Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365, Año xvi, Número 32, enero-junio 2017, páginas 17-30

Camada maldita como literatura menor: el pueblo que hacía falta

Camada Maldita *as minor literature: the missing town*

Gustavo Abel Guerrero-Rodríguez*

Resumen: El objetivo de este artículo es demostrar que la novela *Camada maldita* de Alejandro Ariceaga constituye un universo narrativo en el que puntualmente están presentes las categorías de la literatura menor, concepto estético que Deleuze formuló en asociación con el psicoanalista Félix Guattari. De esta manera, la obra de Ariceaga cuenta con los tres rasgos planteados por los autores franceses: desterritorialización de la lengua, unión de lo individual con lo inmediato político y agenciamiento colectivo de enunciación

Palabras clave: Literatura menor, Análisis literario, Desterritorialización, Agenciamiento.

Abstract: *The purpose of this article is to discuss the novel known as* Camada Maldita *[Evil Bait] written by Alejandro Ariceaga, as an icon of a particular narrative universe where different categories of minor literature are present. It is argued this form of narrative is derived from Deleuze's aesthetic concept who coined it in association with the psychoanalyst Félix Guattari. Ariceaga's work thus, integrates the three features developed by the mentioned authors namely: deterritorialization of language, individual joint with the political context and collective assemblage of enunciation.*

Keywords*: Minor Literature, Literary Analysis, Deterritorialization, Collective Assemblage of Enunciation.*

* Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Estado de México, México, hiram1996@hotmail.com

Recepción: 29/08/17
Aceptación: 31/05/18

Reenvío: 12/06/19
Publicación: 30/11/19

Introducción

La novela *Camada maldita* de Alejandro Ariceaga (2002) está inscrita en lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron *literatura menor*. En 1975, los autores franceses escribieron *Kafka. Por una literatura menor*, libro en el que disertaron sobre la relación entre la literatura y la política por medio de la cuestión de las minorías. En él formularon este concepto estético compuesto por tres grandes categorías: *desterritorialización* de la lengua, unión de lo individual con lo inmediato político y *agenciamiento* colectivo de enunciación.

La cuestión de las minorías, no obstante, ya aparece en *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (2001), publicado en 1967. Aquí, Deleuze reconoce en la obra del escritor austriaco una literatura realista que denuncia las condiciones de dominación a través de la descripción de las luchas en el día a día entre las diversas minorías del este de Europa y la administración del imperio austro-húngaro en el siglo XIX.

Sin embargo, para el filósofo, el uso descriptivo del lenguaje no constituye la manera de concebir la creación literaria; por el contrario, considera que los grandes artistas están ligados por medio de un lenguaje nuevo a la creación de recientes formas de sentir y de pensar.

Así, en *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* hay dos temas prioritarios para Deleuze: primero, el de la creación literaria, que implica llevar al lenguaje hasta su límite, retirándolo de su uso representativo; segundo, la imposibilidad del sujeto de representarse como un yo: "es preciso que el lenguaje imperativo y descriptivo se supere hacia una más alta función. Es preciso que el elemento personal se haga reflexivo e impersonal" (Deleuze, 2001: 27).

El ejercicio del lenguaje en dirección a su límite, llamado por el filósofo *función superior del lenguaje*, en *Lógica del sentido* y *Diferencia y repetición* viene al encuentro de las reflexiones acerca del uso trascendental de sus facultades. Ese ejercicio superior del lenguaje, ese uso significativo, responde a la pregunta con la que Deleuze abre su *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*: ¿para qué sirve la literatura?

En *Presentación de Sade y Masoch*, dice Deleuze: "la literatura sirve para nombrar, no el mundo pues eso ya está hecho, sino una suerte de doble del mundo, capaz de recoger su violencia y su exceso" (2001: 40). Se trata de un doble intensivo, no una representación del mundo, y del mismo modo que habrá ese doble del mundo, también habrá un doble del lenguaje que le arranque la función de mediadora: "las palabras de esta literatura, a

su vez, forman en el lenguaje una suerte de doble del lenguaje propio para hacerlo actuar directamente sobre los sentidos" (Deleuze, 2001: 40).

