

# La máquina simuladora

## Acercamientos a Leonardo Valencia

Mateo Bustamante<sup>1</sup>

133

### Resumen:

Sin recurrir al término 'cartografía', se intenta 'experimentar' con *El libro flotante* de Leonardo Valencia, trazando un plano de la máquina de agua construida en el 2006. El experimento toma al libro, no como un elemento dado, sino como objeto hecho de una materia plástica, siguiendo dos reglas: 1) desmontar el ensamblaje que constituye el libro; 2) poner en movimiento los engranajes y piezas de ese ensamblaje. Zigzaguea, además, a través de Deleuze como sustento teórico de dos variables importantes: la repetición y el simulacro. El plano trazado termina siendo un simulacro basado en tergiversaciones del que solo pueden salir líneas de fuga, ideas apenas, de una posible lectura valenciana futura.

**Palabras claves:** Leonardo Valencia, Gilles Deleuze, experimentación, cartografía literaria, simulacro, devenir.

---

<sup>1</sup> Cuenca, 1995. Licenciado en Ciencias de la educación en filosofía, sociología y economía por la Universidad de Cuenca. Actualmente cursa la maestría en Literatura latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito.

**TITLE:** The simulating machine. Approaches to Leonardo Valencia

**Abstract**

Avoiding the term 'cartography', this is an 'experiment' with Leonardo Valencia's *El libro flotante* that draws a plane of the water machine built in 2006. This experiment takes the book not as a given object, but as one made out of a plastic matter, and follows two rules: 1) disassemble the book's assemblage; 2) set in motion the gear and pieces that make that assemblage. It also zigzags through Deleuze as the theoretic support of two important variables: repetition and simulacrum. In the end, this plane is a prevarication based simulacrum that just traces lines of flight, barely ideas, for a possible future reading of Valencia's work.

**Keywords:** Leonardo Valencia, Gilles Deleuze, experimentation, literary cartography, simulacrum, Becoming.

1

134

¿Qué es un libro? «Más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red».<sup>2</sup> Lo que llamamos 'libro' adquiere forma, y se desdibuja a la vez, de acuerdo a sus diferencias y repeticiones. Lo que tenemos en las manos aparece, de repente, como un objeto extraño. No puede ser otra cosa que un proceso, tiene que ser una máquina. Delimitada por el número de hojas que la conforman, la maquinaria del libro desborda esa estructura, esa unidad, ese aparente principio y final. Lo que lo enmarca no es más que una coreografía de interpretaciones que presenta al libro como una unidad cerrada que, cuando se la interroga repetidas veces, las que sean necesarias, se desborda haciendo que las fuerzas

---

<sup>2</sup> Michel Foucault. *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 2011): 36.

contenidas dentro se desaten y muestren lo que realmente son: «un nudo en una red», un juego, un simulacro. La máquina-libro hace pasar materias, movimientos, partículas, velocidades, citas, pensamientos, ficciones, comentarios, a través de relaciones que los transforman, determinada siempre como multiplicidad en sus fragmentos, en sus piezas y engranajes. Un libro es, sobre todo, una máquina de devenir, contiene «posibilidades de vida insospechadas»,<sup>3</sup> y hace pasar, por debajo de todo, intensidades y afectos que le dan la posibilidad de establecer nuevas formas de «sentir, de pensar y sobre todo de ser»<sup>4</sup> marcadas por el gozo trágico, la afirmación y la alegría.

El Devenir lanza todos sus ataques contra la representación, contra lo Mismo, que subsume la Diferencia oponiéndola a sí misma como su enemiga demoniaca y maldita.<sup>5</sup> En su corazón late la repetición como principio selector, asegura la repetición de lo diverso; no es un ciclo, no todo se repite, solo lo activo, lo creativo, lo alegre y lo afirmativo; repetición de la diferencia y la afirmación, que es decir lo mismo.<sup>6</sup> Es transformación activa y creativa, y a la vez fuerza destructiva. Destrucción activa de lo negativo para poder afirmar la Diferencia. El pensamiento había organizado su mecanismo para garantizar el trono de las representaciones, las esencias y las identidades, que niegan y dominan, a través de una jerarquía artificial, los simulacros y las diferencias. Este es el mundo de la representación, el mundo que el Devenir destruye a través de la repetición. Pero necesita de un estimulante, necesita activarse de al-

3 Rosi Braidotti. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Madrid: Akal, 2005): 93.

4 Gilles Deleuze. *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 2016): 104.

5 Sobre la crítica posestructuralista de lo Mismo, lo Uno, ver, por ejemplo, Rosi Braidotti, *Sujetos Nómades* (Buenos Aires: Paidós, 2000). Foucault, Op. Cit., y también: *Las palabras y las cosas. Arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 2018).

6 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 70-73 y 99-105.

guna manera. El arte,<sup>7</sup> especialmente la literatura, tiene la capacidad de «desencadenar procesos de transformación o de devenir»,<sup>8</sup> sobre todo porque es una máquina de hacer simulacros. Se determina la naturaleza del libro al que me refiero en términos de máquina y multiplicidad: es, antes que ningún otro, una novela.<sup>9</sup>

136 Hay la posibilidad de entrar en el Devenir a través de ella, es uno de los muchos elementos que nos arrojan a su laberinto. No es casual que Deleuze y Guattari se refieran a escritores como Proust, Kafka, Burroughs, Faulkner, Virginia Woolf, cuando hablan del Devenir. Tiene la capacidad de potenciar el poder del simulacro a través de la repetición que deshace, con su movimiento, la identidad y la representación: movimiento enloquecido de descentramiento de todos los círculos; movimiento en el que toda representación «debe ser deformada, desviada, arrancada de su centro».<sup>10</sup> La repetición es un círculo, pero uno descentrado, «mucho más secreto, mucho más tortuoso»,<sup>11</sup> con una fuerza centrífuga capaz de poner a prueba todo lo que entra en ella. No se repiten más que los simulacros, las diferencias, expulsando, en cambio, «todo lo que puede ser negado»: la representación, las identidades, los modelos.<sup>12</sup> No hay varios elementos en la repetición, solamente uno repetido infinitas veces, elevando infinitamente su potencia: el simulacro. Es el elemento «integrante y constituyente» de la repetición,<sup>13</sup> cuyo poder de «introducir la sublevación» en el mundo de la representación,<sup>14</sup> me permite suponer la posibilidad de devenir por simulacro.

---

7 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 147.

8 Braidotti, *Metamorfosis*, 124.

9 Gilles Deleuze, *Proust y los signos* (Barcelona: Anagrama, 1995).

10 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2017): 101.

11 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 148.

12 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 99.

13 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 43.

14 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Madrid: Paidós, 2011): 305.

El Devenir es una selección, por repetición, de lo noble sobre lo vil, de lo afirmativo sobre lo negativo,<sup>15</sup> siendo noble, precisamente, lo que es capaz de transformarse, lo que es capaz de repetirse.<sup>16</sup> Su actividad es como el poder del simulacro realizado a través de la repetición, es la transformación, la sensibilidad alegre, la afirmación.<sup>17</sup> La diferencia, como «esencia de lo afirmativo como tal»,<sup>18</sup> aparece como el objeto de negación de la representación, y solo puede ser afirmada por y en la repetición como el juego selectivo del simulacro,<sup>19</sup> es quien le permite establecer su reino sobre los escombros de la representación. Quisiera indagar una vía atando, desde la repetición, el Devenir y el simulacro, en tanto que ambos constituyen la actividad de la vida. No quiero decir, de ninguna manera, que devenir sea una simulación, más bien quiero sacar al simulacro de su espacio maldito afirmándolo de tal modo que pueda funcionar como un elemento, una puerta, una entrada al Devenir.

