

### La infamia del traidor en *Respiración artificial*

María Luisa Martínez  
Universidad de Concepción

En este trabajo relaciono la novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, con dos conceptos que permiten otra lectura de la narrativa hispanoamericana: la infamia, desde la perspectiva foucaultiana, y la figura del traidor, desarrollada por Deleuze.

#### Infamia y escritura

*Respiración artificial*, texto heterogéneo que reúne el discurso policial, filosófico, ensayístico, epistolar, entre otros, es la narración de una infamia. La infamia que se relata es la de Enrique Ossorio; hombre de confianza de Rosas, participa en una conspiración en su contra y, una vez que ésta es descubierta, decide huir, a pesar de que no corre ningún peligro. Vive exiliado en diferentes lugares –Uruguay, Chile, Brasil- hasta que llega a Nueva York. Allí decide instalarse en una pieza del East River a escribir una serie de textos: cartas, una autobiografía y una novela utópica. La historia de Ossorio es posible reconstruirla gracias al relato fragmentado de su nieto, el senador Luciano Ossorio, y a las también fragmentarias alusiones de Marcelo Maggi en su correspondencia con Emilio Renzi.

Me interesa exponer la manera en que se vincula la infamia descrita por Piglia con la infamia de que habla Foucault en “La vida de los hombres infames”<sup>1</sup>. En este texto, Foucault plantea que los avisos que conforman su antología de hombres obedecen a ciertas reglas; entre ellas, que las existencias mencionadas sean reales y que su infamia radique, justamente, en que esas vidas hayan existido. Piglia escribe una novela que mezcla el relato histórico con la ficción.

---

<sup>1</sup> Foucault, Michel. 1996. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires, Altamira.

Dentro de esa ficción se intenta dar respuesta a la pregunta de cómo narrar los hechos reales<sup>2</sup>. La respuesta está dada a través de la fragmentación discursiva. Foucault dice: “No he pretendido reunir textos que fuesen más fieles a la realidad que otros o que mereciesen ser seleccionados por su valor representativo, sino textos que han jugado un papel en esa vida real de la que hablan y que, en contrapartida, se encuentran, aunque se expresen de forma inexacta, enfática o hipócrita, atravesados por ella: fragmentos de discursos que arrastran fragmentos de una realidad de la que forman parte” (Foucault, 1996: 124).

En Piglia, la ficción está cargada de realidad y esta realidad, que es la historia de Argentina, está hecha de retazos, porque ella misma es un solo gran retazo. Marcelo Maggi, al igual que Foucault, señala: “Sufro la clásica desventura de los historiadores (...), aunque yo no sea más que un historiador amateur. Sufro esa clásica desventura: haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular” (28)<sup>3</sup>. Renzi reconstruye el relato fragmentado de Maggi sobre Ossorio, de la misma manera que lo hace el lector de la novela<sup>4</sup>.

La *calidad* de la infamia de Enrique Ossorio es bastante corriente. En realidad, ésta consiste en la suposición de que ha sido un espía encubierto o un agente doble, en haber escapado de los anales gloriosos de la historia, en seducir a su prima (a la que deja embarazada), en su oscuro peregrinar en busca de oro. La familia debe lidiar con el lastre de un antepasado del que poco o nada se sabe, salvo esos ignominiosos, escuetos y turbios hechos. En cierto sentido, la infamia de Ossorio es tan buscada como la de Tardewski; la fascinación que este último

---

<sup>2</sup> Enrique Ossorio se cuestiona en sus manuscritos sobre la novela utópica que quiere escribir y sobre la problemática de cómo narrar los hechos reales. Dando cuenta de la autorreflexividad de la novela, en la larga conversación entre Tardewski y Renzi, este último plantea que toda la obra de Joyce consistió en responder esa misma pregunta.

<sup>3</sup> Las citas de *Respiración artificial* sólo llevarán número de página (Piglia, Ricardo. 2000. *Respiración artificial*. Buenos Aires, Planeta).

