



## Aproximaciones a una Literatura Menor: Un Mapa Intensivo de Rafael Chaparro Madiedo

### *Approaches to a Minor Literature: An Intensive Map of Rafael Chaparro Madiedo*

Recibido: 23-03-2023 Aceptado: 26-02-2024 Publicado: 02-06-2025

Aura Melissa Hernández Pinzón

Universidad Antonio Nariño  
auram.hernandez@urosario.edu.co  
aruahg@hotmail.com

 0000-0003-0761-7751

**Resumen:** El artículo presenta un acercamiento a la expresión literaria de Rafael Chaparro Madiedo a partir del concepto de literatura menor desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. La aproximación supone una relación directa entre las nociones de devenir, bloque de escritura y composición; asumiendo que el acto expresivo asocia múltiples factores de desarrollo que están en constante flujo, inclusive con la experiencia vital del lector y el escritor. Para dar cuenta de lo anterior, se describe brevemente el panorama literario del autor, su percepción de la literatura y la relación con los conceptos mencionados.

**Palabras claves:** Deleuze- Guattari- Rafael Chaparro- literatura menor- devenir- bloque de escritura- literatura urbana.

**Abstract:** The article presents an approach to the literary expression of Rafael Chaparro Madiedo from the concept of minor literature developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari. The approach assumes a direct relationship between the notions of becoming, writing block and composition; assuming that the expressive act associates multiple factors of development that are in constant flux, including with the vital experience of the reader and the writer. To account for the above, it briefly describes the literary view of the author, his perception of literature and the relationship with the concepts learned.

**Keywords:** Deleuze- Guattari- Rafael Chaparro- minor literature- becoming- writing block- urban literature- composition

---

Citación: Hernández, A., (2025). Aproximaciones a una Literatura Menor: Un Mapa Intensivo de Rafael Chaparro Madiedo. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 35(1), 286-299. doi.org/ 10.15443/RL3516.



## Introducción

Desde cierta comprensión de la literatura, “(...) escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso (...)” (Deleuze, 2016, p.11). Así, el acto literario se asume como un flujo constante de expresiones que han tomado forma a partir de una sintaxis particular. Los elementos que se articulan en la producción literaria se encuentran ante la posibilidad de reconfigurar los espacios, personajes y, en general, los componentes que de una u otra manera atraviesan la experiencia literaria.

La literatura no supone un contenido definido, su riqueza radica en la apertura: la posibilidad de experimentar el olor, el color, el sonido, y demás sensaciones a partir del texto. Asimismo, es innegable que uno de los elementos que la componen se presenta en aquel que escribe. Su expresión:

(...) it has to do with an experimentation with affect-constellations of different kinds; with an openness and an attentiveness to chance; with excess and transgression, or with boredom and solitude; with very low velocities, or with very high speeds; with exhilarations, or with stillness; whatever allows a writer to remain open to the unexpected, to ruptures and encounters that in some way cause her to overcome her sense of self (Ståhl, 2016, p. 226).

El escritor deviene en el texto, y este devenir se extiende a la experiencia del lector a partir de lo expresado. Según Deleuze y Guattari, esta posibilidad se presenta en una clase de literatura muy singular, una literatura menor (2008), que:

(...) se instaure como una transformación incorporal nueva del lenguaje escrito, como un acontecimiento que transforma incorporalmente al lenguaje para darle nuevas posibilidades a la vida, a la del escritor y a la del lector. Establece nuevos acontecimientos que nos permiten pensar algo no pensado (Silva, Maldonado & Palencia, 2017, p. 187).

Para poder rastrear esta forma expresiva, he decidido explorar una experiencia que haga evidente la expresión de los devenires desde la singularidad de la literatura menor. La exploración toma como base la composición que integra al escritor Rafael Chaparro Madieto (Bogotá, 23 de diciembre de 1963 - 18 de abril de 1995). En esta experiencia literaria se perciben una serie de elementos y claves que insinúan la existencia de una literatura menor vinculada al devenir en el proceso expresivo. Así, el presente texto pretende describir cómo la configuración literaria de Chaparro supone la comprensión de la escritura como literatura menor.

De acuerdo con lo propuesto, se analiza la creación de Chaparro a partir de los elementos que Deleuze y Guattari conceptualizan a propósito del acto creativo, haciendo énfasis en el texto *Kafka: por una literatura menor* (2008). Cabe aclarar que la escritura de Chaparro (novelas, artículos y cuentos) no se analiza desde obras específicas o de manera separada; sus escritos circulan en la composición de acto literario y por lo tanto del devenir del cual el escritor hace parte.

### *De la Literatura Menor o la Composición Desde el Devenir.*

Se puede decir que la experiencia de la literatura menor supone una relación singular entre el escritor y las formas expresivas, en donde la escritura se compone a partir del deseo<sup>1</sup>, el devenir y una serie de relaciones que surgen allí. En Deleuze y Guattari, la exploración surge desde el análisis de la composición Kafkiana. Para los autores existe un obstáculo constante en Kafka, pero este no corresponde a su expresión literaria, sino a su lectura. El obstáculo se presenta a partir de una lectura en donde las cuestiones del personaje y el autor están determinadas de antemano, siendo la creación un efecto de alguna causa fija, como lo es la comprensión

psicoanalítica de *La carta al padre*, donde “el padre tiene la culpa de todo: (...) si escribo, si no puedo escribir, si inclino la cabeza en este mundo, si debí haber construido otro mundo infinitamente desértico (...)” (Deleuze & Guattari, 2008, p. 19).

