



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

**GILLES DELEUZE
Y LA IMAGEN TEATRAL**

DOCTORADO EN FILOSOFÍA

Tesista: Prof. Luis Nicolás Perrone

Directora: Dra. María Belén Ciancio

Codirectora: Dra. Marisa Alejandra Muñoz

Mendoza, 2023

A mi madre

Agradecimientos

A la Dra. Belén Ciancio, por la dirección de la tesis, el acompañamiento generoso y la libertad para modular las imágenes en los años de trabajo doctoral. A la Dra. Marisa Muñoz, por la codirección, apoyo e invitación a espacios de investigación. A la Dra. Adriana Arpini, por las primeras orientaciones en el camino del doctorado. Al Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA-CONICET) y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo por el respaldo institucional en la formación doctoral. A Daniel Fermani y la compañía Los Toritos, por los vastos años de aprendizaje, experimentación, búsqueda, desconcierto, hallazgos y confianza en las potencias desconocidas de un cuerpo teatral. A Marité Pompei y el elenco Los Constructores, por la apertura desinteresada a compartir sus procesos creativos. A Miriam Corzi, Daniel Acuña Pinto y el elenco Kamar, por el compromiso teatral, el afecto y su generosidad. A Luisa Ginevro y Sol Gorosterrazú, por compartir sus experiencias creativas. Al grupo Paraíso Elemental, por la experiencia performática y afectiva. A Federico Tello y el grupo Gires escénica, por las generosas discusiones sobre el trabajo teórico-teatral. A Guadalupe Suárez Jofré, Facundo Cersósimo y el colectivo Ob Caenum, por la estimulante experimentación y los espacios de diálogo y aprendizaje. A Ricardo Minuzzi por el incondicional aliento a perseguir mis inquietudes creativas e intelectuales. A Victoria Urquiza, por las afectivas sesiones de escritura. A Gerardo Perrone, por las revisiones de las traducciones del francés. A Juan Pablo Juri, por el cariño y el asesoramiento en el idioma inglés. A mi familia y amigos por el apoyo y las pasiones felices. A mi madre, por la confianza inquebrantable y su presencia invisible en el cultivo de la paciencia. A la literatura filosófica de Gilles Deleuze, por invitarme a la experimentación deseante con el pensamiento y la escritura. Al teatro, por posibilitarme la experimentación con el cuerpo, el deseo y las imágenes.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: Escenas de un teatro filosófico	19
Theatrum philosophicum.....	19
El teatro en la filosofía francesa contemporánea.....	22
<i>Michel Foucault y el teatro de la verdad</i>	22
<i>Jean-François Lyotard y el teatro energético</i>	24
<i>Françoise Proust y el teatro de la historia</i>	25
<i>Jacques Derrida y el teatro de la clausura de la representación</i>	26
<i>Alain Badiou y el teatro de la idea encarnada</i>	30
<i>Jacques Rancière y el teatro del reparto de lo sensible</i>	33
<i>Jean-Luc Nancy y el teatro de la presencia</i>	35
<i>Georges Didi-Huberman y el teatro de las imágenes</i>	37
<i>Gilles Deleuze y el teatro de la aminoración</i>	42
La doble cara de la imagen teatral	45
Capítulo 2: Escenas de la diferencia.....	51
Teatro de la repetición	51
El drama como método.....	63
El inconsciente como teatro.....	74
Escenario y personajes	83
Agenciamiento y teatralidad.....	92
<i>Dispositivo y agenciamiento</i>	92
<i>Agenciamiento teatral</i>	99
Capítulo 3: Escenas de la aminoración y el agotamiento	105
Teatro de la aminoración	105
<i>Potencias de sustracción</i>	105
<i>La lengua menor y el gesto</i>	120
<i>Reparto político del teatro</i>	132
Teatro del agotamiento	144
Capítulo 4: Escenas de la imagen cuerpo.....	164
Cuerpo e imagen.....	164

<i>El giro hacia la imagen</i>	169
<i>El cuerpo sin órganos en la imagen teatral</i>	178
La imagen teatral como presencia	186
<i>Figura y presencia</i>	189
<i>Histeria, ritmo y gesto</i>	195
Performatividad de la imagen teatral.....	205
Capítulo 5: Escenas del agenciamiento teatral	217
Imágenes balbuceantes. Sobre <i>El carozo de invierno de llama primavera</i>	219
Imágenes de lo intolerable. Sobre <i>Usted El crimen está en la mente</i>	225
Imágenes y cuerpos aberrantes. Sobre <i>Bajorrelieve apocalíptico</i>	231
Imágenes y política de la mirada. Sobre <i>Panóptico</i>	236
Imágenes de la herida. Sobre <i>Nosotras en el espejo</i>	239
Imágenes y cuerpos disidentes. Sobre <i>Un des-generado en el claro de luna</i>	244
Imágenes y mixturas performativas. Sobre <i>Variaciones</i>	247
Imágenes de la mutilación. Sobre <i>No soy mujer</i>	250
Imágenes y paisajes performáticos. Sobre <i>Paraíso elemental</i>	255
Imágenes y disipación siniestra. Sobre <i>Anagnórisis</i>	260
Conclusiones	266
Referencias bibliográficas	285
Fuentes en francés	285
Fuentes en español.....	286
Bibliografía general	287
Registros audiovisuales	294

Introducción

El teatro es una imagen. Esta sentencia bien podría ser empleada para comprender cierto aspecto del proyecto filosófico de Gilles Deleuze. Dicho proyecto está guiado por una voluntad que disloca una imagen del pensamiento anclada en las figuras de la representación, la identidad, la esencia, para dirigirse hacia la multiplicidad, el acontecimiento, el afuera. Cuando el filósofo echa mano al teatro no lo hace como si se tratase de una analogía cuyos elementos comunes se ven replicados en el pensamiento. Tampoco el teatro es un espejo que devuelve a la filosofía una imagen invertida. El teatro no es una metáfora. Más bien, es una imagen, una maquinaria cuya articulación le permite a Deleuze dar al pensamiento un movimiento capaz de hacer emerger lo novedoso desde el escenario que él mismo instaura. Esta imagen no tiene un vínculo dependiente de la representación; se trata de una imagen como una nueva lógica. Deleuze es un constructor de lógicas. Su empeño siempre está puesto en un ejercicio desmesurado y vital desde el cual sea posible extraer modos nuevos de pensar. Y este tipo de actividad es netamente teatral.

Las páginas dedicadas al teatro en la obra de Gilles Deleuze no son las más abundantes; ni siquiera las más referenciadas. El filósofo aborda el tópico, fundamentalmente, en tres textos: la introducción de *Différence et répétition* (1968), a propósito de las nuevas formas de pensar que instauran Kierkegaard y Nietzsche; en *Un manifeste de moins* (1979), donde se acerca a la poética del director italiano Carmelo Bene; y en *L'Épuiqué* (1992), dedicado a unas piezas televisivas-teatrales de Samuel Beckett. Todos estos son ensayos breves y ocupan un lugar periférico en relación a otros trabajos sobre las artes, como los estudios sobre cine, pintura o literatura. Esto ha permitido suponer que Deleuze habló poco de teatro, tal como señala Jean-Frédéric Chevallier (2015a), o que al autor no le gustaba el teatro. El mismo Deleuze lo hace notar. En el programa televisivo titulado *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, producido por Pierre-André Boutang en 1988 (pero emitido en 1996, luego de la muerte del filósofo, a condición de una cláusula suya), y cuya entrevista es realizada por Claire Parnet, Deleuze expresa lo siguiente:

No voy al teatro porque el teatro dura demasiado tiempo, es demasiado disciplinado, y tengo la impresión de que no es ya un arte que pueda volcarse sobre nuestra época (salvo algunos casos extremos: Bob Wilson y Carmelo Bene). Pero quedarme cuatro horas sentado en un sillón malo, es algo que ya no puedo –en primer lugar, por razones de salud. Eso elimina el teatro para mí. (Deleuze, en Boutang, 1996)

Este dicho parece demostrar el desinterés del autor por el teatro. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esto no es preciso. En primer lugar, no queremos decir que Deleuze tenía un amor inconfesado por el teatro (de hecho, no le producía la misma fascinación que el cine o la literatura), sino que la presencia de lo teatral se puede encontrar a lo largo de todo su itinerario filosófico. Esto tiene que ver con un uso metodológico del teatro, como en *Différence et répétition*, pero que podemos encontrar presente en otras obras. En segundo término, cuando el filósofo menciona tener la impresión de que el arte teatral ya no responde a su época, nos parece importante entenderlo dentro de un marco de crisis de las formas teatrales en la contemporaneidad; crisis que pareciera evidenciar que el teatro, en relación a otras configuraciones artísticas, va unos pasos atrás. No obstante, esto no significa el agotamiento de las posibilidades de existencia de esta práctica artística. Como veremos, las prácticas contemporáneas exploran numerosas figuras de lo teatral a través de experimentaciones y poéticas que desdibujan los límites tradicionales del drama. Deleuze es consciente de estos borramientos, pues en *Un manifeste de moins* lo deja entrever en su mención a hacedores teatrales contemporáneos que se inscriben en estas nuevas poéticas (Deleuze, 2020, p.17).

De modo que Deleuze ni habló poco de teatro, ni lo desestima. Como señala Laura Cull (2009, p.2), el filósofo no era un “anti-teatralista”. Los primeros vínculos del pensador con el arte teatral, tienen un interés más bien político. Flore Garcin-Marrou (2015, pp.244-248) rastrea el lazo del filósofo con el teatro desde la década del '40 (reconstruido a partir de entrevistas con su esposa Denise Paul Grandjouan, más conocida como Fanny Deleuze). En junio de 1943, junto a Michel Tournier, asiste al estreno de *Les mouches*, la pieza de Jean-Paul Sartre. A partir de allí, se fija constantemente en la producción teatral y política de este último filósofo, por quien demuestra gran admiración (aunque su propio pensamiento vaya por un cauce completamente distinto) y lo reconoce como un maestro de su generación (Deleuze,

2005b, pp.105 y ss.). Desde 1951 toma contacto con el TNP (*Théâtre National Populaire*) de Jean Vilar, quien pone en escena piezas que rara vez circulaban en Francia, como obras de Heinrich von Kleist, Georg Büchner o Arthur Adamov, las cuales, más tarde, serán referencias para Deleuze. El trabajo de Kleist, por ejemplo, es nombrado varias veces en relación a su tematización de la marioneta (Deleuze, 2007a, pp.35 y ss.). La obra *La grande et la petite manoeuvre* de Adamov (montaje dirigido por Roger Blin, al cual Deleuze asistió), por su parte, tiene bastante influencia en el filósofo. Incluso es referenciada en *Différence et répétition* (Deleuze, 2006, p.409). En la pieza de Adamov no hay actos o escenas, que se concatenen en una progresión dramática hacia un clímax, sino partes que se encadenan en un flujo continuo, donde los personajes son empujados más allá de su representación y se encuentran desustancializados. Esto se pone en resonancia con lo que en 1979 serán premisas en *Un manifeste de moins*: sustracción de la representación en favor de la variación y desindividuación del personaje. Asimismo, en esta época, Deleuze está muy atento al teatro de Paul Claudel, en especial el drama satírico *Protée*, en cuyo personaje principal ve un devenir animal (león, cerdo, dragón, pantera), un devenir agua, árbol, etc. Es decir, se enfoca en aspectos que, luego, serán fundamentales en su filosofía y en su ontología de la multiplicidad.

Durante el período en que el filósofo ejerció la docencia en Lyon (entre 1964 y 1969), asiste a muchas puestas en escena en el teatro de Villeurbanne, aunque nada de esta experiencia fue registrado en escritos del autor. A principio de esa década, Deleuze tiene vínculo con el comité de la revista *Arguments*, donde conoce a Jean-Jacques Lebel, un artista que indaga en las primeras manifestaciones de la *performance* a través del *happening*. Si bien no escribió sobre el tema, Fanny Deleuze confirma (Garcin-Marrou, 2015, p.248) que el filósofo seguía atentamente los artículos de prensa que denunciaban el escándalo, producido por ciertos *happenings*, en el puritanismo de la sociedad francesa del momento. Esto nos parece interesante para reparar en que Deleuze tenía conocimiento de los desplazamientos que la *performance* produce sobre la teatralidad, como el desmembramiento de la función del autor, la resignificación de la actuación, la implosión del aspecto espectacular y representativo de una obra, la misma caducidad del concepto de obra o la desjerarquización de la mirada entre actores y espectadores. Todos estos desplazamientos (como veremos en los capítulos 3 y 4) aparecen en las teorizaciones del filósofo.

Por otro lado, a diferencia de muchos de sus colegas, Deleuze no se inclina por una preferencia hacia el teatro épico de Bertolt Brecht, cuya influencia en el aspecto político es la mayoritaria. Incluso entre sus coetáneos, sobre todo estructuralistas, se erige una suerte de “brechtianismo a la francesa”, del cual Deleuze no es partícipe. Las razones se deben a que encuentra que aún hay una adhesión muy fuerte a la representación y su dominio en la estructura dramática (constatable en la arquitectura del conflicto en las obras del dramaturgo alemán). La representación de luchas o contenidos ideológicos, no son suficientes para determinar la función política del teatro. Para el filósofo, esto tiene que ver, más bien, con la sustracción de los elementos de poder, entre ellos, la representación (tal como lo explica en el texto sobre Bene). En Brecht, la crítica tiene que ver con la operación de distanciamiento, que lleva al pensamiento y toma de consciencia (lo cual es innovador en la época del escritor alemán); pero, para Deleuze, el ejercicio de la crítica se ejerce mediante una suspensión de la función judicial (esto se ve claramente en *Critique et clinique*). Por ello, la verdadera inclinación del pensador se encuentra en la obra de Antonin Artaud, a quien referencia de manera constante a lo largo de toda su obra filosófica (y como veremos en el primer capítulo, la influencia del poeta se encuentra en más de un filósofo de su generación y otros posteriores). Deleuze encuentra en la idea artaudiana de la destrucción del juicio de dios, un lugar de enunciación crítica fundamental. Además, su inspiración en la noción de cuerpo sin órganos es clave en toda su obra. Asimismo, la concepción del teatro de la crueldad es muy importante en relación a la nueva imagen del pensamiento que esgrime Deleuze (como veremos en el capítulo 2). Pero, sobre todo, esta visión teatral le permite reparar en el aspecto de vitalidad, por cuanto involucra una tensión de fuerzas, cuya dinámica es crucial para comprender el devenir.

De acuerdo con esto, podemos delinear ciertas hipótesis. Ante todo, entendemos que el aspecto teatral de la filosofía deleuziana se encuentra tendido de manera transversal a lo largo toda su obra. Si bien es cierto que el teatro no es un problema que el autor haya tratado de manera explícita y abundante, también lo es el hecho de estar presente a lo largo de su itinerario filosófico, a veces de manera sutil y otras, expresamente. Para comprender este aspecto, proponemos el concepto de imagen teatral. Al plantear esta noción, sostenemos la hipótesis de la imagen teatral como un operador no mimético, esto es, como presencia dentro de las artes escénicas,

y del funcionamiento del teatro como territorio de producción de imágenes a partir de una corporalidad desnormalizada. La imagen teatral se inscribe en una lógica de quiebre de la representación, y pone la teatralidad en un movimiento de devenir imagen, lo cual produce una modulación sobre ésta, que se asienta en la materialidad del cuerpo y su performatividad.

Ahora bien, como dice el propio Deleuze en sus clases sobre cine: “una idea filosófica, me parece, es siempre una idea en niveles y en etapas. Es como una idea que tiene sus proyecciones. Quiero decir que tiene muchos niveles de expresión, de manifestación. Tiene un espesor” (Deleuze, 2009a, p.20). Por lo tanto, hay que ver el espesor y las capas de la noción de imagen teatral y elucidar esto como parte de un aparato crítico de la representación. En este sentido, consideramos que el concepto tiene un alcance que, además de explicar el aspecto artístico del teatro que se aleja de la representación mimética, también es una clave de lectura, en el autor, acerca de la lógica del pensamiento filosófico amparado en la diferencia y alejado de la representación. Por eso, hablaremos de una imagen bifrente del teatro en Deleuze. Por un lado, lo teatral, en nuestro autor, implica el evidente aspecto artístico del teatro como práctica (y es el que nos interesa fundamentalmente). Por otro, conlleva una variante filosófica al dar cuenta de una cierta manera de entender el pensamiento. Llamamos, en primer término, “imagen teatral poética” al abordaje artístico que hace Deleuze del teatro en los textos *Un manifeste de moins* y *L'Épuisé*. En segundo término, llamamos “imagen teatral del pensamiento” al aspecto de un *theatrum philosophicum*, de una lógica del pensar cuya naturaleza radica en el movimiento. Todo esto forma parte del concepto de imagen teatral.

En otro orden de cosas, y en virtud de una mayor comprensión de nuestra perspectiva, es necesario clarificar el concepto de teatralidad, el cual expresa el modo de ser propio del teatro. Roland Barthes lo explica de la siguiente manera:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (Barthes, 2003, p.54)

Ante todo, la noción de teatralidad refiere una separación e independización del teatro respecto de la literatura y la subsunción a ésta. Esto quiere decir que su propiedad pasa por un lugar muy diferente al del texto dramático. Esto florece a partir del siglo XX, cuando cobra importancia la figura del director teatral y se piensa la práctica desde el punto de vista de la puesta en escena, lugar donde realmente se evidencia la peculiaridad de lo teatral. En la definición de Barthes, se trasluce un desprendimiento del logocentrismo del texto en favor de otros elementos teatrales que, en su percepción ecuménica, dan cuenta de la marca de un artificio. En otros términos, la teatralidad implica la composición de una maquinaria artificial, de un lenguaje propio que no necesariamente depende del lineamiento literario. Este aspecto es muy relevante para nuestra problemática, pues la teatralidad implica en sí misma una potencia de performatividad; es decir, lo específicamente teatral no se encuentra en el texto dramático, sino en el acto performativo que lleva unos cuerpos a la presencia de la puesta en escena. Esta potencia implica una multiplicidad de formas de aparecer. En el caso de nuestros propios intereses, veremos que los conceptos deleuzianos son instrumentos útiles para abordar ciertas formas contemporáneas de teatralidad, las cuales desarman el aparato representacional y devienen hacia una construcción de lo teatral como imagen.

Si consideramos el decurso del concepto de teatralidad, podemos observar la latencia de este devenir hacia la imagen. La forma en que, a principios del siglo XX, hacedores como Max Reinhardt, Georg Fuchs, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Isadora Duncan, entre otros, investigan las potencias de la puesta en escena, muestra un giro que se desprende de la autoridad del texto y busca en el cuerpo, la acción y el espacio, el eje de lo teatral. Andrés Grumann Sölter (2008) sostiene que la noción de teatralidad, tal como comienza a delinearse desde 1900, tiene que ser pensada en intersección con la idea de danzalidad. Lo que indica es que las investigaciones sobre la puesta en escena, en mano de los propios hacedores teatrales, dan cuenta de un giro corporal en el seno de estas artes. Este giro busca, en rigor, su autonomía en relación a literatura, pero dialoga profundamente con la danza. Esto, desde nuestro punto de vista, es un primer indicio acerca del cuerpo como territorio donde se construye la imagen, pues el deslinde de la textualidad permite la construcción de imágenes autónomas, tal como ocurre en la danza. Este, para nosotros, es el germen de una

imagen teatral que, con el tiempo, será la modalidad con la que el teatro se desprenderá de la representación en favor de la presentación.