<sup>4</sup> Es paródico que en la novela de Piglia se advierta la presencia de un narrador disciplinario que, de alguna manera, da la pauta de lectura para el lector implícito. Es decir, Piglia plantea que toda la novela debe leerse fragmentariamente, pero esta marca de poder es paródica.

experimenta frente a seres fracasados, fascinación que lo arrastra en un devenir<sup>5</sup>, es la utopía de Ossorio: “¿Qué lecciones he sacado de esa otra experiencia vivida por mí en el mundo alucinante de la utopía? Que en su persecución todos los crímenes son posibles. Y que sólo podrán alcanzar el reino suave y feliz de la pura utopía aquéllos que (como yo) han sabido arrastrarse por la mayor degradación. Sólo en la mente de los traidores y los viles, de los hombres como yo, pueden surgir los bellos sueños que llamamos utopías” (81).

La utopía de Ossorio es ser un infame, un fracasado. Foucault señala: “He querido que estos personajes fuesen ellos mismos oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas – nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad-, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro, que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios hubiese un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado, que, en consecuencia, estas vidas hayan estado animadas por la violencia, la energía y el exceso en la maldad, la villanía, la bajeza, la obstinación y la desventura, cualidades todas que les proporcionaban a los ojos de sus conocidos, y en contraste mismo con su mediocridad, una especie de grandeza escalofriante o deplorable” (Foucault, 1996: 124). Esa mediocridad y esa grandeza deplorable son las que llevan al padre del senador a ocultar los manuscritos de Enrique Ossorio y a pedirle, a su muerte, al resto de la familia, que jure que esos textos no se darán a conocer por lo menos en cien años. Los manuscritos estaban destinados a desaparecer de no haber sido por el azaroso encuentro entre el senador y Maggi. Cuando éste conoce a Esperancita, Luciano Ossorio le muestra a Marcelo el cofre con los escritos y son ellos los que constituyen el material textual de Maggi. Es decir, los textos conocen la luz gracias a la escritura de Maggi y al poder que ésta encierra<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Tardewski explica a Maggi que su fascinación por el fracaso se remontaba a su juventud y al encuentro -buscado- con ciertos personajes que destruían su existencia, pese a tener dones que les habrían permitido llevar otro tipo de vida: “Me interesé mucho por gente así, en los años de mi juventud. Tenían para mí un encanto demoníaco” (157). Tardewski entra en alianza con estos *demonios* y deviene traidor.

<sup>6</sup> Foucault dice que las vidas de los hombres infames fueron iluminadas gracias al poder. El relato de fragmentos de esas vidas se debió a las lettres de cachet, a la petición -mediante esas órdenes reales- de la interdicción o del apresamiento de las existencias que las motivaron: “Lo que las

El poder ilumina las vidas de los infames y los retorna a la vida por caminos misteriosos, porque de otra manera eran indignos de la memoria de los hombres al no estar compuesta, su infamia, por ningún tipo de gloria. Tanto el senador como Maggi, y como se supone que también Renzi, practican una suerte de respiración artificial sobre la vida de Enrique Ossorio, deviniendo también ellos infames en ese proceso.

Me interesa plantear que Enrique Ossorio, el senador Luciano Ossorio, Marcelo Maggi y Emilio Renzi conforman una manada, una máquina abstracta de escritura. Todos ellos son una hilera de bordes (cada uno de ellos es un borde) que constituyen una línea de fuga, una desterritorialización. En cada umbral de esa línea de fuga hay un pacto con el borde siguiente, con el anomal con quien se establece la alianza. Enrique Ossorio hace un pacto con el senador y éste a su vez lo hace con Maggi y éste, como comprenderá finalmente Renzi cuando se da cuenta que es el elegido como depositario de los manuscritos y que Maggi no llegará esa noche porque se ha suicidado, lo hará con Renzi. Todos se arrastran en un delirio de escritura, en una fuga que implica la traición: “Una fuga es una especie de delirio (...) En una línea de fuga hay algo de demoníaco o de demoníaco (...) En una línea de fuga siempre hay traición” (Deleuze y Parnet, 1997: 49). Gracias a esa fuga, a esa traición, a esa escritura, es que todos devienen infames. Maggi escribe: “Fue el viejo, por otro lado, el que empezó a hablarme de Enrique Ossorio, que era su abuelo, y me dejó ver el cofre con el archivo de la familia (...) La verdad que yo al principio iba a la casa a hablar con el viejo y él de a poco empezó a desenterrar la historia del suicida, del traidor, del buscador de oro. Pero ésa es otra parte del cuento, que ya te voy a contar, porque en eso, quién te dice, vas a poder ayudarme, me escribía Maggi. Lo cierto es que trabajo en esos papeles desde hace años y a veces pienso que don Luciano no se muere porque está esperando que yo termine y no quiere sentirse decepcionado. Claro que para todos el viejo está loco, pero también para todos estaba loco Enrique Ossorio e incluso yo mismo, sin ir más lejos” (25).

