

# PERSONAJES:

## NOTAS SOBRE DELEUZE Y LA NOVELA MODERNISTA

*Juan Carlos Gorlier*

### RESUMEN

*Las contribuciones de Deleuze revelan nuevas dimensiones en la literatura modernista. Para muchos escritores modernistas, lo que la conciencia puede captar es menos relevante que lo que afecta al cuerpo; esta convicción se plasma en la aparición de personajes difíciles de clasificar. La primera sección del ensayo explora la relación entre acontecimiento y personaje; la segunda indaga las reflexiones de Nietzsche sobre Zarathustra; la tercera está dedicada a la noción de personaje original en Melville; la cuarta presenta la idea de los personajes como fuerzas impersonales en Lawrence; y la última la concepción del personaje ausente en Woolf.*

*Palabras clave: personajes; modernismo; acontecimiento; inspiración; impresionismo.*

### CHARACTERS: NOTES ON DELEUZE AND MODERNIST NOVEL

#### ABSTRACT

*Deleuze's contributions reveal new dimensions in modernist literature. For many Modernist writers, what conscience can capture is less relevant than what affects the body; this conviction gives birth to the multiplication of characters difficult to classify. The essay's first section explores the relationships between "event" and "character"; the second one traces Nietzsche's reflections on Zarathustra; the third section is devoted to the notion of original character in Melville; the fourth section presents some of Lawrence's ideas about characters as governed by impersonal forces; and the last section focuses on Virginia Woolf's views of the absent character.*

*Keywords: characters; modernism; event; inspiration; Impressionism.*

---

\* El autor agradece los comentarios de Hilda Laborde y Carolina Sastría a versiones preliminares de este ensayo.

\*\* Doctor en Sociología (Universidad de Massachusetts), Masters en Trabajo Social Clínico (Boston University), Licenciado en Filosofía (Universidad del Salvador, Argentina). Enseña cursos de posgrado en diversas instituciones de Argentina.

E-mail: [juancgorlier@yahoo.com](mailto:juancgorlier@yahoo.com)

Cada personaje original es una poderosa Figura solitaria que desborda toda forma explicable: lanza trazos de expresión brillantes que marcan la testarudez de un pensar sin imagen, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad.

Gilles Deleuze (1993, p. 151)

La mayoría de los novelistas tienen la misma experiencia. Alguien llamado Brown, Smith o Jones se presenta ante ellos y les dice de la manera más seductora, atrápame si puedes. Unos pocos capturan el fantasma, casi todos deben contentarse con un jirón de su vestido o un mechón de sus cabellos.

Virginia Woolf (2002b, p. 51)

### GRANDES EVENTOS, PEQUEÑOS ACONTECIMIENTOS

Entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX aparecen una serie de obras que dan prioridad a los personajes sobre el relato. Durante este período de auge de la llamada novela modernista<sup>1</sup> (STEPHEN, 2011) se multiplican los personajes difíciles de clasificar, irreductibles a los roles sociales establecidos (DELEUZE; GUATTARI, 1991), aunque suelen adoptarlos para socavarlos desde adentro: tal el caso de *Bartleby* (MELVILLE, 1856), el escribiente que preferiría no escribir, que por su manera de comportarse rompe una y otra vez los intentos de forjar un relato coherente que explique las razones de su comportamiento.

No hay relato sin eventos disruptivos (HERMAN, 2009, p. 133-136); no hay motivos para iniciar un relato si no ocurre algo que interrumpa un estado de cosas relativamente estable. De hecho, hay relatos que al describir una situación donde todo parece fluir de manera previsible, despiertan la expectativa de que va a ocurrir algo que romperá esa estabilidad, es decir crean suspenso. Puede entonces diferenciarse dos tipos de relatos: la novela corta, donde la disrupción ya ocurrió, y el cuento donde todavía no ocurrió (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 235).

Aunque aparezcan como disrupciones imprevisibles, los eventos quedan usualmente incorporados a la trama; si hay discontinuidades, quedan encastradas en una continuidad que las engloba y lo que apareció como incomprensible termina siendo comprensible. En estos casos el relato tiene la primacía sobre los personajes, que representan formas de actuar estereotípicas, porque obedecen a un número reducido de variantes (GREIMAS, 1966). En contraste con los eventos que pueblan las grandes gestas, el acontecimiento se presenta como una fisura radical que corta el tiempo, y no sólo el tiempo, en un antes y un después, sin que sea posible encontrar una forma de suturar el corte. Un instante después del acontecimiento, el mundo ya no es el mismo, los personajes tampoco son los mismos y no hay retorno posible al estado previo. El acontecimiento es similar a un shock imposible de describir: la conciencia no puede registrarlo, pero queda grabado en

el cuerpo. El shock puede venir de afuera o de adentro pero no es objetivo ni subjetivo; es la experiencia inmediata del acontecimiento. Aunque sea paradójico, el acontecimiento es lo que no llega a producirse (DELEUZE, 1969, p.17).

Tal vez lo que vuelve originales a ciertos personajes es su proximidad al acontecimiento. Hay personajes que son aniquilados por el acontecimiento, los que sobreviven quedan marcados por el quiebre de su identidad previa. En algunos casos, la fisura pasa a través de ellos: Ahab, el capitán de *Moby Dick*, está marcado por una extraña cicatriz que atraviesa de arriba abajo su cuerpo (MELVILLE, 1851a, cap.28). Pero la fisura en tanto huella del acontecimiento no es fácil de localizar; Scott, el personaje central del *Crack up* (FITZGERALD, 1945, p. 242; DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 242ss), afirma que el shock puede venir de adentro o de afuera pero que cuando se siente ya es demasiado tarde, y nunca se volverá a ser el mismo.

