

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA OBRA FILOSÓFICA. EL NOMBRE PROPIO Y LA MUERTE DE AUTOR

The Aesthetic Dimension of Philosophical Work. The Proper Name and the Death of Author

Emmanuel José Ávila Estrada

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Avilaestrada2023@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9501-5437

RESUMEN

¿Qué hay de personal en la obra escrita? ¿Qué tanta propiedad tenemos sobre ella? ¿Quien escribe es quien la representa? Estas son algunas de las preguntas que este escrito busca responder, sosteniendo que toda obra filosófica posee una dimensión estética infranqueable, adscrita a un estatuto impersonal que constituye su impulso vital o su motor creativo, su condición sine qua non. Se explora este acontecimiento tan íntimo a través de la categoría de nombre propio desde la filosofía contemporánea francesa, particularmente, en pensadores como René Schérer, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Maurice Blanchot y otros que se unen a estas reflexiones en torno a la estética. Así, el lector se encuentra con la explicación de los modos o mecanismos con que el nombre propio es producido y cómo surge del acontecimiento de la muerte del autor, confirmado a través de su configuración como dimensión estética en la obra.

Palabras clave: *muerte del autor, nombre propio, estética, obra de arte total, creación.*

ABSTRACT

What is personal in the written work? How much property do we have over it? Is the one who writes, the one who represents it? These are some of the questions that this paper seeks to answer, holding that every philosophical work possesses an insurmountable aesthetic dimension, this statute being impersonal that constitutes its vital impulse or its creative motor and serves as its sine qua non condition. Subsequently, this intimate event will be explored through the category of proper name within the contemporary French philosophy, reflecting on the aesthetic dimension. In this regard, the reader find an explanation of the modes or mechanisms in which the proper name is produced and how it occurs in the event of the author's death, confirmed through its configuration as an aesthetic dimension in the work.

Keywords: *author's death, proper name, aesthetics, total work of art, creation.*

INTRODUCCIÓN

La muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo impersonal, lo que está fundado solo en sí mismo (...) 'devenir digno de lo que nos llega', 'decir sí a la muerte por amor a la vida' (Schérer, 2012, p. 15 [negritas del autor])

El presente escrito expone los modos en que la obra filosófica posee una dimensión estética infranqueable, siendo esta dimensión su impulso vital o su motor creativo, su condición *sine qua non*. En ello se sitúa el nombre propio como un detector estético, a través del cual se explican los modos de producción del pensamiento y las relaciones de la obra con el intelectual/autor. Pues bien, partiendo de lo anterior y de acuerdo con lo que aquí se desarrolla, se plantean las siguientes preguntas iniciales: ¿cómo hacer una distinción efectiva entre el intelectual/autor y su obra? ¿Cómo definir la obra en su relación con el texto, el libro y lo escrito? ¿Existe una distinción entre la obra y el intelectual/autor, o, más bien, es acaso el intelectual/autor la obra? Por otro lado, ¿será posible captar en el nombre propio una relación con la obra y explicarlo, describirlo y analizarlo sin cristalizarlo en tales explicaciones, descripciones y análisis? ¿Es el nombre propio un homólogo del intelectual/autor? Y, por último, ¿cómo se puede leer esto último desde la categoría de nombre propio? ¿Cuál es la relación que sostiene el nombre propio con la obra de arte total?

Desde ya, y a primera vista, por el título que porta este texto, podemos sentir que la perspectiva filosófica de la que partimos es estética; no obstante, cabe aclarar que no se trata de la estética como concepto aglutinante, aquella misma que en la tradición filosófica ha sido concebida como lo propio de un sujeto productor de *juicio* que, a su vez, parte de la objetivación de la experiencia o vivencia de lo real, configurando un límite racional de interpretación y comprensión previamente fijado teniendo como resultado

“su” mundo. De hecho, no se trata de ningún sujeto aquí. Más bien, queremos entender la estética como creación o producción (no de lo sensible, sino) en lo sensible. Estética en su forma más básica y simple como sensación o sensibilidad (*aisthesis*).

Dicha sensibilidad toma a un sujeto sin dominio, que yace sobrecoído por la experiencia de la que brota el sentido y la palabra (oral, escrita, átona). Entonces, estética no como percepción de un sujeto, sino como producción venida del encuentro con lo real. De aquí que de haber un sujeto nunca está antes, sino al final o en el proceso, como elemento, como ingrediente. La estética no es algo ya-dado y situado en un juicio venido de facultades del espíritu, sino un horizonte productivo, el límite sobre el que nos abrimos a lo imposible: un advenir de permanente construcción, un *pro-iactum* incesante, inacabado.

Para lograr el propósito planteado y responder a estas desde esta visión estética, el presente texto se divide en tres partes: (1) Se presentan los mecanismos a partir de los cuales el nombre propio es producido, basándonos en las consideraciones sobre la creación del *concepto* y el *plano de inmanencia* (Deleuze-Gilles y Guattari-Félix), complementando esto con aquello denominado *intelecto* (Flusser-Vilém¹). (2) Se explica la distinción existente entre intelectual/autor, personaje conceptual y nombre propio, esperando con ello arribar a la comprensión del nombre propio como acontecimiento advenido de la muerte del autor, irrumpiendo al interior de la obra, una trascendencia que imposibilita la relación de causalidad entre el intelectual/autor y la obra. (3) En la tercera parte, se propone al nombre propio como categoría estética de análisis respecto a la *obra de arte total* (Schérer-René) y la *obra* (Blanchot-Maurice)

1 Todas las traducciones de este texto, de inglés a español, son del autor.

I. Todos los libros que vemos en los estantes de las bibliotecas de las universidades, de las escuelas o sobre el buró de profesores, académicos e investigadores, los mismos libros que exhibimos en nuestras casas a veces organizados o simplemente apilados, algunos de ellos, quizá, digitalizados como simulacro de lo físico en nuestras computadoras, tabletas, *smartphones* o *Kindles*. Sea cual sea el caso, todos tienen algo en común: están anteceditos por un momento de producción y creación que, aunque inaccesible materialmente, son captables por sus efectos (superficie). Este es un momento productivo de lo humano, un lugar que no tiene espacio ni tiempo; empero, sus productos subsisten temporalizados y espacializados. Ahí lo espaciotemporal es efecto y no causa. Félix Guattari y Gilles Deleuze le han llamado a esto plano de inmanencia, mientras que Vilém Flusser *intelecto*, aspirando a darle nombre a lo innombrable, a aquello que escapa al concepto y a la significación. Intelecto y plano de inmanencia son un llamado al momento que antecede toda producción, momento pre-ontológico que establece como única condición un incondicional. En tal sentido, abismo, desierto y caos son formas convenidas de llamar a las fuerzas que producen lo existente, los flujos invisibles que sostienen la materia.²

Todo libro, texto o escrito publicado física o digitalmente, es producido sobre un suelo liso y estriado, un compuesto de fuerzas magmáticas que repulsan y reúnen todo lo que sobre ello es colocado; el principio de donde todo viene y a donde todo va. El

2 Respeto de esto nos apoyamos en el pensamiento estoico expuesto por Emile Bréhier (1928), en su texto titulado *La théorie des incorporels dans l'ancien Stoicism*, del cual partirá Gilles Deleuze, en algunas partes para escribir su *Lógica del sentido*. En ello, Bréhier explica algo interesante que nos aproxima a una ontología de las fuerzas de la que, como podrá leerse, está inspirada este texto en cierta medida. Bréhier lo expone así: “Esto será, como en lo viviente, por una fuerza interna que les retiene, que se le llama fuerza *εἰς* en los minerales, naturaleza en las plantas y alma en los animales (...) ella determina la forma exterior del ser, sus límites, no a la forma de un escultor que una estatua, sino como un germen que desarrolla hasta un cierto punto el espacio, y hasta ese punto solamente sus capacidades latentes” (Bréhier, 1928, p. 5).

plano de inmanencia es aquí la *imagen del pensamiento*, un campo intelectual constituido de fuerzas en donde, de forma ineludible, todo intelectual/autor³ está plegado. Aquí no aludimos al intelectual/autor como agente, más bien como quien se engancha a la máquina que, palabra a palabra, cose un texto, mientras es atravesado por la realidad que le pulsa (*trieb*) a la creación.