Cuando la materialidad o los componentes de la escritura quedan cohibidos ante una estructura rígida ésta se conduce a aquello que los autores denominan *literatura mayor*, donde las palabras suelen dirigirse hacia una comprensión representacional y homogénea de la caracterización estética. En esta concepción se ha planteado de antemano una intencionalidad guiada por significados preexistentes, es:

the kind of literature that simply provides an affection with a literary expression (...): a literature of lived experiences, Oedipal subjects of conjugal contracts, pre-given concepts, and habitual forms of thought and their corresponding knowledges (Ståhl, 2016, p. 230).

Así, la escritura toma una forma referencial: la escena, el personaje y los enunciados que allí se dan corresponden a la identificación de la palabra con una categoría que caracteriza y marca una serie de condiciones sobre lo que se dice<sup>ii</sup>, cuestión que “hace que siempre exista una referencia directa a una figura estática. Lo anterior tiene sentido desde la proyección de condiciones específicas que delimitan los lugares, y las formas de acción (...) para darle un significado a lo representado” (Hernández, 2019, p. 155).

Ante la determinación de una literatura mayor surge otra posibilidad: la literatura menor. Esta forma expresiva no se desarrolla desde la oposición o la contradicción, tampoco busca entablar una relación antagonica con la literatura dominante. La literatura menor se convierte en una forma de experimentación que:

Firstly, (...) [it] is not a transmissive practice but asserts its own identity as text and does its own work as textual assemblage. That is, a text distributes bodies (as with Foucault) but also is a body. Secondly, writing asserts both its own cohesiveness as textual territory, and its own liability to slip, divide, become other (territorialization/deterritorialization) (...) (Hanley, 2019, p. 417).

Así, la producción desde la literatura menor se halla ante un proceso de experimentación, generando circunstancias que no están determinadas de forma previa por un código o que respondan a interpretación ya formada. De ahí que Hanley resalte la configuración de un cuerpo en términos de distribución en la escritura, pues la singularidad del cuerpo radica en las relaciones que se componen desde los materiales propios de la producción; una nueva vía que propone la conexión de las piezas expresivas a partir de una creación alterna.

Mientras que en la literatura mayor el enunciado es entendido desde la composición de instancias exteriores a los objetos, la experiencia en la literatura menor es intensiva. Esta experiencia *incorpora* los materiales que conforman la obra, los cuales se presentan sin necesidad de recurrir a la identificación de un objeto con una categoría previa de tipifique su forma o definición.

Este proceso se da cuando la vida del escritor pone en tensión interna al lenguaje mayor, llevándolo a su límite o rebasando sus nociones (Deleuze y Guattari, 2008). La tensión no se produce de manera separada con respecto a la existencia del escritor, dado que se transforma y se muestra en un sentido expresivo y literario.

La composición de los elementos que se articulan en la literatura menor coincide, de manera innegable, con la configuración del devenir que “no es ciertamente imitar, ni identificarse, tampoco es regresar-progresar (...). Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se

puede reducir y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 245). El devenir permite que lo expresado pase de un estado a otro; supone la relación de los elementos actualizando constantemente la experiencia de quien interactúa con la obra y cómo se compone el acto creativo.

En este sentido, la literatura menor implica una serie de características propias del devenir, las cuales dependerán de la composición literaria y la vinculación del autor en ella. En términos de la composición, un aspecto relevante se refiere a los procesos de literalidad, donde “se puede por fin hablar “literalmente”, de cualquier cosa, brizna de hierba, catástrofe o sensación, en una aceptación tranquila de lo que sucede en la que ya nada equivale a otra cosa” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 202). Aquello que se da en el acto expresivo no es representacional, pues reclama una experiencia presente de la singularidad de la expresión.

## Cartografía: los Puntos de Orientación de Rafael Chaparro Madiedo

Para poder comprender la escritura de Rafael Chaparro Madiedo como una forma de literatura menor es necesario reconocer cómo esta está atravesada por una variedad de elementos relacionados con los rasgos vitales del autor y su vinculación con la literatura de la época. El panorama literario en Colombia estaba inmerso en las turbulencias propias del *Boom latinoamericano*<sup>iii</sup>. La novela latinoamericana adquiría relevancia en el horizonte internacional. Lo anterior no quiere decir que la escritura de esta región no fuese percibida previamente, sino que, con este movimiento, obtenía una nueva identidad que generaba una alternativa considerando las connotaciones propias de la región. La cuestión no solo radicaba en el contenido de la narración, sino también a nivel estructural: “En efecto, la postulación formal de estas novelas ponía al día la apertura del género; y lo hacía con brillo, con renovada novedad de estrategias narrativas en un modelo simétrico y metódico” (Ortega, 1980, p.162).

Como una seña de identidad de este movimiento se presenta el realismo mágico:

La idea de García Márquez (et. Al). de narrar la vida latinoamericana con los recursos del realismo, pero introduciendo elementos fantásticos como si fuesen parte de la vida cotidiana, [cuestión que] debe considerarse como una de las más geniales formas de supervivencia literaria. (...) Comportándose como un virus, el realismo mágico latinoamericano logró introducirse y contagiar a cientos de víctimas en todo el mundo, tanto entre los lectores normales como en la crítica y la academia. (Volpi, 2006, p.91).

Ésta seña se convertiría en un aspecto determinante en la conformación de la literatura latinoamericana. El lugar que había sido ocupado por la tradición occidental sería usurpado por el virus que mutará en un organismo estable, constriñendo a los escritores de la época a una estructura definida y entronándose como literatura mayor, “(...) una especie de *supraliteratura* que resolvería temporalmente el problema de la pugna entre *lo local* y *lo universal* (barbarie y civilización) (...). Las fuerzas centrípetas e integradores prevalecieron sobre las tendencias centrifugas” (Tabácova, 2009, p. 144).