En este sentido, el libro dedicado a Kafka retoma, además de conceptos expuestos en *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, algunos principios nodales acuñados en *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, publicado en 1972; es decir, se hace una crítica radical de la imagen psicoanalítica del deseo (sometida por la representación y la falta), también, una crítica de la relación entre deseo, poder y sumisión.

Con respecto a la literatura, el gran riesgo es, según los autores, *edipizarla*; esto es, cambiar las intensidades de la literatura por representaciones y fantasías; es el contrato psicoanalítico: dame las intensidades que te atraviesan, y te daré representaciones. Sin embargo, sostienen que el psicoanálisis no tiene ningún privilegio en ello: "Edipo es literario antes de ser psicoanalítico" (Deleuze y Guattari, 1985: 139). Los autores aseguran que la forma edípica de la literatura es su forma mercantil. Ella establece un intercambio (en realidad, un sistema de compra y venta) entre intensidades y representaciones.

La literatura debe, por tanto, romper con esa forma mercantil y con las formas del deseo edípico a fin de que haya solamente deseo y *socius*, deseo maquinado: máquinas deseantes. Como el esquizofrénico, la literatura debe llevar cada vez más lejos las desterritorializaciones del capitalismo para crear una tierra nueva, en un doble movimiento que produce un territorio y al mismo tiempo huye de él: "Eso es la realización del proceso: no una tierra prometida y preexistente, sino una tierra que se crea a medida que avanza su tendencia, su despegue, su propia desterritorialización" (Deleuze y Guattari, 1985: 332).

Para Deleuze y Guattari, ese problema será por excelencia el de la literatura norteamericana cuya tarea consistirá en llevar más allá una línea de fuga, de reinventar una tierra, aunque de igual manera será permanente el riesgo que se corre: el de reterritorializarse en formas fascistas, moralizantes o familiares del deseo.[1] De Kerouac dicen,[2] por ejemplo, es el peligro de caer en el polo paranoico del delirio o del deseo y, con eso, perder la potencia de la literatura: "No soy de los vuestros, desde la eternidad soy de la raza inferior, soy un bestia, un negro" (Deleuze y Guattari, 1985: 287). Extraña literatura

[1] "¿No será destino de la literatura americana el franquear límites y fronteras, el hacer pasar los flujos desterritorializados del deseo, pero acarreando siempre territorialidades moralizantes, fascistas, puritanas y familiaristas?" (Deleuze y Guattari, 1985: 287).

[2] "El caso Kerouac, el artista de los medios más sobrios, el que realizó una 'huida' revolucionaria y se halla en pleno sueño de la gran América, y luego en busca de sus antepasados bretones de raza superior" (Deleuze y Guattari, 1985: 287).

angloamericana, indican nuestros autores, pues "nunca el delirio osciló mejor entre un polo y otro" (Deleuze y Guattari, 1985: 138).

El deseo está envuelto en un problema político, oscila entre dos polos: el paranoico (o de raza mayor) y el polo esquizo (o de la raza menor o nómada). El primero es fascista, "que carga la formación de soberanía central, la sobrecarga al convertirla en la causa final eterna de todas las otras formas sociales de la historia, contracarga los enclaves y la periferia, descarga toda libre figura del deseo" (Deleuze y Guattari, 1985: 138), en tanto que el otro es revolucionario, "que sigue las *líneas de fuga* del deseo, pasa el muro y hace pasar los flujos, monta sus máquinas y sus grupos en fusión, en los enclaves o en la periferia, procediendo a la inversa del precedente" (Deleuze y Guattari, 1985: 138).[3]

Entre estos dos polos se coloca todo el problema de la filosofía política, que para Deleuze fue bien formulado por Spinoza: ¿por qué los hombres combaten por su dependencia, su servidumbre, como si se tratase de su salvación? ¿Cómo es posible que los hombres griten más impuestos y menos pan? En *Kafka. Por una literatura menor* la relación entre deseo y poder es central.

Para comprender a Kafka se debe pensar en términos de línea de fuga, de desterritorializaciones, de devenires. A eso nuestros autores llaman *experimentación*, y está del lado de la fuga; mientras que la interpretación está del lado de las reterritorializaciones. No interpretar es no reterritorializar. Nunca, nos advierten los autores, hay que intercambiar las intensidades desterritorializadas por representaciones o significantes. Experimentar es huir, y la fuga es política. De ahí la creencia que organiza el libro.