A este respecto, Flusser explica que “la subordinación de la voluntad al intelecto es, a nuestros ojos, el *natural* estado de cosas” (Flusser, 2014, p. 21), el yo como condición pre-ontológica queda desestimado por la intempestiva presencia de las fuerzas del intelecto que, a su vez, “garantiza el contacto de los conceptos, con unas conexiones siempre en aumento” (Flusser, 2014, p. 22). Partiendo de Deleuze y Guattari, no es el sujeto quien piensa la máquina, sino que esta produce el pensar. Del mismo modo, así como el plano en sus conexiones produce el concepto, a su vez, “garantizan el asentamiento de población del plano” (1993, p. 41). El plano intelectual existe gracias a su población de conceptos, y viceversa.

Para nuestras consideraciones posteriores es importante ampliar un poco este último aspecto expuesto por Flusser, o por lo menos exponer la base de su argumento antiegótico. La resignificación que hace Flusser sobre la concepción de intelecto parte de una reinterpretación del principio cartesiano de la duda, aquel mismo que garantiza la existencia del sujeto entendido como ego cogito, manifiesto en el acontecer mental que se puede dudar de todo, menos de sí (*me, moi*). Por su parte, Flusser, en lugar de dar por finalizada la producción epistemológica en la confirmación metafísica cartesiana, tratará más bien de radicalizar ese “yo dudo, entonces, yo soy”, anteponiendo a esta certeza incorruptible del *cogito* una extensión de sí misma, llevándola al punto de inicio:

3 Aquel que se supone es el agente, aquel a quien jurídicamente le reconocen “los derechos morales y patrimoniales que la ley concede a los autores, por el simple hecho de la creación de una obra literaria, artística, musical, científica o didáctica, esté publicada o inédita” (Wikipedia, *Derecho de autor*, 07/05/2023).

habrá que dudar de la duda. Este último aspecto es explicado por Hernández (2024) de la siguiente manera:

Flusser parte del estado polivalente de la duda, la cual, parafraseándolo, al ser un modo con el cual se estimula al pensamiento a dar por fin con alguna fe, bien puede implicar el inicio de otra fe, o puede conducir hacia el extremo del escepticismo. Lo importante es señalar que con la duda perdemos la certeza, se pone fin al estado de inocencia del espíritu. (Hernández, 2024, p. 198)

Lo anterior hace colapsar al sujeto y su imagen como instancia única y garante de la existencia. “La duda de la duda se derrama desde el intelecto hacia todas las otras capas de la mente, amenazando con socavar los últimos pilares de nuestro sentido de la realidad” (Flusser, 2014, p. 14). Por tanto, el sujeto no es auténtico, ni mucho menos autosuficiente; el sujeto es inestable, irregular, psicótico, poroso e interdependiente, “la duda de la duda no es otra cosa más que el intelecto dudando de sí” (Hernández, 2024, p. 199). Como dirían Deleuze y Guattari en su *AntiEdipo*, este no es quién produce, más bien es producido,⁴ no es principio y razón suficiente, ni punto cero de la producción, sino un efecto de rebote de este proceso.

4 Específicamente, en el *AntiEdipo*, Deleuze y Guattari (1985) exponen este aspecto de la siguiente manera, en el marco del caso de Schreber: “Según el sentido de la palabra «proceso», el registro recae sobre la producción, pero la propia producción de registro es producida por la producción de producción. Del mismo modo, el consumo es la continuación del registro, pero la producción de consumo es producida por y en la producción de registro. Ocurre que sobre la superficie de inscripción se anota algo que pertenece al orden de un sujeto. De un extraño sujeto, sin identidad fija, que vaga sobre el cuerpo sin órganos, siempre al lado de las máquinas deseantes, definido por la parte que toma en el producto, que recoge en todo lugar la prima de un devenir o de un avatar, que nace de los estados que consume y renace en cada estado (...) Viene a ser lo mismo decir que el sujeto es producido como un resto, al lado de las máquinas deseantes, o que él mismo se confunde con esta tercera máquina productiva y la reconciliación residual que realiza” (Deleuze y Guattari, 1985, pp. 24-25)

Ahora bien, si el sujeto es producido y yace al margen, ¿qué o quién ocupa el plano intelectual? ¿Quién habla? (Michel Foucault) ¿Quién escribe? ¿De dónde viene la voz? (Maurice Blanchot) ¿Dónde está en ello el intelectual/autor? Para dar respuesta, conviene referirse a la creación de conceptos para analizar esta cuestión de la producción. Para Deleuze y Guattari, “no hay concepto simple. Todo concepto tiene sus componentes, y se define por ellos (...) se trata de una multiplicidad” (1993, p. 21). Todo concepto es producido por articulación, repartición e intersección. El concepto totaliza sus componentes respecto de un perímetro o un territorio específico, el cual es fragmentario, gracias a ello el plano del concepto adquiere consistencia. Por tanto, todo concepto es situado, su relación está redoblada, es bimodal, ya sea en posición de concepto o como componente. El concepto adquiere su función por una ordenada, hecho posible gracias a su heterogeneidad y a su límite siempre estriado, por lo que acaba enganchado a otro plano, con otras indicaciones, con otro sentido y orientación.⁵ Ampliemos este aspecto así:

Las relaciones con el concepto no son de comprensión ni de extensión, sino solo de ordenación, y los componentes del concepto no son constantes ni variables, sino meras *variaciones* ordenadas en función de su proximidad. Son procesuales, modulares (...) Un concepto es una heterogénesis, es decir, una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad. (...) El concepto se define por la inseparabilidad de un número infinito de componentes heterogéneos. (Deleuze y Guattari, 1993, p. 26)

5 Esto es posible entenderlo mejor con la endoconsistencia del concepto que indica el modo en que un concepto hace suyo un componente dentro de él, haciendo inseparable de otros, sin importar de donde ha venido, se trata de un proceso de reterritorialización, en termino semánticos, de resignificación, el componente es resituado en favor de una organización distinta.

Es en el plano de inmanencia donde son posibles las vinculaciones entre componentes, dando lugar al concepto como acontecimiento. El plano intelectual es el lugar de la producción del pensamiento, el concepto se produce haciendo visible dicho plano, pero él está siempre en latencia, pulsando relaciones. Este lugar de experimentación es “el campo en que el pensamiento ocurre” (Flusser, 2014, p. 24), se contrapone a un “yo pienso” y a la supremacía de un sujeto como genio y creador. El pensamiento ocurre en la misma medida en que el concepto es “acto de pensamiento” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 27), y el sujeto, el “yo” y la conciencia son solo sus epifenómenos, o en los términos de Deleuze (1989), “efectos de superficie” (p. 15) de una máquina abstracta (pensamiento).

Por su parte, Díaz explica esta naturaleza del plano a partir de unas “características diagramáticas que movilizan las fuerzas del infinito direccionadas bajo una trama de naturaleza fractal y absoluta; y en este absoluto ilimitado” (2022, p. 32). De lo anterior se deriva una pregunta importante, ¿dónde está aquí el pensamiento?, ¿qué o cómo piensa el sujeto?, o, mejor aún, ¿cómo ocurre el pensamiento? La pregunta es por el acontecimiento. El intelecto que supone una concepción más amplia que el Mismo (“yo pienso”, conciencia y autoconciencia) es análogo al campo gravitacional de la Tierra que “no es una cosa, sino el *cómo* los cuerpos relacionados a la Tierra se comportan” (Flusser, 2014, p. 25). El intelecto alude a un proceso no a la esencia del producto. En el proceso se devela como esencial a una heterogénesis productiva que se resiste a la unificación u homogenización semiótica, a lugares acabados. “El intelecto no será otra cosa más que el campo en el cual corren libremente nuestros pensamientos. Se trata de afirmar una lógica impersonal en donde del yo pienso nos trasladamos a la lógica de los pensamientos ocurren” (Hernández, 2024, p. 200).