Ante la fuerza centrípeta que se establece a partir de los rezagos del *boom*, surgen propuestas literarias de otro tipo que, más que resistirse u oponerse, conciben la expresión de otra forma, ya sea porque los recursos existentes no son suficientes para dar cuenta de la experiencia que se conforma allí o por la composición de un devenir diverso. Entre las múltiples formas que comienzan a fragmentar la estructura del *boom*, resalto el desarrollo narrativo que se da en relación con lo urbano. Luz Mary Giraldo (2004), en el texto *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana* realiza un análisis riguroso de cómo se integra la ciudad en el desarrollo de la literatura colombiana, reconociendo el lugar de este espacio en el acto creativo y cómo se integra de acuerdo con las condiciones del contexto. Desde la lectura que

Figuroa (2001) realiza de Giraldo, puede afirmarse que para la época de Chaparro se desarrolla la expresión de “la “ciudad en crisis” de nuestros días con sus problemáticas sociales, sus trayectos laberínticos y sus representaciones multiplicadas en espejos paródicos” (Figuroa, 2001, p. 110). La ciudad está anclada a la exploración de los personajes, así como la experimentación del escritor como parte de aquello que es narrado. Este fenómeno tendrá asidero en distintos escritores colombianos que, de hecho, evidencian la diversidad de trayectos desde los cuales se recorre el espacio urbano, como una muestra de heterogeneidad que supone la ruptura con la literatura mayor.

Cabe aclarar que la ciudad ya se consideraba como un tópico dentro de la literatura nacional para la época. Nuevamente, Giraldo reconoce dos categorías que anteceden a la “ciudad en crisis”:

“La ciudad arcadia”, evidencia los significados de un modelo funcional “letrado” o “hidalgo”, cuya ideología pretende prolongar en América la estructura monolítica de la metrópoli española. (...) [Por otro lado, “la ciudad histórica”] se aproxima a un corpus narrativo que recrea épocas determinadas de la historia en relación con el desarrollo de nuestras ciudades “coloniales” y “decimonónicas”. (Figuroa, 2001, pp. 111-112)

Evidentemente la ciudad se reconoce con antelación, sin embargo, se comprende y se organiza en términos funcionales en la medida que ha sido diseñada bajo un ideario mayoritario, suponiendo la estructura monolítica que menciona Figuroa. Este ideario se abandona, generando una diferencia sustancial en la manera como se integra lo urbano al acto creativo; como sucede desde la expresión de Chaparro, quien abre paso a la multiplicidad que reclama una nueva forma:

(...) lo urbano debe ser visto como un proceso y no como un tipo o categoría. (...) [Abordarlo de esta manera puede] hacer mucho más comprensible su incidencia en la novela y la posibilidad de retomarlo como eje alrededor del cual se estructura este subgénero literario, pues nos permite comprender su incidencia en la literatura. (Mejía, 2010, p. 70)

Suponer lo urbano como proceso requiere un cambio de perspectiva con respecto a la ciudad. Aquello que se concebía como monolítico empieza a desdibujarse con la intención de abrir paso a una composición en donde circunstancias que aparecen transforman al espacio, a los personajes y a los elementos que están presentes en la experiencia. En Chaparro, una posible aproximación a esta transformación está mediada por la experiencia de los personajes, como la presenta Rojas (2016) a propósito de la novela *Opio en las nubes*:

La historia de la novela se enfoca en la vida/muerte de distintos personajes ciudadanos, algunos observados por Pink Tomate, un gato, quien también relata su relación con su dueña, Amarilla (una mujer joven que vive de fiesta diariamente), y por quien siente un afecto amoroso y sexual. También se aborda la perspectiva de Sven, pareja de Amarilla, quien muere confundido, y, después de muerto, se inserta en una especie de limbo postapocalíptico, en donde aún interactúa con los vivos. En su confusión, Sven llega al bar “Café del Capitán Nirvana” y conoce a Max, el dueño. Desde ese lugar se comienzan a formular distintas historias que van desde los recuerdos del mismo Sven (en torno a su niñez y su relación con Amarilla) hasta la vida de Max (su infancia en la cárcel y sus compañeros de la juventud) y su amigo Gary Gilmour, muerto en la cárcel. Estos relatos confluyen para conformar microhistorias, que sólo a veces compaginan (p. 7)

En este caso, la configuración del espacio se reconoce desde los personajes que, si bien suponen un sujeto, su existencia está supeditada a una serie de acontecimientos que se pueden percibir a partir de las relaciones que establecen. Estas se hallan en una suerte de “puntos de orientación”; como composiciones que articulan las circunstancias y escenarios a los personajes. Así como se suscita en una cartografía: más allá de resaltar hitos tradicionales, se marca el lugar de la expresión en términos de la literatura menor.

### *La escritura menor en Chaparro: Cuestión de bloques*

Si bien se han mostrado algunos elementos como puntos de orientación de la experiencia literaria de Chaparro, esta forma expresiva se hace evidente en medio de elementos aún más cercanos e intensos, en la medida que lo afectan de forma directa. Como afirma el autor:

(...) [t]oda esta cosa extraña que es escribir empezó en la década de los 80 en la Universidad de los Andes cuando el profesor Manuel Hernández (...) nos hizo ver que la literatura podía alimentarse de otras fuentes diferentes a las de los libros. Nos hizo ver que de algún modo la literatura también es un acto musical, un acto que implica decir las palabras en voz alta, un acto que en sí mismo es un desequilibrio de la razón (comp. González, 2009, p. 166).

En ese entonces, Chaparro era estudiante de filosofía y letras en la universidad que menciona; la cual se encuentra en el centro ruidoso de Bogotá. Para sus clases realizaba largos desplazamientos, de unos quince kilómetros, pues vivía en el barrio Niza que se encuentra al norte de la ciudad y se caracteriza por estar lleno de naturaleza. Así como habita la naturaleza, el autor también habita lo urbano, no como una ruptura con lo anterior, sino como un compuesto más de sus rasgos vitales y expresivos.