---

arrancó de la noche en la que habrían podido, y quizá debido, permanecer, fue su encuentro con el poder; sin este choque ninguna palabra sin duda habría permanecido para recordarnos su fugaz trayectoria” (Foucault, 1996: 124-125).

Todos infames, traidores y locos, todos escritores<sup>7</sup>, conforman una manada. Deleuze señala en Mil Mesetas que Borges ha cometido el error, en Historia universal de la infamia y en su Manual de zoología, de confundir la trampa con la traición en el primero y de excluir las leyendas sobre las transformaciones del hombre en el segundo, ya que sólo se interesa por los caracteres, “incluso por los más fantásticos, mientras que los brujos sabemos que los hombres-lobos son bandas, los vampiros también, y que esas bandas se transforman las unas en las otras” (Deleuze y Guattari, 1997: 247). Destaco esta cita de Deleuze, porque, por una parte, permite establecer la diferencia entre el concepto de infamia en Borges y en Piglia<sup>8</sup> y, por otra, resume el de manada. Señalo, como dato curioso, que la figura del vampiro –que en Deleuze tiene una connotación singular, ya que es paradigmática en su condición de entidad anomal que contagia y no actúa por filiación genética- también se encuentra en Piglia. Algo en la última carta de Maggi a Renzi permite establecer una relación con el género de terror: “Complicaciones diversas, difíciles de explicar por carta, me hacen creer que por un tiempo no tendrás noticias mías” (34). Luego, la figura del senador es la de un vampiro; con su “cara de buitres” (23) le dice a Renzi, cuando éste lo visita, “yo soy la muerte; soy su testigo, su memoria, soy su mejor encarnación” (51). Como un vampiro, vive solo en el silencio de la fría ala de la mansión-castillo que habita, “el hielo está cerca, la soledad es inmensa” (55). Para combatir esa soledad, y también con fines prácticos, le pide a Renzi que sea su secretario, al igual que Drácula lo hace con Jonathan Harker, “había algo que yo debía saber. Mi secretario deberá enclaustrarse conmigo. No salir jamás. Vivir en medio de estas alturas nevadas” (65), que se enclaustre con él, el deudor de la muerte, “conmigo, que envejeczo sin fin, que envejeczo aún, que soy viejo, que siempre he sido viejo” (59). Cuando Renzi logra hablar por teléfono con el senador, dice que establece “una comunicación telefónica directa con el fantasma

---

<sup>7</sup> En el sentido más literal del término, el único que no puede escribir es el senador, quien dicta sus escritos. Sin embargo, él es quien recibe las cartas del futuro que Enrique Ossorio planea escribir en su novela utópica; su locura es lucidez absoluta cuando dice: “La presencia de todos esos muertos me agobia. ¿Ellos me escriben? ¿Los muertos? ¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos?” (51).

<sup>8</sup> Borges postula un concepto de infamia basado en caracteres. En el prólogo a la primera edición de Historia universal de la infamia, Borges señala respecto de “Hombre de la esquina rosada”, de entonación orillera: “He intercalado algunas palabras cultas: vísceras, conversiones, etcétera. Lo hice, porque el compadre aspira a la finura, o (esta razón excluye la otra, pero es quizá la verdadera) porque los compadres son individuos” (Borges, 1996: 10). Piglia, en cambio, sitúa a los caracteres, a los individuos, como parte de una manada.

