

Una reflexión sobre el Cuerpo sin Órganos y lectura musical en El Idiota de F. Dostoyevsky

por JORGE IGNACIO IBARRA IBARRA*

Abstract

The novel *The Idiot* of Fyodor Dostoyevsky contains several elements that can be followed in the philosophical work of Gilles Deleuze, especially the concept of Body without Organs (BwO). A concept that has received special attention for its potential critical charge to be applied in diverse contexts and theoretical perspectives. BwO refers to an instant or to an ephemeral or ecstatic reality that can be obtained by the will of the subject also a type of trance that surpasses any social, political or corporate organization. The point of view of this work intends to take to the BwO to the esthetic field situating it at a certain moment within the narrative of Dostoyevsky; we try to clarify the path proposed by Deleuze consisting of the temporary disorganization of the structure to achieve a reconfiguration, this moment of chaos is in my point of view an element of musicality that combines with the structured totality of the work. To explain this thesis, I will argue, in a short space, that the handling of voices within Dostoyevsky's novel (polyphony) is similar to what Deleuze called "flows", as well as dramatic knots representing moments of symbolic production, where both elements (Knots and fluxes) play around a structure that collapses into chaos at certain times. The novel *The Idiot* handles an aesthetic value that in my opinion is expressed as an alternation between movement or flow with the explosion.

Keywords: Dostoyevsky, Literature, critic, ethics, culture.

I.

El Idiota de Fedor Dostoyevsky guarda muchas claves que pueden seguirse desde una lectura atenta de la obra filosófica de Gilles Deleuze, específicamente el concepto de Cuerpo sin Órganos (CsO) este último concepto, sabemos, ha venido recibiendo una gran atención en la problematización de diversos campos, tales como la ética o la ontología; el CsO, hace referencia a un momento o vivencia de carácter extático que ha de conseguirse por la voluntad del sujeto, siendo un estado donde desaparece toda organización social o política. Su planteamiento inicial en la obra de Antonin Artaud convierte al CsO en un

* Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México. Email: jignacioibarra2003@yahoo.com.mx.

concepto atractivo como difícil de manejar en cuanto se refiere a una experiencia personal; particularmente en el caso que nos ocupa, puede trocarse en una anulación parcial o total de la conciencia del protagonista o sujeto de la narración, por ello no es del todo posible la narración descriptiva de su experimentación, pero en cambio sí es posible el hacerlo sobre las motivaciones para llevarlo a cabo así como las consecuencias de su realización. Como claramente lo expresa Deleuze en *Mil Mesetas*:

Se trata de hacer un cuerpo sin órganos ahí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. (Deleuze 2004: 161-162)

El CsO tiene el riesgo de llevarnos a un campo donde no seremos ya una identidad personal, estaremos sumergidos en un mar de afectos y deseos que niegan cualquier trascendencia. Un concepto como el CsO puede ser identificado fácilmente con experiencias de tipo onírico o místico pero no debe caerse en ese error, puesto que claramente lo que se persigue es precisamente un alejamiento de posturas donde la trascendencia, de cualquier tipo sea eliminada en favor de la territorialización del deseo y los afectos (pasiones).

La tarea que me propongo en el presente artículo es llevar al campo de la experiencia estética la problemática que plantea el CsO ubicándolo como un momento específico que aparece en momentos determinados dentro de la narrativa de Dostoyevsky. Estableceré, además, que la noción de flujo opera igualmente un papel muy importante en la construcción de dicha experiencia estética. Para explicar este punto de vista argumentare que el manejo de las voces dentro de la novela de Dostoyevsky actúan como flujos que interactúan con otros flujos en una forma caótica que finalmente encuentra una expresión que los concilia temporalmente; igualmente que los momentos o nudos dramáticos en la narrativa del autor ruso representan estados de producción simbólica, donde flujo y CsO juegan en una alternancia que termina por convertirse en un manejo hábil y diseñado para crear una armonía semejante a una composición musical. Manejando distintas líneas narrativas que corresponden a distintos personajes y explosiones emotivas así como una figura central (el Príncipe Mishkin), *El Idiota* (Idiot) maneja valores estéticos que en mi punto de vista expresan una fluctuación entre movimiento o flujo, estallido y desorganización lo cual puede ser un ejemplo muy claro de la idea que Deleuze maneja como lectura musical a la vez que puede conducirnos sorpresivamente a un planteamiento ético dentro de la novela al dejar la puerta abierta para ver a Mishkin como un prototipo del sujeto producto de las afecciones, envuelto en una corriente de flujos que le hacen devenir víctima y superviviente de la moral que impone una sociedad convulsa e injusta. Todo lo anterior conviene sin duda en una estética que busca ante todo la expulsión de todo resabio humanista o bien