Los devenires presentes, sea en ese ambiente calmo de Niza o en las turbulencias del centro, hacen su aparición de forma fluida. Chaparro frecuentaba las calles del centro, no solo por su lugar de estudio, sino también por la inclinación que tenía de observar el espacio como una fuente de aquello se enunciaba en voz alta (Rafael Chaparro Beltrán. comunicación personal, 27 de julio de 2019). De allí que vocifere que “eso es Bogotá. Un gran libro abierto que se abre todas las mañanas (...). Variaciones cromáticas de cada página del libro de la ciudad cuyas comas son pitos (...)” (comp. González, 2009, p. 59). Variaciones que pueden tornarse verde y marrón en Niza o gris como el smog del centro de la ciudad.

Es posible imaginarse cada página del libro de la ciudad como el fragmento de un relato o la pieza de un acontecimiento que, como menciona Hernández (2015), se asemeja a una fotografía:

Cada relato, cada escena urbana descrita corresponde a una fotografía de ciudad, y la fotografía es eso: captar un momento único, una escena, un acontecimiento; si se juntaran muchas fotografías de una ciudad en un momento específico, se lograría construir un retrato urbano, así mismo con la literatura, si se juntaran muchos relatos de un mismo escenario y una misma época se logra construir un retrato de ciudad, cada relato entonces corresponde a un fragmento de ese momento, vivido por múltiples personas, es decir, múltiples maneras de interpretarlo. (Hernández, 2015, p. 8)

Ahora bien, esa multiplicidad bajo la cual un relato se vincula con otro hace necesario describir cómo se procede de un devenir a otro, dado que representa la posibilidad de transformación sin una ruptura abrupta. Así, se hace evidente que el devenir requiere del reconocimiento de la multiplicidad de elementos que atraviesan la experiencia literaria; tanto en el acto expresivo como el vínculo entre el lector y aquello que acontece en la ciudad que está siendo narrada.

En términos de la expresión se puede decir que los devenires y las composiciones se configuran a partir de una serie de sensaciones y afecciones que circulan en el acto creativo y conforman una expresión particular de la experiencia literaria. Este compuesto es aquello a lo que Deleuze y Guattari (2008) denominan bloque. Nuevamente retorna aquella expresión de la literatura como inacabada, pues, en la medida que se entretajan relaciones y exista la posibilidad del devenir, aquello que compone la obra tendrá la posibilidad reconfigurarse para generar otras afecciones.

Así, la expresión de los bloques también se ha dado de forma particular evidenciando dos muy marcados: el “bloque de Infancia” y el “bloque urbano”. Su enunciación responde a la intensidad de los devenires que se presentan. Si bien ambos se definen de manera diferenciada están en constante interacción: existen elementos que sirven de puente en la experiencia literaria, de hecho, en ambos bloques se evidencia la cuestión del desplazamiento en un sentido temporal y espacial.

A propósito de lo temporal, usualmente, cuando se habla de infancia dicho desplazamiento procede del recuerdo como un aspecto extensivo: un llamado a la memoria que sustrae datos concretos del pasado, los cuales son percibidos por un Yo en el presente que los comprende a partir de un significado dado de antemano. Así la memoria caracteriza aquello que es recordado, ya sea por parte de aquel que recuerda o de quien le hace recordar<sup>iv</sup>.

Por el contrario, el bloque de infancia supone un proceso intensivo, pues:

(...) funciona de otra manera: es la única y verdadera vida del niño; es desterritorializante; se desplaza en el tiempo, con el tiempo, para reactivar el deseo y hacer que se multipliquen sus conexiones; es intensivo e incluso en las intensidades más bajas hace resurgir de ellas una alta (...). (Deleuze y Guattari, 2008, p.p. 113- 114)

El bloque atraviesa los estados temporales para producir una nueva fuerza en la experiencia. En Rafael Chaparro la expresión de este bloque es constante; las referencias a la infancia se hallan tanto en las narraciones cortas como en las extensas. Cabe resaltar que en el primer caso la mayoría de ellas hacen referencia a las vivencias del autor de manera directa, mientras que, en el segundo, la expresión toma forma a partir de la experiencia de los personajes. Sin embargo, en ambos se encuentran una serie de rasgos comunes que posibilitan reconocer la noción de bloque.

El bloque “(...) atrapa fuerzas en una materialidad específica (...), un bloque de sensación no es la sensación del espectador o del artista, sino un acontecimiento nuevo en el orden de lo sensible, que produce nuevas sensaciones” (Silva, et al, 2017, p. 177). Ese acontecimiento en el orden de lo sensible puede experimentarse con Sven, personaje que habita la novela *Opio en las nubes* (Chaparro, 2003), quien narra su experiencia en una casa del árbol, que frecuentaba con otros niños y en donde atraviesa el tiempo. En ese movimiento temporal, en Sven se presentan una serie de afecciones producto de los elementos que acontecen en su experiencia, y que se hacen evidentes como parte del bloque desde de la expresión: para él la casa en el árbol supone la existencia de otros aspectos que toman forma a propósito de la relación singular entre adulto/niño a partir de la percepción, como es el caso de los olores: “olorcitos del olorcito ese que producen las chicas a las tres de la tarde un olor entre el atún y las begonias un olor a yogurt de fresa y pan francés” (Chaparro, 2003, p. 78). Los olorritos como parte de la composición entablan un acercamiento con respecto a la percepción del adulto ante una sensibilidad infantil, permitiendo la coexistencia de ambos: “El adulto es apresado en un bloque de infancia, sin dejar de ser adulto (...). No es un intercambio artificial de “papeles”; es, en este caso también, la estricta contigüidad de dos segmentos lejanos” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 115).