137

No existen originales ni términos fijos de los que se desprenda el simulacro. «Tras las máscaras hay, pues, otras máscaras, y lo más oculto es, a su vez, un escondrijo y así hasta el infinito».<sup>20</sup> Solo nos quedan copias, fantasmas y disfraces. Diluidas las identidades y representaciones, se levanta el reino de los simulacros donde se afirma la Diferencia, donde nos queda la repetición como única identidad.<sup>21</sup> Simulacro y diferencia están enlazados por la repetición: «solo la Diferencia se repite» y el «verdadero sujeto de la repetición»

---

15 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 99.

16 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 80.

17 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 148.

18 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 268.

19 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 47.

20 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 167.

21 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 79.

es el simulacro.<sup>22</sup> «Destrucción radical de las *identidades*»:<sup>23</sup> en lugar de identificar, diferenciar. Pero, ¿cuál es ese poder fatal del simulacro capaz de diluir las identidades y oponerse a la representación? Es, sobre todo, un poder de destrucción por simulación. Una vez que entra en el reino de la representación hace indistinguibles los originales de las copias, las esencias de las apariencias, reduce todo a la calidad de simulacro. La destrucción activa que realiza viene determinada por la risa, una carcajada intolerable que reduce todo a escombros. Exactamente allí reside su poder: en el humor, la risa, la ironía, la parodia. El simulacro repite, «pone al lado de cada ser y en lucha con él una infinidad de parecidos», de parodias, que no son imitaciones, en un acto que destituye la posición privilegiada de la identidad y representación. Se ríe de ellas destruyendo cualquier semejanza y haciendo imposible «identificar el original o la imagen».<sup>24</sup>

138

Generalmente, cuando hablamos de simulacro, decimos que ‘se hace pasar’, que suplanta o sustituye o imita, cuando, en realidad, el simulacro ‘pasa a través’ de todas las cosas haciendo proliferar los simulacros. No es mediación pasiva, no hay suplantación, no ‘se hace pasar’, sino que es pura actividad, reducción y proliferación. Puesto que «vive de diferencias»,<sup>25</sup> y está determinado por la repetición, es pura afirmación: poder creativo que hace surgir, de la simplicidad de la representación, un mundo «más extraño, más rico».<sup>26</sup> Deleuze, Foucault y Blanchot encuentran dentro de la Identidad un vacío, y es por eso que el simulacro puede traerla a su nivel. En el fondo, las cosas nunca han sido más que polvo. Esta destrucción activa no sucede ‘de golpe’,

---

22 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 173 y 45.

23 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 114.

24 Maurice Blanchot, *La amistad* (Madrid: Trotta, 2007): 166.

25 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 198.

26 Deleuze, *Lógica del sentido*, 306.

al reino de la representación hay que «rebajarlo, reducirlo, limpiarlo»,<sup>27</sup> mostrar su vacío y, al mismo tiempo, hacer proliferar los simulacros repitiéndolos hasta el infinito. Algo así como, cuando jugando, repetimos muchas veces una misma palabra hasta que pierde sentido, hasta que se hace extraña e inentendible, hasta que solo queda un ritmo. Pero, ¿cómo devenir por simulacro?

Hace falta una herramienta material, simular a través de algo, entrar en la 'zona de proximidad' del Devenir donde uno/a se relacione con las moléculas animales, mujeres, niñas, intensas, imperceptibles. Las máscaras, inmersas en el Devenir, actúan como prótesis,<sup>28</sup> ya no son imitativas ni representativas, y tal vez nunca lo han sido. Cuando uno/a se pone una máscara no asume una forma de lo que sea que 'representa' la máscara, más bien entra en relación con una forma molecular; ya no interpreta un papel, sino que 'simula' los contenidos de la máscara; nos arrastra a través de la 'zona de proximidad' porque compartimos algo con su contenido. En términos más apropiados, emitimos moléculas indiscernibles de otras presentes en esa 'zona de proximidad'. La prótesis-máscara tiene que ver con todo el cuerpo y no solo con el rostro. Una máscara de conejo no solo tiene orejas y bigotes, sino que involucra pequeños saltos y una cola esponjada; una de caballo incluye relinchos y coces; una de perro nos pone en cuatro patas a ladrar y lamer. En resumen, una máscara es un juego que nos obliga a deshacer nuestras identidades, en el que ya no somos nosotros/as mismos/as, un juego en el que estamos, aunque sea momentáneamente, deviniendo. Las máscaras no operan por simple 'imitación' de sonidos y comportamientos animales, como podría parecer a primera vista, sino que reducen

27 Gilles Deleuze y Feliz Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2006): 167.

28 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 276.

nuestras funciones al mínimo,<sup>29</sup> desorganizan el cuerpo, nos arrojan al terreno del simulacro. Se apoderan de nosotros, nos arrastran, creamos algo que nos es completamente extraño. Nos diluimos en la máscara y la máscara se diluye en nosotros/as: las extremidades ahora son patas o ancas, la boca hocico, los pulmones branquias. Las máscaras no ocultan el rostro, sino la ausencia de rostro. Son multiplicidades, ensamblajes colectivos, funcionan solo en relación con otras máscaras.

140 El simulacro nos hace entrar en el Devenir porque nos transforma a través de máscaras, afecta a las manos, a la posición de la columna, hace aparecer órganos extra, desconocidos hasta el momento de ponernos la máscara, nos 'deforma'. Las máscaras proliferan, se repiten. El movimiento no consiste en sacarnos una para poder ponernos otra, sino en no dejar de hacerlas aparecer y circular. Se desprende de aquí una consecuencia importante para el Devenir, aparece como un laberinto, pero hemos perdido el hilo,<sup>30</sup> ya no es posible salir: «las máscaras no recubren más que otras máscaras».<sup>31</sup> En y por las máscaras el simulacro adquiere el tono irónico que se puede transportar al Devenir. Enmascarar es siempre desplazar, simular es siempre reír, diferenciar es siempre gozar. La carcajada afirma la Diferencia y nos arrastra en flujos de los que ya no podemos salir.

Repito la pregunta: ¿qué es un libro? Es, ante todo, una máquina de devenir, es una máquina de producir máscaras, si es que no es ya una máscara; es una máquina de repetir simulacros, pero antes tiene que ser ella misma un simulacro. Hace proliferar las máscaras, las diferencias y los disfraces. Opera por repetición, repitiendo simulacros, simulacros de

---

29 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 272.

30 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 101.

31 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 44.

simulacros, diferencias de diferencias, máscaras de máscaras... hasta el infinito. Queda determinada como una novela, pero una novela que se repite a sí misma, que repite otras novelas, otras frases, otros textos (citas), parodiando, además, todo lo que repite. ¿No es este el carácter de la cita, 'desplazar' un fragmento y hacer de él algo distinto, disfrazarlo, hacer de él una máscara, repetirlo, pero haciendo que diga otra cosa que en su anterior lugar no hubiese podido decir nunca? El libro es un cúmulo de máscaras, artefactos del simulacro, que pasan de una a otra sin esfuerzo; tiene la forma de un laberinto, 'hace' el laberinto al que nos arroja, donde ya no nos es posible distinguir entre lo que creíamos ser antes (nuestra identidad) y las máscaras que vamos adquiriendo (devenir), haciendo imperceptible el momento en el que una máscara cede su lugar a otra.