Como dicen los autores, Kafka detestó ser considerado un escritor intimista, debido a la poderosa risa que marca su obra, la cual se vincula a una política que podemos llamar kafkiana. Esa risa es la de aquellos que operan el desmontaje de las grandes maquinarias sociales y deseantes, con ello hacen pasar algo que no puede ser codificado: las intensidades que desterritorializan una lengua.

En síntesis, Deleuze y Guattari atribuyen tres rasgos o características a una literatura menor: *1)* afecta una lengua con un fuerte coeficiente de desterritorialización; *2)* en ella todo es político, el caso individual es inmediatamente ligado a la política, en ella se agita otra historia, y *3)* todo en esa literatura adquiere un valor colectivo.

Como veremos a continuación con *Camada maldita*, Ariceaga ha creado un universo narrativo en el que puntualmente están presentes las categorías de la literatura menor. La historia comienza cuando uno de los personajes se presenta a las seis de la mañana bajo

[3] Las cursivas son de los autores.

el influjo de una severa congestión alcohólica en la casa del Primate, quien inmediatamente decide llevarlo a un hospital a bordo de su Ford Maverick. A partir de ese evento se desatan episodios breves cuya contextura son los recuerdos del grupo de amigos que conforman la camada maldita: Carmona, el Popo, Primate, Gato, Cadena, Chorejas, el Búquer, Manuel, Colín. La camada se entrega tanto a la juerga desenfrenada como al exceso desmesurado en palabras y acciones que colindan con la ilegalidad y las *malas* costumbres.

En cuanto a la disposición formal de los capítulos llama la atención que cada uno comienza con una palabra (salvo pocas excepciones) que, consecutivamente, van formando de manera más o menos consistente un abecé del recuerdo de los marginales: ***a***dormecido, ***b***otellas, ***c***amada, ***c***arretera, ***e***moción, ***f***ebriles, ***f***lotas, ***g***erontofobia, ***h***imeneo, ***i***dilio salvaje, ***j***oteletes a la goma, ***l****adies*, ***l***ibadores, ***m***ente sana, ***m***ujeres, ¡***n***atas!, ***n***egados, ***p***icaduras en la piel, ***p***opochas, ¿***q***uién trajo la noticia?, ***r***ecorres el *cassette*, ***r***irom sereiuq et út, ***t***esoro (Ariceaga, 2004).

La camada maldita como raza bastarda

La idea de una raza inferior, de un pueblo bastardo, se relaciona con lo dicho por Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* en torno a las minorías. Serán estas las que se constituirán entre los dos polos del delirio: el paranoico de raza superior o el esquizo de la raza bastarda, pues ellas son arrastradas violentamente por los flujos desterritorializados del capital. Justamente los personajes de la novela de Ariceaga constituyen ese polo esquizo, tal y como lo revela el narrador:

> Eso decían que decían. Trovadores de piquera. Bohemios trasnochados. Juglares de pulcata. Asientos del tlachicotón. Babas de curado. Botana de los teporochos. Estigmas de la mexicanidad. Manchas de la urbe. Amos del talón. Aceite usado. Paradigmas del agandalle. Hijastros del tlatoani. Fósiles. Rechazos de la universidad. Negación de la cultura. Cacofonías de la academia. Orfandad bajo los cables. Parches juveniles. Cascajo social. Lajas de carretera. Polvo de camino. Retazos de hombre. Bufones de carnaval. Hongos. Mugre del baño colectivo. Camada maldita. Mierda de la mierda fuimos (Ariceaga, 2004: 184).

Una parte de la lógica formal textual del fragmento anterior está colocada al lado no de la representación, sino de la experimentación, ya que se evade el uso de la coma como

componente de una enumeración y se utiliza, en cambio, el punto y seguido, rasgo que elude el uso convencional de marcar un cierre. Por el contenido, se aprecia su inscripción en la política y no en la fuga de la realidad;[4] además, se percibe el deseo como parte del poder, es decir, uno de sus engranajes. Así se expresa en la novela: "Al otro lado de nuestras vecindades había otro mundo. Más allá de la ciudad pequeña, la ciudad enorme. Después del concreto, los litorales. El Primate y yo, *el dúo*, quisimos traspasar barreras. Para eso servían los aventones" (Ariceaga, 2004: 27).