Cuando los olorcitos se disipan en el aire, la casa del árbol reaparece en la expresión y va más allá de la complicidad entre niños; muestra el deseo generado por Sven a partir de una tentativa de desplazamiento. La casa no representa la reproducción del núcleo familiar, ésta va por la conquista de las calles por medio de un elemento de apertura: la ventana como línea de fuga. “(...) [E]sa ventana solo para ver como el viento levantaba la falda y para decirle también [a aquella chica] al oído que los calzones rosados me gustaban mucho” (Chaparro, 2003, p. 79). Así, la ventana exterioriza las afecciones del infante, que toman forma de bloque en la medida que confluyen en el adulto: Cuando el olor de los calzones rosados permite “(...) mitigar los días de soledad de aquellas tardes de sol que pasaban por entre nuestros huesos lentamente como una canción lejana y triste” (Chaparro, 2003, p.80), se expresa un devenir niño en el personaje que ha sentido la soledad entre lo Adulto/niño, que a su vez reconoce que en la experiencia surgen elementos que sobresalen, los cuales se perciben desde una lectura intensiva. Aquello que deviene no imita al niño, pues los olorcitos que suscitan la infancia pasan por el velo melancólico que está en la sensibilidad del adulto. En ese sentido:

No se trata de afirmar si alguien es, plenamente, o si imita a otro; no existe una identidad verdadera o forjada: todo es devenir, todo es proceso, todo es construcción, pero sin un plan o planeamiento previo. Se trata de un movimiento que se inicia y se prolonga, pero sin encontrar un punto de arribo, esa meta sería la estratificación, la negación de todo el movimiento que lo produjo (comp. Irazema & Ramírez, 2015, p. 197)

*En el pájaro Speed y su banda de maleantes corazones* (2012) encontramos a otro personaje que entra a ser parte de bloque de infancia, reiterando componentes que se observaban en Sven: “papá me llamaba «mijo». Yo hubiera preferido que me llamara Viento porque realmente era como un pequeño viento que se colaba por todas partes” (Chaparro, 2012, p.17). Parece como si «Viento» expresara de forma literal la transformación propia del bloque: ese elemento que se colaba por la ventana y levantaba la falda de aquella muchacha, se personifica circulando en el personaje como aquello que hace posible el paso de un estado a otro. Este cambio se presenta en el hecho de pasar del «mijo» enunciado por un otro ajeno al devenir hacia la sensibilidad que se expresa en el «Viento» como la caracterización de elementos propios del bloque.

La personificación está planteada desde una cuestión de nombre. Hay una tensión entre aquello que designa de forma extensiva la enunciación de un sujeto (Mijo) y como ese sujeto se afirma a partir de la composición en términos intensivos (Viento). Con «Viento» aparece una nueva expresión, una menor que entra en un movimiento tan fuerte que desborda al nombre extensivo.

Si bien, el personaje entra en tensión al nombrarse «Viento», su devenir no se concreta en esta figura. El personaje se queda sin nombre, rompiendo de manera radical con la relación directa de una palabra que enuncia, «marca» la pertenencia a una definición específica de sí mismo, potenciando el acto creativo “como movilidad y flexibilidad formal que opera sin modelo, como relato diseminado y parpadeante, que elimina las jerarquías” (Canteli, 2014, p. 611). En este sentido, el bloque de infancia, comprendido como un componente de la literatura menor, supone una ampliación de las posibilidades expresivas en la medida que el lenguaje se flexibiliza hasta tal punto que él prefiere dejar de llamarse a sí mismo, asumiendo un potencial de diferenciación que le permite mantenerse en devenir.

He tomado la cuestión del nombre como punto de orientación en el desarrollo del bloque no solo porque supone una lectura intensiva de la experiencia, sino también porque pone en cuestión el nombrar algo en términos de lo mayor. El nombre, que representa y marca al sujeto en el terreno de lo personal y de la identidad, entra en cuestión para dar paso a la pregunta por el sentido: *¿qué lugar tiene la palabra más allá de la designación en términos del significado?*

Chaparro constantemente rodea esta pregunta, por medio de juegos de palabras y nombres de orden intensivo para los personajes, como es el caso de quien en algún momento fue Viento, pues la palabra:

(...) subsist in infinitives—which are impersonal, indefinite, and do not interpellate subjects—and he will always choose the infinitive (and the conjunction and) which infers becoming instead of the copula, is, which infers identity and stasis. ‘The infinitive verb expresses the event in language’ (LS, p. 185). (Adams, 2017, p. 1083).

El personaje que no tiene nombre enuncia la pregunta por el sentido más allá de lo conceptual, es la experiencia la que le lleva a cuestionarse y transformarse: *¿por qué ser “Mijo” si se puede ser “Viento” u otra cosa?* De hecho, el cuestionamiento se asume a partir del estado del bloque y subsiste asociado a los elementos que confluyen en un modo de expresión.

Ahora bien, el asunto de la percepción y su singular modo de acontecer tiene una relación innegable con el espacio. La circulación de los elementos, los personajes, y los afectos se da en un escenario, pero este no es inerte; también fluctúa a propósito de los devenires que circulan. Los desplazamientos “(...) no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad medible de movimiento (...) sino por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio.” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 490)

Retomando algunas cuestiones del primer apartado, la singularidad del espacio en Chaparro se intensifica en la ciudad y, a partir de los devenires presentes en el acto expresivo, se trazan una serie de puntos de orientación que permiten tener una experiencia acerca de cómo aparece el bloque urbano. De hecho, no puede afirmarse que en la cartografía exista un punto de partida, dado que en el espacio acontecen circunstancias en donde la intensidad orienta la expresión. Puede ser que el bloque se comience a describir desde una especie de inicio, donde “en principio era la Pestilencia (...) [y e]ntonces Dios dijo: Hágase la ciudad y la basura se hizo” (Chaparro, 2013, p. 51) como una ciudad llena de smog y podredumbre; habitada por una intensidad baja. Ese inicio no cristaliza el desarrollo de lo urbano, sus intensidades pueden ser variables y la basura puede convertirse en “(...) en otra cosa. Se convierte en una ciudad llena de vida, en una ciudad llena de mujeres que desbordan su sonrisa por las calles. (...) Una ciudad eternamente femenina (...)” (Chaparro, 2013, p. 82).