## 2

141

Este ensayo trata principalmente sobre Leonardo Valencia, sobre los simulacros y repeticiones que constituyen el sello particular del *Libro flotante*.<sup>32</sup> Juego laberíntico de repeticiones, repeticiones de máscaras, laberinto móvil que a cada momento se amplía abundando en «pasillos revestidos de una perspectiva de espejos, tiempos en perspectiva, con niveles que se alternan y confunden».<sup>33</sup> Iván Romano define su ritmo y consistencia como la oleada de una marea: «con el agua hasta el cuello» tiene que desaparecer «para que otros puedan seguir apareciendo».<sup>34</sup> No solo define, en todo caso, la consistencia acuática, tan propia en Valencia, del libro, define también un método de escritura en el que uno/a

<sup>32</sup> Leonardo Valencia. *El libro flotante de Caytran Dölpin* (Quito: Paradiso, 2006).

<sup>33</sup> Valencia, *El libro flotante*, 13.

<sup>34</sup> Valencia, *El libro flotante*, 83.

es arrastrado/a a alta mar y devuelto a la orilla, a otra orilla; pliegue y despliegue, flujo y reflujo. El estero es la imagen de la máquina, con todos sus recodos y pasillos, con su movimiento constante, siempre presente, de desaparición. Caytran no está perdido, ha decidido irse, desaparecer.

142 Si es que tuviera que sugerir un diagrama del proyecto que trazo, podría distinguir algunas cuestiones fundamentales. Algunas las he ido estableciendo en el trayecto del acápite anterior, ahora planeo redondearlas, darles consistencia. Bajo el discurso sobre el libro de Valencia se encuentra otro que habla del Devenir, pues de él solo se puede hablar por la tangente, indirectamente. ¿No es eso, acaso, lo que hicieron Deleuze y Guattari?, ¿no es *Mil mesetas* un libro entero sobre el Devenir, donde va adquiriendo varias máscaras, donde, a la vez que se ‘esconde’ en otros temas, ‘adquiere’ mayor consistencia? No hablo de conceptos, sino de consistencias y velocidades. Me he propuesto transportarlas a un territorio más familiar, no tan extraño y abstracto. Planteo lo siguiente: averiguar cómo funciona la máquina flotante de Valencia. Propongo un método: el salto que, para mí, se trata de una manera de citar, de escribir, hacer que los temas, las consistencias y velocidades, se sumerjan unas en otras, pero, sobre todo, una manera de leer (este ensayo no es otra cosa que un informe pormenorizado de lectura). Ofrezco, además, pero tal vez no debería decirlo, una relectura de Valencia lejana al desarraigo y al exilio. Creo que ambos pertenecen aún al terreno de la representación, aún se definen por negaciones, aún reclaman una identidad fija (y este no es el lugar para redefinir estas cuestiones, suficiente con las máscaras y el simulacro). En resumen, lo que digo es que, por saltos, zigzagueando, navegando de muelle en muelle (¿no es ese el método de escritura de Iván Romano?), quiero encontrar la consistencia de la que está hecho,

cómo se ensambla, qué hace pasar y cómo se relaciona lo que pasa, cómo se describe su movimiento. Al mismo tiempo, ir dando forma al Devenir a través de las máscaras, aparatos del simulacro.

El libro de Valencia funcionará aquí como una máscara del Devenir. Y ¿no es Caytran justamente eso, una máscara?, pero ya llegaré a este punto, quiero concentrarme en la consistencia del libro. La materia acuática de la que está hecho no es como la de un estanque, propiamente se trata de agua salada, el mar que ha cubierto Guayaquil, aunque esto es simplemente aproximativo. Si es que su imagen exacta es el estero, no lo es solo como laberinto, sino como el sitio donde el agua entra y se apropia, en un movimiento constante, de ciertas partes de tierra para remontar sobre sí mismo. Sobre ambas imágenes aparece otra, la del lago Albano con la que se abre la novela. Primero agua salada, luego laberinto de agua salada y al final, solo al final, agua dulce sobre agua salada, pero nunca fija, nunca inmóvil, porque esa síntesis final, esa confusión de las aguas, se ahoga en las del río Guayas que propiamente no es un río, ni contiene solo agua dulce, no corre solamente en un sentido, «hacia el mar, sino que vuelve a su cauce, remontando tierra adentro como si se arrepintiera de haberse marchado».<sup>35</sup>

De agua está hecho el libro, pero hay que profundizar en su imagen, el agua solo es su materia, la máquina necesita piezas y engranajes. Los cuerpos de agua que hasta ahora he señalado no son los únicos, se repiten en distintos simulacros: en la bañera, en la piscina, en la taza de té de Marsal. El libro está ensamblado por muelles en tanto que «puentes truncos y barcos atracados»:<sup>36</sup> los muelles de Guayaquil, los de Toulouse, los muelles a lo largo del estero. Los capítulos,

35 Valencia, *El libro flotante*, 109.

36 Valencia, *El libro flotante*, 110.

compuestos de fragmentos, funcionan como muelles, su movimiento no termina con su punto final, sino que continúa en «la orilla de la siguiente página».<sup>37</sup> Para efectuar este movimiento se hace necesaria una pieza móvil, una pieza conectiva que active los mecanismos, que haga girar los engranajes. Adquieren, en la imagen de los múltiples *Sawyer*, su poder para navegar y recorrer los fragmentos,<sup>38</sup> saltar de un muelle a otro, pero no acaba en los barcos de Caytran su repetición: abundan los barcos en las pinturas de la *National Gallery* y el *Whitney Museum* (¿no podría ser un barquito lo que sostiene en las manos el niño del cuadro de Gorky?), los barquitos de papel en la bañera, los barcos que ve Antonio Fabre cuando llega a Guayaquil, y es, justamente en el último *Sawyer*, en el que Caytran aparece, o más bien desaparece, por última vez «fumando en la cabina o tomando gin-tonics en la cubierta».<sup>39</sup>

144

Un barquino nos lleva de un muelle a otro, como a los padres de los Fabre, conectando los fragmentos. Podrían pasar años hasta llegar al siguiente fragmento o podrían atracar en un futuro cercano, unas cuantas horas, unos cuantos días, o al revés, los barquitos nos llevan a un pasado lejano. Un barquito podría, asimismo, atracar en un lugar distinto, lejos del Pacífico que rodea Guayaquil, en Italia, en la región de Castel Gandolfo. Romano quiere encontrar un lugar donde quedarse para siempre,<sup>40</sup> pero su lugar es un barco. Una de las imágenes más bellas que presenta Valencia es la de las raíces flotantes, instalarse sin plantar raíces, como estados de flotación.<sup>41</sup> Eso justamente son los barcos, nada tienen que ver con el desarraigo, sino más bien con un

---

37 Valencia, *El libro flotante*, 94.

38 Valencia, *El libro flotante*, 97.

39 Valencia, *El libro flotante*, 270.

40 Valencia, *El libro flotante*, 257.

41 Valencia, *El libro flotante*, 87-88.

estado de flotación, con una habilidad para moverse, desplazarse, conectar muelles, tiempos o destinos. Su contraparte son los muelles, barco estancado y puente trunco que solo un bote, un *Sawyer*, puede completar. Aunque parecen negar la capacidad móvil del barco, 'trunco' y 'estancado' revelan la habilidad de los barcos más pequeños de fluir en el estero. No será Antonio Fabre quien salga del muelle que tantos años tardó en construir, sino Caytran. Un fragmento, en tanto que 'barco atracado', guarda la potencia de seguir navegando y, en cuanto a puente trunco, está virtualmente conectado con el otro extremo, con el siguiente fragmento o capítulo. Pero las embarcaciones pequeñas son las que actualmente navegan y conectan los fragmentos. Pequeños viajes fluviales entre fragmentos, entre capítulos.