Deleuze y Guattari en 1975 pasaron revista por los conceptos *devenir-menor* y *agenciamiento*, así como por la cuestión del uso intensivo de la lengua. Son estos los que posibilitan pensar de manera política la relación entre minoría y literatura, aunque evitan la idea de que el escritor es un representante de un grupo social, sea este definido como clase o como minoría. Al respecto, Ariceaga aclaró:

> desde luego [...] es ficción y el autor, a la manera que suelen hacer los mentirosos que narran la historia de sus vidas pretendiendo ocultar identidades, recurre a las advertencias, cualquier semejanza de los personajes que aquí bailan, de los hechos y circunstancias que se describen, con la realidad, es una involuntaria coincidencia (Ariceaga, 2015: 14).

La problemática de las minorías es la de los desterritorializados; es decir, de aquellos que son alejados cada vez más de su lugar de origen, de su lengua materna, debido a las desterritorializaciones siempre renovadas del capitalismo. Sin embargo, para los autores no se trata de forzar a las minorías a que pertenezcan al sistema dominante de la lengua, ya que el derecho a la educación y el derecho de usufructuar las normas de la lengua culta son un punto central de las luchas políticas de las minorías. Entonces, la dificultad radica en "¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?" (Deleuze y Guattari, 1978: 33).

[4] Para Deleuze, en vez de una fuga de la realidad, la literatura emprende una línea de fuga creadora, activa, totalmente diferente a un refugio o a la imaginación. Sobre lo dicho, ver el libro del filósofo francés y de Claire Parnet *Diálogos*: "Partir, evadirse, es trazar una línea. El objeto supremo de la literatura, según Lawrence: 'Partir, partir, evadirse..., atravesar el horizonte, penetrar en otra vida... Así es como Melville aparece sin darse cuenta en medio del Pacífico. Verdaderamente ha rebasado la línea del horizonte...' La línea de fuga es una desterritorialización [...] Huir es trazar una línea, líneas, toda una cartografía. Sólo hay una manera de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada [...] Pero huir no significa, ni muchísimo menos, renunciar a la acción, no hay nada más activo que una huida. Huir es lo contrario de lo imaginario" (1980: 45). De esta manera, la literatura tiene que ver con crear líneas de fuga, con encontrar una salida.

Llevar más lejos las desterritorializaciones que recorren el cuerpo social es una cuestión de procedimiento, lo cual nos lleva a consignar el primer rasgo de la literatura menor.

Primer rasgo: la desterritorialización

Afirmar que el primer rasgo es el alto índice de desterritorialización de una lengua significa que su uso cotidiano se ha quebrantado. Para Kafka, según los autores, ese alto índice es vivido por medio de una serie de imposibilidades que dificultan el acceso de los judíos a la escritura, a la posibilidad de tener una literatura propia, de tal suerte que son confinados a un callejón sin salida: "imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera" (Deleuze y Guattari, 1978: 28). El alemán de Praga es un alemán desterritorializado porque es recorrido por diferentes pueblos en lucha. Es una lengua propia a extraños usos menores que se produce en relaciones de dominación y sumisión.

En el caso de *Camada maldita*, el uso cotidiano de la lengua española es trastocado desde el comienzo de la trama, pues nos encontramos con un personaje transido por una congestión alcohólica, a punto de desfallecer, a quien el Primate intenta salvarle la vida luego de que aquel lo visitara en su casa. De inmediato, el lector caerá en la cuenta de que no se trata de un mamífero "plantígrado, con las extremidades terminadas en cinco dedos provistos de uñas, de los cuales el pulgar es oponible a los demás" (RAE, 2014).

Por otra parte, se renuncia a la raya (—) como signo que precede a cada una de las intervenciones en los diálogos de la novela. De esta manera, la trama fluye en exceso. Las intervenciones de los personajes y las del propio narrador conforman una argamasa:

> Ya me dio calor, también yo voy a bañarme.
> Bueno, ya terminé, dijo el Primate.
> Yo tambor.
> Hicimos el intento de salirnos.
> Cabemos los tres, no se preocupen, dijo el mono (Ariceaga, 2004: 41).