Estas ideas sobre el carácter refractario del acontecimiento, que resiste la explicación, la descripción y la nominación, arrojan una nueva luz sobre algunos rasgos distintivos de la novela modernista: la convicción, entre algunos escritores y escritoras, que sólo vale la pena intentar relatar aquello que nunca podrá ser relatado, es decir comunicado a través de los relatos canónicos; la aparición de relatos que no transmiten una enseñanza política o moral, que no concluyen; la experimentación con estilos de escritura que borran las distinciones convencionales entre el narrador y los personajes; y la importancia dada a las impresiones sensoriales, como fuente de inspiración y como única materia genuina de la creación artística.

Para erigirse en una forma excepcional de modelar la experiencia humana, la literatura experimenta con nuevas escrituras que llevan el relato más allá del subjetivismo autobiográfico y del objetivismo omnisciente. Vistas desde la perspectiva modernista, esas dos figuras no son tan distintas como parecen: el narrador omnisciente es otro yo, distinto del yo personal, pero no realmente otro. Pero para escribir hay que arrastrar el lenguaje más allá del yo, hacia un poder de enunciación impersonal (DELEUZE, 1993, p. 145), previo a la constitución de sujetos de enunciación individuales. Tal es el desafío que asumió la literatura modernista.

Lo que la conciencia puede captar es mucho menos profundo que las impresiones que afectan al cuerpo a través de los sentidos (PROUST, 1993, v. III, p. 185); esta idea, índice distintivo del impresionismo pictórico y literario, alude a la centralidad de las sensaciones corporales en el proceso creador. El acontecimiento afecta al cuerpo, podría incluso afirmarse que sólo afecta un punto de un cuerpo: el roce del pie sobre el pavimento, el sabor de una magdalena, el ruido de una cuchara al chocar contra un plato (PROUST, 1993, p. 173-174); acaso estas impresiones casi imperceptibles, estos pequeños acontecimientos, estén llamados a ser la materia singularísima de la creación literaria. Roces, sabores, ruidos: la fricción del cuerpo que percibe y el cuerpo percibido borra la división entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo que brota de adentro o viene de afuera, entre el tocar y ser tocado (MERLEAU-PONTY, 1964, 188ss; GORLIER, 2011, p. 111-119). Puede que esas impresiones pasen desapercibidas, pero algo se cuele a través de ellas, se aloja en el cuerpo, como un cuerpo extraño, y vuelve a emer-

ger, como reminiscencia (PROUST, 1993, p. 174; DELEUZE, 1998, p. 70ss) que despierta el poder creador. La reminiscencia, aliada tenaz del devenir, hace que lo presente no esté tan presente y que lo ausente no esté tan ausente; la escritura literaria es inseparable del devenir.

La única manera de captar, por instante, lo que no está presente ni está ausente, es fabularlo, crearlo. La fabulación creadora no tiene nada que ver con los recuerdos (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 161), pero las reminiscencias no son recuerdos, son impresiones intensas y fugaces, adheridas a sensaciones. Escribir no es contar recuerdos (DELEUZE, 1993, p. 13), es componer sensaciones. Las visiones creadas por la fabulación no representan cosas visibles. No es casual que los visionarios suelen ser ciegos; los visionarios no ven, hacen ver lo que otros, aunque tengan ojos, no ven. Los personajes originales tienen visiones, hacen ver lo invisible; no están en el mundo, devienen mundo (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 160). Gracias al arte se multiplican los mundos. Hay tantos mundos como artistas, como personajes originales: el páramo donde se yergue Eustacia (HARDY, 1939), el océano donde navega Ahab (MELVILLE, 1851a), la ciudad donde camina la señora Dalloway (WOOLF, 1925). Un mundo, para poder surgir, tiene que abrir una fisura en el mundo.

### PERSONAJE E INSPIRACIÓN (FRIEDRICH NIETZSCHE)

Zoroastro o Zaratustra, considerado un profeta fundador del zoroastrismo, ha tenido múltiples reencarnaciones. A fines del siglo XIX aparece como el personaje principal de *Así habló Zaratustra* (NIETZSCHE, 1980) inspirando infinidad de creaciones artísticas de distinto género, de la música a la literatura, de la ópera a la escultura. Tal vez no sea casual que entre ellas sobresalga el poema sinfónico homónimo, compuesto por Richard Strauss en 1896, cuya fanfarria fue popularizada décadas más tarde por la película *2001: Odisea del espacio* (2001: A SPACE..., 1968). Puede que el contraste con la recepción mucho más cautelosa en el campo de la filosofía se explique porque Zaratustra no busca eruditos, seguidores ni creyentes, busca compañeros de viaje, creadores (NIETZSCHE, 1980).

La emisión de palabras habladas o escritas vulgariza lo excepcional. Para crear un Zaratustra hay que explorar nuevas formas de expresión. Un personaje original demanda alguien capaz de forzar el lenguaje establecido, un escritor que aunque use su lengua natal, se exprese como un extranjero (DELEUZE, 1993, p. 138). Y cuando es el personaje mismo quien se expresa, lo que brota de su boca está más próximo a una melodía que a un discurso (NIETZSCHE, 2004). Surgen así fórmulas rítmicas, repeticiones insistentes de las mismas palabras u oraciones: la hora en que digan...; amo al que... (NIETZSCHE, 1980, p. 35-36); fórmulas que fuerzan al lenguaje a expresar algo diferente a través de ritornelos (DELEUZE; GUATTARI, 1980), de vibraciones y rotaciones, de danzas y saltos. De hecho, hay quien ve a Zaratustra como un danzarín de pasos ligeros (NIETZSCHE, 1980, p. 392).

Con frecuencia, los autores tienen la inclinación a hablar de sus personajes, a tejer una trama que los explique, en lugar de dejar que sean ellos los que hablen por sí mismos: nunca me han preguntado lo que significa el nombre Zaratustra en mis labios, la auto-superación de la moralidad a través de la veracidad, eso es lo que significa Zaratustra en mi boca (NIETZSCHE, 2004, p. 91). Pero hay momentos en que los personajes originales controlan al que pretende controlarlos, contagian al autor, lo inspiran y terminan hablando a través suyo. En esos momentos, aunque el autor pretenda ser quien habla, ya no es él: no deseo creyentes, ni siquiera creo en mí mismo, tengo un miedo terrible que un día me consideren santo (NIETZSCHE, 2004, p. 90).

