismo a entonces), de la importancia de tal educación para la filosofía, y, en fin, de cómo toda la experiencia al respecto nos abre a la comprensión de la vida, de la vida de los otros y del mundo.

Quizás valga recalcar, como estocada final, que, al darse un agenciamiento, lo que se está efectuando es la máquina abstracta como diagrama, como esquema (un plan de vida). Nunca asumimos la máquina como un plan organizado y desarrollado, sino como el mapa que tiende a llenarse de figuras. De tal manera que todo en ella es amorfo, no hay forma, no hay contenido, solo son bosquejos. Crear es la manera en la que la filosofía, y muy especialmente la de estos pensadores franceses, aconsejan para iniciar una línea propia, para empezar el mapa. Y, en ese sentido, este ensayo es un mapa. La única ley moral que venero es la que aparece en los agenciamientos; el trazado que marca el rumbo que sigo tiene como fin su propia determinación. En últimas, en sintonía con el maestro de la inmanencia de Deleuze, estoy ante el desconcierto de que no es esperanza ni arrepentimiento; es, simplemente, un estar que agencia su deseo antes de irse.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1958). *Divina comedia*. Iberia.
- Apollinaire, G. (1998). *Obra poética*. Ediciones 29.
- Aristóteles (2018). *Metafísica*. Gredos.
- Balló, J. y Pérez, X. (2015). *El mundo, un escenario*. Anagrama.
- Barthes, R. (1987). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- Carson, A. (2015). *Eros el dulce-amargo*. Fiordo.
- Chaparro, A. (2020). La diferencia interna. *Universitas Philosophica*, 37(74), 37-75.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortu.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Escuela Bíblica Arqueológica de Jerusalén (2009). *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer.
- Esquilo (2006). *Tragedias*. Gredos.
- Góngora, L. (1927). *Romances de Góngora*. Revista de Occidente.
- Ibn Arabi (2002). *El intérprete de los deseos*. Editora regional de Murcia.
- Knausgaard, K. (5 de enero de 2021). *Inexhaustible precision*. [Precisión inagotable]. The point. Inexhaustible Precision | The Point Magazine.
- Lemus, P. (2016). *El amante como subversivo: una lectura de Fragmentos de un discurso amoroso de Roland Barthes y otros textos sobre el amor* [tesis de pregrado]. Universidad de los Andes.
- Leibniz, G. (1992). *Disertación acerca del arte combinatorio*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Llull, R. (2012). *Libro del amigo y del amado*. La esfera de los libros.

- Maldonado, J. (2017). La pedagogía del concepto según Gilles Deleuze. *Revista de Filosofía UIS*, 16(2), 197-239.
- Manrique, J. (2015). *Poesía*. Cátedra.
- Onfray, M. (2002). *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Pre-textos.
- Platón (1871). *El Banquete*. Edición de Patricio de Azcárate.
- Rousseau, J. (1996). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. FCE.
- Sófocles (2006). *Tragedias*. Gredos.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Trotta.
- Spinoza, B. (2017). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Alianza.
- Stendhal (1993). *Ernestina o el nacimiento del amor*. Alianza.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Visor.