trascendente, como ya hemos mencionado respecto al CsO, se trata ante todo de una perspectiva deleuziana fincada en la productividad y la negación de todo presupuesto a priori en la experiencia estética. Mucho de esto se puede localizar en otras estéticas contemporáneas que señalan la debilidad del pensamiento trascendente o metafísico en la filosofía (Menke 2011).

II.

Los flujos dice Deleuze, es aquello que circula sobre el socius, este a su vez es cualquier cuerpo lleno, no precisamente una sociedad sino un cuerpo cualquiera (Deleuze 2005) además, un flujo aparece socialmente desde la indeterminación solo con una codificación, operación que a su vez implica una operación de extracción y flujo (Deleuze 2005: 40-41). La definición de Deleuze, al parecer ofrecida como respuesta a una petición insistente de explicación, al igual que otros muchos de sus conceptos, es a mi parecer apropiada para operar un análisis de los aspectos estéticos de un texto como *el idiota*, donde aparecen sin cesar el acontecer de flujos provenientes de todas partes, de todas las formas posibles y desde emisores muy diversos también, flujos que se deslizan por el socius, el cuerpo lleno, o también sobre el cuerpo sin órganos (CsO). Dostoyevsky ha planteado una novela donde el funcionamiento de estos tres elementos, flujos, CsO y Socius, dan lugar a una escritura que salta las páginas hacia una experimentación en carne propia del drama. El flujo como corriente interrumpida por la codificación, desterritorializada, territorializada de nuevo, es el mecanismo maravilloso que en *el Idiota* funciona de manera compleja y azarosa, como una canción de tensiones sordas y explosiones inusitadas. El CsO lugar de producción y tránsito del deseo en general, y el Socius, lugar de producción y tránsito de los flujos sociales (Holland 1999: 61) nos auxilian para delinear un tipo de experiencia estética deleuziana, aunque si bien solamente hare referencia al CsO en el presente trabajo. Diré por lo demás que las dos figuras centrales de esta narración: el príncipe Michkin y Nastasia Filipovna expresan cada uno dentro de su dinámica como personajes momentos identificados con este juego entre flujos y CsO forman ellos mismos una musicalidad interesante en su funcionamiento la cual es preciso observar como el desenvolvimiento de un ritmo.

El Idiota, entrando ahora directamente sobre su descripción, transcurre durante un buen número de años entre San Peterburgo y otras localidades cercanas a esa región de la Rusia zarista, tanto como en Moscú y Suiza. El príncipe Michkin vuelve a su patria Rusa después de algunos años de internamiento en un hospital del país alpino debido a una afección nerviosa que incluye episodios epilépticos así como lapsos depresivos profundos que son al parecer del doctor Schneider, quien le atiende, cercanos a la "idiotez". A su llegada al suelo patrio hace contacto con una multitud de personajes variopintos que reconocen en el príncipe a alguien poseedor de cierto magnetismo, así