Hay una conexión estrecha entre personaje e inspiración. La idea de inspiración alude a un momento clave del proceso creador, asociado a una profunda transformación psíquica. Se oye algo inaudible, se ve algo invisible; se toma sin preguntar quién da, uno no es más que un médium de fuerzas que lo exceden (NIETZSCHE, 2004, p. 71). Acaso estas palabras despierten ciertos ecos románticos, una suerte de idealización de la creatividad personal. Sin embargo, el inspirado no es un yo, es un cuerpo que no le pertenece a nadie. El cuerpo jamás tiene que elegir; se contagia o no se contagia, es afectado o no es afectado. La conciencia duda, el cuerpo no. Sólo si provoca inspiración, si se transmite de un cuerpo a otro, la inspiración es realmente tal. Lejos de ser un don personal, es una relación entre cuerpos, una relación de fuerzas. La prueba de la inspiración es que la fuerza fuerce, inspire. El sol no sería el sol si no iluminara (NIETZSCHE, 1980, p. 31).

Suele concebírsela como un rayo de luz; en todo caso es una luz que ciega, que hace ver la oscuridad. Aunque parezca extraño, sólo el que ve lo oscuro puede estar seguro de que la vista no lo engaña. El cuerpo y la mente sólo están realmente vivos si algo los hace despertar. La mente no es nada sin algo oscuro que la resista y la fuerce a pensar (DELEUZE, 1964, p. 117). Los personajes originales siempre conservan un remanente oscuro que los torna inexplicables y que empuja a fabular. Algunos personajes son precursores sombríos (DELEUZE; PAMET, 1997), producen un relámpago que hace ver, por un instante, lo que de otra manera nunca podría verse: la oscuridad absoluta. Si hay algo que se impone con una presencia distintiva y clara pero también confusa y oscura, es el murmullo del océano. Ciertos personajes tienen una presencia así; son agentes que componen fuerzas tan diferentes e intensas que de otra manera no podrían reunirse (DELEUZE, 1967). Si la vida rodea a ciertos seres de oscuridad, ¿por qué la literatura debería explicarlos, sustituir la oscuridad real por una claridad ficticia?

La inspiración puede adoptar la forma de una personificación de fuerzas, de un personaje que toma posesión de un autor: en el cruce de dos caminos Zaratustra vino a mí o mejor, me poseyó (NIETZSCHE, 2004, p. 69). Los personajes no son representaciones ni símbolos, son tipos, conjuntos de fuerzas de distinto signo, que dan o que quitan fuerzas: Zaratustra es un tipo.

Hay algo en la dinámica del proceso creador que fuerza a insistir en la experiencia de un don, el don de algo que excede al yo y que no viene de otro yo: el don de rozar y ser rozado por la diferencia absoluta. Sin duda, el proceso cre-

ador necesita inspiración, elaboración, labor de parto; no es sólo cuestión de libre expresión o escritura automática. Con todo, la elaboración no produce nada si no logra, por momentos, suspender la conciencia, aceptar lo que aparece, dejarse guiar por eso, sin tratar de explicarlo, luchando una y otra vez contra el temor a lo incongruente, a lo absurdo, a lo escandaloso (LYOTARD, 2000, p. 97-115).

Puede que los momentos más significativos de la creación literaria hayan sido escritos al dictado, es decir no hayan sido escritos por nadie; en esos momentos, Melville y Hardy, Lawrence y Woolf ya no son nombres de autores o autoras, son señales que indican lugares vacíos donde resuenan voces anónimas. La obra de arte inventa al que la crea.

Si no hay ser, si todo deviene ¿cómo entender los personajes? No hay alguien que se mueve, que siente, ve, o habla; sólo hay modos singulares de moverse, de sentir, de ver, de hablar. Los personajes no son reales ni ficticios, son inseparables del proceso que los crea. Son ritmos singulares, modos peculiares de afectar y ser afectado, de atraer y repeler, de empujar y tironear (NIETZSCHE, 2004, p. 71). Conviene vislumbrar los personajes como formas de composición de una materia intensa y caótica (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 433).

El caos no es un estado informe ni una mezcla inerte, no es lo contrario al orden. Para crear es preciso tener algo de caos dentro de sí (NIETZSCHE, 1980, p. 39): en todo proceso creador hay algo de locura controlada. El desafío de toda creación es dar consistencia al caos (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 45). Todo personaje original se hunde en el caos y al emerger trae consigo algo de caos y un plano de su travesía: ese plano de composición (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 204) precede a la creación de las obras de arte particulares.

Hay algo excesivo y gratuito sin lo cual la naturaleza no sería naturaleza ni el arte sería arte. Aunque sea incomprensible, las piedras, los árboles, los animales sienten, están atravesados por fuerzas vitales; el único ser que por momentos parece no poder sentir es el ser humano. Para que haya sensación (DELEUZE, 1981, p. 30-39) es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo elástico, capaz de expandirse y contraerse, de ser al mismo tiempo activo y pasivo. La vida nace libre de las cadenas del estímulo y la reacción. Si la literatura tiene una finalidad es empujar la vida más allá, liberarla de los obstáculos que pretenden aprisionarla. Para eso necesita personajes singulares, que desborden el relato, que liberen las sensaciones del sujeto que percibe y del objeto percibido, dándoles vida propia: personajes que no sean personas sino bloques de sensaciones (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 158).

Tanto en el arte como en la naturaleza persisten signos del caos: el exceso y la falta de finalidad, la creación por la creación misma. La naturaleza sólo se justifica como composición artística (NIETZSCHE, 1976, § 24). Dionisos y Apolo no son fenómenos psíquicos ni entidades físicas, son fuerzas artísticas, personificaciones que brotan de la naturaleza sin mediación del ser humano (NIETZSCHE, 1976, § 2). No hay modo de ver o pensar las fuerzas, sólo cabe

fabularlas. No hay literatura sin fabulación (DELEUZE, 1993, p. 13); la función fabuladora consiste en forjar visiones, personajes visionarios, demasiado intensos para que alguien pueda vivirlos.