A lo anterior se suma el uso del asíndeton para agilizar el ritmo a fin de transmitir una sensación de dinamismo y apasionamiento. Lo anterior crea un efecto dramático que intensifica la fuerza expresiva: "se cagaba de risa y los demás vámonos que nos la van a partir a mí me la pelan los pendejos pinches burguesitos de mierda ladillas bola de gorrones fresas reaccionarios troskos revisionistas hijos de la cagada" (Ariceaga, 2004: 69).

Asimismo, los personajes del universo novelesco crean su propia lengua, desterritorializada, por proximidad fonética: *tambor* (por *también*), *Miguel de Cervantes* (por *mí*), *chescos* (por *refrescos*), *verdolaga* (por *verga*), palabras prisioneras que son liberadas al calor del tequila.

En resumen, es evidente el uso de criterios estéticos vinculados a la idea de la imperfección de la forma, de la utilización inadecuada de la retórica, lo que para la academia o para los *legítimos* poseedores del patrimonio literario representaría falta, pobreza e insuficiencia.

A los criterios internos se suman factores de depreciación fundados sobre la relación del texto con lo que podría llamarse tradicionalismo, sobre todo porque de acuerdo con la cultura oficial, los intelectuales asumen normalmente una postura de izquierda o de rebeldía. En la novela de Ariceaga, por el contrario, es un lumpen, un miembro de una camada maldita quien enarbola esa bandera bajo criterios que denotan excesiva marginalidad.

En este sentido, los conceptos de contenido y de expresión lingüística son sustantivos para analizar la obra de Ariceaga. Es posible encontrar en la obra del escritor toluqueño dos elementos asociados: los sobrenombres de los personajes y sus actividades. Los primeros serían una forma de expresión, mientras que los segundos, una forma de contenido. En esa reunión opera una especie de desbloqueo funcional o una desneutralización del deseo experimental. Son dos imágenes que remiten al problema del deseo y del poder. El apodo busca desmarcarse del estrato, separarse de la conexión con el poder, mientras que el sexo, las drogas y el alcohol configuran su devenir, un *devenir-animal*.[5]

El *devenir-animal* es para Deleuze y Guattari la propia línea de fuga. Lo específico de este es que implica el abandono de un territorio, deshacer una forma, ya sean las significantes de expresión o las edípicas de contenido. Se trata de producir el desmontaje de las formas para alcanzar un *continuum*, un mundo de intensidades puras: materias no constituidas y signos asignificantes: "Luego descubrí que un buen tequilazo [...] me reforzaban las agallas [...] Fue milagroso: desaparecía la timidez; a cambio, una claridad en el cerebro: confianza de hacer hasta lo imposible, pronunciar palabras prisioneras" (Ariceaga, 2004: 45).

[5] El concepto de devenir recorre toda la obra de Deleuze. Se muestra de forma contundente en *Nietzsche y la filosofía* y en *Lógica del sentido*, aunque adquiere particular importancia a partir de *Kafka. Por una literatura menor*. En este libro el concepto recibe calificativos hasta entonces inéditos: devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal, devenir-molecular, devenir-imperceptible. Sin embargo, en *Mil mesetas* encuentra su forma más elaborada: "El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo es que real es el propio devenir, el bloque del devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene". (Deleuze y Guattari, 2002: 244). Así, entendemos que no hay devenir en general, devenir no es una generalidad. Tampoco es simbólico ni imaginario sino real, ya que no busca de imitar una forma, sea esta como sea, sino de desterritorializar dos términos que entran en relación.

Entre el hombre y el animal no hay imitación sino devenir, pues se trata de un proceso en el cual el hombre se torna menos animal, mientras que el animal se torna en otra cosa. Lo que interesa en el animal no es su forma que puede ser imitada o sus características que lo hacen de su especie, más bien su devenir; es decir, cuando las propias fuerzas animales explotan sus formas, sus intensidades. De ahí que el devenir sea una conjugación de desterritorializaciones y la fuga de intensidad: "Acogeryamamarquelmundosevacabar" (Ariceaga, 2004: 116).

Doble privilegio del niño que hace del escritor alguien atravesado por un *devenir-niño*: no hacer de Edipo el fundamento del deseo sino distribuir su libido por el mundo para conjugarse con los devenires animales.