como un aura de bondad e ingenuidad. Nastasia Filipovna por su parte es una joven caída en desgracia familiar y protegida de un empresario que la ha adoptado en su infancia para luego convertirla en su amante; Filipovna es poseedora de un carácter explosivo como misterioso además de encantador que capta inmediatamente la atención del recién llegado príncipe a San Petersburgo. Es imposible para mí en este espacio desarrollar adecuadamente toda la trama de la novela con la complejidad de todos sus personajes, por ello es que solamente presento lo que me ha parecido esencial para mi objetivo de analizar de qué manera puede presentarse en la narrativa de Dostoyevsky algo similar al funcionamiento de los flujos, el CsO y el *Socius*, con la finalidad de llegar a establecer, como he mencionado, un aspecto de la estética deleuziana caracterizada por la alternancia de tránsito y explosión de los flujos, por ello es importante mencionar también que Mischkin se encuentra relacionado con su prima Elizabeta Prokofievna esposa del General Epanchin, ella es su única pariente con vida, poseedora de un carácter “original” que transfiere a sus hijas, en especial a una, Aglaya, fascinada sentimentalmente por Michkin. El conjunto de la narración es así con mucho bastante amplio y complejo para tratarlo aquí, pero destaco principalmente la entrada y salida de personajes que aportan cada uno un carácter especial o bien un grado de presencia distinto en el discurrir de los hechos.

III.

La narración implica, entre cosas, un recorte en el espacio y el tiempo, aquello que los griegos llamaban *Kairós* (Lombardo 2008: 22) acomodar los momentos con motivo de una ocasión concreta, invitando al espectador a disfrutar lo representado; Dostoyevsky, haciendo evidente esta potencia artística, inserta hábilmente en esta narración, como en la mayoría de sus textos, reflexiones de carácter social y político que hacen palpable su preocupación por la situación de Rusia en la época zarista previa a la revolución Bolchevique de 1917, paréntesis filosóficos que se abren dentro de la trama y se combinan con los momentos trágicos, descriptivos y de cualquier tipo en esa inteligente selección de un espacio y un tiempo que quiere mostrarnos como a través de una ventana. Es también de notar que al igual que otras novelas, como por ejemplo *Crimen y Castigo*, Dostoyevsky reclama la solidaridad y la compasión como los más altos valores, siendo ello la nota más característica de lo que ha sido en llamar el “humanismo dostoyevskiano”. La novela transcurre así en su enorme extensión a través de los más variados personajes que representan algún sector de Rusia brindando cada uno de ellos un tipo particular que se relaciona con el paisaje convulso de una sociedad repartida entre la opulencia de su aristocracia y la desesperación de las clases campesinas y obreras. El desarrollo que muestra el personaje de Michkin lo hace receptor de una grandiosa paleta de emociones y pasiones presentes en un sector de esa convulsa

sociedad peterburguesa donde la misma parece un hábitat que es la muestra entera de la sociedad zarista prerrevolucionaria. Estamentos y clasismos, chismes y rumores, la vindicación del poderoso sobre el débil, todos los vicios y virtudes del pueblo ruso convergen en ese punto que Dostoyevsky ha elegido como un punto de reunión para un choque pasiones.

Mischkin deviene de esta manera en un espectador en un primer momento que no para de ser abordado por los distintos personajes que hacen de él una especie de confesor en el cual no perciben malicia o interés perverso alguno. Así sucede por ejemplo en la presentación del General Ivolguin, amigo antiguo del fallecido padre del príncipe Michkin (Dostoyevsky 2012: 103) quien súbitamente comienza una afectada presentación con errores de memoria sobre la amistad que tuvieron él y su padre mucho tiempo atrás cuando Michkin era un infante. Presentaciones en este tono van y vienen en la narración, en las cuales es común encontrar que los personajes encuentran en Michkin alguien especial que viene a dar un nuevo sentido a sus vidas. Es así por ejemplo que el príncipe revela que está al tanto de esta percepción por parte de los recién conocidos cuando manifiesta lo siguiente:

Todos me toman por un Idiota. Antaño he estado, en efecto, tan enfermo, que parecía realmente un idiota. Pero ¿puedo ser un idiota ahora que me doy cuenta de que los demás me juzgan así? Pienso en ello y me digo: “Veo que los demás me toman por un idiota, más, sin embargo, estoy cuerdo, y la gente no lo comprende...” Este pensamiento se me ocurre a menudo. (Dostoyevsky 2012: 80)