Ahora bien, Grumann Sölter recuerda otro elemento que comunica la teatralidad y la danzalidad, y es definitorio en el giro corporal: el gesto. Para él “el traspaso del gesto en el contexto cotidiano al gesto escénico-artístico compromete un paso de la indeterminación del movimiento cotidiano al control escénico ejercido por el actor. Una ‘teatralidad’, en este marco de orden gestual y de movimientos corporales, puede entenderse perfectamente como ‘danzalidad’” (Grumann Sölter, 2008, p.8). De acuerdo con esto, el gesto define un estatuto de la teatralidad que da cuenta de la materialidad y de los medios corporales que se hacen visibles en el intérprete. La investigadora Gabriele Brandstetter (1995) señala que las vanguardias teatrales pusieron en movimiento estrategias de escenificación que producen, con el tiempo, una “deliterización” del teatro, e incorporan la danza para trabajar sobre otras materialidades como el cuerpo, la luz, el sonido, y desprenderse de la primacía del texto. Hans-Thies Lehmann (2013), por su parte, muestra que a partir de la década del ’70 el teatro experimenta una mutación (que caracteriza como modelo posdramático), la cual desplaza los límites de la *mimesis*, destituye la linealidad del relato y enfatiza la percepción visual y espacio-temporal por encima del texto narrativo. En ese concierto, el gesto recobra un rol fundamental, por cuanto es el canal que conduce hacia la producción de imágenes separadas de la representación (o significación también). Así, asumen mayor potencia la presencia corporal, las materialidades escénicas y la persistencia del movimiento (muy visible también en la danza). De este modo, podemos observar que el giro corporal se emparenta, también, con el giro performativo de las artes escénicas. Este panorama nos permite entender que la desvinculación del teatro de su función representacional, conlleva un devenir hacia la presencia, el cual pone de relieve la función de las imágenes en el ámbito escénico, imágenes que se determinan por el gesto, la corporalidad y las materialidades escénicas.

Por otra parte, es necesario hacer una aclaración epistemológica respecto al enfoque que adoptamos en relación a los estudios teatrales. Jorge Dubatti (2014, pp.65-66) señala que existen cuatro grandes perspectivas epistemológicas sobre el teatro: semiótica, antropológica, sociológica y filosófica. La semiótica, que ha sido una de las más preponderantes, entiende el arte teatral como un lenguaje dentro de un sistema de

comunicación, expresión y recepción, caracterizado por la construcción de signos propios. La antropología teatral plantea una noción de teatralidad ampliada, como un sustrato presente en toda práctica cultural humana, es decir, pre-expresivo, previo a la aparición del teatro en sí, y consistente en un modo de organizar la mirada del otro por medio de la acción. La sociología del teatro considera los aspectos sociales y políticos presentes en la práctica teatral, como así también su función en el orden de la sociedad. La filosofía del teatro, línea que el autor desarrolla y es la más difundida hoy en día, piensa esta práctica como un acontecimiento cuya singularidad radica en la producción de *poiesis* y expectación en convivio, es decir, en la presencia y comparecencia de actores y espectadores. En este sentido, analiza los elementos propios de lo teatral en dicho acontecimiento. Ahora bien, desde nuestra perspectiva de análisis, el enfoque es netamente filosófico. Sin embargo, no corresponde a la línea teatrológica que define Dubatti. En primer lugar, porque nuestro trabajo no concierne a los estudios teatrales (al menos no puramente), aunque dialogue íntimamente con ellos. En cambio, realizamos un análisis filosófico de la obra deleuziana (en concierto con otras teorías y discusiones filosóficas contemporáneas), el cual nos permitirá formular el concepto de imagen teatral. Éste, a su vez, implica una lógica de análisis de ciertas teatralidades, lo cual comunica nuestro trabajo con aquellas investigaciones, pero lo que intentamos formular es una perspectiva del teatro como imagen (cosa escasamente presente en los estudios teatrales) que dé cuenta de las modulaciones que este concepto puede adquirir en la obra deleuziana. En segundo lugar, el planteo del autor argentino no es totalmente compatible con nuestros objetivos porque él se aboca a la construcción de una ontología del teatro, es decir, una determinación de la propiedad de lo exclusivamente teatral. Esta no es nuestra intención y, de hecho, nos interesan aquellas zonas de borramiento entre los géneros, por cuanto entendemos que el teatro dialoga de manera ambigua con otras prácticas escénicas y visuales, y esa ambigüedad implica una potencia nada desestimable. En este sentido, nuestro enfoque no puede inscribirse en un intento de determinación ontológica de la teatralidad (pues esto supera nuestros objetivos), ni en una definición universal y excluyente del teatro (la cual marginaría las zonas de ambigüedad de lo teatral), ni en una pragmática amparada en los estudios de poética comparada (provenientes de la literatura y afines a los análisis del mismo Dubatti).

Otra aclaración conceptual, y a la vez metodológica, se refiere las poéticas teatrales (que mencionaremos a lo largo de todo el estudio). Una poética remite al modo de producción propio de una práctica teatral, esto es, a las operaciones, instrumentos y formas de abordar la teatralidad, que le otorgan una lógica particular. De acuerdo con José Luis Valenzuela (2021), “la lengua del teatrante se despliega más bien en operaciones secuenciadas, en articulaciones y desarticulaciones con efectos morfológicos, en encadenamientos o conexiones entre cuerpos vivos e inertes, entre cuerpos actuantes y enunciados, entre textos y subtextos” (p.ii). Esto quiere decir que cada práctica adquiere su singularidad de acuerdo a cómo se organicen los elementos teatrales y a su modo de producción, lo cual es posible sistematizar si se atiende a la historia de la puesta en escena. El autor refiere que a finales del siglo XIX comienzan a germinar formas teatrales que serán las que constituyan, más adelante, los pilares fundamentales sobre los que se erigen las diversas poéticas de la teatralidad. Valenzuela explica esta genealogía y propone tres grandes matrices poéticas que denomina realismo, simbolismo y dadaísmo. En el caso del realismo, artistas como André Antoine y Konstantin Stanislavski comienzan a perfilar la lógica de una poética teatral en la cual los significantes escénicos se ordenan para componer una estructura donde el mundo representado aparece con claridad y coherencia, y se ofrece a la mirada del espectador para que éste pueda interpretar sin ambigüedades y, a su vez, reconstruir una totalidad a partir del recorte que se le muestra (Valenzuela, 2021, p.iii). Según Valenzuela, esta poética está guiada por la lógica de la metonimia, ya que la relación de contigüidad en la cadena de los significantes escénicos es crucial para lograr la verosimilitud del relato. El simbolismo, por su parte, emerge desde las dramaturgias de autores como Maurice Maeterlinck, quien trabaja sobre la inacción y produce una ruptura fundamental con la lógica realista, pues la narratividad como tal comienza a dislocarse. “La dramaturgia simbolista ponía en crisis esa conexión cuasi-causal entre sucesos y acciones encadenadas que entregan su significado pleno en el momento del desenlace o punto final, tras haber ido ofreciendo significaciones parciales y provisionales a lo largo de la trama” (Valenzuela, 2021, p.15). Estas experimentaciones generan que, luego, directores como Vsévolod Meyerhold aborden la escenificación desde otros parámetros compositivos. Este último propone la biomecánica como un método diferenciado del de las acciones físicas de Stanislavski, y desprendido del naturalismo psicológico. El intérprete, entonces, se acerca a la acrobacia, por el modo en que mueve el cuerpo, o a la música, por la forma en que la palabra adopta un ritmo,

tiempos y pausas. Finalmente, el caso de la poética dadaísta comienza a anunciarse desde las propuestas de Alfred Jarry y es profundizada en mayor medida por Antonin Artaud y Tadeusz Kantor. Aquí, el sentido tiende a reducirse a un grado cero y cobra gran relevancia el pasaje al acto, lo cual será fundamental para la posterior irrupción de la *performance* en las teatralidades contemporáneas. Nos encontramos, así, con tres grandes matrices de producción de teatralidad. Por supuesto que estas tres poéticas, como el mismo Valenzuela reconoce, no constituyen modos de producción rígidos, sino que, en general, tienden a mezclarse entre sí, más allá de que una de las lógicas predomine sobre otra.

Una última precisión conceptual, vinculada a lo anterior, tiene que ver con la noción de régimen escópico, la cual emplearemos, sobre todo, desde el capítulo 4. Ésta tiene un entramado complejo de sedimentaciones de sentido en las discusiones sobre las imágenes. No obstante, nosotros lo utilizamos de manera amplia, esto es, como un sistema de visibilidad que demarca cierto tipo organización de la mirada, con vistas a encontrar su especificidad en el ámbito del teatro. Martin Jay (2007), por ejemplo, piensa esta categoría como un modo de ver que prevalece en una determinada época, con implicancias socioculturales. Es decir que determina las formas de mirar y representar de una sociedad en función de condiciones históricas, culturales y epistemológicas. Otra lectura más específica, como la de Christian Metz (2001, pp.74 y ss.), lo enfoca desde la lógica propia del cine, donde este régimen se define por la ausencia del objeto (caso completamente contrario al teatro, donde el objeto está presente), por la segregación de los espacios y por la ausencia del espectador. En nuestro caso, consideramos que la comprensión en sentido amplio del concepto de régimen escópico permite un empleo específico en el ámbito de la teatralidad. Esto lo entendemos desde la perspectiva de las poéticas teatrales antes descritas. En otras palabras, los modos poéticos de producción determinan un sistema de visibilidades y modos de organizar la mirada, que le dan a las prácticas teatrales una especificidad que las diferencia entre sí. Asimismo, como veremos en el desarrollo del trabajo, los dispositivos de visibilidad de las obras teatrales y los agenciamientos que los componen, demarcan un régimen de lo visible, con su consecuente organización del espacio, tiempo, presencia y modos de aparición de los cuerpos.

De acuerdo con todo lo expuesto, los objetivos que persigue el presente estudio son de tres órdenes. El primero, y nodular, consiste en reconstruir la visión sobre el

teatro que emplea Deleuze, dispersa a lo largo de su obra. Para ello, proponemos crear la categoría de “imagen teatral”, como una noción que, en principio, abarca estas consideraciones del autor sobre el teatro, pero que, fundamentalmente, servirá para comprender un devenir particular de la teatralidad, amparado en la separación de la representación. En segundo término, nos interesa exponer la presencia transversal (y a veces espectral) del teatro en la filosofía deleuziana, bajo la figura que llamamos “imagen teatral del pensamiento”, para comprender la forma en que el pensamiento opera como un movimiento de fuerzas y una dramatización (y no representación) de los conceptos. Esta lógica, propia del autor, permite ver otras relaciones entre filosofía y teatro, que no son del orden de la subsunción de uno al otro. En tercer término, nos proponemos analizar lo que denominamos “imagen teatral poética”, que entendemos como una modulación del concepto de imagen en el teatro a partir de la corporalidad y su presencia. Esto nos permitirá interpretar ciertas poéticas teatrales, cuyo eje se encuentra en la distanciamiento de la *mimesis*, a partir de la noción de imagen. Para ello, además de abordar las lecturas propiamente teatrales que el autor realiza en *Un manifeste de moins* y *L'Épuisé*, echaremos mano a otros de sus conceptos para enriquecer esta noción. Como parte de este objetivo, se desprende otro, cuyo foco está puesto sobre el análisis de algunas singularidades teatrales concretas, para ver la operación del concepto de imagen teatral en montajes específicos. Esto no tiene la intención de ejemplificar los conceptos, o ver cómo se representan en obras, sino de observar su funcionamiento y su particularidad, con la mira puesta en otros conceptos e imágenes que se desprenderán de cada obra.

La organización del trabajo, en consecuencia, se estructurará en cinco capítulos. En el primero, estableceremos un contexto y marco de discusión teórica en la filosofía francesa contemporánea respecto al problema de un *theatrum philosophicum*. Esto nos permitirá inscribir la preocupación de nuestro autor en un diagrama más general de debates afines a la filosofía francesa del último medio siglo, donde se evidencia el intento de establecer vínculos entre filosofía y teatro. En el segundo capítulo, expondremos la noción de teatro tal como aparece en la obra deleuziana vinculada al problema de una nueva imagen del pensamiento, diseminado a lo largo de todo su itinerario filosófico. Allí observaremos que lo teatral funciona como una matriz de análisis que permite distinguir las fuerzas que dramatizan un concepto; esto quiere decir que hay un uso metodológico del teatro como parte de la

crítica a la representación en la filosofía de Deleuze. En el tercer capítulo, nos dedicaremos al análisis de la teatralidad pensada como una serie de operaciones que involucran una concepción no mimética del cuerpo, la palabra y la escena. Allí trabajaremos sobre las diversas potencias de sustracción, aminoración y agotamiento, conceptos con los que Deleuze perfila su discusión sobre la teatralidad en los textos *Un manifeste de moins* y *L'Épuisé*. El cuarto capítulo complementa al anterior. Allí elucidaremos el vínculo entre imagen y cuerpo, el cual es medular en la noción de imagen teatral. Para ello, contextualizaremos el tema dentro del giro icónico/pictorial, que nos sirve para inscribir nuestra propia modulación en una constelación teórica que problematiza la imagen. Luego, expondremos el tópico del cuerpo sin órganos en Deleuze y lo robusteceremos con otros conceptos como figura, gesto, presencia, que sirven para entender el vínculo entre cuerpo e imagen en el autor. Finalmente, apelaremos a la noción de performatividad para sostener que ésta funciona como enlace entre cuerpo e imagen y termina de configurar la noción de imagen teatral. En el quinto y último capítulo, nos dedicaremos al estudio de los agenciamientos teatrales, esto es, las operaciones particulares que se dan cita en una cartografía de obras de teatro concretas. Para ello, construimos previamente un *corpus ad hoc* de obras de hacedores argentinos que permitirán entender los conceptos trabajados como operaciones sensibles dentro de la práctica artística escénica. Este recorte incluye trabajos de grupos de Mendoza, San Juan, La Rioja y Catamarca, y está fundamentado en el hecho de ser prácticas que coinciden en modos de producción experimentales, con lógicas en las que se ven las operaciones de los conceptos deleuzianos y, adicionalmente, porque están poco estudiadas y se encuentran fuera de los circuitos institucionalizados de los estudios teatrales, lo cual es significativo si tenemos en cuenta el concepto deleuziano de devenir minoritario.

De acuerdo con este orden, el desarrollo de nuestro estudio se llevará a cabo en base a una metodología hermenéutica, que no es solamente una exegética de los textos deleuzianos, sino también un abordaje crítico de los mismos en alianza con otras lecturas y teorías afines a los problemas de la imagen, la performatividad y la teatralidad. De lo que se trata, en principio, es de desentrañar el entramado teatral presente en la obra del autor, a la luz de la noción de imagen teatral (del pensamiento y poética). Esto conlleva un trabajo exegético, orientado por nuestra hipótesis de trabajo. Pero, al mismo tiempo, veremos que nuestro modo de análisis implica un

ejercicio crítico de lectura, el cual nos permitirá exponer los elementos de la filosofía deleuziana que contribuyen a la fundamentación del concepto de imagen teatral. De modo que la metodología de estudio irá perfilando los instrumentos conceptuales que permitan arribar a la creación de la categoría de imagen teatral. En este sentido, la perspectiva de trabajo responde a la misma tarea que el filósofo atribuye a la filosofía: la creación conceptual. De acuerdo con esto, parte de la metodología y hermenéutica crítica que ponemos en juego, se apoya en lecturas oblicuas de la obra de nuestro pensador, para poder establecer las conexiones necesarias con otras discusiones. Esta disposición de líneas de alianza se orienta, por un lado, a la comprensión de un marco de inscripción en discusiones contemporáneas de las nociones deleuzianas de cuerpo, teatro e imagen. Por otro lado, la intención es extraer de estos discursos herramientas que contribuyan al robustecimiento y mayor fundamentación del concepto de imagen teatral. En este sentido, nuestra metodología es también teatral o dramática, en el sentido en que el filósofo utiliza esta idea; es decir, trabajamos los conceptos por fuera de determinaciones esencialistas y con vistas a comprender su movimiento (su tipología y topología) dentro de una trama teórica en la que se los pone a funcionar. Esto implica, además, una lógica de agenciamiento como parte del método de estudio, pues analizaremos el modo en que la noción de imagen teatral funciona desde una cartografía de conceptos deleuzianos en alianza con otras categorías y debates, y cómo su operación singular introduce capas de espesor sobre la imagen teatral. De modo que la obra de Deleuze funciona como punto de partida, como sustento principal, pero se complementa con lecturas afines. En este sentido, el trabajo se realiza desde Deleuze, con Deleuze y más allá de Deleuze.

Capítulo 1

Escenas de un teatro filosófico

Theatrum philosophicum

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el teatro se vuelve un tópico recurrente en los trabajos de muchos filósofos franceses. Buena parte de estas intervenciones tienen que ver con un análisis del hecho teatral en sí, sus condiciones, mutaciones y desplazamientos en el marco de las nuevas poéticas emergentes. También con el trabajo concreto de algunos hacedores teatrales y dramaturgos, cuyas propuestas de escritura (tanto textual como escénica) dislocan el dispositivo clásico del drama. Asimismo, otras tantas lecturas se alinean dentro de lo que podríamos llamar, apropiándonos de la expresión de Foucault, un *theatrum philosophicum*. Aquí el uso del teatro se separa de una perspectiva meramente estética y se configura como una maquinaria cuyo funcionamiento es tanto analógico como descriptivo. Esto quiere decir que la lógica teatral, sus figuras, imágenes y conceptos, adquieren un espesor teórico más amplio que el de su campo propio (el artístico) y se inscribe en el seno del discurso filosófico como un arsenal que permite pensar las operaciones filosóficas y revisar las construcciones conceptuales.

Nicolás Alvarado Castillo (2018, p.383) señala que, dentro de la filosofía francesa contemporánea, el teatro opera como un dispositivo que se caracteriza por dos aspectos fundamentales: por un lado, una disponibilidad inmediata; por otro, ser un espacio de experimentación filosófica. Respecto al primer punto, lo que quiere decir es que el teatro, en tanto hecho artístico vivo, no puede ser reducido a una suerte de documento cultural que meramente dé cuenta de un pasado ya consumado. Justamente su carácter vital lo corre de esa interpretación y lo presenta como una experiencia abierta, que se ve envuelta en el entramado de fuerzas del presente; se encuentra allí, en su plena inmediatez. En cuanto al segundo aspecto, el devenir del teatro durante el siglo XX se inscribe dentro de la llamada crisis del drama moderno, señalada por Peter Szondi. Esto implica una ruptura de paradigmas y una incursión más profunda en la investigación de la práctica teatral, lo cual da por resultado la apertura del teatro hacia

la experimentación desde y consigo mismo. Esto es importante porque la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX ve allí un espacio análogo al discurso de la filosofía, que puede ser empleado para trabajar sobre la escritura filosófica como un ámbito igualmente susceptible de experimentación. Consecuentemente, muchos autores encuentran en el teatro un dispositivo que, en alianza con la filosofía, permite pensar el funcionamiento de ciertos conceptos.

A partir de esto cabe aclarar lo siguiente. Cuando Szondi (2011) explica la crisis del drama moderno, hacia fines del siglo XIX, intenta mostrar que las formas clásicas del drama se encuentran desfasadas, y que las nuevas propuestas emergentes instauran variantes sobre el viejo esquema dramático. Según él, estas tentativas ponen sobre el tapete una oposición dialéctica entre contenido y forma, a partir de la cual nos encontramos con modalidades teatrales que intentan introducir los nuevos contenidos dentro de los esquemas clásicos del drama (se mantiene la preponderancia de la trama, el diálogo, los personajes), y otras que apuntan a modificarlo formalmente. Este último aspecto es el que le hace afirmar a Szondi que la crisis del drama moderno prepara el terreno para lo que podríamos llamar un devenir épico del teatro. Justamente, él ve en el teatro épico de Bertolt Brecht el eje de la metamorfosis de las poéticas teatrales. Sin embargo, como cuestiona Hans-Thies Lehmann (2013, pp.53-54), esta postura resulta excesivamente reduccionista para explicar el decurso del teatro, cuyas transformaciones exceden por mucho la “epicización” que refiere Szondi. “Tras Brecht surgieron el teatro del absurdo, el teatro de la escenografía, el *Sprechstück* (pieza hablada), la dramaturgia visual, el teatro concreto y otras formas” (Lehmann, 2013, p.55) que no pueden ser analizadas con las solas categorías del teatro épico. Esto implica un bloqueo en la percepción del devenir teatral. Asimismo, consideramos que Szondi realiza su análisis, principalmente, desde el campo de la literatura comparada, razón por la cual su óptica tiene un alto centramiento en la dramaturgia literaria. Esto hace que se desdibuje y pierda de vista la línea que se traza a partir de las poéticas que se desprenden de la autoridad del texto e indagan en el acontecimiento teatral, a partir de Artaud, por ejemplo.