Quiero presentar así la estructura del *Libro flotante*, para lo cual tomaré una escena, la de las sirvientas en busca de Caytran, que refleja ese ensamblaje móvil. Lucienne lanza la pregunta «¿Dónde está Caytran?» y se desata el movimiento, toda una descripción de velocidades: «salen disparadas», «dan vueltas por las habitaciones sin encontrarlo», «corren a la habitación de Ignacio». Movimiento vertiginoso causado por la pregunta que se desplaza por toda la novela y que va enredando a los hermanos Fabre. En un punto de la novela, Romano 'repite' la pregunta: la pregunta ha saltado — como las sirvientas los escalones —, para buscar, esta vez, a Ignacio. En la biblioteca el movimiento pierde velocidad, pero adquiere de nuevo rapidez una vez que se ha cerrado la puerta. El cambio de velocidad, su aceleramiento y lentitud, produce una transformación sensible: «se les dilataba la piel, sudaban, perdían la compostura y se les desvanecía el sentido de la orientación». Cuando llegan al término de la búsqueda el movimiento aún no se detiene, y, tal vez, no se detendrá nunca,

continuado por Caytran (o por quien sea), en el *Sawyer* que «desaparece tras un recodo del estero». <sup>42</sup>

146 Paralela a esta, quiero poner otra imagen, más compleja, donde converge toda la novela. En el edificio de Ortigas, a donde se desplaza el Consejo, es donde convergen las velocidades y consistencias. Nada más acuático, nada mejor para imaginar una máquina de hacer simulacros, que el movimiento lento de la cámara oscura donde se sumergen Iván e Ignacio. Esta imagen está en directa relación con la repetición —ciertamente no he agotado todas las repeticiones, las fogatas se repiten en hilera, las parejas de hermanos y hermanas, las mujeres, los empleados del Albatros, las torres de departamentos. «Tantas repeticiones imbricadas las unas en las otras»—. <sup>43</sup> Si las sirvientas tenían que ver con las velocidades de la novela, esta tiene que ver con su funcionamiento, con su «mecanismo crujiente y oculto». Allí aparece un simulacro de Guayaquil, o de lo que queda de Guayaquil, y se distinguen todas las personas que caminan por las lomas de Urdesa: no se oponen, ni siquiera se completan, ya no queda nada de la Ciudad, solo su simulacro. Es el verdadero centro de la novela, donde su narrador, Iván Romano, se desdobra, donde se revela el simulacro. Lo que importa aquí es el cómo, Valencia responde: «Ignacio movía una manivela que a su vez hacía *resonar* el engranaje». <sup>44</sup>

¿No es así como opera la repetición y sobre todo el Devenir, por resonancias? La novela pierde toda riqueza si se la atrapa en esquemas binarios haciendo de la repetición una simple dualidad que funciona por mera semejanza. Lo que se mueve debajo del agua, o, mejor dicho, lo que agita las aguas, es la resonancia, así como el desnivel del hundi-

---

42 Valencia, *El libro flotante*, 94.

43 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 427.

44 Valencia, *El libro flotante* 114-15.

miento resuena en el desnivel del Lago Albano: produce estremecimientos, escalofríos, eriza la piel.<sup>45</sup> Caytran resuena en Ignacio, Ignacio en Caytran, nunca aparecen separados y, cuando uno comienza a disfrutar de cierta independencia, viene el otro a quebrarla. Las velocidades —pues los Fabre, Valeria, los Residentes, incluso Iván, no son más que velocidades— funcionan resonando: ¿no es por resonancia entre Residentes y personajes literarios que Ignacio les cambia de nombres?, pero, ¿no es esta una repetición del cambio de nombres que hacía Caytran? Y finalmente: ¿no es esa la única manera de explicar los acontecimientos, la narración de Iván Romano?

Él lanza un libro al agua, pero él solo repite ese gesto en el que resuenan «hojas y tapas y cubiertas de libros flotando a la deriva» de otro tiempo, bajo el puente entre Kennedy y Urdesa.<sup>46</sup> (Otra pregunta, que no es posible responder aquí, se trata de si no es la resonancia lo que opera bajo toda la obra de Valencia: el Viejo Elefante y Bento; la Zodiac al final de *Kazbek*;<sup>47</sup> la pregunta frecuente sobre quién escribió tal cosa, Juarroz o Jabes o Lautremont; los hermanos Fabre y los Abugatás.<sup>48</sup> En el Guayaquil subacuático resuenan las calles oscuras y subterráneas de la Italia de los Dalbono;<sup>49</sup> o los lugares definitorios, los importantes, donde siempre resuena el mar). Las acciones se repiten, hacen simulacro unas de otras por resonancia, auténtico devenir por simulacro: simular «de la mejor manera, es decir, sin que se note el cambio».<sup>50</sup> Si se penetrara en toda la riqueza de la novela, en sus repeticiones, en sus diferencias, en sus máscaras, se

45 Valencia, *El libro flotante*, 327.

46 Valencia, *El libro flotante*, 209.

47 Leonardo Valencia. *Kazbek* (Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo, 2014).

48 Leonardo Valencia. *La escalera de Bramante* (Bogotá: Seix Barral, 2019).

49 Leonardo Valencia. *El desterrado* (Colombia: Punto de lectura, 2013).

50 Valencia, *El libro flotante*, 54.

podría decir que, «si produce un efecto exterior de semejanza, es como ilusión, y no como principio interno»<sup>51</sup> el que es, precisamente, la resonancia del Devenir: «ser una caja de resonancia — escribe Caytran—. Nada quedará pero todo habrá sonado».<sup>52</sup>

Si es que la máquina es un laberinto, solo lo es en función de otro, superpuesto, resonante, que le brinda toda su riqueza y profundidad. Es el laberinto de las «calles y avenidas de la Ciudad», tierra sólida y estática que se yuxtapone sobre «la dimensión líquida e inestable» del estero;<sup>53</sup> el Hotel en Castel Gandolfo sobre el Albatros; la casa de los Fabre sobre el Belvedere. No estoy regresando a las dualidades, aunque hable de parejas. En la máquina «hay un mundo de arriba y un mundo de abajo. Un mundo desde el que se mira y otro mundo sumergido», pero entre ellos flota una «escala de niveles».<sup>54</sup> Y es justamente en estos niveles intermedios en donde se mueve la máquina. Uno/a «pasa del uno al otro en grados imperceptibles y sin saberlo», o lo sabemos solo después,<sup>55</sup> imperceptibilidad que no anula la multiplicidad presente en los rincones intermedios de las parejas. Romano es un personaje que delata, aunque no sabe «en qué momento, con qué gesto o palabra»,<sup>56</sup> el cambio que opera el Devenir. Y, si es que se ha dado cuenta, solo ha sido al final, una vez que siente la resonancia de los desniveles subacuáticos a orillas del Lago Albano. Iván Romano, y todos/as quienes entran en contacto con el libro de Caytran, son arrastrados por una corriente, una marea, una materia líquida hacia su transformación y última desaparición, como

---

51 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 198.

52 Valencia, *El libro flotante*, 21.

53 Valencia, *El libro flotante* 97.

54 Valencia, *El libro flotante*, 20.

55 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 272.

56 Valencia, *El libro flotante*, 318.

la gaviota que desaparece rumbo al mar cerrando la narración; como Vanessa desaparece interrumpiendo la correspondencia desde Quito; como Ignacio sucesivamente desaparece en la biblioteca del Belvedere.