No hay fuerza creadora sin frenesí dionisiaco, pero no hay obra de arte sin moderación apolínea (NIETZSCHE, 1976, § 1). Cuando el frenesí comienza a debilitarse, cuando la fisura por donde se cuele el caos comienza a cerrarse, el artista pierde la conexión con Dionisos y empieza a producir formas sin vida: primero lo abandona Dionisos y poco después también lo abandona Apolo (NIETZSCHE, 1976, § 10). Apolo y Dionisos son productos fugaces del devenir.

El pasaje del caos al orden se produce a través de movimientos rítmicos (MALDINEY, 1993, p. 19-20). El ritmo, musical, pictórico, literario, compone lo que precede a toda forma, el caos originario, que sólo así puede experimentarse de manera controlada. Por eso los personajes pueden abordarse como cuerpos animados que componen las palabras de la literatura, los colores de la pintura, los sonidos de la música.

### PERSONAJES ORIGINALES (HERMAN MELVILLE)

La novela modernista está poblada por personajes sin nombre o con nombres múltiples, seres demasiado lisos para poder adherirles una particularidad (DELEUZE, 1993, p. 150). Lejos de ser meros artificios literarios, estos personajes son claves para erigir la novela como arte autónomo. Para un Melville, los personajes originales están encargados de conducir la novela al estatuto de un arte capaz de revelar la verdad, en un mundo atestado de máscaras que mienten (MELVILLE, 1850). La consistencia de los personajes y la coherencia del relato se refuerzan mutuamente para hacer de la novela realista un producto ficticio. Frente a ella, la novela modernista ensaya la creación de personajes ausentes o inconsistentes, fragmentarios o volátiles, y experimenta con nuevas formas de narración. Un relato menos subordinado a la pura ficción tendrá más dificultades para alcanzar una forma cerrada; la verdad relatada sin compromisos siempre tiene los bordes deshilachados (MELVILLE, 1962). Surgen así novelas sobre la novela, escrituras difíciles de rotular, puestas en escena de la lucha contra la ficción. Se trataría de alejar la novela de las razones y las explicaciones, de todo aquello que en el lenguaje funciona como representación, ilustración y moraleja. Aunque sea paradójico, las grandes obras literarias sólo pueden concebirse cuando el lenguaje se ha vuelto odioso (DELEUZE, 1993, p. 17).

En Melville, la lucha contra la novela realista está animada por un exceso de veracidad. El relato coherente y el personaje consistente no son verídicos: en la vida real una persona consistente es un ave rara; de hecho, no hay autor capaz de crear seres más inconsistentes que los creados por la vida misma (MELVILLE, 1971, cap. 14). Pero las inconsistencias originadas en la vida, a diferencia de las producidas por las fallas en la imaginación, hacen que los personajes estén realmente vivos. La literatura pierde fuerzas si no consigue conservar dentro de sí algo de la rareza, de la falta de realidad que tiene lo real.

¿Cómo vislumbrar el vórtice oscuro que anida en la persona sin la ayuda de personajes oscuros? Tanto en la vida como en el arte, más importante que encontrar soluciones es crear problemas (DELEUZE; PARNET, 1996[1977], p. 7). Hay un arte en la creación de problemas; no un problema cualquiera, sino problemas insolubles, que excedan cualquier solución posible (DELEUZE, 1969, p. 67-73). Vivir es un problema insoluble que empuja a ir más allá, siempre más allá. No se trata de encontrar soluciones sino salidas; las soluciones siempre pactan con el sentido común, encierran. El personaje debe dar cuerpo a un problema; un problema inmenso reclama un personaje original, una suerte de luz giratoria (MELVILLE, 1971, cap. 44) que ilumine la oscuridad sin explicarla; que mueva sin moverse, que haga girar en torno suyo a los otros personajes.

Dado que no hay literatura sin lectores, es comprensible que muchos escritores modernistas se esfuercen por educarlos. Los personajes originales necesitan lectores originales, que se sientan atraídos por personajes con instintos singulares (MELVILLE, 1971, cap. 44). Lectores así no existen, hay que crearlos. Los artistas deben ser creadores; el creador no se dirige a un público existente, trabaja componiendo fragmentos de algo que todavía no existe, de un pueblo por venir (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 427).

¿Cómo escapar de la prisión sin golpear las máscaras que se erigen como muros? (MELVILLE, 1851a, cap. 36). El que quiere librarse tiene que estar dispuesto a golpearse contra los muros. El cuerpo no tiene interioridad, la máscara crea la ilusión de una interioridad. El rostro (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 217). no es parte del cuerpo, es una máscara impresa sobre él; debajo de la máscara no hay nadie. Los nombres Ringman, Truman, Goodman (MELVILLE, 1971) no pertenecen a nadie, el hombre de confianza es nadie o mejor, es una forma singular de ponerse y sacarse máscaras. Esos nombres propios ((DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 322).no designan un sujeto, indican un adjetivo o más aún, un infinitivo. Los meteorólogos personifican los huracanes, dándoles nombres, pero en el centro del huracán no hay nadie, reina una quietud anónima. El nombre de un personaje original es el índice de una fuerza que lo arrasa todo, aunque no se mueva, aunque esté quieta.

Los personajes originales necesitan rodearse de otros personajes; el hombre de confianza necesita personajes que le tengan confianza... o desconfianza. ¿Cómo podría sostenerse sin los afectos que despierta en otros?. La desconfianza es una fase del proceso que lleva a la confianza (MELVILLE, 1971, cap. 16). Conviene comenzar por desconfiar porque no se trata de confiar en cualquiera. La verdadera confianza sólo confía en este mundo, y se desentiende de la creencia en otro mundo (DELEUZE, 1993, p. 123). La única que en lugar de esclavizar libera es la confianza en la medicina genuina (MELVILLE, 1971, cap. 16) , pero hay que tomarla continuamente, y tener confianza en cada sorbo. La confianza genuina no se apoya en ninguna creencia ni se funda en ningún conocimiento: confiar es confiarse a lo oscuro.