Ahora bien, lo importante de este proceso es que el teatro ya no puede abordarse desde la lógica del drama clásico, y es necesario pensarlo en su coeficiente de variación. Por lo tanto, las nuevas fuerzas del presente se instalan y reivindican el carácter de hecho vivo que envuelve la teatralidad, lo cual exige otras constelaciones

conceptuales para explicarlo. Esto pone en evidencia el límite de pensarlo exclusivamente en el marco de una lógica hegeliana, dentro de la cual la reflexión evoca la consumación de un tiempo que ha agotado su despliegue. Ya no existe el modelo que permite describir lo que el teatro es (o lo que ya ha sido consumado).

Asimismo, Jean-Pierre Sarrazac aporta otras ideas acerca de la crisis del drama moderno. Ante todo, toma distancia del análisis hegeliano-marxista de Szondi y de la epicización del drama, como también de la noción de teatro posdramático de Lehmann. En su lugar, intenta mostrar una poética del movimiento en las “artes vivas”, en la cual las prácticas teatrales contemporáneas configuran una constelación imposible de totalizar en una categoría. Para él, el drama siempre está reinventándose, y en el caso de la crisis del drama moderno, lo que ocurre es un desplazamiento de la fábula, esto es, de la estructura narrativa donde unos personajes identificables desarrollan un conflicto. Esto decanta en una suerte de metadrama, donde los personajes, en última instancia, analizan lo que ya les ha ocurrido. Desde este punto de vista, Sarrazac (2017, pp.241 y ss.) apunta que el drama contemporáneo se define por una rapsodización de su forma, esto es, una construcción fragmentaria y libre (pero no por ello carente de forma), donde se interceptan, incluyen y mezclan diferentes géneros y registros. Esto implica un proceso de desdramatización, cuya estructura se ve atravesada por operaciones de retrospectión, anticipación, repetición, variación, interrupción (Sarrazac, 2017, pp.19-40).

Otras lecturas, dentro de la teoría teatral francesa, se hacen eco de la crisis de la representación, crítica que encuentra en la tradición filosófica la fuente principal de su construcción discursiva, a diferencia de otros estudios que parten de la tradición semiótica, antropológica o sociológica. Denis Guénoun (1997), por ejemplo, se pregunta sobre la necesidad del teatro en un contexto donde otros medios, como el cine, logran cumplir mejor la función representativa y narrativa. Por tanto, indica que el teatro se desprende de ésta y se dirige, más bien, hacia una función presentativa. Jean-Frédéric Chevallier (2005 y 2011) también se inclina por la idea de un teatro del presentar como aquello que sintetiza el gesto teatral contemporáneo, e indica que lo dramático y lo teatral ya no coinciden cuando se pone en crisis la representación de la acción. Bruno Tackels (2015) destaca la autonomía de la escritura escénica, la cual, luego de la crisis del drama moderno, es irreductible al texto y da cuenta de una singularidad de los modos de producción escénicos, cuya exposición/presentación abre

el horizonte hacia otra creación, la del espectador que recepta lo que el espectáculo presenta y configura su propia lectura.

De esta manera, se observa una preocupación por el aspecto de quiebre respecto a la representación que se da en la teatralidad contemporánea. Allí es donde la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX pone su mirada. El tópico del teatro, para estos pensadores, se inscribe en ese *hiatus* que se abre con la problemática de la variación, la fragmentación, la crisis, y encuentra en ese llamado a pensar el presente de la mutación teatral un espacio de gran potencialidad para comprender la operación de un *theatrum philosophicum*. Es decir, ¿de qué manera el teatro se configura como una marca metodológica para discurrir sobre las modalidades del pensamiento filosófico? Esta operación adopta diversas máscaras, que expondremos a continuación. El objetivo de esta exposición es disponer una cartografía que funcione como marco de referencia problemático para inscribir el propio interés de Gilles Deleuze sobre el teatro, el cual no está aislado de una preocupación transversal a las filosofías coetáneas a su producción teórica. De ese modo, entendemos que la filosofía deleuziana establece un vínculo profundo con el teatro: por un lado, ve en sus operaciones el esquema de una nueva imagen del pensamiento; y, por otro, reflexiona sobre las potencialidades poéticas que las prácticas teatrales contemporáneas hacen efectivas.

El teatro en la filosofía francesa contemporánea

Michel Foucault y el teatro de la verdad

Michel Foucault explora el vínculo entre filosofía y teatro desde la perspectiva de los modos de percibir la verdad y el error. En una entrevista realizada por Moriaki Watanabe, titulada *La scène de la philosophie* (1978), reconoce que la filosofía occidental no se ha interesado mucho por el teatro desde la condena proferida por Platón, y encuentra una relación entre este descrédito y una cierta forma de realizar la pregunta sobre la mirada. Tanto desde el momento platónico como desde el cartesiano se trata de determinar si aquello que se ve es real o ilusorio. De tal forma, la cuestión se organiza desde el punto de vista de un discurso de verdad, en el cual se excluye siempre su otra cara bajo la figura de lo falso. Sin embargo, Foucault considera que estas distinciones no son caras al teatro y que el gran problema de la relación entre éste y la filosofía consiste en forzarlo a entrar en esa lógica, privándolo de su propiedad.

“No tiene sentido preguntarse si el teatro es verdad, si es real, o si es ilusorio, o si es mentiroso (...). Aceptar la no diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ilusorio es la condición de funcionamiento del teatro” (Foucault, 1994a, p.571)¹. En este sentido, lo que le interesa a Foucault es analizar y describir el modo en que se ha ido constituyendo el escenario de la verdad, es decir, de qué manera se ha instituido un discurso como verdadero, desde qué prácticas y desde qué miradas. De lo que se trata es de observar que tales discursos implican una visión que no se pregunta necesariamente si las cosas son verdaderas o no, sino que en el juego de la mirada fueron instituyendo un espectáculo del mundo. De allí que sus esfuerzos se centren en describir cómo se ha puesto en escena la enfermedad, la locura, la criminalidad, y desglose la arquitectura de los dispositivos que hacen posible tal escenificación (dispositivo médico, psiquiátrico, carcelario). Por lo tanto, a Foucault le interesa describir un teatro de la verdad (Foucault, 1994a, p.572).

Por otra parte, el filósofo encuentra un punto en común entre la filosofía y el teatro en relación al acontecimiento:

Filosofía del presente, filosofía del acontecimiento, filosofía de lo que sucede, se trata, en efecto, en cierto modo, de recuperar a través de la filosofía aquello de lo que trata el teatro, porque el teatro se ocupa siempre de un acontecimiento, la paradoja del teatro es precisamente que este acontecimiento se repite, se repite todas las noches, puesto que se escenifica, y se repite en la eternidad o en todo caso en un tiempo indefinido, dado que es siempre la referencia a algún acontecimiento repetible, anterior. El teatro capta el acontecimiento y lo pone en escena. (Foucault, 1994a, p.574)²

¹ “Ça n'a pas de sens de se demander si le théâtre est vrai, s'il est réel, ou s'il est illusoire, ou s'il est mensonger (...). Accepter la non-différence entre le vrai et le faux, entre le réel et l'illusoire est la condition du fonctionnement du théâtre”.

Como criterio general, colocamos a pie de página las referencias de los textos en idioma original que no se encuentran traducidas al español. Las traducciones en el cuerpo de nuestro texto son propias.

² “Philosophie du présent, philosophie de l'événement, philosophie de ce qui se passe, il s'agit bien, en effet, d'une certaine manière, de ressaisir par le biais de la philosophie ce dont le théâtre s'occupe, car le théâtre s'occupe toujours d'un événement, le paradoxe du théâtre étant précisément que cet événement se répète, se répète tous les soirs, puisqu'on le joue, et se répète dans l'éternité ou en tout cas dans un temps indéfini, puisqu'il est toujours la référence à un certain événement répétable, antérieur. Le théâtre saisit l'événement et le met en scène”.

Desde su óptica, la filosofía trabaja sobre los desplazamientos de los marcos de pensamiento. Implica un diagnóstico del presente, un modo de aprehender las fuerzas de lo que acontece. Por ello, la filosofía funciona a través de una operación teatral. El teatro se ocupa también del acontecimiento, porque lo puede capturar y poner en escena, aunque sea de manera efímera y con la condición de la repetición en cada función. Para Foucault esto es fundamental, dado que su proyecto teórico intenta apresar un acontecimiento relevante (la enfermedad, la locura, la criminalidad) y mostrar que se repite, que continua en el presente y nos atraviesa. Su trabajo genealógico muestra justamente esto: el surgimiento, los desplazamientos y la persistencia de ciertos acontecimientos.

Jean-François Lyotard y el teatro energético

Jean-François Lyotard, por su parte, piensa la cuestión teatral de manera no circunscripta exclusivamente a la práctica artística. En efecto, en textos como *Des dispositifs pulsionnels* (1973), se apropia de la noción de escenificación para referir un proceso más amplio. “La escenificación no es una actividad ‘artística’, es un proceso general que afecta a todos los campos de actividad, proceso profundamente inconsciente de separación, de exclusiones y desapariciones” (Lyotard, 1981, pp.58-59). Para Lyotard esto implica dos cosas. Por un lado, una realidad y su doble; esto quiere decir, un orden de lo real (por ejemplo, la naturaleza, la sociedad) y otro que es su representación. Por otra parte, una actividad propia de la escenificación: dejar excluido aquello que no ha sido puesto en escena. De allí que vea en el teatro una doble actividad de ocultar-mostrar. “Una teoría de los signos teatrales, una práctica (dramaturgia, escenificación, interpretación, arquitectura) de los signos teatrales se basan en la aceptación del nihilismo inherente a la representación, e incluso lo refuerzan” (Lyotard, 1981, p.89). Esto da cuenta de una semiótica en la que el significado y la representación reemplazan al referente. Sin embargo, considera que en la modernidad de finales del siglo pasado ya no hay nada que reemplazar. El sentido, en relaciones de causalidad, desaparece, dando lugar a que los signos sean abordados como intensidades, desprendidos de su dimensión representativa. Esto se ve reflejado en dos posturas: una de crisis del teatro y otra del teatro como crítica, que están encarnadas por dos grandes paradigmas que corresponden, respectivamente, a Antonin Artaud y Bertolt Brecht. En el primer caso, se trata de romper los signos de la

representación en virtud de un impulso vital no mediado. En el segundo caso, de producir un distanciamiento para generar una toma de consciencia. Lyotard ve que estas posiciones contrapuestas muestran el proceso de una economía libidinal, por lo cual prefiere hablar de un “teatro energético”. En él se borran los límites entre el escenario y la sala, o el interior y el exterior, dando lugar a una producción de pura intensificación de lo que está allí, carente de intencionalidad.

Françoise Proust y el teatro de la historia

Esta idea amplia de teatro puede verse también en otros recorridos intelectuales como el de Françoise Proust. La filósofa se ocupa principalmente del problema de la historia y, en algunos trabajos, echa mano a las formas del drama clásico y moderno (tragedia, comedia, epopeya, drama barroco, drama burgués) para pensarlo en relación analógica con el tiempo histórico, la política y la resistencia. En *L'Histoire à contretemps* (1994), por ejemplo, el tiempo histórico adopta la forma de un teatro universal, un escenario donde se representan y repiten los dramas humanos (idea que es muy propia de la época barroca y su alusión a un *theatrum mundi*). Françoise Proust se vale, además, de la figura del teatro de marionetas de Heinrich von Kleist, para mostrar una analogía con la historia del mundo, el cual vemos como un espectáculo.

El mundo es un teatro de marionetas, pero la esencia del teatro no es la representación, la forma, el arte o la técnica; es la maquinaria, la maquinación del espectáculo. En este sentido, el conocimiento es menos una cuestión de visión que de una forma de ver: se trata de abrir los ojos a los artificios y maquinaciones de las ilusiones. (Proust, 1994, p.123)³

El mundo es el teatro de ese espectáculo que se ofrece a la mirada, y en cuyo movimiento la visión se abre hacia la maquinación, hacia la forma de ver y de construir un artificio del que no podemos sustraernos. En el drama barroco, por caso, la vida se muestra como un teatro de sombras o marionetas en el que se representan la vanidad, criminalidad y bufonería humanas en una suerte de ciclo repetitivo e infinito, hasta que

³ “Le monde est un théâtre de marionnettes, mais l'essence du théâtre n'est pas la représentation, la mise en forme, l'art ou la téchne, c'est la machinerie, la machination du spectacle. En ce sens, le savoir est moins affaire de vision que de manière de voir : il s'agit d'ouvrir les yeux sur les artifices et les machinations d'illusions”.

la muerte les pone un corte; sin embargo, presenta, al mismo tiempo, una visión mesiánica de la historia, pues el escenario del tiempo histórico está recorrido por “el aliento o fantasma de otra vida, de ‘una vida superior’ (Proust, 1994, p.89) ⁴. En la modernidad, en cambio, el tiempo se transmuta en un gran desencanto. El escenario carece de un texto y de un director que lo guíe, cosa que sí ocurría en la época barroca, por más que el texto y el director se encontraran en un *topos* ilegible. Se trata, ahora, de un teatro de marionetas en el que se han cortado todos los hilos que las sostenían, cuestión que las obliga a flotar en el vacío, sin un manipulador (Proust, 1994, p.249).

Jacques Derrida y el teatro de la clausura de la representación

Jacques Derrida aborda la cuestión teatral desde el punto de vista de la clausura de la representación. Esto lo realiza en el marco de la crítica al fono-logocentrismo occidental y su consecuente menoscabo de la escritura. En la tradición filosófica occidental se produce un doble centramiento: en el significado próximo al *logos*, como instancia de presencia de la verdad y la esencia, y en la *phone*, como primacía del habla por sobre la escritura, por encontrarse la primera en un vínculo inmediato con el pensamiento. Esto determina todo un sistema de binarismos, en el que la escritura se ve denostada por la oposición dentro/afuera, y se transforma en un instrumento de fijación externa del *logos* en una huella. Al tener esto en cuenta, Derrida halla en la propuesta artaudiana una operación deconstructiva de aquella metafísica.

Fundamentalmente, se acerca al problema desde el análisis del teatro de la crueldad de Antonin Artaud en dos ensayos de *L'écriture et la différence* (1967): *La parole soufflée* y *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. En este último, siguiendo las huellas de Artaud, Derrida sostiene que el teatro ha sido despojado, desde su mismo nacimiento, de su fuerza afirmativa, pues ha sido subordinado a la palabra. Esto lo ha confinado a la pura representación, a ser una reproducción del contenido que ya se establece de antemano en el texto. Sin embargo, el teatro tiene otra naturaleza. “El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida, 2012, p.320). Aquí es necesario aclarar dos cosas. En

⁴ “le souffle ou le fantôme d'une autre vie, 'd'une vie supérieure'”.

primer lugar, la dimensión de la representación. Derrida enfoca la cuestión desde el punto de vista de la *mimesis*. Se pregunta si ésta no es la forma más ingenua de representación. En definitiva, lo que está poniendo en cuestión es la reducción de la teatralidad a la ilustración del material contenido en el texto. En segundo lugar, la dimensión de la vida. Cuando reflexiona sobre la pérdida originaria del teatro, no se refiere a un primer principio, sino a que la fuerza vital se disgrega en el elemento representacional. En efecto, hay un irrepresentable en el seno de lo teatral, que hace vibrar esa fuerza vital en la presencia de la escena y que es lo que a Artaud le interesa recuperar. Pero ésta ha quedado obturada en la estructura de la representación.

La estructura que aparece denunciada en Artaud es aquella que imprime una cierta teología a la escena. Se trata de la autoridad irrefutable del dios-autor que gobierna la escena desde la distancia. El problema de esto es que produce una cadena de relaciones de reproducción, que parte del texto y su autor, como hegemonía primordial, el cual es abordado por un director cuya función es traducirlo al lenguaje de la escena y, finalmente, los actores que siguen las directrices para lograr la fiel representación para un público que se limita a la decodificación de una cadena lineal de interpretación. De modo que la cadena autor-director-actor-espectador asegura la representación porque testifica la unidad del *logos* y se despliega verticalmente en una graduación de jerarquías. En efecto, todo elemento irrepresentable, toda fuerza originaria de la vida, se diluye en este esquema. Asimismo, cabe aclarar que esto es posible por el privilegio de la *phone* en el discurso de la metafísica de la presencia que denuncia el filósofo. Es, justamente, la palabra en su comprensión de presencia inmediata del *logos*, la que establece su primacía. Esto quiere decir que se presupone una unidad de la palabra y el concepto, y que puede ser expuesta en la inmediatez de la *phone*, de la palabra transmitida sin mediación aparente. Por ello, Derrida reconoce que el teatro es el lugar privilegiado para la puesta en jaque de esta metafísica. “La escena no vendrá ya a repetir un *presente*, a *re-presentar* un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella (...): presencia a sí del Logos absoluto” (Derrida, 2012, p.325). En el teatro se puede desvincular la estructura de la representación, razón por la cual Derrida se interesa en esta práctica artística. Él ve que el privilegio de la representación es transversal a toda práctica y saber en la cultura occidental. Por lo cual, podemos entender que su acercamiento al teatro de la crueldad está motivado por el análisis de una operación

que se alinee en el proyecto de dislocación de la representación y la metafísica de la presencia.

Sin profundizar en mayores detalles, podemos comprender que el teatro de la crueldad, al destronar el privilegio fono-logocéntrico, está proponiendo una escena en la que la palabra establece otro vínculo con la teatralidad. No desaparece, sino que se transmuta en gesto. La escena aparece, para Derrida, como un espaciamiento. “*Espaciamiento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender (...) en cuanto que apela a un tiempo que ya no es el de la llamada linealidad fónica” (Derrida, 2012, p.325). De tal manera, se da paso a otra escritura de la escena. Esto es importante porque en las prácticas teatrales contemporáneas se habla constantemente de escritura escénica para referir el trabajo de montaje y abordaje de la actuación que tienen su propia lógica. Es más, la lógica es singular a cada espectáculo (incluso se habla de dramaturgia del actor y dramaturgia del espacio para focalizar estos tipos de escrituras)⁵. Ahora bien, este régimen implica una clausura de la representación clásica, el cual produce una apertura de un espacio cerrado sobre sí mismo, esto es, no determinado desde afuera por una estructura ausente. Ese espaciamiento permite la manifestación de la fuerza, de la vida en su presencia originaria (no ya mediada por la representación); presencia que no es la de un origen representable, sino que, en su lugar, se encuentra repetida. “La clausura es el límite circular dentro del cual se repite indefinidamente la repetición de la diferencia. Es decir, su espacio de *juego*” (Derrida, 2012, p.343).

El movimiento del teatro aparece como uno de los rasgos de la escritura que difiere de sí, se manifiesta como el espaciamiento que en su repetición va difiriendo. Esto imposibilita la referencia a una forma original desde la cual se establezca su representación o *mimesis*. La escena muestra los propios límites de la representación. Para Derrida, la escena no tiene otra valencia que la de ser una condición de posibilidad, es decir, produce una apertura para que se visibilice un fenómeno, pero la produce operando una retirada. En este sentido, el teatro no muestra las cosas tal cual son, no las representa, sino que se manifiesta como una ficción, como un marco de visibilidad; tal como afirma en *La dissemination* (1972): “la visibilidad de nada o de

⁵ A propósito de estos problemas, se pueden consultar, entre otros, textos como el de Ramón Griffero, *La dramaturgia del espacio* (2011), o el de José Luis Valenzuela *La actuación: entre la palabra del otro y el cuerpo propio* (2011).

sí. Puesta en escena que *no ilustra nada*, que *ilustra la nada*, ilumina el espacio, subraya el espaciamiento como nada” (Derrida, 1997, p.315). Es en la retirada de la escena como representación, en esta experiencia de la cesura, en donde se produce una apertura hacia la constitución del sentido, espacio en el que los signos se desplazan difiriendo entre sí.