Y esa es la cuestión sobre la que flota el simulacro: el devenir imperceptible, el devenir que arrastra a todos los personajes, a través del simulacro, a la desaparición. Es como una sucesión de máscaras que se hunden en el agua para luego salir a la superficie, transformadas, resonando todas. Las máscaras envuelven a la novela, desde su escritura hasta sus muelles y barcos. Simplemente porque la resonancia es la naturaleza de las máscaras como prótesis para devenir. No es precisamente polifonía lo que hace Iván Romano, sino una sucesión de máscaras resonantes que «resisten, vuelven a brotar, se multiplican».<sup>57</sup> Máscara de Filippo, máscara de Valeria, máscara de Caytran y de Ignacio. ¿Por qué otra razón podría el narrador decir, tantas veces, algunas imperceptiblemente, que escribe 'otra vez' como Caytran?, ¿de qué otra manera se conectan los comentarios a *Estuario*?

149

Efectivamente, *Estuario* es un libro hecho de máscaras, fue escrito a través de un simulacro. No un simulacro de hermano, ese es muy obvio y guarda relación con la suplantación, sino simulacro del mundo, simulacro que distorsiona el mundo. Y es esto lo que me interesa: de ese libro que distorsiona se dice que es una «broma perversa».<sup>58</sup> Ironía y parodia del simulacro, carcajada que a veces provoca el deseo destruirla, de volver, con indignación y rabia, a la representación. Pero *Estuario* es la máscara primera, incluso anterior al simulacro operado por Caytran de niño. Decía antes que las máscaras simulan, obligan a realizar movimientos forzados, utilizando, como ejemplo, el devenir animal. Pero las

---

57 Valencia, *El libro flotante*, 169.

58 Valencia, *El libro flotante*, 76.

máscaras son mucho más complejas, complejidad derivada de su multiplicidad. Durante toda la novela Caytran ya ‘se ha ido’, ‘ha desaparecido’, lo único que ha quedado es su libro, repetido infinitas veces en una caja guardada en la biblioteca del Belvedere. De allí surgen todas las resonancias, pues, son los fragmentos de Estuario los que realizan el movimiento de la novela, son los que resuenan, apareciendo al principio de cada capítulo, para reducir todo al simulacro. El libro está ensamblado con muelles y barcos que operan un movimiento infinito, pero solo el simulacro de *Estuario* puede hacerlos mover, girar sobre su eje descentrado: «un anillo de puntos negros se persigue a sí mismo»,<sup>59</sup> el movimiento profundo de la novela, el de la repetición.<sup>60</sup>

150 Sin embargo, ese movimiento no es el único, se conjuga con uno más complejo: el del libro de Leonardo Valencia. He apuntado al autor de la novela refiriéndome, alternativamente, a Valencia y a Romano, no porque considere que existe una relación de identidad entre ambos: Iván/Leonardo, el narrador convertido en personaje, ‘representado’ por el personaje. El individuo de la ficción no designa a uno de la realidad, sino que Valencia repite el movimiento de simulacro de Romano, él también termina arrastrado por el Devenir, atrapado en el laberinto, escribiendo como Caytran. El escritor ya no es un escritor, «es un hombre máquina, y es un hombre experimental».<sup>61</sup> El funcionamiento de la máquina arrastra a quien se suponía que era su mecánico, su ingeniero, quien ya no puede controlar los movimientos de su máquina, tiene que buscar la manera de moverse dentro.

---

59 Valencia, *El libro flotante* 293.

60 En uno de los fragmentos, Caytran identifica el círculo y el laberinto: «Iba y volvía — escribe Caytran — en círculo vicioso, convirtiéndose en otro laberinto, el laberinto llano: ir y volver sin término». Valencia, *El libro flotante*, 220.

61 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1990): 17.

El Devenir opera un doble movimiento en la escritura, escribir es 'entrar' en una sucesión de máscaras y 'hacer' la sucesión de máscaras. Es imposible huir del círculo, hay que repetir aquí también la pregunta: ¿qué es un libro?

Una máquina imparable de hacer simulacros, que arrastra al escritor a través de un devenir infinito. *El libro flotante* termina con una serie de fragmentos sin comentar, continuando el movimiento del simulacro. Máquina que obliga al escritor a dejar de ser humano, a dejar de ser el original de una copia (autor-personaje). En la escritura, o para la escritura mejor dicho, uno/a tiene que «devenir-inhumano», tiene que ponerse una máscara, un ensamblaje de múltiples máscaras de buitres, de garzas, de Caytran, de Ignacio.<sup>62</sup> El verdadero sentido que tiene el que Romano sea el autor de *Estuario*: para poder escribir hay que devenir otro; si el simulacro es el más alto poder de la vida de él surge la potencia de escribir. La escritura solo sucede en tanto que la literatura es la encargada de «forjar los medios de otro pensamiento y de otra sensibilidad».<sup>63</sup> Pero ese movimiento de transformación es simultáneo: a la vez que Valencia escribe, Ignacio se sumerge en las aguas del Pacífico y Romano en las aguas del Lago Albano. ¿O será que, a la vez que Iván escribe, Leonardo se lanza a recuperar el libro perdido en las aguas turbias del Guayaquil submarino?

Si es que hay una máquina predilecta del Devenir, tiene que ser la máquina literaria. ¿No lo dicen así, Deleuze y Guattari, en el libro sobre Kafka, y sobre todo Deleuze en el de Proust? Siguiendo esta dirección he trabajado un matiz especial del Devenir, a la vez que he intentado repensar la concepción del simulacro fuera de la representación. Si

62 «Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera». Deleuze y Guattari, *Kafka*, 31.

63 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 30.

tuviera que añadir algunas notas aclaratorias, podría decir que no sugiero que devenir sea un proceso de colocación de máscaras superpuestas. Ellas apenas son una entrada, una puerta, un umbral: no son más que prótesis. «Cualquier cosa, lo más inesperado, lo más insignificante, puede precipitarnos en un devenir».<sup>64</sup> Lo que yo sugiero es, en cambio, que las máscaras, por lo mismo que son multiplicidades, ensamblajes,<sup>65</sup> podrían arrojarnos al Devenir. Si nos quedamos en el simulacro, si solo simulamos los comportamientos animales, aunque se ha operado un cambio, no hemos atravesado la puerta, aún seguimos rondando el muelle, aún no nos hemos lanzado al agua.

### 3

152

Podría formular la siguiente proposición: el simulacro es paródico, irónico, porque se trata de una maquinaria dionisiaca que adquiere su poder, una especie de superposición de máscaras, por la Diferencia, la esencia de la afirmación. Pero esta proposición no puede ser separada de la repetición. «Entre la repetición y el simulacro, hay un vínculo tan profundo que uno no se comprende sino por el otro».<sup>66</sup> Es la figura del simulacro, en tanto círculo excéntrico, por la que él 'puede' seleccionar lo noble sobre lo bajo y vil. No solo figura, también potencia de selección y oposición de múl-

---

64 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 292.

65 Nota sobre los agenciamientos: Ciertamente 'dispositivo' no es la palabra más acertada para traducir *agencement*, como lo hace Jorge Aguilar Mora en el libro sobre Kafka. José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta, en *Mil mesetas*, utilizan, para el mismo término, la palabra 'agenciamiento'. He preferido seguir la traducción al inglés de Brian Massumi utilizando la palabra 'ensamblaje', más familiar en español y que cuenta con una serie de significaciones más rica que la conecta con las máquinas y con la música, además que hace referencia a su naturaleza de conjunto, de colectividad, y a su capacidad dinámica de desmontarse, mientras que el sufijo '-miento' o el término 'dispositivo' podrían sugerir una cierta estabilidad.