A pesar de eso, asecha sobre el niño y el escritor el peligro de un violento retorno edípico. Es lo que Deleuze y Guattari ven acontecer en *La metamorfosis* de Kafka. Para ellos, se trata de la historia ejemplar de una reedipización. Al final, el *devenir-animal* de Gregorio Samsa no consigue deshacer el triángulo edípico ni enfrentar a las potencias diabólicas. El mundo del trabajo –la burocracia– y la familia edípica vuelven a prevalecer: Gregorio muere.

Deleuze y Guattari se preguntan si tal fracaso del *devenir-animal* no sería propio de este si la línea de fuga animal de principio no está condenada a dejarse reterritorializar. A pesar de ello, solo retomarán ese problema cuando analicen los componentes de la máquina de expresión kafkiana.

Segundo rasgo: lo político

En la literatura menor todo es directamente político. En las llamadas literaturas mayores el escritor es tomado como un caso individual que se liga a otros también individuales, mientras que la sociedad desempeña el rol de fondo, de simple medio. Por el contrario y debido a la escasez de talentos, en una literatura menor todo está inmediatamente ligado a la política. Para Kafka, la frontera es la política. Lo que ocurre en los subterráneos de las grandes literaturas es traído a la luz del día por las literaturas menores. En ellas lo que es de interés pasajero para unos pocos, puede absorber a la mayoría en tanto sea un asunto de vida o muerte. La literatura menor es aquella que además de los casos individuales ve otra historia agitarse: una historia molecular.

La novela de Alejandro Ariceaga presenta un mundo desterritorializado, habitado por personajes que justamente han emprendido la línea de fuga del capitalismo, y donde

las minorías han compuesto escenarios propios: calles, cantinas, vecindades y covachas de la Ciudad de México de los años sesenta del siglo XX. Un ejemplo es el siguiente:

> El porro bolchevique a cantar *a parir madres latinas* y consignas en contra del gobierno y chingue a su madre el dientón y vivan los mártires de Tlatelolco y viva la revolución cubana y discusiones interminables sobre el capitalismo pinches gringos y muera el supremo gobierno y chup clarito oí que dijeron salud alguien se suelta llorando alguien intenta iniciar un pleito y alguien chifla y vayan a abrirle y siguen llegando las visitas los madreadores del primer cuadro *¿otra vez los invitados especiales?* y algún poetiso maricón a leerles unos versos a chupar y a ver qué liga (Ariceaga, 2004: 73).

Debido al lenguaje colérico y contestatario de *Camada maldita*, el texto podría inscribirse en la onda, movimiento literario difundido justamente en los años sesenta del siglo pasado. Los autores representativos de la también llamada literatura de la onda buscaron romper con la literatura tradicional a través del lenguaje y del contenido. Esta literatura fue considerada una especie de contracultura política en la que los personajes se expresaban con un lenguaje irónico, realista, alburero y sin inhibiciones, o mostraban su desacuerdo con el régimen político encabezado por el Partido Revolucionario Institucional.

El concepto *literatura de la onda* fue acuñado por Margo Glantz para referirse de manera despectiva a quienes practicaban esta literatura irreverente, y no para sacralizarla o instalarla en la legitimidad como un producto canónico.

Deleuze y Guattari piensan que no se encontrará una verdadera salida en el plano de los contenidos ni de sus formas, sino solo en el plano de la expresión –en este caso política– que les brindará el procedimiento a los personajes. Por ello es que en la novela de Ariceaga se reafirman las expresiones de carácter contestatario, pues los personajes son, de acuerdo con el narrador, vómitos del municipio conurbado, costras de Naucalpan, tifoidea, hijastros de las calles patrias, excomulgados porque eran regadores de incienso, tezontle desprendido, basura de los templos, pajes de su majestad, pránganas de la Churrigueresca, zurcidos de la bandera (2004). En estas consignas se advierte la desterritorialización del ámbito del poder molar: el Estado y la Iglesia.

Quizá lo más representativo de los personajes es que se asumen como alias mexicanos, lo cual alude a los problemas de un pueblo. La de Ariceaga es una literatura marginal o literatura revolucionaria o proletaria en vista de que se habla de manifestaciones literarias que participan en luchas políticas. Los franceses sostienen que la literatura menor

es un concepto más objetivo que produce la posibilidad de pensar y definir la literatura popular, marginal o revolucionaria.