Por último, cabe señalar otro aspecto que Derrida destaca en *La parole soufflée*, respecto al estatuto de la palabra que se pone en crisis en el teatro de Artaud. Y es que en el fondo de su denuncia del teatro occidental descansa una preocupación acerca de una disociación operada desde el inicio, donde la palabra que corresponde a un cuerpo (escénico) le es soplada. “Soplada, esto es, *sustraída* por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo” (Derrida, 2012, p.241). Esto tiene que ver, por un lado, con el problema de la recepción de un espectáculo. El carácter de espectáculo implica, desde este punto de vista, que hay una mirada de expectación que produce un robo. La palabra es robada. Cuando la palabra cae del cuerpo y es ofrecida para ser oída, es aprehendida y sustraída porque se transforma en significación, de tal modo que el cuerpo queda desposeído de ella. De allí la renuncia irrevocable de Artaud a las obras maestras, fuentes excelsas de la significación que gobierna desde lejos y desde lo alto, con la autoridad de otra voz; y sus reparos para con el público, el cual no debería existir como un observador ajeno, por fuera de la escena de la crueldad, ni como operador del juicio. Por otro lado, la palabra soplada alude a una inspiración que proviene de otro lugar, es decir, hay otra voz que infunde la palabra. Para Derrida esto tiene que ver con un relevo que opera en la estructura clásica del teatro, donde se establece una mediación entre la palabra ya escrita por otro (autoridad del texto y del autor) y el intérprete que lo recibe, ya desposeído de su propia palabra. Este relevo es la introducción del director y del apuntador como quienes soplan e inspiran la palabra en un esquema vertical de jerarquías (soplo que viene ya desde arriba). En esta estructura del teatro, por tanto, se da una experiencia total de la pérdida. Experiencia que es radical y originaria. “Si mi palabra no es mi aliento, si mi letra no es mi palabra, es que ya mi aliento no era mi cuerpo, que mi cuerpo no era ya mi gesto, que mi gesto no era ya mi vida” (Derrida, 2012, p.246). De este modo, Derrida comprende el trasfondo de la necesidad artaudiana de un teatro de la crueldad. Se trata de subsanar esa herida de la carne desgarrada, de devolver al teatro su poder en tanto experiencia de la vida,

esto es, espacio de fulguración de fuerzas. Es, nuevamente, el intento de hacer abdicar al dios de la escena, quien en su ocultamiento furtivo constituye la estructura metafísica del robo originario, del hurto por el cual el cuerpo se confina a la privación. La privación es la de su fuerza vital, pues la escena occidental define, en última instancia, un esquema orgánico, esto es, una articulación de partes que dependen de la palabra articulada.

Alain Badiou y el teatro de la idea encarnada

Alain Badiou es probablemente el filósofo francés que más atención le ha prestado al teatro. Por un lado, se ha interesado en la escritura y ha producido numerosas piezas dramáticas; asimismo, ha explorado el campo teatral desde el lugar de actor; por otro, ha reflexionado sobre el tópico en varios artículos y libros, entre los que cabe mencionar *Rhapsodie pour le théâtre* (1990) y *Éloge du théâtre* (2013). En su problematización, el teatro mantiene un vínculo con la filosofía a través de la idea. “El teatro, cuando tiene lugar, es una representación de la idea (...). Lo que muestra el teatro es la tensión entre la trascendencia y la inmanencia de la idea” (Badiou, 2014, p.63). En el teatro la idea adquiere una forma, se materializa, se corporiza. La filosofía también se propone esa tarea: pensar y clarificar lo que es una idea en el marco de un acontecimiento. Una idea, desde su lógica de pensamiento, es aquello que es a la vez trascendente (que nos excede, aquello de lo que es capaz el pensamiento) e inmanente (sólo existe en cuanto está actualizada, representada). El teatro, por tanto, muestra esa tensión y expone la idea fuera de su virtualidad.

El vínculo entre filosofía y teatro es tenso, y Badiou sistematiza tres grandes perspectivas desde las cuales se ha organizado y pensado tal relación: didáctica, clásica y romántica (Badiou, 2005, p.118-121). La figura didáctica comprende que la verdad se encuentra en una relación exterior al arte y que, por eso mismo, éste se mueve en un registro de pura apariencia y simulacro. Podemos ver que esta perspectiva tiene su genealogía en el platonismo. Ante esto, la filosofía se adjudica el rol de una vigilancia sobre las artes y su relación con la idea, en virtud de combatir la posible ambigüedad que la aleje de ella. Badiou no considera este modelo acabado del todo, sino que ve su persistencia (y sobre todo su salvataje de la condena) en el marxismo y, específicamente, en el teatro épico de Brecht, pues allí se vuelve fundamental producir

en el espectador una conciencia de cómo los sujetos están atravesados por una verdad y la necesidad de que se tome voz, dando por supuesto un sistema de valores colectivos asumidos. En la figura clásica, por su parte, la relación con la verdad también es exterior, pero de tal modo que ya no rivaliza con la filosofía. Aquí, el teatro no tiene una aspiración a lo verdadero, sino a la verosimilitud (en este sentido, este esquema comienza con la *Poética* aristotélica), razón por lo cual deja de ser mero simulacro. Para Badiou esta figura es terapéutica, porque se pretende que el sujeto deponga y transfiera sus pasiones para identificarse con el drama. Al mismo tiempo, considera que su prolongación se da en una relación con el psicoanálisis, dado que el teatro aparece como un espacio de circulación del deseo, pero en tanto objeto que se representa en los dramas (familiares, sexuales, etc.). Esto implica un teatro de creciente psicologización, tal como se puede apreciar en los dramas realistas de fines del siglo XIX y principios del XX, que ganan el espacio principal del modelo teatral. Por último, la figura romántica postula que la verdad es solo posible mediante el arte. En este caso, el teatro es el canal de encarnación sensible de la idea infinita, encarnación que, por cierto, no puede darse por fuera de una experiencia doliente, dada en el descenso del absoluto hacia lo sensible. Este modelo persistió en la tendencia del teatro-poema, tal como la llama Badiou, caracterizada por una rarefacción en la que se eleva a otro estatuto de importancia la construcción escénica y la dialéctica de la actuación. Podríamos decir que corresponde a la investigación sobre los principios internos de la escena y la actuación en virtud de un acceso casi espiritual a lo verdadero.

Frente a esto, Badiou propone una vía inmanentista para comprender el vínculo entre filosofía y teatro. Esto quiere decir que el teatro produce desde y por sí mismo efectos de verdad singulares, que no pueden reducirse a otro ámbito que no sea el escénico. Ya no se trata de la verdad como una entidad ajena, ni de la catarsis, ni de la encarnación de lo absoluto, sino de una verdad que solo puede darse en el escenario. El filósofo llama a esto verdad-teatro, que define como “un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia” (Badiou, 2005, p.123). Esta verdad teatral implica cuatro grandes rasgos: acabamiento, temporalidad artificial, colectividad y situacionalidad.

- a) El teatro es un acabamiento. Esto quiere decir que su propiedad radica en la actualización de la idea. El texto, en sí, es una pura virtualidad que requiere un movimiento o puesta en marcha. Es en la actualidad de la

escena, efímera y perecedera, donde la verdad adquiere su estatuto, se completa. Badiou dice que este rasgo implica una dimensión acontecimental de la verdad teatral.

- b) El teatro implica un tiempo artificial. Lo que destaca la teatralidad es que produce una composición o montaje, en el cual se encuentran la eternidad de una figura y el instante de la actuación. El autor ve en el arte teatral una necesidad de reconciliar estas temporalidades en el artificio de un tiempo que es el de la puesta en escena, como un modo de dar aparición a la idea. La puesta en escena misma es una selección pensada de azares. Este rasgo corresponde a una dimensión experimental de la verdad teatral.
- c) El teatro organiza una destinación colectiva de la idea. Lo esencial del teatro, aquello que lo realiza, es su encuentro con el público. La dimensión del acontecimiento y la experimentación confluyen en la mostración pública, cosa que diferencia al teatro del texto teatral. El encuentro con el público es azaroso y debe serlo en la mayor medida posible, porque no se trata de una comunidad consistente, sino la variedad infinita. Aquí Badiou destaca una dimensión cuasipolítica de la verdad teatral.
- d) El teatro inscribe la existencia histórica. El teatro no puede comprenderse fuera de un tiempo histórico determinado, porque da cuenta de él y, fundamentalmente, ayuda a clarificarlo. Se trata de un rasgo intensificador del presente que, tomando cierta distancia, arroja luz sobre nuestra situación existencial (aunque no necesariamente se adjudique la potestad de transformarla). Esto corresponde a una dimensión amplificante de la verdad teatral.

En definitiva, además de reconciliar el lazo entre la filosofía y el teatro, a Badiou le interesa recuperar la propiedad exclusiva de este último, aquello que lo hace ontológicamente diferente de otras artes. En este sentido, se enfoca en una triada irreductible: un referente textual, del cual el espectáculo es su representación; la actuación (voz y cuerpo) presente; y un público ante el que se muestra el espectáculo (Badiou, 2015, p.28). Todo ello configura un hecho político. Pero, en el autor, realmente se puede apreciar una preeminencia del texto teatral. “El texto, en efecto, es

la última garantía de que el teatro no es absorbido ni por la danza ni por la imagen” (Badiou, 2014, pp.58-59). Si bien Badiou no reduce la teatralidad a la mera representación de un texto, él considera que su referencia es ineludible y permite que no sea subsumido por las lógicas de otras prácticas. De cualquier forma, deja en claro que el texto en sí no es teatro sino hasta el momento en que adquiere una materialidad en la representación. Y esto no implica que el teatro sea pura *mimesis*, sino la actualización de la idea en un cuerpo presente, dado a la mirada del espectador.

Jacques Rancière y el teatro del reparto de lo sensible

Jacques Rancière aborda la cuestión teatral en varios textos y desde diversas perspectivas, las cuales confluyen en una preocupación común: la política de las artes. Estas derivas teatrales pueden verse en *La méésentente* (1995), *Le théâtre des images* (2007), *Le spectateur émancipé* (2008), *Aisthesis* (2011) o *Le fil perdu* (2014).

Rancière piensa la confluencia entre estética y política desde varias nociones. Una de ellas es la de reparto de lo sensible. El filósofo entiende por esto un “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancière, 2014, p.19). Un *sensorium* implica una distribución específica de lugares y tiempos, de capacidades e incapacidades, de visibilidades y exclusiones, de discursos y silencios. La política, en este sentido, se piensa desde esos sistemas sensibles que producen un recorte de aquello que es expuesto y lo que es postergado o excluido. Esta noción resulta importante para comprender el anclaje teatral que tienen algunas reflexiones del autor, pues pone en evidencia un sistema flexible, o que puede ser flexibilizado y también violentado, y que opera al modo de un escenario teatral, donde se despliegan diversos roles y modos de visibilidad. Para el autor esto determina una lógica de funcionamiento de la política como una escena de lo común, donde los roles asignados son, generalmente, efectos de estructuras de dominio, pero que en sí mismos, incluyen un desacuerdo de raíz. Este disenso es el corazón de la política y alude al conflicto que se entabla entre diversos registros de sensorialidad. Esto, más el régimen sensible de visibilidad, es la fuente estética de una política que revisa el estatuto de esa distribución, su inequidad o sus posibilidades. En *La méésentente*, por ejemplo, Rancière expone la política de la toma de la palabra de quienes están excluidos como

un escenario teatral. De lo que se trata es de “crear un escenario donde se pone en juego la igualdad o la desigualdad de los interlocutores del conflicto como seres parlantes” (Rancière, 2012, p.70). En este sentido, la escena es una práctica que habilita un espacio de disolución de jerarquías y de multiplicación de los modos en que los fenómenos y sus relaciones aparecen. Y es, al mismo tiempo, el *topos* del disenso, el espacio que evidencia diversos regímenes de sensorialidad, con sus repartos correspondientes.

En *Le spectateur émancipé*, Rancière retoma algunas tesis que había abordado en *Le maître ignorant* (1987), para pensar el aspecto pedagógico del teatro en cuanto posibilidad de una libertad de la mirada. Dentro de esta inscripción, el filósofo comienza detectando una paradoja del espectador: por un lado, es un elemento fundamental, sin el cual el teatro no podría existir; pero, por otro, la mera contemplación (asociada al ser espectador) involucra una separación de la posibilidad de actuar y ser productor del saber.

Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. (Rancière, 2011, p.11)

La nueva relación ante la que se encuentra la palabra no puede ser la de la verticalidad de una voz autorizada, la del creador, que se ofrece a la mirada pasiva de los receptores. Rancière recupera la noción de drama, que implica acción, para dar cuenta del desplazamiento necesario en un nuevo reparto de lo sensible. El teatro se constituye, de este modo, como un modo de poner en movimiento cuerpos; cuerpos que llevan a cabo una *performance* escénica, y cuerpos que se movilizan ante ella, que recuperan su poder en una suerte de participación dentro de una asamblea que es el teatro mismo. La inversión que defiende el autor se apoya en dos grandes paradigmas encarnados por Brecht y Artaud. El primero propone un distanciamiento crítico del espectáculo que lo sustraiga de la mera identificación, con el fin de erigirlo en investigador activo que pueda reflexionar y tomar conciencia de la realidad. El segundo aboga por una supresión de la distancia, en la cual se favorece la entrada en un rito donde se ponen en funcionamiento fuerzas de la vida y el espectador se

convierte en agente activo de la acción teatral al estar en posesión de sus propias energías vitales. De este modo, el teatro recobra su aspecto comunitario ejemplar. “Conlleva una forma de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación” (Rancière, 2011, p.11). Todo esto, involucra una emancipación del espectador en la medida en que desarma la falsa oposición entre mirar y actuar, lo cual redistribuye los lugares y capacidades que antes eran síntomas de la desigualdad. El espectador también compone.

En otro orden de cosas, Rancière piensa el mismo esquema teatral de una liberación de la mirada cuando investiga la cuestión del estatuto político de las imágenes. La imagen, en este sentido, también es una puesta en escena, configura un escenario donde se expone un dispositivo de visibilidad; “la imagen no es un simple pedazo de lo visible, (...) es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver” (Rancière, 2007, p.77). En otros términos, estamos hablando tanto de las modalidades en que lo visible aparece y cómo esto cuaja en un discurso, qué permite ver y decir, como del vínculo entre la palabra y la visibilidad que ésta habilita.

De acuerdo con lo expuesto, entendemos que el teatro implica la construcción de un dispositivo sensible, espacio-temporal, de visibilidad. Este dispositivo comporta el compromiso de una experiencia sensible singular; una experiencia en la que el espectador interviene como partícipe activo, como hacedor; una experiencia que produce una redistribución de los roles, espacios y jerarquías. Es un teatro del reparto de lo sensible, el cual traduce modalidades de visibilidad, con sus bloqueos y desvíos. Este uso metodológico de la escena como reparto de lo sensible permite sujetar la alianza estético-política, y se instituye como una maquinaria de visibilidad de índole dramática. Esto quiere decir que los conceptos se piensan en su acción y, así, se establecen formas específicas en las que se configuran la percepción, los afectos y la construcción de esquemas comunes de participación.

Jean-Luc Nancy y el teatro de la presencia

Jean-Luc Nancy aborda la cuestión del teatro desde el problema del cuerpo en textos como *Corps-théâtre* (2010). En efecto, su interés radica en pensar la corporalidad en el marco de una idea amplia de teatralidad, que implica la puesta o

exposición de un cuerpo. En este sentido, y a partir de una inquietud de reminiscencia heideggeriana, discurre alrededor de la idea de un estar-en-el-mundo en el que el cuerpo se ve implicado. Nancy piensa que ese “en” no involucra exactamente una relación de inclusión (en el mundo), sino una copertenencia entre un sujeto y el mundo. Este vínculo comienza a configurar una especie de escena, pero ésta sólo puede ser efectiva en la medida en que sea espectáculo: estar delante y no meramente estar dentro. De tal modo, Nancy sostiene que la existencia necesita ponerse en escena. Esto quiere decir, transformarse en espectáculo, en el sentido de presentarse o exponerse. Que haya un estar-en-el-mundo implica un compromiso, un estar envuelto en el mundo, pero no necesariamente un exponerse. Por lo tanto, aún no hay espectáculo.

Su planteo, por tanto, se alinea en una inquietud por la presencia, asunto inherentemente teatral, que reviste una importancia capital para nosotros. Nancy entiende que “la presencia no podría consistir jamás en la mera posición, en la situación con sus coordenadas, sino en la exposición, en la presentación, la venida, la aproximación y el alejamiento” (Nancy, 2013, p.321). El autor da cuenta, aquí, del aspecto espacial y temporal de la presencia. No es meramente el presente que está delante o ante nosotros, sino también un estar al lado. Y podemos ver, además, todo un carácter de movimiento, esto es, la presencia como una proximidad, una distanciamiento, un recorrido; llegada y huida; en definitiva, un modo de estar que consiste en exponerse. Nancy ve en este modo de existencia un análogo del teatro. La espacialidad es también temporal, por cuanto el estar al lado implica un acercamiento. Esto es una puesta en escena. Ahora bien, este teatro implica un modo de representación. Pero en el caso del autor, tal representación no corresponde a la cara de la *mimesis*. Justamente por ello, enfatiza sobre la presencia. No obstante, para él persiste una figura de la representación en este exponerse. Esta figura es la de la representación entendida como intensificación de la presencia (Nancy, 2013, p.318). El mismo Nancy señala que la representación debe entenderse en sentido teatral, y luego aclara que este sentido es el de intensificación. Por lo tanto, podemos comprender que el filósofo encuentra en el teatro un lugar donde la presencia toma el partido que antes perteneció a la representación mimética. Y esto resulta muy relevante para nuestros intereses, pues colabora en la comprensión de la imagen teatral como una dislocación de la lógica de la representación en tanto *mimesis* y, con ello, su apertura hacia modos diversos de experimentación respecto de lo que puede un cuerpo.

De acuerdo con lo expuesto, Nancy sostiene que toda teatralidad debe entenderse desde la idea de un corpo-teatro. El cuerpo aparece como la condición de posibilidad de todo teatro o, en la analogía nancyana, la condición existencial de una venida al mundo. “El cuerpo es lo que viene, se aproxima sobre una escena; y el teatro es aquello que da lugar al acercamiento de un cuerpo” (Nancy, 2013, p.322). En rigor, hay un vínculo estrecho entre cuerpo y teatro, en un orden de codependencia. El cuerpo es el material con que se constituye toda escena y, en consecuencia, el teatro; y éste es la condición formal que habilita la llegada de un cuerpo. De modo que ambos son indisolubles. Sin ahondar en mayores detalles, podemos ver que Nancy piensa filosóficamente el teatro dentro de una idea amplia de teatralidad. No se limita a su carácter estético (dentro de prácticas artísticas concretas) o ritual (en el marco del tenor religioso que tuvo la teatralidad en su surgimiento histórico). Su problema es la corporalidad como disposición elemental de la existencia. “La teatralidad no es ni religiosa ni artística –incluso si la religión o el arte proceden de ella. Es la condición del cuerpo que a su vez es la condición del mundo” (Nancy, 2013, p.335).

Georges Didi-Huberman y el teatro de las imágenes

Otra perspectiva que vale la pena destacar sobre el uso metodológico del teatro, es la que realiza Georges Didi-Huberman en su obra *Invention de l'hystérie* (1982). El texto se concentra en el abordaje de la histeria dentro del hospital de la Salpêtrière, desde el análisis de la iconografía fotográfica realizada por Jean-Martin Charcot. De modo que el autor pone la mirada en la forma en que el dispositivo de la imagen se vuelve crucial para determinar la clínica que da surgimiento a la histeria. El trabajo de análisis y experimentación sobre los cuerpos femeninos está acompañado de un copioso archivo de registros fotográficos; esta producción de imágenes contribuye de manera definitiva a la institución de un discurso médico sobre la histeria. Ahora bien, lo que señala Didi-Huberman es que para que este dispositivo opere de manera eficaz, es necesario una teatralización y una puesta en escena de cuerpos de mujeres que representen una *performance* ante la mirada de un saber médico; *performance* dirigida que, en definitiva, termina instituyendo la misma entidad que pretende analizar. En este sentido, se puede decir que la histeria aparece como un espectáculo teatral; “la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen” (Didi-Huberman, 2007a, p.11). La

espectacularización y la iconografía fotográfica resultante dan cuenta de toda una estética de la clínica que se aplica en el hospital de la Salpêtrière, en la cual el médico devine en una especie de artista inventor. Invención que, por cierto, implica un alto grado de coacción sobre los cuerpos femeninos. La histeria, así, puede inscribirse dentro de la historia del arte como un capítulo olvidado en sus sombras.