No es fácil despertar la confianza en quienes, como ocurre con algunos filósofos, padecen de una falta de confianza crónica, que los vuelve incurables (MELVILLE, 1971, cap. 16). ¿Cómo curar a alguien que se obstina en encontrar un sentido a la vida que trascienda la vida? Frente a la razón filosófica, el arte apuesta a reivindicar los derechos de un irracionalismo superior (DELEUZE, 1993, p. 115), de una suerte de lógica extrema y sin razón. La vida es lo que justifica, no necesita ser justificada. El irracionalismo superior está emparentado con un vitalismo superior, con una confianza en la vida similar a la humilde confianza del herborista que confía en la naturaleza y sólo busca lo que cura en la naturaleza (MELVILLE, 1971, cap. 16).

Los personajes originales brotan de lo oscuro y conservan algo de lo oscuro. A través de sus bocas se insinúan cosas aterradoramente verdaderas, que las personas considerarían una locura decir (MELVILLE, 1851b). Lo oscuro plantea el desafío de narrar lo imposible de narrar, pero alguien, una especie de náufrago que persista en aferrarse a los vestigios de la razón (DELEUZE, 1993, p. 117), debe aceptar el desafío. Hay momentos en que lo oscuro hace visible lo que ninguna luz podría iluminar: la oscuridad que toda persona arrastra consigo (DELEUZE, 1993, p. 117). Sin la literatura, sin el gran arte de revelar la verdad (MELVILLE, 1850) ¿cómo soportar la verdad de lo oscuro?

### FUERZAS IMPERSONALES (D. H. LAWRENCE)

El futuro de la novela es ocupar el lugar que hasta ahora ocuparon la religión, la filosofía, la psicología y la novela tradicional (LAWRENCE, 1936a, p. 517-520). Buscando la autonomía, la novela modernista ensaya distintas rupturas tanto con los discursos dominantes, como con el sentido común. Comienzan así a dibujarse los contornos de un nuevo campo estético, surcado por proyectos literarios diversos, que suelen entrar en conflicto. Desde la perspectiva vitalista de un D. H. Lawrence, además de romper con su propio pasado, la novela debe librarse de las tendencias más recientes a la introspección y a la abstracción (LAWRENCE, 1936a). La novela no es un medio para revelar experiencias personales, pero tampoco es un fin sí misma. Hay que abrir brechas nuevas en los viejos surcos mentales y emocionales. Puede que muchos pongan el grito en el cielo, pero algunos pasarán por ellas y descubrirán nuevos mundos. Si la literatura tiene un fin es atravesar el horizonte, experimentar con nuevas formas de vida (DELEUZE; PARNET, 1996[1977], p. 47). Con la novela sucede como con la vida, hay momentos en que la forma aprisiona la vida, en lugar de hacerla posible; en tal caso lo único que queda es romper la cáscara o volverse para adentro y prepararse para morir (LAWRENCE, 1981a).

La autonomía no se alcanza obedeciendo a principios abstractos. La novela debe crear sus propios principios para luego destruirlos, como hace la vida. Un personaje debe estar vivo, o no es nada (LAWRENCE, 1985, p. 194). Si está vivo no se lo puede inventar. Es difícil describir en qué reside la singularidad de los personajes realmente vivos; acaso lo único que puede afirmarse de ellos es que dan signos de vida: fulguran (LAWRENCE, 1985, p. 173). Esto no es una

metáfora; la fulguración (DELEUZE, 1968, p. 286) es el índice sensorial de una intensidad que hace signos cuyo significado último resulta desconocido. Hay algo en lo vivo que engecece, de lo contrario no está vivo.

Personajes así son difíciles de clasificar porque los animan fuerzas contradictorias. Las formas realmente perfectas no son estáticas (LAURENCE, 1936b, p. 218-222). El arte de la novela no consiste en representar o inventar formas fijas sino en captar fuerzas (DELEUZE, 1981, p. 39), en hacer visibles fuerzas invisibles.

La sístole está asociada a la supervivencia, la diástole a la creación (LAURENCE, 1936c, p. 695-698). Lo que torna ciertos personajes impredecibles es que no luchan por sobrevivir sino por vivir con plenitud. Como nadie puede enseñar a otro qué es eso, tienen que irlo experimentando. La vida enseña, pero la enseñanza brota de un contacto sin intermediarios; un instante después desaparece, se hunde en el olvido y hay que volver a empezar. Por eso no hay novela auténtica que sea didáctica. Toda didáctica es una enseñanza falsa, de manera más o menos oculta enseña a someterse al orden establecido, a obedecer órdenes; no transmite información, no comunica nada, expresa consignas, palabras-orden (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 95). En lugar de prestar atención a los enunciados didácticos de los autores más vale escuchar los llamados sordos de los personajes (LAURENCE, 1936d, p. 755-760).

Hay personajes que intentan liberarse de la moral establecida pero terminan destruidos por ella. Aunque no sea fácil discernirlo, no son ellos sino el autor el responsable de su fracaso. La novela se sustenta en un equilibrio inestable que es el secreto de su vitalidad; cuando el autor deja que sus prejuicios inclinen la balanza introduce un germen de muerte (LAURENCE, 1985, p. 172). Los personajes, si tienen alguna originalidad, están movidos por fuerzas impersonales, indiferentes a las convenciones sociales. Bajo la influencia de esas fuerzas se vuelven incomprensibles. No obstante hay autores que rompen el pacto que hicieron con ellos y tratan de imponerles su propia moral: no hay que confiar en el autor, hay que confiarse a los personajes (LAURENCE, 1985, p. 8). Hay que desconfiar de la moral y confiar en la ética (DELEUZE, 1980). La ética es una ciencia práctica, una suerte de etología que estudia comportamientos; la moral pretende juzgar no sólo los comportamientos, sino también los seres y en definitiva la vida.