66 Deleuze, *Lógica del sentido*, 307.

tiples simulacros frente a la representación única. El poder del simulacro se puede resumir como que «pone al propio mundo como simulacro», hace del mundo simulacro.<sup>67</sup> Desligado de la representación, tracé el camino de las máscaras desligadas de la imitación. Son los mecanismos por los cuales el simulacro puede ejercer su poder y, por ellas, funcionar como entrada al Devenir. Obligan a hacer movimientos forzados, o, en otras palabras, permiten sentir la operación de devenir. Son muelles: podemos meter la mano en el agua, pero aún no nos sumergimos; son barquitos: podemos flotar, pero en un punto tendrán que hundirse. Permiten simular y ya no representar, pero el simulacro no es devenir ni la máscara es segmento de devenir. Más bien, funcionan como herramientas, prótesis, para «atravesar umbrales, devenires»,<sup>68</sup> para hacer resonar lo que compartimos con ellas, resonar es emitir partículas. Al principio había supuesto la posibilidad de devenir por simulacro, pero esto debe entenderse de manera condicional, como contracción de la fórmula «entrar al Devenir por las puertas que abre el simulacro». Solo se entra en él si es que las máscaras dejan de depender de la imitación. Podría resultar peligroso para el Devenir utilizar las máscaras como prótesis y, sin embargo, seguir representando (sea un animal o cualquier cosa). Simular adquiere aquí toda su potencia, solo abre umbrales si es que se lo toma como una manera de vivir: vivir simulando, vivir creando simulacros.

Iván Romano no imita la escritura de Caytran, sino que simula su voz, ya no solo en *Estuario*, sino en toda su narración. Todas las desapariciones se corresponden, la de Valeria en Cannes, la de Ignacio en el Belvedere, la de Vanessa en las cartas, Caytran en el *Sawyer*, la gaviota en el cielo.

---

67 Deleuze, *Lógica del sentido*, 304-8.

68 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 47.

154 ¿No hace lo mismo Ignacio para escribir, no toma prestada su voz, no termina él también escribiendo como Caytran en *Vita Atlantis*? Esta es la última de las máscaras, porque *Estuario* simulaba la voz de otros poetas, *Vita Atlantis* simula la voz simulada. Siguiendo la pista del Devenir, por un lado, Iván Romano no solo deviene Caytran, sino también buitre y Vanessa, estero y poeta. Se sumerge en las aguas del Devenir y es arrastrado por ellas, hacia el desnivel y, quién sabe, a cuantos desniveles haya debajo del primero, a cuantos devenires le lleven las aguas. Siguiendo la línea condicional del simulacro, Romano debe, para poder escribir, vivir como Caytran, vivir como gaviota o buitre. No quiere decir de ninguna manera replicar las condiciones de vida de uno u otro, sino simular un gesto, una voz, y dejarse arrastrar por ella. Quiero decir que el simulacro apenas deja saborear el Devenir, su verdadera transformación aparece solo cuando es vivido, cuando el simulacro se apodera de uno/a y, de repente, cuando el barco se ha hundido, flota una máscara hueca. Y eso, justamente eso, es devenir: disfrutar de la máscara flotante porque luego del simulacro no hay vuelta atrás.

Podría haber simplificado las cosas tomando como eje central la escena del simulacro en el concurso de poesía. Pero ese no era mi objetivo y la máquina no funciona así. Esa escena funciona como una de muchas resonancias, no como pieza de la maquinaria; entra en relación con las piezas de la novela, pero no es su mecanismo profundo. Lo mismo que el combate definitivo con *Estuario* no es el libro de Ignacio Fabre. Su verdadero contendiente, su destructor, es el libro de Leonardo Valencia. La falsificación en los Juegos Florales<sup>69</sup> no explica los muelles y barcos, las piezas que ensamblan la novela; tampoco explica el simulacro que, a primera vista, podría parecer que hace Romano: no simula escribir como Caytran

---

69 Valencia, *El libro flotante*, 233-239.

para terminar siendo hermano, para ser 'hermanado', aunque suponga que ese era su propósito desconocido incluso para él mismo. Pero sería como la interpretación de un rol, como adquirir superficialmente un modo de escribir, cuando, al contrario, para poder escribir debía ya haber sido simulacro de hermano, vivir como hermano. Esa revelación también ocurre en la cámara oscura, donde todo ha sido reducido al simulacro: «Ignacio me había elevado al rango de hermano».<sup>70</sup> Pero, una vez que ha entrado al terreno del simulacro no puede detener su devenir: será Vanessa quien repita la pregunta: ¿dónde está Iván? Y, al poco tiempo, Iván desaparece («ahora es a mí a quien le toca lanzarse y llegar al fondo»<sup>71</sup>). Concibe singularmente la desaparición: con respecto a Caytran dice que «desapareció —o mejor dicho: *Caytran Dölpfin* empezó su tortuoso camino de máscaras caídas—».<sup>72</sup>

La escena del concurso de poesía no explica tampoco el tiempo de la novela, o mejor dicho los juegos de tiempos y lugares distintos que produce. Todos/as se encuentran «bajo el agua, pero en tiempos distintos»,<sup>73</sup> en el estero, en la bañera, en el hundimiento, en el lago Albano, aunque no hay ya ninguna línea temporal, sino que todos los tiempos fluyen sumergiéndose uno en otro. Ritmo de las mareas, flujo y reflujo de tiempos y devenires. Encuentro, en la entrada a la máquina, el punto donde convergen los tiempos. La niña del cubo rojo señalando un libro en el agua. Pero la imagen es compleja. Primero porque en la niña convergen devenires mujeres y niños, ambos segmentos privilegiados de devenir. El primero nos introduce en él, tiene un «poder introductivo particular sobre los demás»,<sup>74</sup> y el segun-

70 Valencia, *El libro flotante*, 320

71 Valencia, *El libro flotante*, 324.

72 Valencia, *El libro flotante*, 321.

73 Valencia, *El libro flotante*, 142.

74 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 253.

do, en tanto que bloque de niñez, «desplaza en el tiempo, desterritorializa, hace que proliferen las conexiones».<sup>75</sup> La imagen es curiosa, la niña hace torres de arena en la orilla del lago. Resuenan, con mucha potencia, las torres de las lomas de Urdesa a la orilla del mar (agua dulce sobre agua salada). Es porque la niña «señala al lago» que Romano entra en las aguas calmas de las que siempre desconfió.<sup>76</sup>

156 Esta imagen no es solo la entrada de la máquina, sino que hace aparecer todos los elementos del Devenir, sus segmentos, bloques, flujos, resonancias. En el Devenir todo sucede en parejas, en bloques, un término tiene que devenir necesariamente el otro. Romano ha arrojado el libro en el agua, y la niña le obliga a sacarlo. Pero, «era ella la que estaba en el lago. El libro, en cambio», estaba en la orilla junto a las torres de arena.<sup>77</sup> La fuerza del Devenir es irresistible, Romano desea, pero le es imposible, «detener su flujo», convertir los millones de litros de agua de su memoria en «grandes témpanos de hielo».<sup>78</sup> Incluso para mí, que escribo esto, es una fuerza irresistible que arrastra. No ha sido, al menos no del todo, una decisión consciente el estilo en saltos que me he propuesto. Entiendo este estilo como un proceso en el que, a medida que avanza, va arrojando distintas luces sobre lo escrito anteriormente. No a la manera de guardarme ciertas cosas deliberadamente para ponerlas después; al contrario, me obliga a retroceder sobre mis pasos, a corregirme, a decir que me he equivocado de camino, que quería decir otra cosa.