El espectáculo con el cual se monta la histeria tiene un carácter metódico. Tal método es pensado por Didi-Huberman como hipocresía. Aquí se refiere, fundamentalmente, al arte del actor. “La hipocresía es el arte griego, el arte clásico del teatro; recitar lo verdadero empleando medios escénicos, es decir, hechos, contrahechos y simulaciones, de la respuesta interpretante” (Didi-Huberman, 2007a, p.17). Este arte del actor implica un ejercicio de separación, discernimiento y clasificación de los cuerpos sobre los que se experimenta la práctica psiquiátrica, al tiempo que puede dar una respuesta interpretante. Esta respuesta es la invención de una verdad clínica. Junto con esto, el médico devine un fascinador. Es quien orienta, a modo de director de escena, la forma en que el espectáculo de los cuerpos aparece. De lo que se trata es de lograr una figuración, de construir una puesta en escena para hacer visible una sintomatología. La mirada clínica necesita esa puesta en escena. Pero semejante escenificación se encuentra teñida por una violencia visual. El acto de hacer ver implica una coacción sobre los cuerpos de las mujeres devenidas casos de análisis. Entre las técnicas destinadas a la realización de este teatro se encuentra la hipnosis. En esas sesiones (en un anfiteatro frente a un público) se somete a las mujeres a un estado de representación extrema, esto es, se induce la aparición del síntoma. “Pues el teatro hipnótico, en tanto que está ‘dominado’ por el ‘fascinador’, *delimita e intensifica el síntoma*: le fuerza a la perfección de un dibujo, que ofrece, en el mismo *artificio*, como una realidad del acontecer sintomático en sí mismo” (Didi-Huberman, 2007a, p.323). De cierta forma, Charcot logra inducir el delirio y dirigir los cuerpos a la representación buscada. Las pacientes son actrices llevando a cabo su papel, son sujetos de simulación. Hay, por lo tanto, un ejercicio de *mimesis* teatral. De modo que este teatro, este artificio, intensifica el síntoma, a través de una repetición hipnótica, y da como resultado la fabricación de las taxonomías de los cuerpos en sufrimiento. El teatro se lleva a su extremo para tomar cuerpo.

Todo este dispositivo teatral se pone en funcionamiento para la producción de unos cuerpos afectados por el sufrimiento. Luego, son fotografiados para producir un

registro visual de la histeria. Sin embargo, lo que la imagen muestra no es el dispositivo teatral que la genera, sino el discurso de verdad que se construye y del que da cuenta la imagen. De acuerdo con esto, podemos decir que el teatro es el fuera de campo de la imagen sobre la que se asienta la invención de la histeria. Didi-Huberman ve, entonces, que el dispositivo teatral es fundamental para entender la imagen y el modo en que ésta toca lo real. La imagen no es una mera reproducción, sino, más bien, la producción que sustenta la invención de un discurso clínico. Es la invención real de ese discurso, cuya génesis se sustenta en un artificio teatral.

El espectáculo de la histeria tiene que ver con su extrema visibilidad. Las conocidas “lecciones de los martes” y clases magistrales de los viernes, además de sesiones privadas en su propio domicilio, constituyen el escenario sobre el que Charcot pone en escena el espectáculo teatral de la histeria. Realizadas usualmente en el anfiteatro del hospital, estas sesiones tienen el fin de exponer los cuerpos de las mujeres ante la mirada clínica; pero tal exposición no se encuentra exenta de un trabajo de montaje. Charcot, por medio de diversas técnicas, induce constantemente los cuerpos de las mujeres a estados de contorsión, delirio, epilepsia y ataques. De modo que este escenario cruel se vuelve un espacio de experimentación sobre los cuerpos y, en consecuencia, el lugar de producción de la entidad clínica en cuestión. Desde nuestro punto de vista, podemos decir que el trabajo de Charcot sobre la histeria, tal como lo analiza Didi-Huberman, está envuelto en una teatralidad comprendida como la disposición de medios para producir una imagen-cuerpo. La finalidad de esta imagen teatral es, como hemos visto, la exposición y extrema visibilidad de los cuerpos femeninos histerizados ante la mirada clínica. Pero esa maquinaria óptica y esa experimentación teatralizante no son otra cosa que los elementos con los cuales se da nacimiento a la histeria.

Por otra parte, encontramos otras consideraciones de Didi-Huberman sobre la teatralidad de la imagen en *Le danseur des solitudes* (2006), esta vez enfocado en la danza del bailaor flamenco Israel Galván. En este caso, el uso del teatro no es meramente metodológico o filosófico, sino que se inscribe en la poética específica del bailarín en cuestión. Cabe aclarar que, si bien el texto aborda la práctica de la danza, es pertinente para comprender la figura de la imagen teatral. En primer lugar, debido a que las artes escénicas comparten la misma potencia de teatralidad, esto es, la capacidad de disponer los cuerpos para organizar la mirada de una forma específica.

En segundo lugar, y desprendido de lo anterior, la partición de las artes escénicas y su distinción en esferas separadas resulta insuficiente para comprender la imagen teatral en las prácticas contemporáneas, caracterizadas por la hibridación y disolución de fronteras. Por último, Didi-Huberman nos ofrece una serie de aportes que contribuyen a comprender el aspecto teatral de la imagen.

La dimensión teatral de la imagen, en el texto en cuestión, tiene varias propiedades. Una de ellas refiere la multiplicidad que emerge de las prácticas del movimiento. Ahora bien, en el caso de Israel Galván, Didi-Huberman destaca el hecho y la importancia de bailar en soledad. Si bien la danza se caracteriza por un encuentro, es decir, un modo en que los cuerpos están juntos, el bailar flamenco aborda el encuentro desde su soledad o, más bien, sus soledades: “este bailar se aísla únicamente para *ser varios*, no para formar él mismo unidad, ni conjunto, sino al contrario, para crear lo múltiple con su solo cuerpo en movimiento” (Didi-Huberman, 2008, pp.20-21). Siguiendo una terminología deleuziana, podemos decir que crear la multiplicidad, entonces, implica un ejercicio de sustracción. En este caso, sustraerse a otras compañías físicas conlleva el devenir de un cuerpo en movimiento que se transforma en varios cuerpos más. No hay una negación de la alteridad, sino una exploración de ésta desde el encuentro con las soledades. Es necesario deshacer lo personal del cuerpo para encontrar ese cuerpo en diálogo con el espacio, el aire, la gravedad; todas aquellas soledades con las que se ve el movimiento y que son parte de la maquinaria de la imagen teatral. Todo esto da cuenta de la imposibilidad de reducir a una unidad el acto teatral de estar en escena. Por ello, lo que se sustrae realmente es la unicidad de un cuerpo.

Por otra parte, existe en esta imagen teatral un aspecto atinente a la presencia. “Israel Galván no se muestra. *Aparece*. Lo cual significa que comienza por crear las condiciones –espaciales y temporales, o sea, rítmicas– de su ausencia” (Didi-Huberman, 2008, p.21). La presencia poética de un cuerpo no se reduce a un aspecto fenomenológico de mostración. Aparecer tiene que ver, más bien, con un destello. En este sentido, podemos decir que un cuerpo hace imagen no por el hecho de estar ahí, sino, más precisamente, cuando aparece de forma inesperada (que no quiere decir sorpresiva o de repente), cuando irrumpe como acontecimiento sobre la escena. Esto requiere, en efecto, una disposición específica del tiempo y el espacio, una preparación de las condiciones para que el ritmo propio del cuerpo en escena comience a escribir

su partitura. De modo que el movimiento y su devenir se desprenden de estas disposiciones. Didi-Huberman menciona que todo ello tiene que ver, a su vez, con una ausencia. Es necesario desaparecer uno mismo para que aparezca un cuerpo sobre la escena. Preparar las condiciones de un ritmo también implica el ejercicio de una retirada. De modo que estar presente implica un abandono de lo personal. Pero también un diálogo particular con el espacio y el movimiento que permita una transformación sobre el escenario. Ahora bien, si hablamos de aparecer como un destello, hay algunos elementos que cobran relevancia, tales como el silencio y la quietud. Todos ellos tienen que ver con una operación de retirada. El trabajo con el silencio produce una intensificación del espacio; es darle un espesor propio, no condicionado a la acción o el sonido. La misma intensificación ocurre con la quietud. Detener el movimiento contribuye a un ritmo que se alterna entre una explosión desmesurada de la acción y una ausencia repentina de la misma. En este concierto el cuerpo se vuelve una imagen en constante transformación. Su presencia radica en ese coeficiente de transmutación perpetua. Aparecer como un destello implica, entonces, ejecutar una retirada para poner en marcha un devenir.

Otro aspecto importante es el que se refiere al gesto. “Los gestos que el bailar ejecuta no son líneas que se dibujan en el aire, por complejas que sean. Se trata más bien de un conjunto concertado de estados diferentes del cuerpo, de consistencias diferentes (...) en un mismo movimiento del cuerpo” (Didi-Huberman, 2008, p.132). Aquí se trata de una confluencia de heterogeneidades. En rigor, no es posible unificar los estados por los que pasa un cuerpo en escena, sino que lo que cuenta es ese mismo proceso de pasajes. Esto implica una dislocación de los significantes. Los gestos ya no significan en tanto tales, sino que habilitan una afectología del cuerpo. Movimientos, estados, velocidades, retiradas. Toda una maquinaria sustentada en el juego entre sus elementos. Israel Galván, de hecho, trabaja con mucha gestualidad procedente de la tauromaquia (poses, detenciones, estocadas, laconismo, etc.), pero estos gestos están arrancados de su habitualidad y transfigurados en otro cuerpo. De este modo, el gesto conjuga una serie de desviaciones. En la danza de este bailar el virtuosismo de los gestos pasa a segundo plano. Lo que cuenta es que en su ejecución se dé pie a una transformación. La potencia del gesto radica en hacer del acto de bailar un devenir impersonal. El despliegue de la danza, y también podríamos decir toda ejecución escénica, produce una disolución de las formas personales en favor del devenir de un

cuerpo desprendido de la unidad y desinteresado por alcanzar una forma total. Ese movimiento decreta la muerte de la teleología. El movimiento alberga en sí mismo una potencia de alteración. “Estar en el movimiento significa estar fuera de las cosas, fuera de los marcos habituales donde las cosas se distribuyen con mayor o menor estabilidad en el espacio” (Didi-Huberman, 2008, p.28). La manera en que se distribuyen estas cosas es lo que determina una forma en constante alteración, por lo cual el aspecto de la imagen se ofrece fragmentario y episódico, como destellos temporales.

Gilles Deleuze y el teatro de la aminoración

La labor de Gilles Deleuze en torno al teatro puede parecer poco abundante en extensión. Sin embargo, el espectro teatral se halla presente a lo largo de toda su obra. El filósofo aborda el tema, primordialmente, en tres textos: la introducción de *Différence et répétition* (1968), *Un manifeste de moins* (1979), y *L'épuisé* (1992). Pero, como desarrollaremos en los capítulos siguientes, la presencia teatral es mucho más amplia y se encuentra dispersa en todo su trabajo intelectual, dispersión que la hace adoptar la forma de distintas máscaras.

A nivel diagramático, el acercamiento de Deleuze al teatro se realiza desde dos flancos: por un lado, la preocupación radica en la imagen teatral como un potenciador para el pensamiento; por otro lado, el tratamiento del teatro desde la singularidad de su práctica artística. Con todo, no nos parece adecuado considerar estos aspectos de manera escindida entre sí. Más bien, conforman una sola imagen bifronte. Una imagen teatral que hemos dado en llamar, por una parte, imagen teatral del pensamiento, y por otra, imagen teatral poética. Ambas se encuentran enlazadas por el cuestionamiento a la representación.

Con respecto a la imagen teatral del pensamiento⁶, la pregunta por el teatro se inscribe en el marco del proyecto deleuziano de una inversión del platonismo, en clara resonancia con la empresa nietzscheana. “El platonismo funda así todo el ámbito que la filosofía reconocerá como suyo: el ámbito de la representación lleno de copias-íconos, y definido no en relación extrínseca a un objeto sino en relación intrínseca al modelo o fundamento” (Deleuze, 2013b, p.260). El establecimiento del dominio de la

⁶ Esta imagen teatral será desarrollada en el segundo capítulo. Por lo cual, aquí sólo nos limitamos a inscribir la genética de la preocupación deleuziana por el tema.

representación en el pensamiento, instala el modelo de la identidad (original), con el consecuente criterio selectivo-moral de la semejanza (copia) y la expulsión de lo otro (diferencia). Para Deleuze se hace necesario acorrallar este modelo de pensamiento. Y asegura que en el mismo Platón se encuentra el germen de tal inversión (Deleuze, 2013b, pp.255-267), pues no sólo realiza una distinción ontológica entre la esencia y la apariencia, entre el original y la copia, sino que establece una gradación moral entre las copias, aquellos buenos y malos pretendientes. De este modo, hay copias que mantienen una relación de semejanza con el original, y otras que son copias de copias, simulacros, cuya jerarquía es aún menor (recordemos, asociado a esto, la inquebrantable insistencia en la expulsión de los poetas, simuladores por excelencia, de la ciudad). De tal modo, la diferencia entre copias y simulacros radica en una subordinación a la semejanza dentro de una escala selectiva, semejanza que halla su fundamento en la identidad con la Idea.

En este orden de cosas, Deleuze encuentra, en tal imagen del pensamiento, una cancelación de la diferencia. La remisión a un fundamento inconmovible produce esa inhabilitación. Por lo tanto, se hace necesario remontarse por fuera del fundamento para devolver a la diferencia su lugar. Esto implica colocar la mirada sobre el estatuto del simulacro. “El simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud” (Deleuze, 2013b, p.259). Justamente, al estar más alejado en la jerarquía de copias, no puede definirse por el modelo de lo idéntico que fundamenta las copias. Por lo cual, introduce otro orden que interesa a Deleuze, ya que no presupone lo Mismo y permite posicionarse fuera de la representación, pues la excede. Este carácter anárquico, que se mueve por las superficies, es lo que involucra la inversión que busca otro escenario filosófico.

Invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción Esencia-Apariencia, o Modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación; se trata de introducir la subversión en este mundo, “Crepúsculo de los ídolos”. El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega *el original, la copia, el modelo y la reproducción*. (Deleuze, 2013b, p.263)

De acuerdo con esto, una inversión del platonismo, la búsqueda de una nueva imagen del pensamiento, involucra una filosofía teatral. Se trata del establecimiento de un nuevo escenario, donde la potencia sediciosa del simulacro desestabilice el suelo firme sobre el que se cimienta la representación. Un movimiento escénico que dé cuenta del dramatismo del concepto, del dinamismo y reparto de la diferencia. Tal como dice Fabián Videla Zabala (2019), “lo que hay tras la radicalidad del gesto deleuziano consiste en subvertir la metafísica occidental desde el teatro, incorporar elementos teatrales y volver a aquella potencia subversiva que el platonismo, insistentemente, procuró manejar” (p.97-98). De lo que se trata es de encontrar en el teatro la imagen de un nuevo escenario donde se pongan en movimiento los tipos de conceptos que un pensamiento de la inmanencia requiere. Un teatro donde la diferencia pueda ser pensada en sí misma y no en oposición a lo idéntico, cuya tiranía ha dominado la escena filosófica desde su instauración platónica. Michel Foucault (2005) lo describe como un “teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos” (p.15). De allí que Foucault lo bautice como *theatrum philosophicum*, esto es, un escenario filosófico que echa mano a las operaciones teatrales desvinculadas de la *mimesis*, responsables de una borradora del esquema de la representación que instaura un fundamento, identifica un original y degrada todo simulacro. La filosofía, así, no es mero pensamiento; es teatro, teatro de gestos y máscaras, movimiento de experimentación.

Por otra parte, en cuanto a la imagen teatral poética⁷ se refiere, Deleuze se ocupa puntual y sucintamente de Carmelo Bene y Samuel Beckett. No obstante, estos trabajos no constituyen ningún tipo de crítica teatral ni mucho menos de crítica literaria. En estos textos, en cambio, el autor propone algunos conceptos que, sin llegar a constituir una teoría sistemática del teatro, otorgan algunas pistas para reconstruir una imagen teatral más amplia en su obra. En *Un manifeste de moins*, la poética de Bene le sirve para plantear el teatro en términos de una disolución de la representación. Esto tiene que ver con una operación que Deleuze llama sustracción. De lo que se trata es de extirpar los elementos de poder de una obra. Esto implica la amputación de la historia como un indicador temporal del poder, y la estructura misma del drama como

⁷ Esta imagen teatral será analizada en detalle en el tercer capítulo, por lo que aquí sólo presentamos los ejes centrales de los trabajos de Gilles Deleuze sobre el tema.

un conjunto de relaciones entre elementos invariantes. Tanto el texto como la representación mimética del mismo funcionan en esa clave de poder. En este sentido, el filósofo observa que el director italiano extirpa el texto en cuanto referente a ser representado. Concretamente, hace una reescritura del *Richard III* de William Shakespeare, donde elimina cualquier elemento referido al Estado. Pero, al mismo tiempo, hace entrar en juego otras operaciones que tienen que ver con la aminoración de la lengua, como por ejemplo el balbuceo. En este juego, el actor reconfigura su función, pues ya no es el canal de representación de un personaje. Por lo tanto, texto, lengua, personaje, son sustraídos; esto es, puestos en un movimiento de aminoración. De este modo, Deleuze entiende que la representación se disloca y la obra no es un acabamiento, sino un proceso, un devenir, un estado de variación continua.

En *L'Épuisé*, por su parte, continuamos observando la imagen de un teatro de la aminoración, aunque esta vez la especificidad se da en la figura del agotado. A partir de la obra de Beckett, específicamente un conjunto de cuatro piezas pensadas para televisión (*Quad*, *Ghost Trio*, *...but the clouds...* y *Nacht und Träume*), Deleuze plantea el agotamiento como una especie de programa que se da en el dramaturgo con relación a su desconfianza en la palabra. En efecto, de lo que se trata es de poner en jaque el estatuto de las palabras, de hendirlas y provocar una rajadura. Todo ello en virtud de producir otro tipo de lenguaje. Pero, ¿es esto posible? De allí que Beckett haya compuesto una serie de piezas teatrales para un soporte completamente ajeno como el de la televisión. Pues allí se abre otro horizonte donde queda en evidencia el agotamiento de la palabra y la forma en que se configura otra lengua, ahora más en alianza con la imagen y el espacio (agotados también). Esto conforma un escenario en el que opera el agotamiento que alcanza al orden de las cosas, la palabra, el espacio y la imagen (Deleuze, 1992, pp.61-79). Lo que se encuentra agotado son las potencialidades de estos elementos, cuyo efecto es una lengua nueva.

La doble cara de la imagen teatral

De acuerdo con lo expuesto, nos encontramos con diversas posturas y múltiples empleos del teatro dentro del panorama de la filosofía francesa contemporánea. Toda una constelación de un *theatrum philosophicum*: teatro de la verdad (Foucault), teatro energético (Lyotard), teatro de la historia (Proust), teatro de la clausura de la

representación (Derrida), teatro de la idea encarnada (Badiou), teatro del reparto de lo sensible (Rancière), teatro de la presencia (Nancy), teatro de las imágenes (Didi-Huberman) y teatro de la aminoración (Deleuze). Esta cartografía da cuenta de una imagen teatral, cuyo volumen adquiere espesor al inscribirlo como parte de un interés común en la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX.