Partiendo de lo anterior, para Guattari y Deleuze la producción de un plano es una hoja de ruta de la producción de un concepto

(vinculación, repartición e intersección⁶) y para Flusser, “una organización lógica de conceptos” (Flusser, 2014, p. 27), a partir de ambas perspectivas se entiende el pensamiento como una “red dinámica de ordenación de planos, un plano intelectual que está hojaldrado” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 53) y que solo será comprensible diagramáticamente: imágenes de conceptos con ordenadas de flujos. Es así como los conceptos nos arrastran a otros planos, atravesando otros perímetros del pasado, de su historia y su devenir. El pensamiento ocurre como acto creativo y es esta su imagen, la de un fractal. El plano de inmanencia es así la imagen del pensamiento, imagen de un proceso inacabado, de un movimiento infinito que “es un vaivén, porque no va hacia un destino sin volver ya sobre sí” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 42).

El nombre propio aquí es aquello que surge como acontecimiento venido de la configuración de un plano de pensamiento, de conceptos encadenados, vinculados en función de una ordenada (un tema, un problema, territorio, historias, personajes). El nombre propio es lo que va quedando del proceso productivo en el plano; es la consistencia de un plano intelectual, su endo/exoconsistencia y sus modos de producción que son también modos de pensar. Todo ello, en conjunto y por condensación, hace manifiesto al nombre propio. Deleuze y Guattari exponen algo que parece pertinente a nuestro interés, sobre todo, por la ambigüedad que porta: “Hay algo en efecto, algo un poco misterioso, que aparece a ratos, o que se transparenta, y que parece tener una existencia confusa, a medio camino entre el concepto y el plano preconceptual, que va de uno a otro” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 63). Pues bien, esta confusa figura es, a nuestros ojos, el nombre propio.

6 Continúa diciendo Deleuze-Guattari: el concepto, entendiéndose totalizante en relación al componente y fragmentario en relación con otros sistemas de relación, “solo cumpliendo esta condición puede salir del caos mental, que le acecha incesantemente, y se pega a él para reabsorberlo” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 21).

En esa medida, el nombre propio será el límite del intelecto (como afirma Flusser), pero también el modo singular de producción de/en un plano, es decir, el cómo se vincula, reparte e intercepta. El nombre propio no es ni el concepto ni el plano, sino aquello que sucede, aquello que deviene. En imagen, el nombre propio es para el plano lo que las nubes a la Tierra, es decir, aquello que circunda el plano formando un conjunto diagramático.

Vamos al detalle de este proceso de producción creativa de donde se abstrae el nombre propio. Al ser acontecimiento “no remite la vivencia al sujeto trascendente = Yo, sino que se refiere al sobrevuelo inmanente de un campo sin sujeto” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 50). El nombre propio no es ni el intelectual/autor ni la obra, los cuales solo son comprensibles por su vínculo con este. La formación de un sistema de pensamiento con pretensiones universalistas, por ejemplo, sucede cuando el nombre propio toca el suelo que antes sobrevolaba y en su horizonte solo se ve así mismo, cerrándose entonces sobre sí. Muy al contrario, la función de un plano intelectual nunca es la de cerrarse sobre sí, más bien es una de las formas en que un plano se apaga, puesto que un plano siempre está “plegándose, pero también plegando a otros o dejándose plegar, engendrando retroacciones, conexiones, proliferaciones, en la fractalización de esta infinidad infinitamente plegada una y otra vez” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 43). Este es el movimiento infinito al que nos referíamos hace un momento.

Aparte de lo anterior, el nombre propio es la forma en que se produce el plano; es singularidad, puesto que “toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica siempre constituye una singularidad” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 14). Dicha singularidad a la que alude el nombre propio no es un cierre, sino una territorialización en función de la consistencia de un plano de pensamiento y su relación con su medio real o ambiente (época). La singularidad nada tiene que ver con la identidad o identificación, es por esto que el intelecto se contrapone al Mismo o al Yo. Es en este sentido que “el concepto se

concibe como una singularidad: una heterogénesis incorpórea, autorreferencial e intensiva que involucra una multiplicidad móvil y fluctuante” (Díaz, 2023, p. 28), no hay Uno, sino variaciones.

Dicho intelecto en tanto fuerza creadora de esta singularidad se manifiesta en la inmanencia de la producción creativa y esta inmanencia permite comprender que “el concepto no viene dado, es creado, hay que crearlo, no está formado, se plantea a sí mismo, en sí mismo” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 17). En otros términos, se trata de una exigencia inmanente de lo real “que produce un centro de vibraciones en el que resuenan distintos componentes conceptuales en su interior y promueve la apertura de otros conceptos nuevos y diferentes” (Díaz, 2023, p. 28). La inmanencia del pensamiento está más próximo al empirismo que a alguna suerte de racionalismo, más próximo al constructivismo que al solipsismo, más cerca de un materialismo que de un idealismo.

El tiempo filosófico es un tiempo grandioso de coexistencia, que no excluye el antes y el después, sino que los *superpone* en un orden estratigráfico (...) La vida de los filósofos, y la parte más externa de su obra, obedece a las leyes de sucesión ordinaria, pero sus *nombres propios* coexisten y resplandece, ora como puntos luminosos que nos hacen pasar de nuevo por los componentes de un concepto, ora como los puntos cardinales de una capa o de un estrato que vuelven sin cesar hasta nosotros, como estrellas muertas cuya luz está más viva que nunca. La filosofía es devenir, y no historia; es coexistencia de planos y no sucesión de sistemas. (Deleuze y Guattari. 1993, p. 61)

En este orden de ideas, si un plano intelectual se crea en la vinculación y producción de sus conceptos, esta interacción reactiva, a la que siempre está sometida, compone constelaciones que gravitan por la energía (aquella misma del plano) que los atrae o repulsa. El nombre propio es lo que hace identificable un plano, al internarse en este ya es cosa nuestra, al igual que el replicarlo y reproducir sus modos de creación. Ya lo decía Michel Foucault en uno de sus seminarios, “el nombre de autor: imposible tratarlo

como una descripción definida; pero igual imposibilidad de tratarlo como un nombre propio ordinario” (Michel Foucault, 2005, p. 3). El nombre propio es aquello que señala una cierta manera de trazar líneas, es una traza imaginaria sobre un plano.

El nombre propio es territorio y constelación, y como constelación pertenece a una familia, no en los términos de una ascendencia, linaje o casta, sino como una genealogía estratigráfica. Al interior de cada familia o con otras familias es posible que las relaciones sean de intercambio o de préstamos (la escuela francesa y la escuela de Frankfort). No obstante, las relaciones con otras familias es posible que sean de robo, saqueo y colonización, así como de destrucción o muerte (cristianismo *versus* griegos, griegos *versus* barbaros, modernos europeos *versus* mesoamericanos y sudamericanos; o también Nietzsche *versus* Platón, Zaratustra *versus* Sócrates, Marx *versus* Hegel). Pues bien, ya en este punto, es conveniente distinguir entre nombre propio e intelectual/autor, y, en la misma medida, identificar el lugar de la obra en ello.

II. Escribía Blanchot en Una voz venida de otra parte, “¿por qué no cortar las amarras para ir hacia ella en la muerte, por la muerte no solamente consentida, sino llamada, ‘elegida como la forma más perfecta de silencio?’” (2009, p. 12). Asimismo, el nombre propio trae de suyo un sino trágico: solo se manifiesta en la muerte del intelectual/autor, en esto radica su acontecimiento, para el nombre propio no hay vida sin la muerte. Para que el nombre propio se manifieste, el intelectual/autor debe sostener un compromiso epistemológico y ético con el plano, debe desencarnar. Entonces, el intelectual/autor sentado frente a quien le entrevista es solo un muñeco de ventrilocuo, y dicho ventrilocuo no es otro que el nombre propio, las fuerzas le han tomado en una singularidad. El intelectual/autor presta su voz y el nombre propio porta la semántica singular en que opera el plano.