del padre del príncipe Hamlet” (93), lo que remite a Drácula, cuando Harker escribe en su diario: “este diario se parece terriblemente al principio de Las mil y una noches, ya que todo se interrumpe con el canto del gallo..., o al espectro del padre de Hamlet” (Stoker, 1997: 46). En realidad, no es extraño que Piglia introduzca el mito del vampiro, porque este mito consiste en encarnar la subversión del orden natural y el devenir, en última instancia, consiste en “traicionar las fuerzas estables que quieren retenernos, los poderes establecidos de la tierra” (Deleuze y Parnet, 1997: 50). De esta manera, puede decirse que el senador es el anomal, el elemento demoníaco que arrastra a los demás en su línea de fuga, en sus múltiples devenires, es quien contagia a los otros: “La familia es una institución sanguinolenta; una amputación siempre abyecta del espíritu. Marcelo, por ejemplo, dijo el senador, Marcelo, por ejemplo, es mi hijo” (52).

### **La figura del traidor**

La infamia de Enrique Ossorio consiste en haber sido un traidor, en haber ocupado esa posición en la historia. Retomando lo planteado por Foucault, la *calidad* de esa infamia es muy distinta a la de los infames gloriosos de la historia<sup>9</sup>, porque ésta es escueta y carece de toda gloria, como señalé anteriormente. Maggi escribe: “Hay hombres a quienes la historia los destina a la traición y él fue uno de ellos. Pero lo supo siempre, me escribía Maggi, lo supo desde el principio y hasta el final, como si hubiera comprendido que ése era su destino, su modo de luchar por el país” (29).

La verdad de Ossorio es misteriosa, desconocida; sólo a través de la reconstrucción del senador y Maggi es posible acceder a la verdad de esa existencia. El manuscrito, un archivo secreto, es lo único que permite un acercamiento a ese misterio. Me interesa analizar en qué consiste la traición de Ossorio. En realidad ésta radica en haber vivido de acuerdo a la utopía que pretende textualizar: el exilio –la desterritorialización-, la aventura –la búsqueda del oro en California-, la degradación –los devenires por los que atraviesa, la línea de fuga que le permite

---

<sup>9</sup> Foucault dice que Sade o Gilles de Rais son falsos infames, porque su infamia los ha elevado a la categoría de leyendas gloriosas a pesar de la abyección de sus actos.

devenir imperceptible, su desrostrificación- y la escritura de todas esas experiencias –en la forma de relato epistolar, en las cartas escritas desde el exilio hacia el futuro-. Es decir, la infamia que entraña su traición consiste en haber llevado una vida de acuerdo al ideal que ha forjado para ella (nuevamente la autotextualidad con Tardewski) y que es el legado ético que encierran sus escritos.

La novela utópica de Enrique Ossorio es un relato escrito en el exilio y por un exiliado. El exilio, “el destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos” (80) se ubica en un lugar y una fecha concretos: Argentina en 1979<sup>10</sup>. Las experiencias adquiridas durante ese exilio serán también parte del romance, por ejemplo la búsqueda de oro en California, ya que esta búsqueda es la experiencia utópica por excelencia: “Metal utópico, tesoro que se encuentra, fortuna que se recoge en el cauce de los ríos: utopía alquímica” (80).

Durante esa época, Ossorio siente que ha caído en la mayor de las decadencias, que ha visto la denigración del hombre y que ha alcanzado, por fin, el sitio del traidor. El senador comprende que la consecución del oro ha hecho posible el devenir de Enrique Ossorio en su propia utopía: “El héroe piensa en *otra* cosa, piensa en el brillo sedoso del metal que lleva sobre la piel, en su poder infinito de transformarse en cualquier cosa que pueda desear o haber querido. En esa alquimia, en la química alucinada de su ilusión, puedo pensar” (62). El senador lo comprende, porque él también ha participado de esa fuga y se ha vuelto indiscernible de las distintas haecceidades<sup>11</sup> que pueblan su devenir: “Entre él y yo, nada se interpone, estamos solos, uno a cada lado de la historia, por eso yo lo puedo ver, porque nada se interpone ya entre nosotros” (61).

Enrique Ossorio y el senador son dos momentos en la historia argentina, dos bordes en la línea de fuga de su desterritorialización. Para insertarse en ella han debido volverse cada vez más sobrios, han devenido imperceptibles. Enrique Ossorio se ha contagiado del metal que lleva adherido a su cuerpo como una faja, “todas las noches antes de dormir siento el peso de esa ilusión dorada pegada a la piel de mi cintura” (80), siente el peso “que le entorpece el andar y lo

---

<sup>10</sup> Enrique Ossorio escribe desde Nueva York, en 1850.