Así, la expresión del bloque urbano no solo depende de cómo las calles y carreras se entrecruzan o cómo se ordena la ciudad. Evidentemente, la ciudad es un espacio determinado por las edificaciones y sus correspondientes funciones, pero hay algo más que acompaña y compone la vida urbana, algo que es dinámico. Aparecen así:

(...) cualidades expresivas [que] entran las unas con las otras en relaciones variables o constantes (eso es lo que hacen las materias de expresión), para constituir, ya no pancartas que marcan un territorio, sino motivos y contrapuntos, que expresan la relación del territorio con impulsos internos o circunstancias externas, incluso si éstas no están dadas (Deleuze y Guattari, 2010, p. 324).

Lo urbano se abre ante la posibilidad de recorrer la ciudad a partir de un proceso de experimentación, donde surge la cualidad expresiva de los elementos presentes en la experiencia urbana. Se pueden encontrar objetos de la cotidianidad que toman un valor diferencial en la escritura, como lo ilustra Chaparro:

No en vano el reloj mecánico de los autos, busetas y motos se mide con el ciclo luminoso del semáforo (...). En la grilla de partida de los semáforos, los autos parecen caballos de acero en la pista del hipódromo urbano (...) (comp. González, 2009, p. 14).

A la par de aquellos objetos cotidianos que se singularizan, aparece que un elemento que será reiterativo e intensivo en el autor que es el de manada. Ésta se constituye en una relación que no ha sido establecida por una institución o por herencia. El vínculo de la manada está dado desde el encuentro en lo urbano, como la forma bajo la cual los personajes habitan el espacio y se asocian entre sí a partir del carácter intensivo de la experiencia. En Chaparro, la manada se compone a partir de las afinidades que los personajes, experimentando de manera singular los elementos que componen la ciudad:

tú ves como dormimos abrazados los tres en una banca del parque para no sentir que somos uno solo, sino tres. Nosotros nos dormimos al tiempo, cogidos de la mano tratamos de sumar entre los tres nuestros sueños nuestros olores nuestra respiración (...)" (Chaparro, 2012, p. 26).

En este caso, la manada no corresponde a la idea de quienes se juntan para superar la soledad, ni la conformación de un círculo cerrado. La manada permite la entrada de nuevos elementos en su composición, de intercambios: las respiraciones que se suman, el abrazo, las manos, y la banca en un parque desolado de la urbe "(...) [c]oexisten, se combinan y se desplazan -(...) elementos que intervienen en un determinado momento para formar un agenciamiento productor de enunciado" (Deleuze y Guattari, 2010, p. 42).

Se puede afirmar que la expresión en la literatura contiene una suerte de arquitectura; en la medida que, de manera singular y en relación con su material expresivo, genera un marco y un plano para el acto creativo:

(...) it is not enough; (...) also proceeds, at first, as architecture. (...) ["The] materials require demarcation, enframement, containment in order for qualities as such to emerge, to live, and to induce sensation' (Grosz, 2008: 16) (...), what Deleuze and Guattari refer to as a 'plane of composition', an ordering of materials into a spatio-temporal construct (Ståhl, 2016, p. 227).

Con el bloque de infancia se resalta la temporalidad en la manera como se asocian los elementos. El bloque urbano hace del espacio un elemento indispensable para la comprensión de los devenires que se configuran en el acto creativo bajo este modo de expresión. Así, el espacio atraviesa la escritura, dado que hay composiciones que tienen lugar en un plano natural (sobre todo aquellas que se asocian con el bloque de infancia), mientras otras se presentan en el contexto de la ciudad, donde:

(...) cada relato urbano, que cuenta una historia particular acontecida en la ciudad es en sí mismo una pieza única, dotada de identidad propia y capaz de ser ella misma un todo, sin embargo, muchos relatos o piezas de un mismo espacio narrado son capaces también de componer un retrato de una ciudad particular (Hernández, 2015: 8).

Hernández reconoce la singularidad de cada relato como la posibilidad del escenario y los demás componentes para devenir. Sin embargo, hay que proceder con cautela con los conceptos de identidad y de retrato; su consideración en un sentido tradicional puede otorgar un lugar fijo a estas construcciones que, como indica la autora, llegan a comprenderse como un todo determinado.

Ahora bien, que los elementos no tengan un lugar determinando, no significa que no puedan figurar de manera reiterativa. Estos elementos se encuentran en espacios intermedios que cruzan ambos bloques; como los parques o la presencia de la naturaleza en lugares inhóspitos. Estos elementos suelen estar asociados al estado de los personajes; sobre todo cuando la intensidad no marca un grado alto ni un ritmo acelerado en la experiencia. En

Chaparro, las singularidades que envuelven estos espacios intermedios versan en dos aspectos característicos, uno directamente relacionado con lo sensorial, y con los afectos:

el cielo estaba azul y las aves ~~~~~ rayaban suavemente ~~~~~ el cielo transparente de la mañana (...) miras allá, hacia arriba y allí ves las aves ~~~~~ surcando el cielo azul. Allí encuentras el olor. Es allí en las nubes, más arriba de la desolación de la ciudad, ese espacio donde hallas un instante de paz. (Chaparro, 2012, pp.105-106)

El fragmento anterior presenta una variación que no se puede categorizar en los bloques que hemos expuesto, su intensidad es diferente. Si bien integra la naturaleza como un elemento que ha estado presente en el bloque de infancia y es expresada por la manada que caracteriza el bloque urbano, las vibraciones que produce el diáfano vuelo de las aves poseen una intensidad distinta, intermedia. Uno de los rasgos de esta nueva intensidad es evidente en el modo de escritura, pues las palabras se remplazan por lo visto y lo oído, como si el texto fuese una extensión de los sentidos de quien integra el acto expresivo. Se presenta, entonces un “(...) procedimiento creador que conecta directamente la palabra en la imagen: medio que surge en la secuencia, en la relación con el intensivo del límite” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 39). El uso de la imagen (~) requiere que exista una disposición ante la escena que se está presentando, con la intención que aquella figura evoque el vuelo de las aves.