Tal interés se caracteriza por varios aspectos. Alvarado Castillo (2018, pp.398-400) aporta que el uso del teatro en la filosofía francesa contemporánea presenta una estructura específica de analogía entre los procedimientos teatrales y las operaciones filosóficas. El autor se centra, fundamentalmente, en el uso metodológico de la escena y sostiene que dicho empleo tiene cuatro funciones: temporal, espacial, escópica y performativa. Si bien su lectura es interesante, está inscrita exclusivamente en la noción de escena. Nosotros proponemos una caracterización diferente, que entra en resonancia con la anterior, pero adquiere otros matices y focaliza otros aspectos. En primer lugar, porque nuestras referencias de autores son más amplias. En segundo término, porque el comentarista pretende, además, pensar una genealogía del interés de la filosofía francesa por el teatro desde el siglo XVIII, cosa que no forma parte de nuestra problemática. Finalmente, porque nuestro posicionamiento es el de una imagen teatral que es más amplia que la sola noción de escena. En virtud de ello, y de los intereses que conforman el propósito de nuestro estudio, caracterizamos el *theatrum philosophicum* desde el punto de vista de la construcción de una imagen teatral que alude tanto al pensamiento como a las poéticas teatrales. Esto nos permite ver que el uso del teatro es metodológico, pero no exclusivamente, pues el vínculo entre filosofía y teatro tiene una doble cara: filosófico y poético; estas dimensiones se presentan de forma indisoluble en los autores que hemos abordado, aunque en algunos sea sutil y en otros desembozada. Por lo tanto, entendemos que la imagen teatral, en los autores aludidos, se caracteriza por los siguientes aspectos:

a) La escena como imagen del pensamiento

En esta dimensión, la filosofía aparece, topológicamente, como un nuevo escenario. Tal escenario implica, a su vez, una tipología. Con esto queremos decir que la filosofía se vuelve teatro cuando configura un espacio en el que se ponen en escena tipos, esto es, conceptos que están cumpliendo la función de dramas. Los conceptos operan dentro de un espacio dispuesto para el movimiento y desarrollo de su drama

interno, es decir, el concepto no se separa de la acción. La acción no tiene que ver con la representación de una esencia atrapada en una teleología. En cambio, la escena es considerada un espacio flexible, caracterizado por un fuerte coeficiente de variación. Se erige, así, como un dispositivo a partir del cual el pensamiento puede formularse en una nueva imagen. Ésta pone el foco en la irrupción del acontecimiento como una vía de escape de las pretensiones esencialistas del pensamiento dogmático. En este sentido, la escena funciona como condición de posibilidad del pensamiento. Tanto la equivalencia entre puesta en escena y escritura que piensa Derrida, como la noción de Badiou del teatro como puesta en marcha de la verdad y encarnación de la idea, y el concepto de Deleuze de un teatro del movimiento, la repetición y la diferencia, muestran el propósito de anclar en este arte una nueva imagen del pensamiento, donde éste se vuelve esquivo a las estructuras de la lógica de la representación.

Al mismo tiempo, la escena es abordada en un sentido amplio, no circunscripto exclusivamente al teatro. Esto permite su alianza con la filosofía, en la medida en que forja las condiciones materiales y conceptuales de posibilidad de ambos. Desde la escena de la filosofía en Foucault, donde se montan y desmontan los discursos de verdad, hasta el escenario clínico que se articula para la invención de la histeria por medio de su teatralización y registro en imagen en Didi-Huberman, pasando por el escenario de la historia donde se ponen en escena los dramas humanos en Proust, y el escenario de los dispositivos pulsionales de Lyotard, nos encontramos con un uso transversal de la teatralidad dentro una apropiación amplificadora de la escena que la transforma, por esto, en el suelo donde se asientan la filosofía y el teatro.

b) La representación como una imagen desdibujada

El problema de la representación aparece como el gran fantasma en todos estos usos del teatro. No sería preciso decir que ésta es clausurada por completo, pero menos aún suponer que persiste sin más. Se trata, en efecto, de un desdibujamiento. La representación aparece como una

imagen difuminada. Es cierto que en algunos autores la representación se retira definitivamente, como en Derrida o Deleuze; en otros, aparece con algunos reparos y con un nuevo rostro, como en Badiou, Proust, Rancière o Didi-Huberman; y en otros se ubica como parte de una *episteme* ya desplazada, como en Foucault, Lyotard o Nancy. No obstante, lo claro es que en ninguno de los casos se trata de sostener el vínculo exclusivamente mimético de la representación teatral o el aspecto de la mismidad conceptual. En este sentido, la escena es el espacio que ostenta el privilegio de la experimentación. Esto habilita otros modos de relación entre el pensamiento, la palabra, la acción, los cuerpos y las imágenes. El ejercicio de experimentación en el pensamiento se traduce en la creación de nuevos conceptos y relaciones, y la disolución de las nociones esencialistas; y el teatro, en este concierto, se vuelca hacia la presentación.

c) La mirada teatral como una imagen política

En el teatro la mirada puede ser deslocalizada de la direccionalidad que va de un lugar de enunciación autorizado hacia otro limitado a la mera contemplación. En efecto, el espacio teatral se constituye en un *locus* asambleario. Una vez desmembrado el aparato de la representación mimética, las palabras, las imágenes y los cuerpos entran en una trama de resonancias e intensidades que permiten, por ejemplo, una circulación del sentido mucho más plural. Asimismo, el acto teatral en presencia, el acto teatral que efectúa el acontecimiento, se configura como un plano privilegiado en la posibilidad de mostrar otros modos de existencia. La irrupción de lo nuevo encuentra asidero en el escenario.

Esto puede verse en el trabajo de Rancière, pues el reparto de lo sensible se efectúa en múltiples variantes, por lo cual la asignación de roles, espacios, tiempos y capacidades iguala a los implicados en el hecho teatral. Pero también es muy claro en Badiou cuando afirma que el teatro posee un talante político intrínseco y que su función cumple la destinación de un esclarecimiento de la condición histórica y existencial de los sujetos. Incluso es visible en Deleuze, quien ve en el teatro un

devenir, un fluir minoritario que reactiva la inquietud por un pueblo que falta en ese desmembramiento de las estructuras de poder de la teatralidad. En definitiva, la mirada teatral no es la de la contemplación de una imagen de la verdad, sino que es una mirada instituyente, creadora, que involucra la actividad de los cuerpos que se reúnen en el acto teatral y, en ese mismo acto, abre la posibilidad de mostrar otros modos de vida.

d) La presencia como imagen-cuerpo

Una vez que se ha puesto en cuestión la representación mimética, se produce un viraje hacia la presencia y, con ello, hacia los cuerpos. Gran parte de los autores se detienen en los aportes de Artaud como un punto de inflexión ineludible. Esto se debe a que, desde él, la teatralidad adopta explícitamente el propósito de transformar el teatro en un espacio de experimentación sobre las posibilidades del cuerpo (aspecto que luego tiene su desarrollo en las numerosas teatralidades contemporáneas). En este sentido, el teatro de la filosofía cumple un destino similar. Los conceptos, entendidos como dramas que se ponen en acto, no pueden ser considerados ajenos a los cuerpos que padecen su acción. Hay un *pathos* del concepto que inscribe en el cuerpo las marcas de su drama interno. El cuerpo, entonces, es una imagen de la presencia.

Asimismo, hay una dimensión temporal que se pone en juego en todo esto. El teatro como presentación involucra una fragilidad inherente a su condición de presente. La repetición en escena está siempre sujeta a la variabilidad, de modo que su fijación resulta imposible. Esto abre el espacio escénico como el lugar donde las posibilidades se multiplican, pero están dispuestas en un orden de duración limitado. La singularidad, entonces, toma partido en el escenario.

Ahora bien, como todo esto implica una salida del blindaje de la representación, es necesario que entendamos que la presencia, en su dimensión teatral, se modula en un cuerpo-imagen. El teatro comienza una experimentación sobre las posibilidades de un cuerpo; el escenario se convierte en un dispositivo de visibilidad de cuerpos. Pero como

éstos no representan ya la forma de una identidad, el acto teatral se transforma en gesto. De este modo, estamos ante formas de aparición que son imágenes. Ellas tampoco portan el yugo de la ilustración de un discurso. Son, más bien, presencias temporales, gestos inacabados. Ante la dificultad de la representación mimética, el teatro se vuelve imagen.

Desde nuestro punto de vista, la imagen teatral es bifronte. Por un lado, muestra la cara de una imagen teatral del pensamiento; por el otro, el rostro de una imagen teatral poética. Ambas contienen las cuatro dimensiones que hemos expuesto anteriormente. La imagen teatral del pensamiento se involucra en una problematización del pensar en la procura de la creación de un escenario donde los conceptos no representan esencias, sino que efectúan acontecimientos; donde la representación se disloca para superar la subsunción del concepto a la identidad, en favor de la diferencia; donde la mirada conforma dispositivos de visibilidad que habilitan un encuentro político, en el que se aprecia el conflicto entre lo dominante y lo excluido; donde la presencia, finalmente, esgrime una dimensión temporal en la que los cuerpos actúan y actualizan posibilidades. La imagen teatral poética, por su parte, especifica un devenir de las artes teatrales, en el que la teatralidad se configura como un modo de pensamiento sensible y amplía las posibilidades de la racionalidad; en el que la representación se desvincula de la *mimesis* en favor de la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, mayormente caracterizados por la hibridez; en el que la política se inscribe en el seno del teatro como una dimensión sensible que da cuenta de la posibilidad de crear otras formas de existencia; en el que la presencia reemplaza la representación y la teatralidad nace bajo la potestad de un cuerpo y lo que éste puede. Por todo ello, entendemos que las dos caras de la imagen teatral son inescindibles y muestran sólo dos dimensiones de la misma imagen, lo cual permite comprender la alianza entre filosofía y teatro en una imbricación sin jerarquías.

Capítulo 2

Escenas de la diferencia

Pero el teatro auténtico, que vive y se realiza en el uso de instrumentos vivos, permanece agitando sombras en las que la vida siempre ha encontrado obstáculos. El actor que no reitera sus gestos pero continúa en su labor gesticulante, por cierto arremete contra las formas y tras de ellas recupera lo que sobrevivirá a tal maltrato y les da continuidad.

Antonin Artaud

Teatro de la repetición

¿En qué consiste una imagen teatral del pensamiento? ¿Por qué podemos decir que la figura de lo teatral es recurrente en el itinerario filosófico de Gilles Deleuze? ¿De qué forma circula y se desplaza la imagen teatral en su pensamiento? ¿Cómo se llega de un uso del teatro netamente filosófico a una preocupación sobre el teatro en tanto práctica artística? ¿Existe realmente esta preocupación en Deleuze? Para poder desentramar estos interrogantes iniciales, conviene comenzar por un lugar donde la imagen teatral aparece planteada de manera indisoluble junto a una nueva imagen del pensamiento. Este sitio es la introducción de *Différence et répétition* (1968), donde la idea de un *theatrum philosophicum* tiene un anclaje fundamental. Allí nos encontramos con la siguiente afirmación: “El teatro es el movimiento real, y de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento real. He aquí que nos dicen: este movimiento, la esencia y la interioridad del movimiento, es la repetición, *no la oposición, no la mediación*” (Deleuze, 2006, pp.33-34). Este sintético e importante fragmento, contiene algunas cuestiones que es preciso atender y despejar.

Por una parte, hay una idea susceptible de malinterpretación, referida al teatro como un arte integrativa. Cuando Deleuze señala que el teatro utiliza muchas otras artes, podríamos caer en el error de entender que está reconociendo que no hay ninguna propiedad exclusiva que le sea inherente. Esto supone un prejuicio bastante difundido,

que considera el teatro como una sumatoria de otras prácticas artísticas (sobre todo si tenemos en cuenta la idea wagneriana de un arte total). Sin embargo, consideramos que esta idea es incorrecta. Es cierto que el teatro echa mano a otras disciplinas; puede tomar un texto dramático para representarlo, disponer de una escenografía y vestuario que lo ilustre, etc. No obstante, esta función sumativa pertenece solo a un tipo de poética teatral, que está vinculada a la representación. Desde el punto de vista de otras lógicas de producción, esto funciona de manera diferente: el uso de otras disciplinas tiene una intención hibridante, y no integradora. Por ejemplo, se puede entramar la escena con imágenes audiovisuales, transformar la actuación en danza, prescindir del texto, desnaturalizar el escenario en espacios no convencionales, etc. Si comprendemos meramente que el teatro integra, nos exponemos a reproducir una imagen teatral sesgada. Esta imagen implica una lógica de la representación, que en cierto sentido le quita al teatro cualquier propiedad que no sea la de hacer un uso técnico de otras producciones (cuyas lógicas sí son específicas). Jean-Frédéric Chevallier, por ejemplo, en su comentario sobre este tema en Deleuze, sostiene esa misma idea que intentamos desmontar, aunque con algunos matices. “Lo que es propio de la actividad teatral, lo que le pertenece de manera singular es este poder (como posibilidad tanto como fuerza, potencialidad) de integrar esto o aquello, captar sus movimientos, sin forzosamente volverlos teatro” (Chevallier, 2015b, p.39). Esto quiere decir que el teatro efectivamente integra y que esa es su propiedad; todo ello, en virtud de un deseo de movimiento. Este reconocimiento nos resulta insuficiente para entender la potencialidad teatral, y la razón por la que Deleuze lo utiliza como imagen del pensamiento⁸. Desde nuestro punto de vista, si la actividad teatral tiende al uso de otras artes, como efectivamente ocurre, es porque su propiedad es producir imágenes. Éstas tienen que ver con la presencia y no con la representación. De allí que nos parezca más adecuado para comprender la idea deleuziana del teatro ligado al movimiento real. Asimismo, no coincidimos con Chevallier cuando indica que no todo lo que el teatro integra lo vuelve teatral. Si aceptamos que el teatro produce imágenes, cualquier cosa que emplee o integre se vuelve necesariamente teatral, pues lo arranca de su ámbito propio y lo transforma en una materia enrarecida, en una imagen, cuya

⁸ Debemos reconocer que, en el texto mencionado y en otras publicaciones, Chevallier habla de un teatro del “presentar”, cuestión que encontramos interesante pues da cuenta del aspecto no representativo de la actividad teatral y que permite ir más allá de la idea de un teatro integrador (Chevallier, 2005).

propiedad radica en ser una presencia, esto es, un agenciamiento de cuerpos. Cualquier elemento que se utilice dentro de un dispositivo teatral está desenraizado de su ámbito original y compone un agenciamiento, que es tanto agenciamiento maquínico de cuerpos, como agenciamiento colectivo de enunciación, todo lo cual, entendemos, produce una imagen teatral. Por lo tanto, lo que el teatro toma de otras artes, desempeña un rol nuevo, está necesariamente teatralizado.

Por otra parte, el aspecto irremplazable del teatro que piensa Deleuze es el movimiento. Aquí es donde el autor echa mano a dos fuentes filosóficas fundamentales: Soren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche, pues considera que lo que se halla en el núcleo de sus obras es el movimiento. Pero no se trata de cualquier movimiento, sino de uno completamente distinto al hegeliano. El reproche radica en el reconocimiento de su dialéctica como una puesta en marcha de un falso movimiento, en tanto permanece en lo puramente lógico y abstracto; es un despliegue que está determinado por la mediación. Esto implica un movimiento del propio pensamiento y sus generalidades, y produce una traición a la inmediatez. En su lugar, Deleuze considera que Kierkegaard y Nietzsche producen un salto al correrse de aquella lógica; “se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu” (Deleuze, 2006, pp.31-32). Se trata de movimientos fuera de toda representación. Este dinamismo es propio de un teatro, de una suerte de director de escena que instaura un teatro del porvenir, ya no ligado a la representación. Lo que permiten estos autores, en definitiva, es producir otra imagen del pensamiento, al lograr pensar una operación teatral dentro de la filosofía. Cuando Kierkegaard habla sobre el teatro antiguo y el drama moderno o cuando Nietzsche explica el nacimiento de la tragedia, están ya suponiendo un elemento nuevo, estableciendo bases para fundar un teatro futuro. Porque, en última instancia, lo que cuestionan es el modo en que el movimiento se desnaturaliza y se vuelve abstracto, y analizan la forma en que las máscaras pueden multiplicarse. De allí que Deleuze insista en una imagen teatral cuyas operaciones tienen que ver con la introducción de vibraciones, giros, saltos, etc. Toda una danza del movimiento que aspira a la supresión de la mediación dialéctica, la mediación que se da entre la escena y la sala. Aquí Deleuze se inscribe en la sintonía marcada por el teatro de Antonin Artaud, quien, desde la imagen de la crueldad, vincula el acto teatral

con la inmediatez de un impulso que se dirige como una flecha hacia el blanco de la carne. “Es nuestro deseo transformar el teatro en realidad verosímil que actúe sobre el corazón y los sentidos, especie de mordedura que acompaña a toda sensación auténtica” (Artaud, 2008, p.76). Un teatro, en suma, como fuerza e impulso, y no como mediación entre la escena y la sala.

De este modo, lo que le interesa a Deleuze es pensar el movimiento desde otra lógica que la de la mediación. Tal movimiento opera como una fuerza que conmueve toda estructura de la representación. Ya desde el propio inicio de *Différence et répétition* (2006, pp.15-16), Deleuze recalca una inscripción antihegeliana en cuanto a la necesidad de superar el primado de la identidad que, por cierto, ha sido el *leitmotiv* de la imagen dominante del pensamiento en la tradición occidental. El pensamiento moderno surge del fracaso de la identidad y hace un viraje hacia el mundo de los simulacros; “las identidades sólo son simuladas, producidas como un ‘efecto’ óptico más profundo que es el de la diferencia y la repetición” (Deleuze, 2006, p.16). Es interesante notar la alusión visual en esta afirmación. Dentro de la estructura clásica y moderna del pensamiento existe una imagen invertida de la diferencia. Al considerar el movimiento desde la mediación y la negación, la diferencia queda reducida a la oposición, es lo que se diferencia externamente de la mismidad; por lo tanto, es representada. Representar la diferencia implica representarla como oposición. Sin embargo, el filósofo muestra que la diferencia es un sin fondo mucho más profundo y que, desde allí, en todo caso, emerge la identidad como un simulacro. Para superar esta imagen del pensamiento, Deleuze emprende la tarea de pensar, por un lado, una diferencia sin negación, no subordinada a lo idéntico; y, por otro, un concepto de repetición compleja que se encontraría en el fondo de las repeticiones de lo mismo. Para el autor, en definitiva, la repetición constituye la naturaleza más propia de este movimiento. Dicha repetición no tiene que ver con la generalidad que se establece desde la semejanza y la equivalencia, sino que corresponde al orden de la singularidad. Teniendo presentes a Kierkegaard y Nietzsche, la repetición está en seno de la vida, es el acto mismo que acontece en lo vital.

Llegados a este punto, Deleuze describe el nuevo teatro como un teatro de la repetición.

El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación, así como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto. En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes –todo el aparato de la repetición como ‘potencia terrible’. (Deleuze, 2006, pp.34-35)

El teatro de la repetición, entonces, se constituye como el espacio donde se experimentan fuerzas. Aquí Deleuze retoma la perspectiva nietzscheana. “Cualquier fuerza es apropiación, dominación, explotación de una porción de realidad” (Deleuze, 2016c, p.10). Dado que el teatro es el movimiento real, éste tiene que vérselas con fuerzas. Pues son éstas las que producen el movimiento, al mismo tiempo que éste genera otras fuerzas. De tal modo, éstas dan cuenta de un orden pluralista. Una fuerza entra en relación con otras, no tiene por objeto otra cosa que las fuerzas, lo cual es equivalente a decir que la vida se encuentra en una relación agónica; es decir, modos de vida (activos y reactivos) que luchan por el dominio. Asimismo, hay que atender al carácter positivo de las fuerzas. “En Nietzsche la relación esencial de una fuerza con otra nunca se concibe como un elemento negativo en la esencia. En su relación con la otra, (...) afirma su propia diferencia y goza de esta diferencia” (Deleuze, 2016c, p.17). Se trata, en rigor, de una actividad afirmativa de la voluntad de poder. En dicha actividad, se instaure un querer relativo a la afirmación de su diferencia. Y no quiere más que eso. El mismo Nietzsche lo aclara y lo desvincula de cualquier elemento externo a la propia fuerza:

Un *quantum* de fuerza es justo un tal *quantum* de pulsión, de voluntad, de actividad -más aún, no es nada más que ese mismo pulsionar, ese mismo querer, ese mismo actuar, y, si puede parecer otra cosa, ello se debe tan sólo a la seducción del lenguaje (y de los errores radicales de la razón petrificados en el lenguaje), el cual entiende y mal entiende que todo hacer está condicionado por un agente, por un “sujeto”. (Nietzsche, 2005, p.59)

Esa voluntad, y sus relaciones diferenciales y umbrales de fuerza, es la que se encuentra en el suelo de un teatro filosófico. Esta razón es la que hace que una imagen teatral del pensamiento se desprenda de aquella que lo coloca como una determinación esencialista de la razón. El pensamiento, así, opera como un teatro donde se ponen en escena conceptos que se dramatizan, esto es, que no refieren una determinación esencial, sino un carácter tipológico y pluralista.