El juego de percepciones sigue de esta manera con un largo recorrido donde Michkin sufre tanto las alabanzas sobre su persona como la denigración y el escarnio, particularmente de su prima Lisavieta Prokofievna la esposa del General Epanchin, así como de la hija de esta última: Aglaya. El dibujo del personaje ha quedado así marcado desde los inicios de la narración a un sujeto constituido por afecciones encarnadas en otros sujetos que representan distintas fuerzas o pasiones. Bajtin, por cierto, establece esta diversidad de fuerzas o caracteres como una de las principales características de la prosa del escritor ruso (Bajtin 1988: 26) quien señala lo siguiente: los personajes que presenta Dostoyevsky son autónomos hasta cierto punto del escritor, plantean sus problemas y dilemas y siguen un curso propio, sin embargo, este proceso no anula el punto de vista del autor. Michkin de acuerdo a lo anterior es un sujeto que ha devenido un idiota consciente de su cordura pero que escapa continuamente a esta determinación, muestra una cierta independencia como personaje que le dota de una fuerza única que viene a incomodar y contradecir los designios de Dostoyevsky. De tal forma que en la narración se muestra constantemente esta determinación autónoma de un personaje por escapar al modelado de las pasiones y su destino. En un enfoque más próximo a Deleuze podemos considerar esta autonomía bajtiana del personaje bajo la llamada primacía de la “línea de fuga deleuziana” de la cual habla Phillippe Mengue (Mengue

2008: 133-136) señalando que Deleuze quiere significar con dicho concepto no una desbaratada y dogmática alabanza por la rebeldía y el escape, incluso por una condena sin más y a ultranza de todo orden o estructura, sino antes bien dice Mengue, se trata a fin de cuentas de una valorización de tales elementos como puntos necesarios para lo posible. Trasladando esta línea de fuga a nuestros personajes literarios (en particular de Michkin) quien nos revela con su conducta que efectivamente todos los flujos modelan afectando, determinando un comportamiento o una personalidad, pero provocan también una fuga, una apertura a la transformación, efecto que se ha de revelar como un brillo de conciencia fugaz que aparece como resultado de la velocidad de los flujos y su actividad incesante.

IV.

Para Deleuze, los flujos recorren el CsO sin cesar y sin orden, es la libre circulación del deseo, la desterritorialización ocurre de esta manera como un salto al vacío, desde una plataforma o molaridad. El Idiota es una narración que posee sin duda la virtud de reflejar de una manera muy clara en mi punto de vista, el funcionamiento del CsO expresado como una multitud ansiosa y perdida, vagando en sus propias pasiones, esto es, como si fueran flujos cada uno de ellos. El Idiota, por otra parte, puede ser referenciado particularmente a un tipo de dinámica cuyo modelo de creación es la multiplicidad contradictoria que conduce a una musicalidad. El método seguido por Dostoyevsky sugiere una ejecución de altos y bajos, de sonidos y silencios alternados donde se expresa un ritmo, así como una armonía. Quiero destacar para ejemplificar lo anterior un pasaje de la narración en el cual Nastasia Filipovna ocupa un lugar privilegiado como personificación de la dinámica que he mencionado, esto es, de ese ir y venir de la calma tensa a la explosión. Nastasia explota en su casa como resultado de varias tensiones acumuladas desde la llegada de Michkin a San Petersburgo, es asediada por Rogochin admirador rendido, por su antiguo protector Totzin que ahora la desprecia, igualmente por Gania hombre indigno y sumiso; el príncipe Michkin por si fuera poco ha pedido su mano para casarse con ella. La acumulación de estas tensiones y luchas por la posesión de Nastasia han llevado a una escena estrujante donde ha acordado reunirse con todos sus pretendientes, Michkin y curiosos incluidos; misma donde Nastasia acepta un fajo de billetes que Rogochin le ofrece a cambio de ser elegido por ella para él matrimonio. La escena transcurre en un estridente alboroto donde los presentes participan con gozo y morbo en una autoinmolación de la mujer quien dramáticamente arrojando al fuego el fajo de billetes de Rogochin, desafía a Gania a obtenerlo como regalo si es capaz de sacarlo de las llamas. La narración se vuelve aquí explosiva y alcanza un clímax que resume todas las líneas de intensidad que los personajes habían venido desarrollando. Ligando esta escena de la narración a un