Tercer rasgo: el valor colectivo

Una literatura menor posee un valor colectivo. Deleuze y Guattari introducen un concepto que cobrará cada vez más espacio e importancia para el análisis del arte, especialmente de la literatura y de su relación con el espacio social. Es el concepto de *enunciación colectiva* o de *agenciamiento colectivo de enunciación*: "La literatura es la encargada [...] de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo" (1978: 30).

Deleuze nos recordará en *Crítica y clínica* que Kafka decía que en una literatura menor, es decir, de minoría, no hay historia privada que no sea inmediatamente pública, política y popular, ya que toda la literatura es un caso del pueblo y no de individuos excepcionales. Kafka, aun cuando se encuentra al margen o alejado de su comunidad, puede exprimir a otra comunidad potencial (1996). De esta forma, la literatura, específicamente la de las minorías, se interesaría menos por la historia literaria que por el pueblo.

Sin embargo, como afirma Deleuze, ese pueblo está por venir.[6] La literatura tiene que ver con un pueblo, aunque este no se toma como una raza pura, es menor, siempre dispuesto a emprender una línea de fuga. No es el pueblo de siempre, con atributos universales, más bien uno que no existe todavía, pero que, a pesar de eso, es real. Es el pueblo como devenir o acontecimiento el que remite a una individuación sin sujeto ni sujeto de enunciación ni de enunciado sino colectivo de enunciación, y está relacionado con una tierra a punto de ser creada. El concepto de enunciación colectiva politiza la literatura y le atribuye una nueva función: la de producir una solidaridad activa.

El enunciado no remite a un sujeto de enunciación, mucho menos a un sujeto de enunciado: ni autor ni héroe en tanto individuos. Así, no existe sujeto, autor o héroe en una literatura menor, pues esta conduce al enunciado al estatuto de un agenciamiento colectivo de enunciación. Detrás de una supuesta soledad de Kafka, de su voz solitaria, hay por el contrario una cantidad de agenciamientos de voces.

En este sentido, el aporte de Ariceaga respecto al narrador es que no hay marcas que nos permitan ubicarlo. Desde luego, existe un personaje intradiegético, pero deja tras de sí una huella difícil de seguir. Cuando se cree que, por la trama, quien cuenta la

[6] "La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta" (Deleuze, 1996: 9).

historia es el Chore, en otro episodio se convierte en actor secundario a través del discurso indirecto de otro narrador que asume la batuta. En síntesis, todos cuentan la historia desde diferentes focalizaciones.

Se trata de una lengua marcada por un fuerte coeficiente de desterritorialización, donde todo es político e inmediatamente colectivo. Esos son, por tanto, los tres rasgos de una literatura menor. Así, menor no designa cierto tipo de literatura, más bien remite a las condiciones revolucionarias para cualquier literatura en el seno de la mayor. Para producir una literatura menor y revolucionaria se debe instaurar un ejercicio menor de una lengua: "Sólo a ese precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos" (Deleuze, 1996: 32).

La ideología capitalista permanece presa de la lógica del significante, no sale de la esfera de la representación, dicen los autores. Ella somete la obra de arte al régimen de la identidad entre el autor, su obra y su lugar social. No obstante, es preciso evitar el callejón sin salida de las interpretaciones simbólicas o imaginarias: ni significante ni arquetipo. En lugar de estas interpretaciones, Deleuze y Guattari prefieren pensar la obra como una experimentación. Lo que importa para los autores es el funcionamiento de la obra; es decir, pensar la obra como máquina, como un sistema de cortes y flujos. La literatura no es del orden del significante ni del sentido sino de la máquina y del funcionamiento. Será un tipo de máquina específica de expresión; todo el genio de los autores está en mostrar el funcionamiento de esa gran máquina, presentar sus piezas, y cómo estas se relacionan y se mueven.

Retornemos a la crítica del significante: ¿cuál es el problema de la interpretación? No se permite la huida, forma un sistema cerrado y homogéneo, mientras que el escritor es alguien que huye. Ariceaga es un nómada que escapa del modo más actual. Huir, esa es la cuestión de la escritura. De ahí la proximidad del escritor con el animal y la cuestión del *devenir-animal* que lo arrastra, pues animal y escritor están siempre buscando una salida. Pero ¿encontrar una salida para qué? Para el deseo, las intensidades y los devenires bloqueados.