Ahora bien, este movimiento de fuerzas que se diferencian es lo que Deleuze piensa como un teatro de la repetición. Chevallier (2015a, p.28) intenta ver una suerte de cronología teatral en este proceso, la cual, por supuesto, es meramente analítica. De una fuerza interna, cuya fuente, se podría decir, mana del artista, se produce un pasaje hacia otra fuerza, que es la escena misma, y de ésta se salta hacia otra fuerza que se reaviva en los espectadores. Toda esta dinámica es directa y simultánea, y se efectúa desde la positividad propia de la fuerza, sin mediación ni negación. En consecuencia, podemos observar una figura no representativa del teatro; un teatro que repite el movimiento mismo. De esta forma, la repetición resiste la representación porque no aparece como una oposición a lo idéntico, es decir, no es una determinación que se desprenda de manera negativa y por defecto.

Dado esto, hay que entender el movimiento de la repetición vinculado a la máscara; razón por la cual Deleuze se encarga de hacer algunas aclaraciones:

Cuando se dice que el movimiento, por el contrario, es la repetición, y que en eso radica nuestro verdadero teatro, no se habla del esfuerzo del actor que 'repite' en la medida en que la obra no ha sido aún aprendida. Se piensa en el espacio escénico, en el vacío de ese espacio, en la forma en que es llenado, determinado, por signos y por máscaras a través de los cuales el actor representa un papel que representa otros papeles, y en la forma en que la repetición se va tejiendo de un punto notable a otro comprendiendo dentro de sí las diferencias. (Deleuze, 2006, pp.34-35)

Por un lado, aquí se ve la figura del actor que repite. Tal repetición no se confunde con aquella perteneciente al ensayo de teatro. Esto último quiere decir que la repetición en un ensayo puede entenderse (reduccionistamente) como el acto de reiterar (una escena, por ejemplo) con el fin de alcanzar un objeto acabado (la escena como fue previamente concebida). Sin embargo, esto implica un ejercicio de

representación, pues se da por supuesto un concepto que es el que debe ponerse en acto. Sin embargo, el ensayo también implica un trabajo desligado de la representación, pues es la puesta en marcha de un movimiento cuyo destino es incierto. Por otra parte, en la cita anterior, vemos que la repetición es máscara. “La repetición es, en verdad, lo que se disfraza a medida que se constituye, lo que no se constituye más que disfrazándose. No se halla debajo de las máscaras, pero se forma de una máscara a la otra, (...) con y dentro de las variantes.” (Deleuze, 2006, p.44). Hay, nuevamente, una resonancia nietzscheana en la imagen de las máscaras que se multiplican por centenares. De lo que se trata es de una imagen del pensamiento que carece de origen, pues no hay algo debajo de las máscaras; no se trata de encontrar un primer principio ni término que sea el que luego se repita. El sin fondo es el del movimiento, el de las diferencias que se repiten, el de la singularidad.

De modo que esto nos permite volver al lugar de la repetición en el teatro. Pues el acontecimiento teatral, está definido por el acto de repetición, pero ésta nunca es la repetición de lo mismo. El teatro no reitera. En la repetición como actividad teatral aparece la creación y la irrupción de lo nuevo. Podemos, así, resignificar la noción anterior de ensayo. El ensayo, en rigor, no busca un fin acabado. No es teleológico. El ensayo, en tanto repetición, es la actividad ineludible para alcanzar el acto creativo. Pues un teatro de la no representación no se propone la *mimesis*. Esto quiere decir que no se construye a partir de una obra ya hecha, como puede ser el caso del texto dramático, cuya preponderancia ha sido hegemónica en la determinación de las poéticas teatrales representacionales. El ensayo, entonces, es el espacio destinado a la experimentación desde la cual emergerá el acontecimiento teatral. Y su repetición es la puesta en movimiento, circulación y tensión de las fuerzas que detentan la potencia de la diferencia. En este sentido, se entiende por qué Deleuze ve en el teatro una nueva imagen de la filosofía, anclada en el movimiento que opera sin mediación.

Como hemos visto, cuando Deleuze piensa la filosofía como un teatro, lo hace partiendo de una inspiración fundamentalmente nietzscheana. Eduardo Pellejero (2005, p.21) recuerda que tal inspiración pasa, además, por un estructuralismo heterodoxo. En este caso, la estructura no es estructurante, sino que funciona como acontecimiento. “Las estructuras encierran tantos acontecimientos ideales como variedades de relaciones y de puntos singulares, que se cruzan con los acontecimientos reales que determinan” (Deleuze, 2006, p.289). El verdadero conflicto es con respecto

a la representación que define el concepto como esencia. La estructura, en el sentido que piensa aquí Deleuze, opera como un sistema de relaciones y elementos diferenciales. Si bien el clima estructuralista de la época roza al filósofo, éste inmediatamente se distancia de su núcleo más duro al detectar (y llevar más allá) un nuevo tipo de teatro que se erige contra aquel dirigido a la representación.

Nadie se debe asombrar porque el *estructuralismo*, en los autores que lo promueven, está acompañado frecuentemente por la apelación a un nuevo teatro, o a una nueva interpretación (no aristotélica) del teatro: teatro de las multiplicidades, que se opone en todos los aspectos al teatro de la representación, que ya no deja subsistir la identidad de una cosa representada, ni de un autor, ni de un espectador, ni de un personaje sobre la escena; ni tampoco ninguna representación que pueda ser objeto de un reconocimiento final o de una recapitulación del saber a través de las peripecias de una pieza; sino tan sólo un teatro de problemas y de preguntas siempre abiertas, que arrastran al espectador, a la escena y a los personajes en el movimiento real de un aprendizaje de todo el inconsciente, cuyos últimos elementos son una vez más los problemas mismos. (Deleuze, 2006, p.291)

Durante todo el siglo XX las prácticas teatrales van deslindándose de la figura representacional de la escena y del modelo poético aristotélico, y encaminándose hacia otras formas de producción escénica y experimentación teatral. Este es el tipo de teatro que reclama Deleuze para la filosofía. Un teatro de las multiplicidades, que disloca las estructuras acabadas de la identidad y la obra como un *érgon* finalizado. La filosofía como un sistema de lo múltiple. Este ímpetu recorre la totalidad de la obra deleuziana, incluso su trabajo compartido junto a Félix Guattari; desde la lógica del deseo productivo en *L'Anti-Oedipe* (1972) y la lógica de las multiplicidades en *Mil plateaux* (1980), hasta la explicitación de su imagen del pensamiento en *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991). Este tipo de teatro es el que configura la imagen deleuziana del pensamiento, y es un teatro que retorna siempre a los problemas. Ya no se trata de una filosofía reflexiva, que vuelve sobre sí misma para cerrarse y cumplir su destino teleológico, sino de una imagen del pensar que está en movimiento y cuyo objetivo es reavivar los problemas, ponerlos a circular en el escenario que les corresponde y fisurar

cualquier figura que los esencialice. Trabajar sobre los problemas es lo que permite dar a la imagen teatral del pensamiento un carácter creativo.

Todo el movimiento teatral que hemos desarrollado hasta ahora responde al interés de Deleuze por formular una nueva imagen del pensamiento. El filósofo comienza a bosquejar esta idea desde sus obras *Nietzsche et la philosophie* (1962) y *Proust et les signes* (1964), hasta alcanzar su mayor y más sistemática elaboración en *Différence et répétition* (1968), aunque se puede identificar su génesis en su primer libro, *Empirisme et subjectivité* (1953), y el tema se extiende a lo largo de toda su producción teórica. Tal como destaca François Zourabichvili (2011, p.15), la cuestión de fondo tiene que ver con la capacidad del pensamiento para afirmar el afuera y las condiciones en que se da esa afirmación. La imagen ortodoxa de la filosofía ha montado un teatro donde el afuera está condicionado *a priori* por formas que le asigna el pensamiento. De modo que la relación con el afuera queda interiorizada. A esto se adecua una pretensión esencial: la verdad. Desde esta imagen del pensamiento, el pensar no puede ser una actividad antojadiza. Debe responder a una necesidad. Por lo tanto, hay una unidad entre el ejercicio del pensar, la necesidad y la verdad. Pero Deleuze observa que detrás de esto, es decir, detrás de un pensamiento que se afirma sin presupuestos, hay una presuposición que atañe a la idea de un pensamiento que ya contiene formalmente la verdad y, en consecuencia, encuentra una afinidad con ella (Deleuze, 2016c, p.148). Esto produce toda una estructura del pensamiento que se sostiene, primordialmente, sobre los siguientes pilares: la presuposición de una naturalidad universal del pensamiento; el modelo general del reconocimiento; y la pretensión de fundamento (Deleuze, 2006, cap.3; 2014, pp.175-186; 2016c, pp.148-150)⁹. Esta imagen constituye un obstáculo para una filosofía de la diferencia. “Aplastan el pensamiento bajo una imagen que es la de lo Mismo y lo Semejante en la representación, pero que traiciona lo más profundo de lo que significa pensar, enajenando las dos potencias, de la diferencia y la repetición” (Deleuze, 2006, p.255).

El problema, entonces, se focaliza en cómo la diferencia y la repetición pueden contrarrestar la alusión al fundamento, esto es, mostrar que la diferencia se constituye como un suelo que desarma el primado de la identidad y deja al descubierto un sin

⁹ En *Différence et répétition* desarrolla de forma más sistemática y amplia estos pilares a través de ocho postulados: principio de la *cogitatio natura universalis*, ideal del sentido común, modelo del reconocimiento, elemento de la representación, negatividad del error, privilegio de la designación, modalidad de las soluciones, resultado del saber.

fondo de pura diferencia no ligada, y que la repetición le quita al fundamento su acción de subsumir lo fundado bajo su principio contenedor. Esto configura un teatro filosófico como nueva imagen del pensamiento. Teatro que vemos expuesto en el monumental trabajo de *Différence et répétition* como una impugnación de la representación. Una prefiguración de este teatro aparece en *Empirisme et subjectivité* cuando Deleuze encuentra en el empirismo de David Hume una filosofía de la inmanencia que no apela a elementos trascendentes. También, en su tesis doctoral complementaria, *Spinoza et le problème de l'expression* (1968), destaca la inmanencia como el gran aporte spinoziano (la sustancia inmanente que no puede pensarse fuera de los atributos que la expresan), y que Deleuze entiende como un suelo privilegiado para una nueva imagen del pensar, cuestión que se extiende hasta *Qu'est-ce que la philosophie?* y la importancia del plano de inmanencia en relación a los personajes conceptuales que lo habitan. En *Nietzsche et la philosophie* esta imagen está pensada desde el perspectivismo de las fuerzas, en cuyo dinamismo la cuestión de la verdad y el fundamento se desplazan hacia el problema del sentido y el valor; toda una topología y tipología del pensar que fundamenta un método de dramatización. En *Proust et les signes* la connaturalidad del pensar se desarma cuando Deleuze observa que el signo es lo que fuerza a pensar y que éste se mueve en un suelo de contingencia; es el resultado de un encuentro que violenta el pensamiento y lo produce como una creación. En *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), además de hacer las cuentas con el psicoanálisis, se pone en práctica la nueva imagen del pensamiento, al revisar un problema considerado mal planteado y revisar los signos del sadismo y el masoquismo como indicadores de conceptos diferenciados; es decir, muestra cómo recrear un concepto. Y así podríamos seguir viendo el funcionamiento de esta imagen del pensar en los trabajos del autor, desde las paradojas del sentido en *Logique du sens* (1969), hasta las lógicas de la sensación en los cuerpos en *Francis Bacon: logique de la sensation* (1984), o las lógicas de la imagen cinematográfica en *L'image-mouvement* (1983) y *L'image-temps* (1985), pasando por la lógica del deseo en *L'Anti-Oedipe* y la lógica de las multiplicidades de *Mil plateaux*. Una pluralidad de imágenes teatrales del pensamiento que constituyen la arquitectura de la filosofía deleuziana.

David Lapoujade (2016), por su parte, acentúa la importancia del movimiento en este teatro filosófico al señalar que el problema transversal en la obra de Deleuze es el de los movimientos aberrantes. Hay un levantamiento impetuoso en el

pensamiento cuando empuja un concepto hasta el límite o lo hace nacer de algún acoplamiento aparentemente improbable. El mismo Deleuze lo recuerda cuando dice pensar la filosofía como un acto de acercarse a los pensadores y sus conceptos para engendrar algo nuevo y monstruoso; como un arte del retrato que busca la similitud por medios desemejantes (Deleuze, 1996, pp. 8 y 191). De esta manera, lo que pretende inquirir siempre es una nueva imagen del pensamiento, que dé cuenta de esos movimientos aberrantes. Por ello, su ojo se orienta hacia pensar las lógicas que están detrás de lo que discute, o el modo de crear una nueva lógica del pensamiento en cada abordaje problemático. Resulta interesante pensar en este Deleuze lógico, por cuanto es claro que su obra se moviliza a partir del interés en desentramar, a la vez que producir, lógicas del pensamiento. Ahora bien, esto no quiere decir que su trabajo esté enmarcado en el canon de la racionalidad occidental, sustentada por la filosofía en su imagen dogmática, pues en rigor las lógicas que le interesan a Deleuze son del orden de lo irracional. Como bien destaca François Zourabichvili (2011, p.35) esto de ninguna manera implica una contradicción, ya que irracional no es correlativo a ilógico para él. Por ello, Lapoujade (2016) considera que “los movimientos aberrantes constituyen la más alta potencia de existir mientras que las lógicas irracionales constituyen la más alta potencia de pensar” (p.16).

De acuerdo con esto, la imagen del pensamiento, como una imagen de movimientos aberrantes, tiene un íntimo vínculo con un vitalismo muy especial. Este vitalismo se apoya en la fuerza implacable de lo irracional, pues “las potencias de la vida producen continuamente nuevas lógicas que nos someten a su irracionalidad” (Lapoujade, 2016, p.16). Ahora bien, lo que hay que destacar aquí, es que la vida que ronda el pensamiento deleuziano no tiene que ver con la vida pletórica ni con formas de vida orgánica. Se trata, en cambio, de una vida inorgánica, de cómo la vida puede liberar sus potencias cuando pone en jaque la organización del organismo. Es éste, y su integridad, lo que tiene que poder conmovearse; las capturas, las jerarquías, las homogeneidades pueden ser resquebrajadas para dar curso a otra fuerza vital. Esto conlleva la paradoja de una afirmación de la vida por medio de una constante puesta en riesgo de esta misma vida. Deleuze es consciente de este aspecto paradójico, razón por la cual no deja de sugerir cierta prudencia en el movimiento que lleva a la fuga de las estructuras que pretende deshacer. En este sentido, es cierto lo que destacan David

Lapoujade¹⁰ y Andrew Culp¹¹, cuando señalan que el vitalismo de Deleuze es más oscuro de lo que se suele considerar. En efecto, no se trata de una afirmación entusiasta o espontaneísta de la vida (afirmación ocasionalmente difundida, por cierto), pero tampoco de una reivindicación del impulso de muerte. Se trata de arrancar la vida a las sujeciones que la aprisionan (por ejemplo, el organismo), de modo tal que esta vida se vuelva no orgánica, no personal. Hay un ímpetu nietzscheano detrás de todo esto, pero también hay que remitirse a Henry Bergson. Pues en él aparece una concepción de la vida como actividad anónima creadora de la materia que, en su evolución, decanta en una organización diferenciada¹².

De este modo, la nueva imagen del pensamiento destaca la necesidad de creación porque sostiene una idea de filosofía cuya propiedad es la producción de nuevos conceptos. Este impulso coincide con un talante vitalista, donde la vida implica creación, pero en un sentido no orgánico; se trata de desarmar las formas organizadas en favor de liberar potencias virtuales. Al considerar esto, podemos ver un impulso dramático y teatral dentro del pensamiento deleuziano. Pues ya no se trata de representar conceptos o reproducir formas de vida, sino de poner en movimiento fuerzas. Este aliento exige hacer entrar en el juego a Antonin Artaud, quien ve en el teatro el lugar privilegiado para extraer el impulso vital. “El Teatro de la Crueldad fue creado para devolverle al teatro una concepción de la vida intensa y convulsiva” (Artaud, 208, p.107). Intensidad y convulsión caracterizan también el movimiento del pensar que Deleuze pretende introducir con una nueva imagen del pensar. Por ello, consideramos que podemos hablar de una imagen teatral del pensamiento. El impulso dramático recorre la obra deleuziana y se traduce en la producción de lógicas que violentan el acto de pensar, que ponen sobre el escenario el elemento irracional para desarmar las formas anquilosadas del saber dogmático. Este impulso dramático atañe a la forma en que ciertas fuerzas circulan y dinamizan el movimiento de la repetición. Un teatro que se opone en todas sus dimensiones a un teatro de la representación. Una

¹⁰ “Los movimientos aberrantes amenazan la vida tanto como liberan sus potencias. El vitalismo de Deleuze es más turbio, más indeciso de lo que se afirma a veces” (Lapoujade, 2016, p.24).

¹¹ “la oscuridad remodela un Deleuze revolucionario: negatividad revolucionaria en un mundo caracterizado por felicidad compulsiva, control descentralizado y sobreexposición” (Culp, 2016, p.13).

¹² En *Le bergsonisme* (1966), Deleuze apunta lo siguiente: “Cada línea de vida se relaciona con un tipo de materia, que no es solamente un medio exterior, sino un medio en función del cual el viviente se fabrica un cuerpo, una forma. (...) la vida como *movimiento* se aliena en la *forma* material que suscita; actualizándose, diferenciándose, pierde ‘contacto con el resto de sí misma’. Toda especie es entonces una detención de movimiento; se diría que el viviente gira sobre sí mismo, y *se cierra*” (Deleuze, 2017b, p.99-100).

imagen teatral que bebe de la fuente artaudiana como inspiración y dispone el terreno para un pensamiento no esencialista.

El drama como método

Al momento de proponer una nueva imagen del pensamiento, Deleuze encuentra necesario producir un desplazamiento de la pregunta por el “¿qué?” hacia el “¿en qué caso?” En la comunicación titulada *La méthode de dramatisation* (1967), que resume algunos puntos fundamentales de *Différence et répétition* (1968), el filósofo comienza afirmando que “La idea es en principio un ‘objeto’ que, como tal, corresponde a una forma de plantear preguntas” (Deleuze, 2005b, p.128). Desde el momento platónico, el modo de pensar una idea se ha estructurado bajo la forma interrogativa “¿qué es...?” Esta modalidad de la pregunta se dirige hacia una determinación esencial y definitiva. Pero Deleuze encuentra en ello una reducción a la simplicidad de la esencia, que es sospechosa en la medida en que produce una subsunción de lo accidental y, por tanto, una pérdida de vista de otros aspectos relativos a la idea. Él, en cambio, pretende focalizarse en su aspecto problemático.

De acuerdo con esto, es necesario pensar otro procedimiento que permita entender la dinámica de la idea. Deleuze llama a este procedimiento vice-dicción, el cual interviene “en la determinación de las condiciones del problema y en la génesis correlativa de los casos de solución” (Deleuze, 2006, pp. 287-288). Este proceso permite describir las multiplicidades, mediante una determinación progresiva de sus condiciones y del campo inicial del problema, como así también la condensación de las singularidades¹³. Lo que se intenta mostrar es que “es lo inesencial lo que

¹³ Janae Sholtz (2016) repara en los matices que el proceso de vice-dicción adquiere luego en *Logique du sens*, para mostrar que la dramatización también puede ser pensada como una práctica vital que permite la intensificación del acontecimiento y la irrupción de lo nuevo y transformador. “In *Difference and Repetition*, vice-diction is spoken of as both an ontological process and a procedure for grasping the Idea, while in *The Logic of Sense*, vice-diction is used interchangeably with counteractualisation. These different articulations reflect a progression in Deleuze’s thought in relation to the ethics and the event. Vice-diction, as a procedure developed in *Difference and Repetition*, mimics the powers of adjunction and condensation that characterize the idea, while vice-diction/counteractualisation, as procedure developed in *The Logic of Sense*, is a matter of intervening in the event in order to intensify and transform it. This is the crux of the possibility of a political future that is creative rather than merely repetitive or given over to fate or determinate causation”. [En *Diferencia y repetición*, se habla de la vice-dicción como un proceso ontológico y como un procedimiento para captar la Idea, mientras que en *Lógica del sentido*, vice-dicción se usa de forma intercambiable con contra-actualización. Estas diferentes articulaciones reflejan una progresión en el pensamiento de Deleuze en relación a la ética y

comprende lo esencial, y solamente como un caso. La subsunción bajo el ‘caso’ configura un lenguaje original de las propiedades y los acontecimientos” (Deleuze, 2005b, p.129). Esto permite recorrer la idea como una multiplicidad, esto es, no ya reducida a una esencia abstracta, sino vinculada a lo accidental de modo más radical. Por ello, se hace necesario desplazar la pregunta “¿qué es?” hacia otras con la forma “¿cómo?”, “¿quién?”, “¿cuándo?”, “¿en qué caso?”, pues desde allí se pueden trazar las coordenadas espacio-temporales de la idea.