planteamiento estético muy interesante como denso dentro de la obra de Deleuze donde se aplica en la cuestión de explicar la musicalidad, nos dice que existe algo así como la «compactación de las ondulaciones en un número» (Deleuze 2006: 302) igualmente que (y en esto Deleuze sigue a Whitehead) lo placentero se encuentra relacionado con lo público de alguna manera, con aquello que puede salir de un interior para hacerse exterior y ser manifestado (Deleuze 2006: 301) digamos entonces según lo anterior, que lo placentero es la compactación de algo disperso, vibrante en un centro denso y definido, que puede ser, incluso, un número, tal vez un signo, o tal vez una voz. La explosión ante todos de Nastasia es expresión de placer tanto como una manera abrupta de entrar en el CsO, su explosión, su reconocimiento público como una prostituta sin dignidad es tanto la conversión de un mundo social corrompido a un signo o número, como una expresión pública que conlleva cierto placer catártico expresado como descarga de las imposiciones, una definición, a fin de cuentas, aunque estridente o cacofónica. Así entonces, El Idiota de Dostoyevsky nos conduce a mí parecer a un aspecto de la estética deleuziana establecido como un funcionamiento que implica una musicalidad inscrita en sus líneas, una de un tipo particular donde el mismo caos es expresión musical. La escena de Nastasia nos plantea dos elementos muy importantes: primero que una novela define un placer por el recorrido de distintos flujos que recorren en libertad una superficie, viéndose unos a otros con indicios de armonía (pienso también por ejemplo en la novela Contrapunto de Aldous Huxley) donde los flujos comienzan a acercarse en sus diferentes vibraciones, pero sin confundirse. Un segundo elemento es la consideración de la novela como la revelación de un punto o puntos de expresión de uno o varios CsO que materializan o hacen “pública” en palabras de Deleuze, un caos informe de vibraciones o bien de flujos que vibran y hacen explosión en un momento determinado. Estos dos aspectos se unen a otro más donde en a mi parecer, tendría que ser un momento donde el CsO esa expresión de flujos vibrantes puede ser vista tanto como un caos o bien como una catarsis lo cual en todo caso expresa un tipo de placer que bien podríamos calificar de estético. El punto es también como esta inmersión en el CsO conlleva una musicalidad siendo un caos; me parece que lo importante para considerarle como tal es su combinación en el juego de tensiones conducidas por el autor ruso quien magistralmente coloca los sonidos, que son voces y flujos, en tal disposición que armonizan con ese caos. Ahora bien, frente a esta musicalidad, podemos colocar otra aproximación deleuziana al problema de la estética literaria que es la escritura devenir, aquel procedimiento que Deleuze define como la capacidad de llevar a cabo la transformación de un personaje en una posibilidad, o bien un indefinido que prescinde del artículo definido (él, la) donde la escritura es una transformación hacia un animal fantástico no existente (Deleuze 1996: 13) o bien hacia un colectivo por venir. El devenir del escritor dice Deleuze se identifica con un delirio, no con aquel que proclama una raza un pura y dominante sino aquel que proclama una raza bastarda, dominada que lucha por salir de la opresión (Deleuze 1996: 11) en este

proceso la literatura puede mezclar ambos delirios y encaminarse a la opresión, por ello es preciso Deleuze estar bien alertas y crear una salud literaria, una literatura consciente de este peligro que luche contra sí misma. Qué otra cosa no hacen los personajes involucrados en la quema de billetes de Nastasia Filipovna cuando después de la explosión de esta última expresan: «Admitamos que todo lo de esta noche hay sido efímero, novelesco, incorrecto. Pero no por ello carece de originalidad» (Dostoyevsky 2012: 194) el procedimiento de devenir es productivo en cuanto tenemos una literatura que escapa de los terrenos familiares para incomodarse como estos personajes de la novela, incluso para la creación de una lengua nueva, que en mi punto de vista es el lenguaje reivindicatorio de Nastasia, la exigencia de una liberación de sus opresores, un símil de un pueblo ruso del porvenir, superación de la opresión del régimen zarista. Sin embargo he de volver al punto de una lectura musical en cuanto me parece un procedimiento más estético en cuanto involucra al lector con una materialidad sonora dada en las explosiones y juego de los flujos. A fin de cuentas son dos procedimientos estéticos que dibujan la pasión por parte de Deleuze hacia la literatura como un arma de transformación y creación de horizontes virtuales de liberación.