La figura de vuelo es liviana y tranquila: hace parte de una experiencia del cielo, en contraposición de la “bestia gris” que mecaniza a los cuerpos dentro de sus instituciones (familia, trabajo...), las cuales se alimentan del tedio, del odio y las tareas (Chaparro, 2012). Si bien se ha vinculado el acto creativo de Chaparro a dos bloques específicos, el curso de las enunciaciones no es determinante, la expresión literaria busca nuevas fugas, como la naturaleza: un término que permite desarrollar una escritura poética blanda como las nubes. Resulta complejo concluir este texto atendiendo a la consigna inicial. Si la expresión literaria es un asunto inacabado, dar por sentado una conclusión supone un cierre del acto expresivo. Si bien utilizo la palabra conclusión, prefiero asumir que es una intensidad que se transforma y que dirige a nuevo punto de orientación.

De acuerdo con la descripción que he llevado hasta este punto, considero relevante resaltar los elementos que aparecen reiterativamente en medio del proceso creativo. Como mencionaba en el apartado anterior, estos elementos estarían asociados con cuestiones intermedias, en donde la intensidad supone una variación que en sí misma compone un devenir, pero -de forma simultánea- permite el paso de un bloque a otro. Considero que la repetición no se asume como una generalidad o una equivalencia; los elementos que reaparecen constantemente en el acto creativo lo hacen para crear (o destituir) a partir de un compuesto. En la repetición se halla la diferencia a propósito de cómo aparecen las cosas y la intensidad que provocan, en la medida que cada reiteración supone un estado de cosas singular (Deleuze, 2002).

Cabe resaltar que la reiteración se presenta en la experiencia narrada, pero también en la palabra que se utiliza en el acto expresivo, como es el caso del “trip trip trip” (Chaparro, 2003, p. 12) como una expresión constante de uno de los personajes de la novela “*Opio en las nubes*”, o de la intención de “Fugarte fuga fuego fugaz fuerza” (Chaparro, 2012, p.55) del Pájaro Speed, que está presente a lo largo de la novela “*El pájaro Speed y su banda de maleantes corazones*”. De hecho, el modo como Chaparro deviene con la forma narrativa también me permite afirmar que la expresión de la literatura menor está asociada a la cadencia de las palabras que se vinculan en la repetición.

Esa cadencia de la palabra sobrepasa los bloques. Las sensibilidades varían de acuerdo con la intensidad que compone el acto creativo: El modo en el que aparecen las palabras afecta su continuidad, no solo en términos interpretativos, sino en la forma en la que pueden ser percibidas. En el apartado *el Pájaro Speed no puede obtener satisfacción* de la novela “*El pájaro Speed y su banda de maleantes corazones*”, “las palabras fluyen a velocidad de la luz, no hay nada en frente, solamente electricidad, los sonidos de las palabras, y entonces escribir

ya no es un acto de construcción arquitectónica sino un acto de composición musical” (comp. González, 2009, p. 164). En el apartado mencionado, se realiza un ejercicio de reiteración, pero no solo se pone en juego la intensidad en ese término, sino también en la forma en la que se presenta la escritura, en donde no hay más de 5 párrafos en 40 hojas, pero si hay:

“vér  
 r  
 r  
 r  
 r  
 r  
 r  
 r  
 r  
 r  
 rtigo” (Chaparro, 2012, p. 80)

Es así como se muestra que “el lenguaje se ha vuelto intensivo, hace fluir los contenidos de acuerdo con este nuevo mapa” (Deleuze y Guattari, 2008, p.113). En este sentido, los puntos de orientación que se han señalado a lo largo de este texto hacen referencia a la lectura de ese mapa intensivo que atiende a la experimentación literaria, en donde hay variaciones constantes, ya sea por medio de composiciones o como elementos reiterativos o intermedios que se presentan cuando las intensidades han cruzado un umbral, generando la capacidad de nuevas producciones que en este texto se han descrito a partir de la comprensión de dos bloques. Pero ¿Qué es lo que cambia en cada en cada bloque intensivo? Es “el deseo, evidentemente, [que] sigue todas estas líneas: el deseo no es forma sino un proceso” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 18).

## Conclusiones

De hecho, la producción de la literatura menor desarrollada hasta este punto sugiere el ensamblaje de una suerte de máquina, en donde los elementos que aparecen allí se acoplan en términos de la producción. Es importante reconocer que esta máquina es singular, pues no tiene una finalidad distinta a sí misma, de allí que varíe constantemente y pueda generar distintos bloques en el acto expresivo. Esta máquina asocia su producción a la escritura, que no toma por objetivo la producción de una “obra maestra”, pues la máquina de escritura se ensambla cuando el autor está en tensión con el lenguaje mayor.

Así, la posibilidad de plantear una literatura menor en Rafael Chaparro Madiedo permite explorar no solo su acto creativo y expresivo en términos de comprensión de una serie de bloques, sino también en la apertura hacia la escritura en un sentido maquínico, para “meterse en la botella rota de los significados” (comp. González, 2009, p. 164) donde la percepción se dispone hacia la experimentación y la posibilidad de potenciar relaciones impensadas, las cuales funcionan en términos deseantes; no como carencia, sino como composición de acto expresivo. La literatura menor, requiere de la circulación del deseo, en donde el estado de composición funciona de manera cambiante, suponiendo que, en términos de lo maquínico, “no es que el deseo sea deseo *de* la máquina, sino que por el deseo no deja de formar máquina en la máquina (...). Lo que produce la máquina estrictamente hablando, son las conexiones que conducen al desmontaje” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 118).