Aunque el personaje conceptual sea un homólogo del nombre propio, este último, más allá de comunicar al concepto y el plano, nos indica una distinción importante entre quien escribe y lo

escrito, entre Vilém Flusser y Vilém-Flusser, entre Gilles Deleuze y Félix Guattari y Deleuze-Guattari. Ahora, esta homologación es solo respecto del plano más no de su acción sobre el plano. El nombre propio es el representante de una máquina, es lo impersonal del intelectual/autor. El nombre propio es la condensación de personajes conceptuales (con sus planos y sus modos de funcionar), siendo todos y ninguno; es la imagen robada del intelectual/autor que es absorbida por el plano. Un conjunto no disuelto ni resuelto por un $\forall$, una aniquilación de dicho “yo”. Retomemos a Deleuze y Guattari:

Los personajes conceptuales son los “heterónimos” del filósofo, y el nombre del filósofo, el mero seudónimo de sus personajes. Yo ya no soy yo, sino una actitud del pensamiento para contemplarse y desarrollarse a través de un plano que me atraviesa por varios sitios (...) El filósofo es la idiosincrasia de sus personajes conceptuales. El destino del filósofo es convertirse en su o sus personajes conceptuales (...) El personaje conceptual es el devenir. (Deleuze y Guattari, 1993, p. 66)

El agente (agenciamiento) de enunciación en Guattari (2006) que corresponde a una sustitución productiva de la función del $\forall$, es una multitud, y con relación al intelectual/autor, son “los personajes conceptuales los verdaderos agentes de enunciación” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 66). “El agenciamiento es el elemento que hace posible la articulación del territorio con las cualidades expresivas, o materias de expresión” (Simón, 2025, p. 114). Entonces, “¿quién soy yo? Siempre es una tercera persona” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 66) y el nombre propio (nombre del intelectual/autor) es lo que indica esta distinción, y al mismo tiempo la relación del intelectual/autor con el plano. Es por este hecho que nos permitimos hablar de Deleuze-Gilles, Guattari-Félix, Schérer-René, Flusser-Vilém o Blanchot-Maurice. Por ejemplo, no nos referimos a Gilles Deleuze el profesor de la Sorbona o el amigo de Félix Guattari, sino al plano que habita, construye y proyecta la realidad, nos referimos a Deleuze-Gilles,

el nombre propio, al territorio segmentado por sus personajes conceptuales. Díaz (2023) aclara un poco mejor esta cuestión de los personajes, afirmando que “se crean, emergen y proliferan, en cada nueva apuesta filosófica y devienen en una multiplicidad de nuevos y diferentes personajes” (p. 35).

Antes de saltar por la ventana de su apartamento en la avenida de Niel, en París, un 4 de noviembre de 1995, Gilles Deleuze ya había muerto en un compromiso epistemológico y ético. Asimismo, René Schérer no murió el primero de febrero de 2023, empezó hacerlo en 1970,⁷ y en 1974 fue confirmado mientras daba una entrevista a Bernard Pivot.⁸ Ciertamente, no hay nombre propio sin intelectual/autor, pero el primero en mención sobrevive al segundo, y es solo a través de la creación de un plano intelectual que se hace posible su coexistencia. Pero, ¿cuál es la naturaleza de esta muerte del intelectual/autor?, ¿cuál es el sentido y orientación estética respecto del plano intelectual? Conviene aludir a Blanchot para explicar este sino trágico.

La muerte del autor en Blanchot nos conduce a pensar en un redoblamiento existencial, no en referencia a una trascendencia, sino a una profundidad inconmensurable e inefable provocada por el encuentro con lo real.⁹ Este es el punto cero, una *hybris* que antecede la aparición del plano y que demanda la creación del concepto. En este encuentro con lo real no se produce una imagen narcisista para la configuración del sujeto, tampoco se produce una escisión. Para Blanchot, más bien, se trata de que el

7 En este año Schérer publica su primer texto sobre Charles Fourier, titulado *Charles Fourier ou la contestation Globale*.

8 Entrevista a René Schérer por Bernard Pivot, sobre el *Emile Perverti*. (L'INA éclaire l'actu (s.f.).

9 Sobre este concepto, y para hacerlo más cercano o familiar a los autores que aquí nos acompañan, preferimos entender lo Real como lo aborda Lacan, aquello que está entre el registro simbólico y el imaginario. Que bien podríamos verlo como fuente de donde brotan ambos registros, lo Real como el absurdo, el sinsentido, el nihilismo, lo cual nos convoca a la creación. Por otro lado, Blanchot le ha dado el nombre de *irrealidad*, o la experiencia de *Igitur*.

“puente de la comunicación se otorga al otro al no poder acogerlo y al estar unido a él por la muerte anónima: “Tombe à son tour hors de l'être, signifie l'au-delà de l'être”” (Peña, 2024, p. 171). Entonces, si hay un sujeto, este es deseo, agenciamiento que empieza su búsqueda desde un impersonal, búsqueda *ad infinitum* que tranquiliza, pero que no le sacia, esta es la capacidad de su movimiento, la misma razón por la que es imposible detenerse tras cada paso, cada letra, cada concepto, cada plano que se solapa a otros. Su manía es creación, su pasión es *poiesis*, *poiética*.

Partiendo de esto último, Blanchot se referirá a *igitur*, esta es la raíz de *igir* (verbo en francés que significa “actuar”), siendo en este mismo sentido “una búsqueda en la que juega el poema” (Blanchot, 2002, p. 95), y en donde se adscribe la relación con la obra. Se trata, por tanto, de una exigencia en la producción de la obra: abandonar todo derecho de propiedad intelectual o autoría. Blanchot, refiriéndose a la experiencia de *igitur* de Mallarmé, dice: “Se puede decir que vio la nada actuando, que percibió el trabajo de la ausencia, que captó en ella una presencia, una potencia, así como en la nada, un extraño poder de afirmación” (2002, p. 96), nihilismo activo nietzscheano (Nietzsche, 2000). Esta experiencia del intelectual/autor es el inicio de un despliegue que solo es posible captar en el nombre propio.

El proyecto de M. Blanchot requiere para ello asumir la muerte común desde la trayectoria de la muerte del otro, simplemente para comprender la posibilidad de la propia: “il faut dire non pas «je» meurs, mais on meurt, mourant toujours autre”. Se podría decir que es precisamente la imposibilidad de aprender la propia muerte lo que se le revela.

La muerte [...] no es lo contrario a la vida, sino que está allí, constituyendo una realidad desconocida que absorbe constantemente cada uno de los instantes del presente, penetrando casi imperceptiblemente en los tejidos del cuerpo humano. (Peña, 2024, pp. 177-178)

Detengámonos en este aspecto de la muerte y precisémoslo un poco mejor. Este aspecto de la muerte en Blanchot también es tratado por Šumilova (2025) en un artículo reciente, que “nos ayuda a cambiar nuestra perspectiva sobre la muerte y entenderla desde una perspectiva impersonal en la obra de arte” (Šumilova, 2025, p. 141). Si bien no se alude concretamente a la muerte física, tampoco está excluida de su relación con la obra. La muerte es un espacio de producción creativa, es la condición previa a la obra, la comprensión de la muerte en Blanchot está “en un modo inorgánico [...] análisis del espacio de la muerte y de la transmutación de la muerte” (Šumilova, 2025, p. 141). La muerte es un momento preconceptual, es el plano en su sentido puro, es el universo antes del estallido del Big-Bang. Es así como la muerte del intelectual/autor deviene, y su muerte física consagra su obra a un proceso de producción inacabada. El espacio de la muerte es explicado por Blanchot así:

En esto reside la vocación humana. Si todo visible debe hacerse invisible, si esta metamorfosis es el objetivo, bien superfina parece nuestra intervención: la metamorfosis se realiza perfectamente por sí misma, porque todo es perecedero (...) ¿Qué tenemos que hacer entonces nosotros, que somos los menos durables, los más dispuestos a desaparecer? ¿Qué podemos ofrecer en esta tarea de salvación? Nuestra rapidez para desaparecer, nuestra aptitud para perecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte. (2002, p. 126)

El espacio de la muerte es consustancial a aquel de la palabra; nuestra capacidad para perecer, nuestra condición y aptitud para ser los más perecederos abren el umbral que nos pone frente a lo real desnudo, violento e inhumano. Empero, este es el lugar de la transformación, de pasaje al infinito, por ello, “no hay que quedarse, sino pasar” (Blanchot, 2002, p. 126), es este nuestro destino: transformación, metamorfosis, devenir. Muerte y vida aquí coexisten en una relación con lo infinito. Como dice Blanchot citando a Rilke: “La muerte es ese aspecto de la vida que no

está vuelto hacia nosotros, ni iluminado por nosotros (...) nuestra existencia se apoya en los dos reinos ilimitados y que se alimentan inagotablemente de los dos” (2002, p. 118). No hay nada de ‘malo’ en la muerte, más que su amenaza constante de aniquilar nuestra consciencia, ese es el riesgo, quedarse. La obra bebe de esta fuente y por ello ejerce su dominio sobre nosotros. Lo único que tenemos en ese momento es la palabra, la única capaz de captar el ser mientras está siendo. Este espacio de producción está vacío, y aunque la experiencia es puesta sobre el cuerpo del intelectual/autor, nada que tome le es suyo, nada es de su propiedad, lo único que tiene para sí y por derecho es lo incomunicable de su crónica, la certeza de una experiencia que le ha llevado fuera de sí y de la cual la palabra le sirve de testigo ciego. “El autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni el productor ni el inventor” (Foucault, 2005, p. 3).

Ahora, que sea incomunicable la experiencia no quiere decir que no pueda ser expresable.¹⁰ Lo oscuro de un lenguaje es la poética de la experiencia del ser, un lenguaje aporético, porque el $\varnothing$ ha colapsado y pensar lógicamente no ha sido suficiente para estar en lo real. Tal como lo escribe Foucault (en un texto dedicado a Blanchot), “el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (1997, p. 7). Quien ha visitado el ser del mundo ha regresado desgarrado por su violencia, pero iluminado por su inspiración. Foucault ha encontrado el halo de esta pulsión en Blanchot y lo ha descrito así:

De este pensamiento [el pensamiento del afuera], Blanchot tal vez no sea solamente uno más de sus testigos. Cuanto más se

¹⁰ Esto es comprendido mucho mejor desde aquello que ha sido denominado como *incorporales*, o como los llama Deleuze, *efectos de superficie*, es esto lo que constituye el contenido de lo que es expresable, en ello está la palabra, afirma Deleuze: “Los estoicos han descubierto los efectos de superficie. Los simulacros dejan de ser estos rebeldes subterráneos, hacen valer sus efectos (...) Lo más oculto se ha vuelto lo más manifiesto, todas las viejas paradojas del devenir deben recobrar el rostro en una nueva juventud: transmutación” (1989, p. 11).

retire en la manifestación de su obra, cuanto más esté, no ya oculto por sus textos, sino ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su existencia, tanto más representa para nosotros este pensamiento mismo —la presencia real, absolutamente lejana, centelleante, invisible, la suerte necesaria, la ley inevitable, el vigor tranquilo, infinito, mesurado de este pensamiento mismo. (Foucault, 2005, p. 10)

En “Nuestro don de muerte” (Blanchot, 2002, p. 126), el intelectual/autor ha tenido que ceder todos sus derechos al nombre propio en la creación de un plano intelectualivo que le ha sobrecogido. No hay obra sin la experiencia con lo real, y no hay nombre propio sin la muerte del intelectual/autor. Entonces, el plano sobre el que se crean los conceptos compone el todo de la obra, y, a su vez, una constelación (linealidad que vincula a los conceptos). El modo en que se trazan las vinculaciones e intersecciones, perímetros y trayectorias sobre un plano son expuestas de forma singular en el nombre propio, que también condensa personajes conceptuales. El nombre propio es, entonces, aptitud y actitud en el plano, pero también fuera de él. El nombre propio es ese conjunto de acciones ejecutadas por sus personajes para la creación. El nombre propio es un *ethos poiético* y *poliestesia*.

Así pues, el nombre propio surge de la ausencia del intelectual/autor en la obra, y, a su vez, es acompañante y representante de esa ausencia. Reiteramos el nombre propio no como un sujeto organizador y dictaminador, más bien, como el significante esquizo del plano. Esta es la marca de la singularidad de su ausencia. La aporía de la obra respecto del nombre propio es que es anónima por su imposibilidad de identificación (con el intelectual/autor); no obstante, tiene como custodio un impersonal. La locura jamás tuvo más sentido en lo que se refiere a la producción de un plano y a la expresividad de la obra por lo que resguarda el nombre propio.

El intelectual/autor le da muerte al devenir planómeno, un plano poblado de una multiplicidad que no cesa de producir, reproducirse y obrar. Es así como encontramos a Kierkegaard-

Soren junto a Víctor Eremita, Vigilius Haufniensis, Johannes Climacus. El nombre propio se adquiere cuando el intelectual/autor es absorbido por el plano. Por tanto, el nombre propio no es ya quien teclea el computador, sino el porqué y el cómo; es una indicación, la cabeza de Turing del proceso de creación. Así vemos aparecer la obra, no como lo ya-escrito, sino como lo ya-escribiendo. Nombre propio y obra sobreviven a la muerte física del intelectual/autor. Entonces, ¿cuándo está la obra?

El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra solo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee (...) el escritor pertenece a la obra, pero a él le pertenece un libro, un montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. (Blanchot, 2002, p. 18)

La obra está más allá de la celeridad con la que el intelectual/autor escribe, está más allá de un objetivo y su desarrollo, la obra no está en relación a un telos, sino al deseo, a una vinculación pasional (*ralliement passionnel*).¹¹ “La obra lo ignora [al escritor] y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más” (Blanchot, 2002, p. 19). Es por esto que la obra compromete al intelectual/autor, pero ella no se compromete, puesto que el escribir “es entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia pierde el poder de decir “yo”, pierde entonces el poder de hacer decir “yo” a otros distinto a él” (Blanchot, 2002, p. 22). La obra por más esfuerzo

11 Se ha traducido del francés el término *ralliement* por “vinculación”, para que de esta manera pueda comprenderse lo que se busca mostrar, puesto que *ralliement* hace referencia a un tipo de relación que tiende a la formación de grupos, al agrupamiento. La preferencia de *ralliement* en lugar del concepto de *relation*, se funda en que en la propuesta social del economista y pensador francés Charles Fourier, de quien parte René Schérer (1989), es que estas relaciones están sostenidas por una dimensión estética inherente a la existencia humana.

que haga por poblar el plano, territorializarlo, por más que intente acabar la producción y cesar de obrar no lo consigue. El secreto que guarda celosamente es este, el sino trágico que acompaña toda creación: lo interminable, lo incesante. Solo después de la segunda muerte del intelectual/autor es revelado este secreto, y gracias a la crítica se descubre la obra como inacabada, aquello que siempre está dando un algo otro, este es el espacio de la creación, y también de la muerte.