En algunas novelas no son los seres humanos sino ciertos seres inanimados los que triunfan sobre la moral establecida. El océano en Melville, el páramo en Hardy, se oponen a las convenciones sociales y las doblegan sin esfuerzo, sin oponerse. Imperturbables al paso del tiempo, revelan una moralidad vasta e incomprensible, que sacude a su antojo la pequeña moralidad humana (LAURENCE, 1936e, p. 419). Surgen así creaciones artísticas enigmáticas, personajes que no son personificaciones, percepciones y afectos que ya no pertenecen a nadie, composición de sensaciones (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 159-160), paisajes antes de la aparición del ser humano.

Lo que siente una mujer o un hombre no tiene interés alguno, lo fascinante es lo que una mujer o un hombre es, las fuerzas impersonales que le dan vida y que tornan irreconocibles sus acciones (LAWRENCE, 1981b, p. 281-283). Es hora de experimentar con lo inhumano en lo humano (LAWRENCE, 1981b, p. 281). Las nuevas formas de vida sólo pueden gestarse en un espacio ajeno a las idiosincrasias personales (LAWRENCE, 1920, cap. 23). Esas formas sólo pueden brotar a partir de las tensiones provocadas por fuerzas que entran en conflicto; pero no todo conflicto lleva a la creación. Hay personajes que parecen encarnar una suerte de voluntad destructiva (LAWRENCE, 1920, cap. 17), que los empuja a someter a otros o a aniquilarlos. Sin embargo hay otra voluntad que potencia, una voluntad creadora. El poder es el grado más bajo de la potencia y consiste en impedir que un ser se despliegue (L' ABECEDAIRE..., 1996).

La fuerza mueve la voluntad, y no a la inversa (DELEUZE, 1981, p. 166). La creencia en la voluntad es tan ilusoria como la creencia en el yo (NIETZSCHE, 1989, p. 59). Son las fuerzas las que definen qué es un cuerpo y qué es lo que un cuerpo. Las fuerzas existen insertas en relaciones de fuerzas. Hay relaciones de fuerzas que intensifican la vida y la llevan a crear nuevas formas de vida. En esas relaciones, el yo y el tu, lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo entran en conflicto, dejan de ser atributos personales y se convierten en intensidades puras.

Hay momentos en que lo femenino y lo masculino se presentan como una revelación palpable y viviente de lo otro (LAWRENCE, 1920, cap. 17). Son conjunciones fugaces en las que lo femenino y lo masculino se liberan recíprocamente, actuando como si fueran ángeles o demonios (LAWRENCE, 1920, cap. 16-17). En esas conjunciones brotan chispas que indican que dos o más cuerpos se han rozado sin llegar a tocarse y que un nuevo cuerpo se está gestando, que la vida ha creado vida. Por eso lo importante no es sobrevivir sino arder: el personaje es una llama fugaz que arde, brillante o tenue; salvo que al final demasiada adversidad la termine apagando (LAWRENCE, 1985, p. 186).

### PERSONAJES AUSENTES (VIRGINIA WOOLF)

Dentro del arte modernista, el lugar de Marcel Proust en la literatura es similar al de Paul Cézanne en la pintura. Su obra despliega lo que luego se convertiría en la marca distintiva del impresionismo literario. El monumental edificio de *En busca del tiempo perdido* (PROUST, 1993) se asienta sobre la elaboración, insistente e interminable, de impresiones que han afectado los sentidos directamente, evadiendo los controles de la conciencia. Esas impresiones no son en sí mismas artísticas pero su materia, una materia compacta y al mismo tiempo transparente, es la materia del arte (PROUST, 1993, p. 177). Lo presente no despierta la creatividad, porque está demasiado presente; lo mismo ocurre con lo ausente, porque está demasiado ausente. Las impresiones fugaces, que producen vibraciones casi imperceptibles, despiertan el potencial creador que duerme en las facultades sensoriales, pero también en el pensar: las facultades se ejercen

realmente cuando son forzadas a hacerlo (DELEUZE, 1998, p. 66-82). En la década de 1920 Virginia Woolf comenzó a leer a Proust, experimentando una profunda afinidad con su producción literaria.

Tal vez haya que limitarse a registrar la sucesión de impresiones, aceptando su aparente incoherencia y desconexión (WOOLF, 2002a). ¿Pero cómo sostener un proyecto literario basado en impresiones vagas e incongruentes, sin revisar profundamente las concepciones tradicionales de la novela, sin problematizar incluso la función del lenguaje? Si la literatura tiene alguna función acaso sea la de usar el lenguaje para hacer ver y sentir impresiones fugaces, que rodean las palabras y que de lo contrario pasarían desapercibidas (DELEUZE, 1995b, p. 141). Las impresiones asociadas a los efectos de la luz y el color no son puramente objetivas, pero tampoco son meramente subjetivas. ¿Qué más objetivo, qué más subjetivo que las impresiones sensoriales? El impresionismo, pictórico o literario, trasciende la dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo. Acaso haya que romper el pacto que las imágenes y las palabras han hecho con las cosas, haya que forcejear hasta que las cosas abandonen el espacio de la representación. Pero con eso tampoco basta, hay también que asumir el desafío de mantener ese espacio vacío, a la espera de alguna impresión. A diferencia de las palabras-orden las palabras poético literarias ejercen su poder de otra manera.

Esbozar personajes es trazar contornos en el vacío (WOOLF, 1922, p. 86). Como nadie puede captar a alguien tal como es, más vale dejarse guiar por insinuaciones. No hay un método para detectar insinuaciones, pero acaso ayude mantener los ojos entrecerrados, escuchar sin tratar de oír algo significativo. Hay que abandonar la pretensión de captar grandes revelaciones y disponerse a ser rozado por pequeñas impresiones. No es casual que en contraste con la sólida presencia de los personajes realistas, la literatura modernista esté poblada de personajes evanescentes o incluso ausentes. De hecho, puede que los personajes más poderosos pasen casi desapercibidos. Personajes cuyo poder reside en mostrar que en la percepción no hay límites rígidos sino umbrales que están para ser atravesados; personajes cuyo poder reside en ser como cualquier otro u otra, en resultar incomprendibles, en devenir imperceptibles (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 342).