<sup>11</sup> Para Deleuze, las haecceidades son individuaciones que no tienen relación con cosas o sujetos. Más bien serían acontecimientos no subjetivados. Uno de los entretenimientos del senador, por ejemplo “pasear con mi carrito, mi carricoche, mi berlina, de un lado a otro, de una pared a otra” (55), tiene una individuación regida por una relación de fuerzas y velocidades que corresponden a la de una haecceidad.

hace moverse con una dignidad equívoca, un poco rígido, envarado, sintiendo contra su cuerpo la *dureza* realizada de sus sueños” (61). El senador, por su parte, se ha vuelto sigiloso como la muerte, ha devenido la muerte, pero también ha devenido el suave ruido que hace su cuerpo en alianza con la silla de ruedas que lo moviliza: “Porque ¿en qué se ha convertido mi cuerpo sino en esta máquina de metal, ruedas, rayos, llantas, tubos niquelados, que me transporta de un lado a otro por esta estancia vacía? A veces, aquí donde reina el silencio, no hay otra cosa que el suave ruido metálico que acompaña mis paseos, de un lado a otro, de un lado a otro. El vacío es total: he logrado ya despojarme de todo” (55). Justamente es debido a este proceso que es posible devenir imperceptible y desechar cualquier elemento que pueda enraizar a una molaridad: desechar la vida, desechar la muerte (que se posterga sin fin), “desprenderse de todo y reducirme, dijo, a este agujero, a esta cueva” (56), para acercarse al gran orden de la máquina de la historia. Enrique Ossorio y el senador son Argentina, son la tierra de la que son exiliados a través de una paradoja que consiste en la alteración del orden convencional: “Yo soy entonces alguien cuyo cuerpo tullido está hecho de esa tierra que persiste en el mayor sosiego. Yo, el desterrado, soy esa tierra” (60).

La traición de Enrique Ossorio, ésa que lo lleva a afirmar “he sido un traidor y un espía y un amigo desleal y seré juzgado tal por la historia, como soy ahora juzgado así por mis contemporáneos” (77), se relaciona directamente entonces con un devenir imperceptible, por una parte, y con la desrostrificación, por la otra. Deleuze señala que ciertos agenciamientos de poder tienen la necesidad de producir rostro, un rostro intensamente inhumano, que es la sumisión o sujeción a los dispositivos que ese poder ordena, a tal punto “que si el hombre tiene un destino, ése sería el de escapar del rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino” (Deleuze y Guattari, 1997: 176).

Ossorio, en el exilio, vive en la clandestinidad literal: “Mis enemigos están dispuestos a todo (...) Pagarían gente de mal vivir para que quemaran los sitios donde me escondo y guardo mis archivos y esto no les ha de ser difícil, aunque pago a una persona de mi confianza cuatro chelines para que los ronde toda la noche” (89). Pero más allá de la literalidad de su clandestinidad, se encuentra la otra; la fuga es un tópico en Ossorio. A través de esa fuga se ha contagiado de otras haecceidades, confundiéndose con ellas. De esta manera ha devenido todos los nombres de la



historia, “ahora ya soy todos los nombres de la historia. Todos están en mí, en este cajón donde guardo mis escritos” (71); devenir clandestino, desrostrificado, que también constata el senador: “Puedo oírlo, yo soy Ossorio, soy un extranjero, un desterrado, yo soy Rosas, era Rosas, soy el clown de Rosas, soy todos los nombres de la historia” (63).