## Referencias

- Adams St. Pierre, E. (2017) “Deleuze and Guattari’s language for new empirical inquiry”. *Educational Philosophy and Theory*, 49:11, 1080-1089, DOI: 10.1080/00131857.2016.1151761
- Canteli, M. (2014) “Hacia un afuera: Tres poéticas contra la sutura”. *Revista de estudios hispánicos*. ISSN 0034-818X, **48-3**, 597-618
- Chaparro, R. (2003): *Opio en las Nubes*. Babilonia. Bogotá.
- Chaparro, R. (2012): *El Pájaro Speed y su banda de maleantes corazones*. Tropo Editores.
- Chaparro, R. (2013): *Un poco triste pero más feliz que los demás*. Tropo Editores, Bogotá.
- Deleuze, G. (2002): *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (2007): *Dos Regímenes de locos*. Pre-textos. Valencia
- Deleuze, G. (2016): *Crítica y Clínica*. Anagrama Barcelona.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008): *Kafka, por una literatura menor*. Era. México.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010): *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015): *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona.
- Figueroa, C. (2001). “Luz Mary Giraldo: Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana”. *Estudios de literatura colombiana*, **8**: 110-115. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/10475/9648>
- Giraldo, L. (2004) *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- González, A. (Comp.) (2009): *Zoológicos urbanos: Historias mutantes de Rafael Chaparro Madiedo*.
- Hanley, C. (2019) “Thinking with Deleuze and Guattari: An exploration of writing as assemblage”, *Educational Philosophy and Theory*, **51:4**, 413-423, DOI: 10.1080/00131857.2018.1472574
- Hernández Ríos, M. (2015) *Fragmentos de un retrato: la ciudad narrada en la literatura urbana colombiana*. Andrés Caicedo y Rafael Chaparro Madiedo. Maestría thesis, Universidad Nacional de Colombia - Sede Manizales.
- Hernández Pinzón, A. (2019). “Nomadic Subjectivity Configuration [Spanish]”. *Eidos*, 31(31). 143-173 from <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/11102>
- Irazema, E. y Ramírez, I. (comp.) (2015): *Voces de la filosofía de la educación*. Ediciones del lirio, Mexico D.F.
- Mejía Correa, C. (2010). “La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación”. *Lingüística y Literatura*, **57**,63-77. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548926006>

- Ortega, J. (1980). “La literatura latinoamericana en la década del 80”. *Revista Iberoamericana*, **46(110)**, 161-165.  
doi:<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1980.3443>
- Rojas Ruth M. (2016) “La abyección animal en Opio en las nubes: una poética de la subversión en Rafael Chaparro Madiedo”. *Orillas*, **N. 5**. 1-16  
[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_5/06Rojas\\_rumbos.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_5/06Rojas_rumbos.pdf)
- Ståhl, O. (2016). “Kafka and Deleuze/Guattari: Towards a Creative Critical Writing” Practice. *Theory, Culture & Society*, **33(7-8)**, 221-235. <https://doi.org/10.1177/0263276415625313>
- Silva Rojas, A. Maldonado, J.F., y Palencia, M.A. (2017). Filosofía y literatura en Deleuze y Guattari: creación y acontecimiento. *Praxis Filosófica*, (45), 171–202.  
<https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i45.6059>
- Tabácova, L. (2009): “Panorámica de escritores latinoamericanos de los años 90 y su integración en el aula” en *Jornadas de Formación del Profesorado en la Enseñanza de L2-ELE* : actas. Madrid, p. 143-150
- Volpi, J. (2006), “La literatura latinoamericana ya no existe”, en *Revista de la Universidad de México*, **31**, 90-92. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/9541ee4efac4-41e8-bdb6-44d310034d89?filename=la-literatura-latinoamericana-ya-no-existe>

---

<sup>i</sup> El deseo se orienta como aquel que “(...) no comporta carencia alguna. Tampoco es un dato natural; es la misma cosa que una disposición [agencement] de heterogéneos que funciona; es un proceso, no una estructura ni una génesis; es afecto, no un sentimiento (...)” (Deleuze, 2007 p. 127).

ii El asunto no estriba en retomar aquello que bloquea el deseo para usurparlo, sino salir de la relación determinante entre el sometido o, en el caso de Kafka “(...) a medida que el triángulo familiar se deshace, en uno de sus términos o en su totalidad de un solo golpe (...), se diría que otros triángulos que surgen por detrás son más bien inconsistentes, difusos, en perpetua transformación recíproca (...)” (Deleuze y Guattari, 2008 p. 23)

iii Se realiza una breve referencia al respecto, pero este tipo de análisis requiere de un estudio profundo, el cual no es el objetivo de este texto y desviaría por completo su finalidad. Sin embargo, se hace mención del tema, dado que permite reconocer, a grandes rasgos, la distinción entre literatura menor y mayor que se realiza en el primer apartado.

iv Un ejemplo de esto está en las interpretaciones psicoanalíticas de las vivencias infantiles, en donde la vivencia del niño hace referencia a otra cosa, siempre oculta un significado, pues “Freud no comprende nada de las composiciones ni de los movimientos de desterritorialización que las acompañan. Sólo conoce esto: el territorio de la familia, la familia personológica, cualquier otra composición debe representar a la familia” (Deleuze, 2007:96). De esa manera el recuerdo de un deseo infantil se transforma rápidamente en una representación del complejo edípico, significando las circunstancias en las que se da, de acuerdo con ese complejo y asimismo coartando la posibilidad de la experiencia intensiva.