Este espacio es un lugar donde el significado es construido o cambiado porque es espacio de creación y muerte. A esto Blanchot le llamó el espacio de la muerte, porque el espacio de la muerte es relativo a la muerte, la cual es un renacimiento y una apertura a la creación de lo nuevo [...] este espacio de la muerte es un espacio de muerte, donde la muerte hace visible lo invisible, y donde lo invisible es transformado en algo nuevo. (Šumilova, 2025, p. 141)

En este orden de ideas, la obra no son los libros apilados u organizados sistemática y simétricamente en las bibliotecas, sino el lugar de donde han salido, la línea imaginaria que reúne y vincula a un modo singular de producción. La obra es el nombre propio en acto, siendo la indicación del movimiento. La obra es una ordenada sobre un campo de producción del pensamiento, los códigos tragados por la máquina para la producción. La obra nunca está acabada, puesto que su plano inmanente siempre está precipitado al contacto con otras constelaciones, con otros mundos, abierta a que alguien le descubra. El intelectual/autor desaparece, pero su obra sigue produciendo, sigue brotando independiente, sin necesidad de él o ella. La obra está sujeta a un movimiento infinito que no es compartido con las dimensiones espaciotemporales del intelectual/autor. Esto no hace más que confirmarnos, una y otra vez, que “no se trata de la sujeción [*épinglage*] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (Foucault, 2005, p. 7).

La obra pertenece a ese movimiento infinito del pensamiento, aquel mismo en el que se funda el plano intelectual y que es iluminado en sus vinculaciones por el nombre propio. Aquí “el movimiento es el propio horizonte” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 43). Todo sujeto es sustituido por un impersonal (por un *se*) en este movimiento. Sin cardinales y solo con ordenadas, la obra parece ser la condición misma de la desaparición del intelectual/autor. Para que haya obra el intelectual/autor debe alejarse al mismo momento en que escribe. “La escritura se vincula ahora con el sacrificio, con el sacrificio de la misma vida” (Michel Foucault, 2005, p. 8), pues si el compromiso del intelectual/autor es trazar las líneas de acción de un plano, de donde resultará la obra, el deber de esta última en mención es ser su asesina.

Ahora bien, muy contrario a lo que supone Foucault, más que trasponer los “caracteres empíricos del autor” (Foucault, 2005, p. 13) en la anonimidad respecto de la obra, lo que hay es una exacerbación de esos caracteres: el intelectual/autor deviene delirante y debe parir un nuevo lenguaje, el ya-dado le es insuficiente (ahí vemos a Charles Fourier o a Kafka). Aunque, bueno, siendo justos, Foucault apela a un rasgo objetivo o técnico de la escritura,¹² nosotros nos referimos a determinaciones estéticas de la misma. Aquello que Foucault llama discurso, que es lo que aquí se aborda, limitándolo a la instancia del lenguaje y al plano intelectual. La distinción entre nombre propio, intelectual/autor y personajes conceptuales se establece respecto de la creación del plano intelectual, así mismo de su función operativa respecto de éste.

¹² Esto puede evidenciarse en lo siguiente: “el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que “esto ha sido escrito por fulano”, o que “fulano es su autor”, indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (Foucault, 2005, p. 15).

El intelectual/autor se distingue del nombre propio en relación a la obra, y esta última surge de la muerte del autor. Por su lado, el nombre propio surge de la creación y la puesta en función de un plano intelectual, siendo entonces el estado de condensación de la obra. Los personajes conceptuales son los modos de estar y producir de los conceptos que expresan los movimientos en un plano, sus ordenadas. El nombre propio frente a la obra no es la presencia del intelectual/autor, puesto que ahora ha trascendido a una figura onírica, sino que es la presencia ausente que constituye la memoria de la experiencia con lo real (una producción del inconsciente).

La realización [de la obra] no es sino un momento insignificante. (...) Como si primero hubiese que morir anónimamente para morir en la certeza de su nombre. Como si antes de ser mi muerte, un acto personal en el que termina deliberadamente mi persona tuviera que ser la neutralidad y la impersonalidad donde nada se realiza, la omnipotencia vacía que se consume eternamente a sí misma. (Blanchot, 2002, pp. 97, 99)

La obra es el producto de esta necesidad de rebasar lo inabarcable. “La obra solo es posible si la ausencia es pura y perfecta, si en la presencia de medianoche pueden arrojarse los dados: allí solo habla su origen, allí comienza, encuentra la fuerza del comienzo” (Blanchot, 2002, p. 96), en la obra y con la muerte de intelectual/autor no finaliza el proceso de producción, solo se confirma su despliegue sobre el espacio vacío que ahora ha invadido de extremo a extremo el plano intelectual.

III. Todo este exceso de relaciones de producción nos ha traído hasta aquí. A continuación, se presenta, junto con la categoría de nombre propio, la dimensión estética que constituye, en tanto que núcleo, la aparición de la obra. Una dimensión estética en términos de creación, pero también, y a su modo, como aquello que no siendo ni su momento fundante u origen es principio y carácter; es un rasgo ontológico de la obra. Para explicar este principio hemos

de sumar a la lista otro nombre propio, Schérer-René, evocando a lo considerado por él bajo el título *estética pasional*.

Así las cosas, la obra de arte total en Schérer guarda relación con un principio estético de producción al infinito. Entonces, la palabra al interior de la obra es un verbo en infinitivo que solo se conjuga en presente progresivo, o mejor aún, como *gerundio*, posando en la ausencia de un sujeto enunciator, y constitutiva de una subjetividad-fuera-del-sujeto. La estética de Schérer es social y política respecto a las subjetividades, a sus procesos de creación, repliegue y despliegue, pero también a su encarnación, a lo sensual que se ordena y produce (en) los cuerpos (Ávila, 2022). En ello radica el apelativo de pasional, ya que se inscribe en sus interacciones necesarias con el alma y el cuerpo, y por el deseo que les vehicula. Estética pasional que encuentra su dignidad no en lo unitario, sino en unidades de compresión fragmentarias, constelación (como bien sugiere Schérer junto a Benjamín)¹³ donde la parte está compuesta de conjuntos siempre móviles, lo puro es multiplicidad,¹⁴ “multiplicidad intensiva” (Simón, 2025) y lo sublime es lo compuesto, y no la aspiración a lo universal. Aludiendo a la obra de Charles Fourier, el socialista utópico del siglo XIX, Schérer (1989) afirma:

La obra de Fourier, en la cual ninguna parte podría dejar de diferenciarse, en donde todas concurren en el efecto de conjunto; obra fragmentada en la que se resiente, en cada fragmento, la pulsión viviente, pareciéndose a un poema surrealista más que

13 Esta noción de constelación se encuentra en Schérer vinculada con la infancia. El autor la contrapone a la imagen de sistema (Schérer y Hocquenghem, 1979).

14 Esta noción de multiplicidad es muy importante, puesto que compone la base de las aproximaciones estéticas, en principio de Deleuze y también de Schérer. Simón lo explica de esta manera, denotando un antecedente importante de estas filosofías: “La noción de multiplicidad es deudora de Bergson, quien distinguía entre dos tipos de multiplicidades muy distintas, la cuantitativa, que hace varios del uno y que es una multiplicidad de exterioridad, degrado (la materia), y la multiplicidad cualitativa, que no está compuesta de partes (la duración)” (Simón, 2022, p. 104).

aun programa de partido. Surrealismo o romanticismo, ambas prolongaciones del barroco. (p. 86)¹⁵

Podríamos bien extraer de lo fenomenológico de esta descripción una interpretación o, por lo menos, una aproximación a la obra. La imagen de la obra aquí ha venido de golpe, como una centella, el barroco y la exaltación de la parte vinculada al todo sin disolverse en este: el Uno-Todo (como dicen Deleuze-Guattari), reversibilidad, círculo en el que no se sabe dónde inicia y dónde acaba. La obra como exceso es así comprendida en lo infinito. No hay, por tanto, unidad primera, el origen es el movimiento en sí mismo, pues “no existe más que composición puesta en movimiento” (Schérer, 1989, p. 90). Esta unidad comprensiva de la estética pasional, a grandes rasgos presentada aquí, “no sería otra cosa que el estado índice y de promesa, la pasión hogar que reúne a todas las otras y las sublima, así como dirige el entusiasmo societario: el *Uniteísmo*” (Schérer, 1989, p. 90). Este último neologismo de Fourier nos permite comprender, de forma análoga, la naturaleza de la obra. El uniteísmo se contrapone al egoísmo, a partir de ello podemos entender la obra como plano o lugar sin centros, un compuesto dinámico y productivo, conjunto heterogéneo e insustancial.