Conclusiones

El Idiota de Dostoyevsky representa en mi opinión una manera muy original de plantear el problema del CsO como realidad ontológica que se conecta con la experiencia estética. Se ha hablado mucho del CsO como momento de desorganización total, como desarticulación de la organización política, moral o cultural, y muchas otras relaciones más. Ahora bien, la fecundidad de este concepto, sabemos, es enorme por lo cual he tratado aquí de pensarlo como una experiencia que se articula con los flujos para describir aquello que podríamos identificar como un placer estético. Mi conclusión en este sentido es que la novela de Dostoyevsky tiene un significado especial para una lectura experiencial que relaciona los aspectos de flujos ya como vibraciones ya como sonidos o voces personificadas y el CsO como expresión de un caos placentero que da lugar a una experiencia cercana a la *kátarsis* purificadora con acento aristotélico. Aquí sin embargo tendría que considerar que, en *Deseo y Placer*, Deleuze en su crítica a la filosofía de Foucault, en particular en el debate que sostuvieron sobre el deseo y el poder, hace una afirmación en sentido contrario definiendo el deseo como superior al placer, incluso que el placer anula el deseo (Deleuze 2006: 29-30) ello en razón de que el deseo es actividad inmanente, incesante, es la tarea de Masoch, mientras que el placer sería ubicación, normalización (re-territorialización) lo cual implica por tanto parar el movimiento incesante de deseo, detener el juego de la inmanencia. Para Deleuze, Foucault se encontraría de parte de Sade por su preferencia por el placer-cuerpo, ello al menos en teoría. Mi punto de vista sobre esta diferencia es que el placer guarda un

importante lugar como un tipo flujo entre muchos otros, necesario para esa producción incombustible e incesante del deseo, y desde ese punto de vista debe explorarse la relación entre grado de expresión y escape del deseo de la calma normativa del placer. Si como Deleuze ha explicado sobre la teoría de Whitehead, lo bello se identifica en cierto grado con una descarga catártica placentera no tiene por qué considerarse lo placentero un asunto de carencia (elemento que para Deleuze es lo más inaceptable en el placer) sino un elemento de flujo que aporta a la actividad del deseo. Dejo este punto para una exploración más profunda que merece revisar los argumentos deleuzianos puesto que en la perspectiva de Deleuze no existe nada que pueda competir con el campo de la inmanencia y la velocidad del deseo punto que es esencial para comprender su filosofía toda, y por supuesto su propuesta en cuanto a la estética. Quiero señalar por último que el personaje de Michkin nos brinda un modelo de musicalidad que José Luis Pardo llama del “afuera” pues Michkin se ubica dentro del caos humano a donde ha venido a parar como un forastero desmemoriado que busca mantener un equilibrio, una identidad, para ello ha tenido que apoyarse en crear un estribillo, una canción que son sus pensamientos, donde marca constantemente su negación a la locura y la idiotez. La musicalidad ocurre entonces en esta novela de Dostoyevsky como una purificación del alma así como un encuentro con la unidad en la beatitud guiada por un Idiota.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México: F.C.E.
- Bozal, V. (ed.). (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas. Vol II*. Madrid: Machado.
- Deleuze, G. (2006). *Deseo y Placer*. Barcelona: Alción.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre Capitalismo y Esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2006). *Exasperación de la filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2004). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Dostoyevsky, F. (2012). *El Idiota*. México: Editorial Tomo.
- Holland, E. (1999). *Deleuze and Guattari's Anti Oedipus*. London-New-York: Routledge.
- Huxley, A. (2016). *Contrapunto*. México: Edhasa.
- Mengue, P. (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: F.C.E.
- Pardo, J.L. (1994). “Y Cantan en el Llano”, *Archipiélago*, núm. 17, 67-76.