Tenía la intención de darle, a este escrito, un corte deleuziano y un estilo cartográfico. No he intentado, de ninguna manera, darle orden a la novela, este principio está muy

75 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 13

76 Valencia, *El libro flotante*, 11-12.

77 Valencia, *El libro flotante*, 202.

78 Valencia, *El libro flotante*, 205.

lejos de mis intenciones, las que he propuesto como encontrar el funcionamiento y movimiento de *El libro flotante*. Lo he hecho siguiendo una pista que me ha ofrecido Deleuze, no solo sobre el simulacro, sino sobre la crítica, que se puede traducir como «hacer el movimiento»: el escritor inventa «vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que llegan directamente al espíritu»,<sup>79</sup> la labor del crítico es descubrir, o, mejor dicho, describir, el movimiento que realiza la máquina, su organización, su distribución. («La obra de arte moderna» — escribe Deleuze — «desarrolla sus series permutantes y sus estructuras circulares, señala un camino que lleva al abandono de la representación»<sup>80</sup>). A esta pista quiero unir un procedimiento preciso: el desmontaje de los ensamblajes. Puesto que el libro es una máquina, tanto de devenires como de simulacros y repeticiones, la labor del crítico queda establecida como la de un dibujante de planos: describir el movimiento, por un lado, del Devenir y, simultáneamente, de los simulacros, repeticiones, resonancias, círculos que traza el libro. Desmontar ensamblajes hace, primero, que el/la crítico/a forme parte de la máquina, no solo como un dibujante de planos, sino que lo arrastra en su devenir. Luego, para devenir dibujante de planos, habrá que descubrir los elementos que componen la máquina y la naturaleza de sus conexiones.<sup>81</sup> Todo esto va unido a una condición: hacer el movimiento, dibujar los planos de la máquina, tiene que ver con una inevitable experimentación opuesta a la interpretación.<sup>82</sup>

157

Lo que quiero decir es que todo lo que he escrito no es más que un experimento. No he querido interpretar, de ninguna manera, sino experimentar, a través del simula-

---

79 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 32-4.

80 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 117-18.

81 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 80.

82 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 155.

cro, de la repetición, el devenir y el agua, los movimientos posibles de la máquina; he intentado tensar la escritura hasta el punto que corra peligro de parecer excesiva, para luego retroceder, ser más cauto. No he intentado agotar, en todo caso, la experimentación con el libro de Valencia sino, todo lo contrario, desmontar la máquina sin volverla a ensamblar. No porque sea necesario su reensamblaje, sino porque mi intención ha sido abrir líneas que permitan un acercamiento al libro, primero como máquina, y después, como materia plástica o móvil. Alejándome de la interpretación no doy por cerrado ni concluido este experimento, sino más bien quiero dejarlo completamente abierto:

158       Supuse, al principio, la posibilidad de devenir por simulacro. Esta posibilidad aparece condicionada por la relación que pueda tener el simulacro con la representación. Lo único que he hecho, en este sentido, es desligar ambos abriendo una línea de reflexión sobre el simulacro en términos afirmativos. Luego he sugerido el uso de las máscaras como entradas al Devenir, siguiendo una idea presente en *Mil mesetas*, suponiendo que, como prótesis que involucra el cuerpo entero, una máscara puede ser cualquier cosa, un atuendo, un par de zapatos, un juguete, un lápiz. Para ilustrarlas utilice un ejemplo, muy teatral por lo demás, de devenires animales. Lo hice porque sospecho que las máscaras son un elemento aún demasiado territorializado, como los animales. Ellos trazan «efectivamente una salida, una línea de fuga», aunque aún no son capaces «de recorrerla o de usarla».<sup>83</sup> Por último, la repetición me permitió unir el Devenir y el simulacro, pues es el movimiento y la potencia de ambos. Para esto he recurrido, en clave valenciana, a sustituir, en las citas, «falso» por «simulacro» y «Eterno Retor-

---

83 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 57.

no» por «repetición».<sup>84</sup> Este desplazamiento de términos lo he operado de tal manera que este ensayo sea un completo simulacro y, además, pueda funcionar por círculos alrededor de la pregunta ¿qué es un libro? Pero funcionar alrededor no quiere decir nunca responder. He hecho aparecer la pregunta bajo luces distintas, girando sobre sí misma.

Por otro lado, ofrecí una pista importante en la obra de Valencia: el movimiento, las velocidades, cambian de naturaleza en la Biblioteca. Kazbek, por ejemplo, se siente inquieto ante la presencia de los libros en la Biblioteca de Piedra, siente la vibración de los libros subterráneos. Antes de llegar había acelerado su ritmo, pero se detiene en medio de los libros, y el ritmo se acelera de nuevo en su casa: lanza libros por la ventana, rápidamente, se detiene «apenas cinco segundos».<sup>85</sup> Es en una biblioteca donde Audrey siente que debe tomar todo con calma, «dominar su voluntad», ya no correr.<sup>86</sup> Podría transponer este tiempo de la biblioteca a las caballerizas en *El desterrado*, o al Patio de los cristales donde, casi escondido, aparece un pequeño estante con libros. Pero, más complejo, más detallado, íntimo, aunque a la vez más público, todas las velocidades convergen en el departamento de Biscay.<sup>87</sup> Como si la biblioteca fuera un lugar de descanso, como si el libro necesitara encontrar a otros para aligerar su marcha antes de volver al tiempo vertiginoso que se persigue a sí mismo. Pero allí no se agotan las velocidades, solo he apuntado una variante del cambio perceptible en ellas.

Desmontando el ensamblaje de la máquina, a partir del simulacro y la repetición, he puesto sobre la mesa

84 No lo he hecho por arbitrariedad: el Eterno Retorno, en la Diferencia, se determina como repetición y existe una equiparación entre las palabras simulacro, fantasma, y falso en la obra de Deleuze. Ver, por ejemplo, *Diferencia y Repetición*, sobre todo la Introducción y Conclusión; además, los apéndices a *Lógica del sentido*.

85 Valencia, Kazbek, 76.

86 Valencia, *El desterrado*, 126.

87 Valencia, *La escalera de Bramante*, 347-350.

160 un funcionamiento propio de ambos: la resonancia. No he podido escapar a sugerir, desde ella, el funcionamiento de la obra de Valencia desde *El desterrado* hasta *La escalera de Bramante*. Ahora quiero no solo poner la resonancia como principio interior, sino también extender la materia de la máquina flotante a toda la máquina narrativa. Si es que la obra de Valencia es la de un nómada, su territorio sería un desierto de agua: el mar. Si es que he sugerido que las obras resuenan entre sí, sugiero también que lo hacen por agua, pero habría que indagar si es que aún funcionan por barcos y muelles, o, si no, qué piezas y engranajes se mueven en esa máquina narrativa —*La luna nómada*<sup>88</sup> podría arrojar interesantes observaciones al respecto (allí aparecen las niñas, las bibliotecas, las imprentas, temas muy cercanos a Valencia)—. Más adelante, desplacé esta misma materia acuática al tiempo de la novela. No he desarrollado esta línea porque no era mi objetivo, aunque el Devenir también ofrece una línea de reflexión sobre el tiempo como flujo y reflujo. Además de esto, he hablado de devenir a través de la escritura. Aquí comenzó a diluirse la reflexión iniciada en la primera parte, sobre el devenir por simulacro.