En razón de lo anterior, la estética pasará a ser “(...) “el acto supremo de la razón”, “abarcante de todas las ideas”, en disposición de “asemejarse” a “la verdad y la bondad en la belleza” (...). Todo eso que se guarda bajo el nombre de estética pasional está más allá de la satisfacción de las simples necesidades, en tanto que “no tiene nada de superfluo: es el punto culminante de la vida misma, su razón de ser, su destino” (Schérer, 1989, p. 86). Y es así como la obra con su profundidad estética nos permite comprenderla como lo inacabado, cercana al infinito, como lo asegura Blanchot (2002):

¹⁵ Traducción del autor.

La obra es el espíritu. El espíritu, en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema. Pasaje único que solo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que solo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu. (p. 76)

Aquella experiencia de lo real es el momento heroico donde se consuma la muerte del intelectual en la sublimidad,¹⁶ la cual porta entre sus dedos el nombre propio. Este es el acontecimiento del acontecimiento, un redoble existencial que da lugar a la obra como aquello fuera de sí, lo descarnado y al nombre propio como el impersonal que resguarda la obra. En ello vemos la angustia y la desesperación como impulso de la pasión *poiética*. El intelectual/autor se da muerte en sublimidad, movimiento del que adviene el nombre propio, siendo así una consideración de la muerte que ha ascendido al rango de decisión. Una decisión¹⁷ no de conciencia o volitiva, sino de compromiso ético-estético, visceral, venida de la carne y de los huesos, no racional en el sentido de un existencialismo humanista, sino de un vitalismo estoico que asume y afronta la muerte con tranquilidad, como parte de sí: es quien “no grita, ni siquiera lo más mínimo altera el tono de voz. Cuando todo un chaparrón descarga sobre él, se envuelve en su capa y se marcha, a paso lento, bajo la lluvia” (Nietzsche, 1996, p. 38).

En palabras de Schérer, la sublimación habría que comprenderla en la estética y el arte, n tanto como “desplazamiento de la libido, desexualización” (Schérer, 1989, p. 91) en la sustitución de

16 Esto es explicado por Schérer (1989) haciendo referencia la sublimidad y no a sublimación. Esta última está siempre al final de proceso de represión (como técnica), en la experiencia de un síntoma (en la mayoría de los casos neurótico). Contrario a ello, la sublimidad (estética) es el inicio, se trata de la/el intelectual/autor/a frente al desierto, al umbral que se abre y que él ha dedicado pasar.

17 Como bien lo ha querido mostrar Blanchot al citar a Novalis: “El acto verdaderamente filosófico es el suicidio; allí se encuentra el comienzo real de toda filosofía, hacia allí tienden todos los deseos del discípulo filósofo. Solo ese acto responde a todas las condiciones y lleva todas las marcas de una acción transmundana” (2002, p. 98).

un objeto de deseo, sino como aquello en lo que se goza debido a la composición, a la mezcla, quizá de múltiples objetos de deseo. La sublimidad es composición. Lo sublime entonces adquiere otro sentido, el de una ascensión, pero no por trascendencia, sino por exceso de cuerpo (s), exceso de relaciones, vinculaciones (*rallie-ments*). En la sublimidad nada es simple, lo simple es hipotético o ideal, como los gases en su estado primario: gases ideales, ideales como los sexos que yacen, proporcionalmente, mezclados.¹⁸ De este modo, el uniteísmo es lo sublime de la sublimidad pasional y en el plano intelectual el nombre propio es un indicador de dicha sublimidad, de la sobrepoblación de personajes, del exceso que ha tomado ahora el cuerpo y alma del intelectual/autor. Esta última en mención es catalizadora del nombre propio, lo mismo que ocurre en la configuración del *socius* y que Schérer expone así desde Fourier:

Aquella plena realización en el hombre del “espíritu de Dios” o de la “integridad del alma” que no se limita jamás al individuo (...) La sublimidad por combinación o composición utiliza toda la riqueza pasional que porta el más alto grado de intensidad, y ella es su socialización integral. Propiamente hablando, no puede haber gozo estético para el individuo aislado. Solo la armonía societaria es estetizante por excelencia en la sublimidad del uniteísmo. (Schérer, 1989, p. 92)

Por otro lado, *Socius* y plano intelectual parecen constituir no la analogía, sino lo real de la experiencia humana en dos estadios complejos y superpuestos de la misma. La sublimidad es aquí el horizonte en el que se despliega la producción, el origen del nombre propio en tanto que intelectual/autor fuera de sí. El impersonal

18 Esto aquí lo precisamos desde lo que exponen Deleuze y Guattari en su *AntiEdipo* (1985): “conjunciones nómadas: por todas partes una transexualidad microscópica, que hace que la mujer contenga tantos hombres como el hombre, y el hombre, mujeres, capaces de entrar unos en otros, unos con otros, en relaciones de producción de deseo que trastocan el orden estadístico de los sexos” (p. 305).

que figura en la obra, su anonimato, se hace exterior en la forma de una subjetividad de la que no se puede reclamar propiedad. La sublimidad permite comprender la obra y el nombre propio a partir de una “estética del movimiento” (Schérer, 1989, p. 92), y no en respuesta a una contemplación o a una estética englobante que por definición completaría su objeto.¹⁹ En otras palabras, son aproximaciones, desde movimientos de estetización que en composición presentaría a su objeto. “La unidad no haciéndose nunca alrededor de un único polo, no respecto del yo egoísta, sino a las pasiones descentradas” (Schérer, 1989, p. 93), un conjunto o unidad entendida desde la multiplicidad de sus composiciones, o relaciones productivas.

De hecho, “las derivaciones raras, las fantasías singulares, y asimismo acepta “el mal gusto”” (Schérer. 1989, p. 93), la diversidad. Entonces, subjetividades sin sujeto, sin modelos, sin estatutos morales. La sublimidad, el uniteísmo y la multiplicidad son formas de llamar la consistencia del plano, la consistencia de la obra, tal cual como lo explica Simón (2025):

La consistencia de la obra, que es el reto que todos los artistas tienen que afrontar, tiene como requisito la elaboración de un material cada vez más rico [...] capaz de combinarse con las fuerzas intensivas del Afuera en un agenciamiento que, como sabemos ya, no necesita de ningún portador como soporte. (p. 116)

Una estética que como vemos presenta su cálculo en lo infinitesimal, y que Schérer, desde Fourier, lo ubica en una “región del “exceso”” (1989, p. 93). Desde la estética pasional iluminamos el plano intelectual que produce la obra y sus vinculaciones al

19 Como lo asegura Kant en su *Crítica al juicio*, “del *sentido común* que requiere, para la exigencia del gozo estético, de ser universalmente compartible (...) aquello debe ser comprendido, entonces, no como un *sensus communis* kantiano que exige la adhesión de todas las sensibilidades en un juicio idéntico, sino como una puesta en movimiento” (Schére, 1989, p. 92).

nombre propio. Ella asegura la alianza de los dos extremos: “la utilización de lo ínfimo por lo grandioso”, aquello que de tener un centro sería el oxímoron: la tensión de los extremos que se quieren abrazar, una *hybris poiética* en que ambos lados se tocan sin reducirse el uno en el otro. “La estética pasional revaloriza todas las singularidades, no admite más que singularidades” (Schérer, 1989, p. 94), solo fragmentos y parcialidades; objetos parciales de la experiencia del deseo, perspectivas en relación a un todo, movimientos reversibles: del detalle al conjunto, del todo a la parte, del individuo al grupo.

Partiendo de este pensamiento estético, que revela un romanticismo como sentimiento de lo infinito, y del surrealismo en tanto que expresividad, ahí donde “la fragmentación, la dispersión en que el átomo es alegoría; la resignación al destino catastrófico, a la fragmentación sin esperanza, se conviertan por esta vía en la oportunidad de una apertura paradójica a la *obra de arte total*” (Schérer y Hocquenghem, 1986, p. 294). Un pensamiento estetizante que critica los modos de hacer ciencias, a la política, el arte y la educación. Una exigencia irónica que pretende trastocar el universal, y conducirnos a entender la totalidad como lo inacabado y plural, y a la unidad como parcialidad operativa de la multiplicidad. Conocimientos situados y producción por intercambios y en mezclas. La obra no comprensible como objeto, sino como impulso/pulsión, como producción creativa, según su modo adscrito a un nombre propio.