En esa línea de separación del propio rostro, en esa línea de fuga creadora está la traición; en el retorno a esa rostrificación se encuentra la trampa. El traidor es un hombre de ningún lado, vive entre lugares y rostros (como en la utopía de Ossorio): “El traidor ocupa la posición clásica del héroe utópico: hombre de ningún lugar, el traidor vive entre dos lealtades; vive en el doble sentido, en el disfraz. Debe fingir, permanecer en la tierra baldía de la perfidia, sostenido por los sueños imposibles de un futuro donde sus vilezas serán, por fin, recompensadas” (81). Esto permite conectar al traidor de Piglia con el traidor deleuzeano. Deleuze señala que en una línea de fuga siempre hay una traición que implica la traición a sí mismo y el alejamiento del propio rostro<sup>12</sup>: “Lo que define el movimiento de traición es el doble alejamiento: el hombre aparta su rostro de Dios, que a su vez aparta su rostro del hombre. Y en este doble alejamiento, en la separación, en la distancia que media entre los rostros, es donde se traza la línea de fuga, es decir, la desterritorialización del hombre” (Deleuze y Parnet, 1997: 50).

El traidor, por consiguiente, arrastra con la infamia. Sin embargo, esa desterritorialización es creadora, porque a través de la desrostrificación se liberan cabezas buscadoras, rasgos liberados de rostridad que entran en una multiplicidad real con otros rasgos, y éstas son las que operan como líneas de fuga formando devenires y haciendo rizoma.

En Enrique Ossorio, la desterritorialización, el exilio, su devenir clandestino, su desrostrificación, su traición, es creadora y esta creación está dada a través de la escritura, que es política<sup>13</sup>. La novela utópica, la novela epistolar del exilio, es la concreción de una vida atravesada por la traición; novela y vida no son otra cosa que la utopía de un traidor. Dentro de esa máquina

---

<sup>12</sup> Para Deleuze, el rostro es una política, una organización de poder que comienza con el rostro de Cristo. Como política, esta rostrificación excluye toda desviación o, más bien, pretende rostrificar y cristianizar toda posible desviación.

<sup>13</sup> La escritura de Ossorio es política en la medida en que es resistencia a la molaridad escritural. Ossorio ingresa lo menor en sus manuscritos: su propia historia, que es oscura y carece de gloria, está dada a través de disimulos, de artificios, de dobleces. Piglia, a través de Ossorio –que es quien proclama estas consignas- también trabaja con lo menor al textualizar su concepto de literatura.

escritural que arrastra a Maggi, y finalmente también a Renzi, en la traición, las cabezas buscadoras<sup>14</sup> son la desterritorialización, las palabras de Renzi: “Me encierro a escribir, pero al rato me sorprende haciendo rayitas, círculos, figuras, dibujitos que parecen el plano de mi alma” (39).

Es posible, entonces, relacionar la novela de Piglia con Foucault y Deleuze, dos autores que se sitúan fuera del contexto narrativo hispanoamericano, por lo menos en apariencia. *Respiración artificial* es el relato de una utopía y de una parodia. Hay parodia del fracaso, de la novela filosófica, policial, epistolar, histórica, etcétera, pero también hay parodia de las grandes infamias. La infamia que postula Piglia es privada, oscura y velada, es la utopía del propio autor. La infamia de Enrique Ossorio es la de un traidor que ha entrado en una zona de indiscernibilidad con otros traidores, es decir, es una infamia colectiva. Quizás ahí se encierre la gran parodia del texto, en la imposibilidad de escapar de los enunciados colectivos, refugiándose en la infamia de un traidor particular.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1996. Historia universal de la infamia. Buenos Aires, Emecé.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 1997. Mil Mesetas. Valencia, Pre-textos.
- Deleuze, G.; Parnet, C. 1996. Diálogos. Valencia, Pre-textos.
- Foucault, Michel. 1996. La vida de los hombres infames. Buenos Aires, Altamira.
- Piglia, Ricardo. 2000. Respiración artificial. Buenos Aires, Planeta.
- Stoker, Bram. 1997. Drácula. Barcelona, Ediciones B.

---

<sup>14</sup> La máquina abstracta de rostridad construye un rostro que está compuesto por dos ejes, uno de significancia (la pared blanca) y otro de subjetivación (el agujero negro), unidos en una relación redundante. Cada uno de estos ejes requiere del otro, ya que la significancia es el marco en el que se inscribirán las subjetividades y éstas necesitan una pared donde manifestarse. Cuando se produce una desrostrificación, estos ejes son abolidos y, de esta manera, se liberan las cabezas buscadoras que operan como líneas de desterritorialización y permiten unos ciertos devenires.