De ninguna manera la escritura es una máscara, aunque podríamos usar una para escribir. La escritura es más profunda, tiene que ver con la voz, podríamos simular una. Pero aun así solo llegamos a bordear la escritura. Escribir, muy al contrario, es hacerlo buscando graznar o berrear, relinchar o emitir guturales inhumanos. Debajo de las voces de Iván, Ignacio y de Caytran, vibran voces animales, la voz de Valdrás, voces de buitres en legión. A pesar de proponer una manera de escribir graznando o berreando, he traza-

---

88 Leonardo Valencia. *La luna nómada* (Quito: Punto de lectura, 2013).

do un camino muy diferente (la escritura de las mareas),<sup>89</sup> pero, sobre todo, porque no hay ninguna: la clave está en experimentar con la escritura de tal manera que logre crear nuevas formas de pensar y sentir.<sup>90</sup> Entiendo esto no solo como el imperativo del escritor, sino también el de quien experimenta con la obra literaria, el/la crítico/a. Esto es para mí lo importante.

El libro contagia, influencia, apasiona a la crítica. Aquí he querido hacer evidente cómo podrían contagiarse y se transforman Deleuze y Valencia. Pero eso solo podría resultar si es que la crítica literaria se deja llevar, se deja contagiar y transformar por la lectura. ¿Cómo hablar de literatura, de cuentos o novelas sin hacer precisamente literatura, cuentos y novelas? Solo así se entiende la arbitrariedad de la sustitución; solo en clave 'valenciana' he podido hablar sobre Valencia, y lo mismo pasaría con cualquier otro/a escritor/a. Este es el verdadero objetivo de este trabajo. Partiendo de una inspiración deleuziana, busco, o deseo más bien, la transformación no solo de la escritura, sino simultáneamente de la crítica. La transformación del pensamiento y la sensibilidad se podría capturar en modelos y tradiciones, rompiendo de esta manera su verdadera intención, convirtiéndose en servidumbre, admitiendo valores y formas establecidos. ¿Qué tal si cada libro, cada obra de arte, tuviera un corazón que latiendo organiza y distribuye todas sus singu-

161

---

89 En todo caso, sería oportuno aclarar que las mareas no solo han determinado el estilo 'en saltos' que he propuesto y que se puede seguir su movimiento de zigzag recorriendo las citas, además ha exigido un estilo líquido, acuático, que, a diferencia del de Valencia, nunca llega a consolidarse, a tomar forma, siempre regresa, huyendo, diluyéndose en sí mismo. El de Valencia es un estilo flotante, se agarra de las palabras para flotar, su territorio es el agua, pero, aun así, permite ir navegando, en barco, de muelle en muelle. El de este escrito, en cambio, se compone de una vasta zona líquida, uno/a necesita sumergirse en él, ya no flotar, leerlo a su ritmo, en los tiempos en que vuelve a la orilla, pocos segundos, para volver a replegarse.

90 Como ejemplos de esto podría nombrar a Sacher-Masoch, Clarice Lispector, Henry Miller, Fay Weldon, Artaud, Kathy Acker.

laridades, todas y cada una de sus formas y estructuras? El/la crítico/a debe transformarse en creador/a, en fabulador/a, hacer eco del ritmo que contiene cada obra. No establecer un orden, más bien adaptarse a uno; no interpretar, experimentar. Si es que tomo un estilo ‘acuoso’ para escribir, solo lo puedo hacer porque la novela de Valencia lo permite —si es que no obliga, contagia o exige— que se la trate de esa manera. El experimento toma los caracteres de la materia con la que experimenta. Por eso la sustitución de términos y el uso de ciertas frases. Por eso también el discurso deleuziano se confunde con el de Valencia, se continúan, como si pertenecieran a uno solo. Mejor sería decir que el discurso sobre las máscaras y simulacros no pertenece a ninguno, que ambos continúan un discurso muy anterior.

162

He dejado la entrada a la máquina hasta cerca del final, pues este ensayo también necesitaba ser destruido, como lo deseaba Romano, a orillas del Lago Albano.<sup>91</sup> Quise, al comienzo, transportar las velocidades y consistencias, centrales en la teoría deleuzoguattariana, a un territorio más familiar, más conocido por mí. He pretendido hacer perceptible el movimiento, los círculos, la velocidad, el desplazamiento de las citas. Ese fue el verdadero objetivo de este escrito, pero no a la manera de descripciones: «el barco avanza de tal manera, a tal velocidad, en tal sentido». Si no, más bien, hacer apuntes de cartógrafo que marquen la lectura del libro. Hablaba en términos literales cuando decía navegar *El libro flotante*, este es el mapa de esa navegación. Simultáneamente, yo también he hecho movimientos, descritos como círculos en las dos partes anteriores, y he marcado velocidades, iniciando por la más lenta, en la primera

---

91 Los ensamblajes, sean los del Libro flotante o los que yo he construido aquí, tienen la capacidad para «rebasar sus propios segmentos, es decir, para abismarse en la línea de fuga». Deleuze y Guattari, Kafka, 126.

parte, y aumentando rapidez cerca del final. Movimiento y velocidades, no quiero que quede nada más.

Lo único que utilizo, lo único que puedo utilizar, de la teoría deleuziana es una manera, un procedimiento, una forma de escribir, de pensar, de sentir. No quiero construir un aparataje inmóvil, sino una máquina acuática con una función especial e inevitable, la de su propia disolución. He mostrado que todo lo que he escrito no son más que líneas de fuga, pistas a seguir, movimientos y velocidades. He trazado un esbozo de plano, un diagrama de una máquina. No puedo arrojarlo al agua para destruirlo, ni quemarlo, ni sepultarlo en una biblioteca —como tampoco lo pudo hacer Romano—. Sobre todo, porque este escrito está también hecho de agua, ha soportado movimientos circulares, pero ya tiene que diluirse, volver a su forma líquida.

## Bibliografía

163

- Blanchot, Maurice. *La amistad*. Madrid: Trotta, 2007.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- Corral, Wilfrido H. "La Prosa/cultura no ficticia según Leonardo Valencia y Jorge Volpi". *MLN* 2 (2011): 366-89. <http://www.jstor.org/stable/23012654>.
- . "Abad Faciolince, Fuguet, Valencia y Volpi: Redefinición de la prosa no ficticia hispanoamericana". *Atenea* 511 (julio. 2015): 33-62. <https://www.redalyc.org/pdf/328/32841110003.pdf>
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós, 2011.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- . *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2017.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.

- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. por José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. España: Pre-textos, 2002.
- . *A thousand plateaus. Capitalism and schizofrenia*. Trad. por Brian Massumi. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- . *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2011.
- . *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2018.
- Larreátegui Plaza, Pablo. “Leonardo Valencia y su obra: la reelaboración de espacios con miras hacia lo posnacional (Estudios)”. *Kipus: revista andina de letras* 40 (II Semestre, 2016): 39-49. <http://hdl.handle.net/10644/6966>.
- Murphy, Timothy. *Only Intensities Subsist: Samuel Beckett's Nohow On*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.
- Olkowski, Dorothea. *Gilles Deleuze and the ruin of representation*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- 164 Paton, Paul. *Anti-platonism and art*. En *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*. Editado por Constantin Boundas y Dorothea Olkowski, 141-156. New York: Routledge, 1994.
- Valencia, Leonardo. *El libro flotante de Caytran Dölphe*. Quito: Paradiso, 2006.
- . *El desterrado*. Colombia: Punto de lectura, 2013.
- . *La luna nómada*. Quito: Punto de lectura, 2013.
- . *Kazbek*. Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo, 2014.
- . *La escalera de Bramante*. Bogotá: Seix Barral, 2019.