El énfasis en el carácter evanescente de las impresiones que distingue al impresionismo literario inaugura un vitalismo de contornos vagos e intensos. La estrategia de dar solidez a los personajes insertándolos en grandes relatos termina vaciándolos; la vida se niega a seguir viviendo en ellos (WOOLF, 2002, p. 2). Hay quienes parecen forzados por algún tirano inescrupuloso a fabricar una trama, a encastrar sus personajes en ella, a producir novelas realistas. ¿Si la vida no es así, porqué la novela debería ser así? (WOOLF, 2002, p. 3). Si la vida tuviera explicación la escritura literaria perdería sentido, dejaría de ser una experimentación. Lo que conecta la literatura a la vida es que la vida está más viva en el proceso de descubrirla y crearla que en el intento de definirla y explicarla. Para explorar el sentido de la vida más vale exponerse a la miríada de impresiones, aceptándolas como son, superficiales o profundas, evanescentes o grabadas a fuego (WOOLF, 2002, p. 4). Hay que aliarse con fuerzas imposibles de capturar;

se trataría de escribir en los bordes del lenguaje, allí donde las nuevas formas de vida todavía no adoptaron una forma rígida. Escribir es, literalmente, trazar líneas, convirtiéndolas en líneas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 235)..

Hay quienes escriben como si quisieran inducir al lector a hacer algo (WOOLF, 2002), pero la novela no debe ser un medio para alcanzar algo fuera de ella. Si se usa los personajes para ilustrar modos de vida, para describir costumbres, para recordar eventos, para representar paisajes, para sumar a otros a una causa, se los vacía, se les quita vida. Una vida de contornos vagos, de una vaguedad que no es signo de debilidad sino de fuerza: la fuerza de una vida singular (DELEUZE, 1995a), que no está encadenada a alguien ni a algo. Una vida que fulgura en esos intermezzos infinitamente breves que separan un momento de otro.

Bajo la agitación de la vida todo parece disolverse, pero puede que poco después reaparezcan la luz y los colores, fluyendo sobre la grama, acariciando los tulipanes, dibujando estrías en los troncos de los árboles (WOOLF, 2002). ¿Cómo hacer que las impresiones adquieran una forma autónoma, que no sea puramente abstracta, que no se asemeje ni imite nada, que tenga una vida propia?: eliminando todo lo superfluo y sin temor al sinsentido. Se trataría de abandonar la representación, de alcanzar sensaciones puras, a la espera que se compongan dando lugar a una obra capaz de sostenerse sola, como un monumento (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 186).. La novela depende de los personajes para existir. ¿Cómo dar solidez a los personajes, si ni siquiera las cosas son sólidas (WOOLF, 2002)? Aca-so la peor forma de dar solidez a un personaje es cerrar la forma, llenar el vacío, convertir el personaje en una representación. Nadie existe de manera completa y acabada, son los otros los que intentan darle una existencia así. La presencia de un personaje original es siempre evanescente. La vida es un flujo de impresiones que disuelve las personas, las cosas y los hechos, su intensidad es inseparable de su insustancialidad. Un personaje sólo alcanza su potencia máxima si logra librarse de los hechos (WOOLF, 1966a, p. 218-229). Hay que dejar que las impresiones fluyan, como en un estado de ensoñación, hasta que se despojen de toda forma impuesta y adopten una forma vibrante: la única capaz de embrujar no sólo la mente sino también el corazón. La escritura no es inconsciente pero se gesta en un ámbito que impersonal e inconsciente, en un afuera mucho más lejano que toda forma de exterioridad y mucho más próximo que toda forma de interioridad (DELEUZE, 1986, p. 92ss): para vivir, para escribir, algo tiene que venir de afuera.

Hay impresiones que se organizan espontáneamente adoptando los contornos de verdaderas apariciones; seres que no están presentes pero tampoco están ausentes, que mucho después de desaparecer siguen vibrando; personajes rodeados de una atmósfera fantasmal que lo permea todo (WOOLF, 1966b, p. 293-296). Es esa atmósfera, y no lo supuestamente sólido, lo que se graba a fuego. Los roces suaves, los lamentos distantes, los pasos cercanos y apenas audibles, es lo que realmente impresiona. Los pequeños acontecimientos exacerban la percepción al máximo, sin llegar a destruirla. Esas apariciones pueden despertar temor, pero es el temor a poderes extraños que habitan en uno mismo. Poderes oscuros e incontrolables, que se despiertan allí donde ocurre algo que supera la capacidad de expresarlo (WOOLF, 1966c, p. 286-292). El

vacío no es la nada, es la forma vibrante que deja una aparición al desaparecer. La desaparición deja una ausencia que no es la ausencia de alguien o algo, es la ausencia de lo que nunca estuvo presente, pero que se hace ver y sentir. ¿Quién, describiendo un cuarto vacío incluiría el temblor del cortinado, aunque los postigos estén cerrados, y el crujido del piso de madera, aunque nadie esté caminando (WOOLF, 1922, p. 20). ¿Pero no son esas impresiones fugaces las únicas capaces de presentar, sin falsear, el personaje ausente?

### NOTA

<sup>1</sup>Más que designer un período histórico, el modernismo literario alude a ciertos parecidos de familia en la producción de distintos escritores y escritoras, véase Stephen Kern (2011).

### REFERENCIAS

2001: A SPACE Odyssey. Director: Stanley Kubrick. [S.l.], Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 DVD (141 min).

L' ABECEDAIRE de Gilles Deleuze. Réalisation: Pierre-André Boutang. Paris: Editions Montparnasse, 1996. 1 DVD (453 min).

DELEUZE, G. La méthode de dramatisation. *Bulletin de la Société Française de philosophie*, [S.l.], v.61, n. 3, p. 89-118, 1967.