Hay, por tanto, una máquina literaria ariceagana compuesta por contenidos y expresiones formalizados, así como por materias no formadas, intensidades que se extraen de esa máquina que las recorre. Su objetivo es pasar cada vez más flujos desterritorializados a los cuales corresponden diferentes estados de deseo.

Entrar, salir o permanecer en la máquina son diferentes estados del deseo que corresponden, por tanto, a un modo de funcionamiento de la máquina.

Conclusiones

Gilles Deleuze y Félix Guattari aportaron un concepto importante para entender la literatura como práctica cultural en la sociedad moderna que provocó una nueva visión sobre el abordaje del texto literario. En este sentido, el concepto operacional *literatura menor* nos permite recuperar la dimensión política e histórica de la literatura, y encarar su análisis como una de las prácticas discursivas de la sociedad en una cultura que construyó sus cánones en el espectro de una larga tradición. De acuerdo con Deleuze, esta es un cierto modo de actuar en la lengua que engendra su propio desdoblamiento en la reflexión (teoría) sobre el lenguaje. La literatura se torna positivamente cargada del papel político, y expresa otra comunidad potencial –la minoritaria–, forja los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad.

Ariceaga crea una lengua propia a través de la infracción de las normas ortográficas, del aporte de la oralidad, de adaptaciones sintácticas; crea también un manifiesto político en el que el lumpen tiene voz propia al servicio de una colectividad. La relación que priva entre esa lengua desterritorializada y la lengua mayor es una creación conceptual, una actividad literaria que violenta el pensamiento y que provoca desplazamientos por medio del concepto estético literario.

Los aspectos reconocidos para esta desterritorialización en la lectura de la novela de Ariceaga no pueden ser pensados como meros recursos de estilo. Considerar al concepto como propia naturaleza del acontecimiento y de la experimentación implica que observamos en *Camada maldita* un lenguaje mutable, ligado a la naturaleza de las circunstancias de la propia creación conceptual, pues el concepto implica la propia naturaleza del devenir: nada está dado, nada está acabado. Entiendo que recuperar la representación de la historia literaria como un espacio pluridimensional, atravesado por incesantes conflictos, y no solamente por una línea única, representa un desafío de investigación bastante fecundo y pertinente, pues la propia presencia de experiencias paralelas nos puede llevar a resignificaciones, no solo del canon literario sino de los productos que de él fueron excluidos.

La literatura de Ariceaga no tiene nada que ver con la imposición de una forma de expresión sobre un contenido. Está del lado de lo informe, de lo que es pura mutación, devenir. El autor escribe para deshacer las formas, para deshacer la gramática y para trazar otras relaciones entre las materias del mundo. Él crea una salud, y la salud como literatura consiste en inventar un pueblo que falta. Ha creado un agenciamiento colectivo de enunciación que no es la simple sumatoria de varios *yoes*, es zona de indistinción

donde *yo* y *tú* no son posibles, donde solamente hay un colectivo anónimo, un pueblo, una camada maldita.

Bibliografía

01. Ariceaga, Alejandro (2004), *Camada maldita*, Toluca, IMC, 253 pp.
02. Ariceaga, Alejandro (2015), *Clima templado. Ciudad tan bella como cualquiera*, Toluca, FOEM, 264 pp.
03. Deleuze, Gilles (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Paidós, 240 pp.
04. Deleuze, Gilles (2001), *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Amorrortu, 149 pp.
05. Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1980), *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 166 pp.
06. Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1978), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 127 pp.
07. Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1985), *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 430 pp.
08. Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 528 pp.
09. RAE (Real Academia Española) (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.2 en línea], https://dle.rae.es. Consultado el 9 de septiembre de 2019.

Gustavo Abel Guerrero-Rodríguez. Licenciado en letras latinoamericanas, maestro en enseñanza media superior y superior y estudiante del doctorado en Humanidades: Estudios Literarios en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (Uaemex); escritor con obra premiada y publicada (El lugar de la inmortalidad, 1998). Becario del Centro Toluqueño de Escritores A.C. desde 1997 y actualmente forma parte del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal del Gobierno del Estado de México. Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, en las categorías de jóvenes creadores (1997) y creadores con trayectoria (2010).