De acuerdo con Schérer (1987), “la obra de arte total es el impulso hacia el desbordamiento del arte en sí mismo, de sus fronteras; sobre todo, es el desbordamiento del arte inmovilizado sobre el cuadro de la representación” (p. 87). Nuestro intento parece ir un poco más allá que aquel de una revalorización de la perspectiva estética de la obra, pues, políticamente demanda la relación de esta con la vida misma, con la nuda vida. Exigencia de lo real que se inscribe en el cuerpo del intelectual/autor. No se trata simplemente de una técnica y tecnología de la escritura o el

arte en general en tanto que lo bello y lo sublime como categorías de la estética pasional no se manipulan como objetos mentales de conocimiento, más bien en las experiencias singulares. Por tanto, deben ser instalados en los lugares mismos de producción teniendo en cuenta sus planos inmanentes, de dónde proviene la obra y su proyecto en tanto horizonte de creación.

La obra de arte total parece ser más un espacio propio y singular, no es un objeto; es un lugar en donde se pueden “modificar las relaciones humanas, en el sentido de la comunicación y de la transparencia, pero ella desborda también lo utilitario, lo razonable” (Schérer, 1989, p. 85). El nombre propio como límite del plano intelectual y territorialización en el pensamiento es experimentable al ser un impersonal, abriéndonos siempre a la posibilidad de experimentación y producción desde y con diversos planos. De lo anterior se sigue que, como la creación de un plano intelectual es una experiencia de lo real, la recreación de este lo es también; es posible, quizá, encontrar en esto, una suerte de práctica filosófica, un *ethos* y/o *praxis*. Es en esta medida que el nombre propio puede ser analizado como categoría estética.

Ahora bien, el nombre propio no es causa o razón suficiente del pensamiento o la obra, sino efecto de superficie. El nombre propio es el significante que sirve de indicador para la producción creativa en un plano intelectual singular. No es, por tanto, aquello que dicta cómo hacer en el plano, sino aquello que se hace en el plano. Es así como la concebimos, en el mismo rango ontológico de la obra, en tanto que acontecimiento, pero de distinta naturaleza. Es entonces que el nombre propio y la obra son unos incorpóreos, “no son ni sustantivos ni adjetivos, sino verbos” (Deleuze, 1989, p. 9). La obra es lo producido en proceso y el nombre propio es el *cómo* de dicho proceso. El nombre propio, entonces, expresa un conjunto diagramático de la obra, aquello expresable y experimentable de la obra. Por lo tanto, la obra es muda hasta que captemos la intención del nombre propio, de su producción territorializada y singular sobre un plano intelectual.

Al interior de las familias de constelaciones el nombre propio funciona como un radiofármaco, siendo que cada radiofármaco tiene afinidad por un blanco molécula. Cada nombre propio en tanto que expresable ilumina un proceso creativo de un plano intelectual singular. Entonces, al igual que el radiofármaco —como dispositivo de la médica nuclear para detectar procesos biológicos a nivel molecular, por ejemplo, los oncológicos—, el nombre propio proporciona información sobre un blanco molecular que ilumina a su vez un cierto estado de cosas a nivel molar. Lo más importante de extracto filosófico respecto del radiofármaco es que la característica energética de este, o, mejor dicho, su “energía es liberada en la forma de dos fotones” (Ávila-Rodríguez y Alva-Sánchez, 2010, p. 104), lo que permite ser captado por los aparatos propios de la medicina nuclear en la modalidad de imagen (rayos x, ultrasonido y resonancia magnética). Análogamente, el nombre propio no es el organismo molecular que quiere detectar (obra); es solo su signo, aquello que compila y explica el proceso que presenta un orden de las relaciones.

Para llegar a algunas conclusiones, la dimensión estética de la obra filosófica que aquí se intentó plantear no corresponde a la producción absoluta de un sujeto consciente que reclame su propiedad intelectual; lo que se ha intentado proponer es que la condición ontológica de la obra es la muerte del autor, cuya evidencia material y simbólica se expresa en la categoría de nombre propio. El autor deviene impersonal en la producción de la obra, ya no es un individuo de carne y huesos, aunque ello haya estado implicado en el proceso, sino un planómeno poblado de intensidades, vínculos y personajes que componen la obra. De ahí que esta última sea propia de un proceso creativo de desplazamientos múltiples, y que nunca se concluye, ni con la muerte física de quien escribe. Debido a esta apertura, a esta no clausura de la obra filosófica, se tomó a la estética como fragmento y como exceso. En síntesis, se propone entonces una ontología estética de la obra en donde la muerte del autor no es una pérdida, sino

la condición de posibilidad para que emerjan nuevas formas del pensamiento, de crear y de vivir. Es en este sentido que la obra no es un objeto, sino una experiencia.

REFERENCIAS

- Ávila Estrada, E. J. (2022). ¿Cómo se producen las subjetividades estéticas? *Logos Revista de Filosofía*, 138(138), 143-166. <https://doi.org/10.26457/lrf.v138i138.3177>
- Ávila-Rodríguez, M. y Alva-Sánchez, H. (2010). Radiofármacos para PET, una nueva perspectiva de la medicina nuclear molecular en México. *El Residente*, 5(3), 103-110. <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=26234>
- Blanchot, M. (2002). *Espacio literario*. Editora Nacional.
- Blanchot, M. (2009). *Una voz venida de otra parte*. Arena libros.
- Bréhier, E. (1928). *La théorie des incorporels dans l'ancien Stoïcism*. Librairie philosophique J. Vrin.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Ediciones Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *Anti-Edipo*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, G. Lógica del sentido. Edición Electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS de [www.philosophia.cl /](http://www.philosophia.cl/)
- Díaz, S. (2023). Deleuze y la dramatización del concepto: Una perversión lúdica de la filosofía. *Revista Disertaciones*, 12(1), 23–41. <https://doi.org/10.33975/disuc.vol12n1.892>
- Flusser, V. (2014). *On Doubt*. Minneapolis. Univocal Publishing.
- Foucault, M. (2005). ¿Que es el autor? *Elseminario*. Recuperado de <https://elseminario.com.ar>
- Foucault, M. (1997) *El pensamiento del afuera*. Pre-textos.
- Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Ediciones Traficantes de Sueños.
- Hernández Cuevas, L. A. (2024). La paradoja de hablar en nombre propio. *Revista de filosofía Universidad Iberoamericana*, 56(157), 190-212. <https://doi.org/10.48102/rdf.v56i157.242>

- Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos, S.A.
- Nietzsche, F. (2000). *Voluntad de poder*. Editorial EDAF.
- Peña, A. (2024). El silencio de la muerte en tercera persona: entre la metafísica de Maurice Blanchot y el recurso poético de Vladimir Jankélévitch. *Anales de Filología Francesa*, 32. <https://doi.org/10.6018/analesff.617091>
- Schérer, R. y Hocquenghem, G. (1986). *L'âme atomique. Pour une esthétique d'ère nucléaire*. Éditions Albin Michel.
- Schérer, R. (2012). *Miradas sobre Deleuze*. Ediciones Cactus.
- Schérer, R. (1989). *Pari sur l'impossible. La philosophie hors de soi*. Presses.
- Simón, A. M. (2022). El devenir expresivo de la materia. Deleuze y el arte. *Eikasía Revista De Filosofía*, (108), 101–121. <https://doi.org/10.57027/eikasía.108.314>
- Šumilova, J. (2024) Philosophy of Death in Maurice Blanchot, *Analítica*, (4), 139–149. doi: 10.48204/2805-1815.6068
- Wikipedia. *Derecho de Autor* (07/05/2023). Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Derecho_de_autor