DELEUZE, G. *Logique du sense*. Paris: Minuit, 1969.

DELEUZE, G. *Kafka*: pour une littérature mineure. Paris: Minuit, 1975.

DELEUZE, G. Spinoza. In: *Les cours de Gilles Deleuze*. 21 de diciembre de 1980. Disponible en: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=146&groupe=Spinoza&langue=3>>. Consultado en: 12 agosto 2012.

DELEUZE, G. *Spinoza*: philosophie pratique. Paris: Minuit, 1981.

DELEUZE, G. *Foucault*. Paris: Minuit: 1986.

DELEUZE, G. *Critique et dinique*. Paris: Minuit, 1993.

DELEUZE, G. L'Immanence: une vie.... *Philosophie*, [S.l.], n. 47, p. 3-7, 1995a.

DELEUZE, G. *Negotiations* (1972-1990). New York: Columbia University Press, 1995b.

DELEUZE, G. *Proust et les signes* (1964). Paris: PUF, 1998.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mille plateau*. Paris: Minuit, 1980.

- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Dialogues* (1977). Paris: Flammarion, 1996.
- FITZGERALD, S. The crack up (1936). In: WILSON, E. (Ed.). *The crack-up*. New York: New Directions, 1945. p. 69-84.
- GORLIER, J. Carne. In: *Nudos del lenguaje: cuerpo, escritura, voz*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. p. 111-119.
- GREIMAS, A. *Semantique structurale: recherche de methode*. Paris: Larousse, 1966.
- HARDY, T. *The return of the native* (1878). New York: Pocket Books, 1939.
- HERMAN, D. Worlds disrupted: narrativity and non canonical events. In: \_\_\_\_\_. *Basic elements in narrative*. London: Wiley-Black Well, 2009. p.133-136.
- KERN, S. *The modernist novel: a critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- LAWRENCE, D. H. *Women in love*. New York: Thomas Seltzer, 1920.
- LAWRENCE, D. H. *Surgery for the novel– or a bomb* (1924). In: McDONALD, E. (Ed.). *Phoenix: the posthumous papers of D. H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1936a. p. 517-520.
- LAWRENCE, D. H. Poetry of the present (1919). In: McDONALD, E. (Ed.). *Phoenix: the posthumous papers of D. H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1936b. p. 218-222.
- LAWRENCE, D. H. Life (1918). In: McDONALD, E. (Ed.). *Phoenix: the posthumous papers of D. H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1936c. p. 695–698.
- LAWRENCE, D. H. The novel and the feelings. In: McDONALD, E. (Ed.). *Phoenix: the posthumous papers of D. H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1936d. p.755-760.
- LAWRENCE, D. H. Morality and the novel. In: McDONALD, E. (Ed.). *Phoenix: the posthumous papers of D. H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1936e. p.410-423.

LAWRENCE, D. H. Carta a Bertand Russell, febrero 1915. In: ZYTARUK, G.; BOULTON, J. (Ed.). *The letters of D. H. Lawrence* (v.2, June 1913-October 1916). Cambridge: Cambridge University, 1981a.

LAWRENCE, D. H. *Letter to Edward Garnett* (5 de junio de 1914) . In: ZYTARUK, G.; BOULTON, J. (Ed.). *The letters of D. H. Lawrence* (v.2, June 1913-October 1916). Cambridge: Cambridge University, 1981b. p. 281-283.

LAWRENCE, D. H. *The study of Thomas Hardy and other essays* (1914). Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LYOTARD, J.-F. Le peinture, anamnese du visible. In: *Misere de la philosophie*. Paris: Galilée, 2000. p. 97-115.

MALDINEY, H. *L' art l' éclair de l' être*. Paris: Éditions Camp'Act, 1993. p. 19-20.

MELVILLE, H. Hawthorne and his mosses. *The Literary world*, August 17 and 24, 1850.

MELVILLE, H. *Moby-Dick: or the whale*. New York, NY: Harperand Brothers, 1851a.

MELVILLE, H. *3 Cartas de Melville e Hawthorne* (1851b). Disponible en: <<http://www.melville.org.corresp.htm>>. Consultado en: 09 oct. 2012.

MELVILLE, H. Bartleby, the scribener. A story of Wall Street (1853). In: \_\_\_\_\_. *Piazza tales*. New York : Edwards & Co, 1856.

MELVILLE, H. *Billy Budd* (1888-1891). Chicago: University of Chicago, 1962.

MELVILLE, H. *The confidence-man: his masquerade* (1857). New York: Norton, 1971.

MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard: 1964.

NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia* (1872). Madrid: Alianza, 1976.

NIETZSCHE, F. *Así habló Zaratustra* (1883-1885). Madrid: Alianza, 1980.

NIETZSCHE, F. *Twilight of the idols*. New York: Random House, 1989.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo* (1888). In: \_\_\_\_\_. *Ecce homo & the Antichrist*. New York: Algora, 2004. p. 5-98.



PROUST, M. À la recherche du temps perdu (1913-1927). Paris: Gallimard, 1993. 3 volúmenes

WOOLF, V. *Jacob's room*. London: Hogarth, 1922.

WOOLF, V. *Mrs Dalloway*. London: Hogarth, 1925.

WOOLF, V. The narrow bridge of art (1927). In: *Collected essays*. London: Hogarth: 1966a. p. 218-229.

WOOLF, V. The supernatural in fiction (1918). In: *Collected essays*. London: Hogarth: 1966b. v. 1, 293-296.

WOOLF, V. Henry James's ghost stories (1921). In: *Collected essays*. London: Hogarth: 1966c. v. 1, p. 286-292.

WOOLF, V. Modern fiction (1919). In: *The Common Reader*. London: Houghton, 2002a.

WOOLF, V. Mr. Bennett and Mrs. Brown (1923). In: *The Common Reader*. London: Houghton, 2002b.

Recebido em: 18 de outubro de 2012

Aceito em: 05 de dezembro de 2012