Este proceso de desplazamiento proviene de una inspiración claramente nietzscheana. Deleuze muestra que a partir de Nietzsche la pregunta metafísica por el “¿qué es?” se disloca en virtud de una metodología que privilegie las fuerzas que hay por debajo de la pregunta y que, en efecto, ponen a ésta en movimiento. Cuando Platón expone en sus diálogos a Sócrates interrogando a sus interlocutores por la belleza, por ejemplo, lo hace bajo la forma “¿qué es lo bello?”. Esta estructura de la pregunta indica una distinción entre el ser y el devenir, con un ineludible privilegio del primero sobre el segundo. Sócrates no se contenta cuando el interrogado responde describiendo algo bello, o en qué caso algo es bello, pues no da cuenta de la esencia universal que se intenta indagar. Por lo tanto, es la forma misma del preguntar la que define el dualismo entre lo esencial y lo aparente. Sin embargo, Nietzsche denuncia esto y expresa la imposibilidad de separarse de la concreción de los objetos considerados en su devenir. Por ello, redirige la cuestión hacia ese estado concreto y material, el cual indica que el caso singular está atravesado por una voluntad particular que lo define. Es un movimiento dramático que se desplaza hacia el “¿quién?”, esto es, hacia el caso en el que algo se configura de determinada manera y cuya singularidad y pluralidad son ineluctables. “La pregunta ‘¿Quién?’, según Nietzsche, significa esto: considerada una cosa, ¿cuáles son las fuerzas que se apoderan de ella, cuál es la voluntad que la posee? ¿Quién se expresa, se manifiesta, y al mismo tiempo se oculta en ella?” (Deleuze, 2016c, p.112). De esta manera, el problema ya no se centra en la quiddidad del concepto, sino en el sentido y el valor. Visto que la pregunta nietzscheana interroga por las

el acontecimiento. La vice-dicción, como procedimiento desarrollado en *Diferencia y repetición*, imita las potencias de adjunción y condensación que caracterizan a la idea, mientras que a la vice-dicción/contra-actualización, como procedimiento desarrollado en *Lógica del sentido*, le importa intervenir en el acontecimiento para intensificarlo y transformarlo. Este es el punto capital de la posibilidad de un futuro político que sea creativo antes que meramente repetitivo o entregado al destino o la causalidad determinante] (Scholtz, 2016, pp.55-56).

fuerzas que componen ese concepto, el problema se ubica en pensar quién lo pone en valor, qué fuerzas se imponen o enmascaran un sentido, en qué caso algo vale y durante cuánto tiempo. Para Deleuze, esta es la forma dramática por excelencia. Se trata de elucidar un teatro de la filosofía donde se observe qué dramas operan en un sistema determinado.

El desplazamiento hacia el “¿quién?”, como dijimos, implica una denuncia de la forma privilegiada y platónica que había adoptado la pregunta “¿qué es?” a lo largo de la filosofía, forma dirigida hacia un esencialismo que, en rigor, presupone la respuesta de lo que interroga. En su lugar, Nietzsche se instala en un perspectivismo que pone en evidencia la imposibilidad de plantear una pregunta que no esté atravesada por un punto de vista o, dicho más precisamente, por un entramado de fuerzas que configuran la forma misma de lo que se interroga, por la dinámica de una voluntad de poder que se mueve en las tensiones del sentido y del valor. Esta transformación de la perspectiva es lo que Deleuze denomina “método de dramatización”. Pensar en virtud de lo que quiere una voluntad es establecer una metodología que se aproxime a los fenómenos, ideas o conceptos como acontecimientos, y no en busca de su esencia. No se trata de desentrañar un ser estático, sino de comprender la trama de fuerzas en las que se inscribe un fenómeno. De tal forma, el método dramático obliga a considerar los conceptos como síntomas de una determinada voluntad. “Querer es la instancia, genética y crítica a la vez, de todas nuestras acciones, sentimientos y pensamientos. El método consiste en esto: relacionar un concepto con la voluntad de poder para hacer de él el síntoma de una voluntad sin la cual no podría ni siquiera ser pensado” (Deleuze, 2016c, p.114). Esta perspectiva despoja al concepto de toda quiddidad. En tanto síntoma de un querer, aquél se ve envuelto en una serie de tensiones de fuerzas que pujan por establecer un tipo. Cabe aclarar que la voluntad no dirige su acción hacia una teleología. No hay un fin ni objeto que ella persiga. Tampoco se puede pensar en el marco de una reducción a una subjetividad. Como expresa Deleuze en el prólogo a la edición norteamericana de *Nietzsche et la philosophie*: “‘Quien’ no remite nunca a un individuo, a una persona, sino más bien a un acontecimiento, es decir, a las fuerzas que se encuentran en tal relación en una proposición o en un fenómeno, y a la relación genética que determina esas fuerzas (poder)” (Deleuze, 2007, p.189). Es por esto que Deleuze destaca que el movimiento de dramatización tiende a la determinación de una tipología pluralista. El querer es el de la voluntad en su cualidad. “Lo que quiere una

voluntad, de acuerdo con su cualidad, es afirmar su diferencia o afirmar lo que difiere” (Deleuze, 2016c, p.114). Determinar un tipo implica mostrar una serie de dinamismos, es decir, la cualidad, el matiz y la intensidad con los que se configura una voluntad, a la vez que su lugar en la trama de fuerzas. Por lo tanto, también implica una topología. Así es como se establece el sentido y el valor. Y así es también como se conforma un drama. El drama tiene ese doble carácter: tipológico y topológico. Y, por consiguiente, para Deleuze es igualmente diferencial. La pregunta dramática por el “¿quién?” no es otra cosa que una forma de tejer dinamismos inmanentes de diferenciación interna de las fuerzas.

El método de dramatización involucra un movimiento donde se ponen en juego dinamismos espacio-temporales. El teatro de la filosofía es movimiento. De lo que se trata es de entender que toda cosa se pliega, repliega y despliega en una trama dinámica de extensión y cualificación, esto es, se organiza, compone y reparte, al mismo tiempo que se especifica y adquiere su cualidad propia. “Tanto en la organización como en la especificación, encontramos únicamente dinamismos espacio-temporales, es decir, agitaciones espaciales, cavidades temporales, puras síntesis de velocidades, de direcciones y de ritmos” (Deleuze, 2005b, p.132). Este proceso es puramente inmanente, da cuenta de dinamismos sub-representativos. Por ello, Deleuze alude a la imagen del huevo, para determinar el espacio intensivo donde se da cita este proceso: el mundo entero es un huevo, pero “el huevo es él mismo un teatro: teatro de puesta en escena donde los papeles tienen más importancia que los actores, los espacios que los papeles, las Ideas que los espacios” (Deleuze, 2006, p.326).

Hay una serie de determinaciones que conforman las coordenadas de la dramatización. Antes que nada, Deleuze indica que para que se establezca un campo de individuación es necesario, como condición de posibilidad, (1°) un *spatium* de intensidad, que es pre-extensivo y opera como una profundidad. Ésta es la potencia de toda diferencia posible. Configura el entorno de la individuación. Luego, se da, propiamente, (2°) la operación de la individuación, donde se establecen unas series de diferencias intensivas. Esto permite que la especificación pueda darse cita en un sistema. Seguidamente, una vez establecido este escenario teatral, Deleuze reconoce la importancia de lo que llama (3°) “precursor oscuro”. Con esto se refiere a que las diferencias de intensidad deben poder ponerse en comunicación. Este papel comunicante lo desempeña el precursor oscuro, a modo de un diferenciante que

conecta lo diferente entre sí. Una cuarta determinación que se pone en juego en este teatro de la filosofía tiene que ver con (4°) fenómenos de acoplamiento, resonancia interna y movimiento forzado. Como el campo de individuación está compuesto por series dispares y heterogéneas que se disponen de manera intensiva, es claro que estas series se acoplan entre sí, resuenan dentro del sistema y se mueven desplazando o desbordando las mismas series básicas. Finalmente, el movimiento de dramatización requiere una suerte de (5°) sujeto larvado. No se trata de un agente ya constituido, sino de una forma embrionaria que es la única capaz de soportar el movimiento de estos dinamismos.

La operación de estos dinamismos espacio-temporales es lo que configura un drama, con sus coordenadas no esencialistas ligadas al “¿cómo?”, “¿quién?”, “¿en qué caso?” de un concepto. Éste es quien sufre el proceso de dramatización y remite a una idea que, antes de su especificación, se da en un plano de pura virtualidad. Recordemos que para Deleuze, lo virtual no se opone a lo real, sino tan solo a lo actual (Deleuze, 2006, p.314). Es decir que lo virtual tiene una consistencia plenamente real, insiste, es la insistencia de lo no dado. De allí que la idea pueda ser especificada, y que el drama se involucre como el proceso dinámico de actualización de la idea.

Dado un concepto, siempre se puede buscar su drama, pues nunca el concepto llegaría a dividirse ni a especificarse en el mundo de la representación sin los dinamismos dramáticos que le determinan en un sistema material que se halla bajo toda representación posible. (Deleuze, 2005b, p.132)

Los dinamismos espacio-temporales esbozan un escenario donde desempeñan un rol de principio genético de especificación en un mundo material. Este escenario pre-extensivo e informal es lo que permite la división y el paso de lo virtual a lo actual: “los dinamismos espacio-temporales puros tienen el poder de dramatizar los *conceptos* porque, ante todo, actualizan o encarnan *Ideas*” (Deleuze, 2005b, p.133). Esto involucra un doble carácter de la idea. En primer término, alude a relaciones diferenciales entre elementos que aún no poseen una determinación sensible. En segundo lugar, esas relaciones diferenciales están en consonancia con un reparto de singularidades, de cuya distribución y distinción depende el sentido. Para Deleuze esto implica que la idea es puramente virtual. Esto quiere decir que la multiplicidad de la

idea, configurada por las relaciones diferenciales y la concomitancia de singularidades, es aún pre-extensiva y necesita encarnarse en especies o cualidades separadas y en extensiones que correspondan a esas cualidades. De allí que Deleuze distinga la idea, el concepto y el drama: “el papel del drama es especificar el concepto, encarnando las relaciones diferenciales y las singularidades de la Idea” (Deleuze, 2006, pp.328-329).

La idea, entonces, necesita ser actualizada. Y esta actualización debe realizarse por diferenciación¹⁴. Si bien esto implica que, en principio, la idea se encuentra indiferenciada, tal aspecto no es equivalente a que se halle indeterminada, pues lo virtual tiene plena realidad. Lo que ocurre es que la idea carece de los elementos diferenciadores que la hacen adquirir una realidad actual, pero, en sí misma, posee ya determinaciones virtuales (y lógicamente reales) compuestas por relaciones diferenciales y por singularidades. Sólo necesitan ser actualizadas, razón por la cual se requiere del método de dramatización. Algo importante de señalar es que, para Deleuze, todo esto comporta un vínculo de no semejanza: “ni la especie ni la cualidad se parecen a las relaciones diferenciales que encarnan, ni las singularidades se parecen a la extensión organizada que las actualiza” (Deleuze, 2005b, p.134). Así, la idea es una imagen sin parecido, pues su virtualidad se actualiza por divergencia y diferenciación.

Jean-Frédéric Chevallier se encarga de destacar la vinculación entre el teatro nietzscheano de las fuerzas con el método de dramatización que actualiza la idea. La fuerza corresponde al movimiento en su virtualidad, y la actualización de la fuerza es el movimiento real. “Podemos convenir que, entonces, es el movimiento el que se vuelve lo virtual de la fuerza (cuando despierta otra fuerza en la sala), y la fuerza su actualización” (Chevallier, 2015a, p.29)¹⁵. En este sentido, podemos ver que la temprana aproximación a la dramatización desde la filosofía de Nietzsche es fundamental en tanto sienta el terreno de un teatro de fuerzas. Esto implica un

¹⁴ Cabe señalar que, en este punto, la dramatización se encuentra cara a cara con un proceso de diferenciación (*différent/ciation*), al que Deleuze otorga un doble rasgo dado por las letras *t/c*. Por un lado, la *différentiation* determina el contenido virtual de la idea como problema y dispone las relaciones y singularidades que, luego, serán actualizadas. Por otro lado, la *différenciation* expresa la actualización de lo virtual en cualidades y extensiones, y la constitución de soluciones. Asimismo, este doble aspecto de la diferencia se sintetiza en un tercer término que da cuenta de las determinaciones de la idea y su encarnación: *indi-différent/ciation*. Éste alude a los campos de individuación (sujetos larvados, dinámicos espacio temporales, precursores oscuros, etc.) que hacen posible este proceso (Deleuze, 2005b, pp.134-137 y 2006, pp.315 y ss).

¹⁵ “On pourra convenir qu'ensuite c'est le mouvement qui devient le virtuel de la force (lorsqu'il réveille une autre force dans la salle), et la force son actualisation”.

movimiento subterráneo que excede la subjetividad, y hace latir un plano de intensificación. El drama, entonces, tiene las características de las fuerzas, esto es, da el indicio de una transición de lo virtual hacia lo actual en la idea, que se especifica y organiza en términos de cantidad y cualidad dentro de un *continuum* pre-individual y material.

En síntesis, podemos entender cómo Deleuze ve en el proceso de dramatización un método fundamental para instaurar otra imagen de la filosofía. A partir de una de las intervenciones de los asistentes a la conferencia de 1967, Deleuze nos brinda una definición conclusiva sobre dicho método:

Intentaré definir más rigurosamente la dramatización: se trata de dinamismos, determinaciones dinámicas espacio-temporales, pre-cualitativas y pre-extensivas, que ‘tienen lugar’ en sistemas intensivos en donde las diferencias se reparten en profundidad, y cuyos ‘pacientes’ son sujetos esbozados, siendo su ‘función’ la de actualizar las Ideas. (Deleuze, 2005b, p.143)

Aquí, el filósofo diagrama un teatro de la filosofía, en el que se establece un nuevo escenario, unos personajes y unas acciones determinadas. Esto indica un proceso autopoiético de la idea y un método filosófico crítico.

Por otra parte, es interesante reparar en la referencia al teatro de la crueldad de Antonin Artaud que realiza Deleuze para describir este escenario. El movimiento de dramatización no puede ser efectuado por cualquier teatro. La alusión teatral que hace Deleuze no es de ningún modo genérica. Está pensando en el teatro como desvinculación de la representación. En su forma clásica, lo teatral puede muy bien considerarse como el corolario de la representación, dada la forma mimética que adopta la puesta en escena. Pero en sus prácticas contemporáneas, tal *mimesis* es dislocada. Aquí, Artaud aparece como un precursor maldito de tal desvío. Justamente, él mismo propone la crueldad como un modo privilegiado para definir un teatro del provenir. Deleuze, por su parte, repara muy bien en este aspecto para pensarlo como la forma capaz de soportar los dinamismos que se ponen en juego dentro del drama de la filosofía. De otra manera, no podría ser efectivo el anclaje teatral, si éste no tuviese como mira el desmoronamiento mismo de la escena representacional.

Cuando Artaud hablaba del teatro de la crueldad, sólo lo definía por un extremo “determinismo”, el de la determinación espacio-temporal, en tanto esta encarna una Idea de la naturaleza o del espíritu; como un “espacio agitado”, movimiento de gravitación giratoria e hiriente capaz de alcanzar directamente el organismo, pura puesta en escena sin autor, sin actores y sin sujetos. No se cavan espacios, no se precipitan o se hacen más lentos los tiempos, sino al precio de torsiones y desplazamientos que movilizan, comprometen todo el cuerpo (...). Por consiguiente, hay actores y sujetos, pero son larvas, porque son las únicas capaces de soportar los trazados, los desplazamientos y rotaciones. (Deleuze, 2006, p.329)

El teatro de la crueldad artaudiano implica un enrarecimiento de la escena, esto es, un tratamiento de la teatralidad que se desprende de la organización lineal y aristotélica del espectáculo. “Nada significarán el humor, la poesía, la imaginación sino a través de una destrucción anárquica que genere una emancipación de formas constituyentes del espectáculo” (Artaud, 2008, p.81). Para Artaud, esto implica un derrocamiento del logocentrismo de la escena, pues es la palabra la que ha gobernado el teatro, instituyéndose como ley fundamental, como orden primero desde el que se constituye todo lo demás. Desde este punto de vista, la lógica discursiva subsume todo elemento teatral y ejerce una tiranía sobre cualquier elemento material de la escena, cuyo destino está confinado a ser un instrumento de la representación del drama. En la propuesta artaudiana, en cambio, la materia es la que subvierte el orden de la palabra para mostrar que no hay orden, sino una anarquía coronada. De allí su interés por retornar a formas rituales, es decir, lógicas pre-discursivas, donde el gesto tenía un potencial vital mucho más activo que el del *logos*. Dicho teatro vuelve al cuerpo para liberar la fuerza vital que eventualmente fue apresada por la tradición occidental y su centramiento en la palabra. Esto conlleva la posibilidad de transformar la escena en un espacio donde se haga presente la alteridad, la extrañeza, la diferencia. Cuando Artaud declara la necesidad de acabar con el juicio de dios, lo que hace es poner de relieve la necesidad de clausurar la maquinaria teatral representativa que, en última instancia, es la que funciona como máquina de interpretación y confina al teatro a la *mimesis* respetuosa de un orden de jerarquías. Un teatro de la crueldad permite la apertura hacia la diferencia en tanto decreta una anarquía coronada que vuelve “inoperantes la

fascinación del Orden y el deseo de pureza” (Dumoulié, 1996, p.125). La crueldad, en consecuencia, tiene que ver más con subvertir el orden instituido que con alguna forma de sadismo teatral. “Crueldad tiene que ver con creación incesante; cruel, puesto que la renovación de la vida exige la muerte. La creación-destrucción cósmica, que incluye lo individuado, y por lo tanto al hombre, es la savia de todo lo viviente” (Juanes, 2005, p.199). El teatro de la crueldad lleva la escena a un deliberado paroxismo. Así como Deleuze veía en la filosofía la necesidad de violentar el pensamiento para producir una nueva imagen del mismo, Artaud, antes, había visto la necesidad de violentar el teatro para devolverle su flujo vital.

Como comenta Nicolás Alvarado Castillo (2020), la crueldad como determinación extrema permite deslindar dos consecuencias elementales: por un lado, la individuación producida por el método de dramatización solo puede ser soportada por un cuerpo inorgánico, lo que Deleuze menciona como sujeto larvado; por otra parte, la potencia de la crueldad hace participar de un mundo ajeno a la representación, de una diferencia de intensidad. El teatro de la crueldad es el teatro con el que se piensa la imagen de la filosofía en el método de dramatización, pues da cuenta de “un cuerpo intensivo de la individuación y de la afirmación de la potencia ideal de la vida” (Alvarado Castillo, 2020, p.119). Por consiguiente, vemos, otra vez, que la filosofía teatral que diagrama Deleuze requiere, indefectiblemente, que la forma teatral sea capaz de quebrar el elemento representacional para abrir paso a una figura del pensamiento (y de la teatralidad) que dé cuenta de la diferencia.

Por otro lado, hay otros aspectos interesantes que pueden extraerse del problema de la dramatización. El tópico ha adquirido relevancia en los últimos años dentro de los estudios sobre la obra deleuziana. Al tal punto, una de las publicaciones recientes de la revista *Deleuze Studies* (2016) dedica un número exclusivo a la temática. Allí, Didier Debaise, por ejemplo, se pregunta por la función del método dramático, y reconoce que, si bien ésta aparece de formas muy plurales, tales como reconfigurar el estatuto de la idea, dislocar la subjetividad, cuestionar la representación, también es posible remitirla a un objetivo más general: ser el indicativo de la forma en que se intensifica el acontecimiento. “Si lo interpretamos exclusivamente en términos de un método, debemos ver la dramatización como una construcción, una actitud artificial, algo no intuitivo que compromete el pensamiento. Dado un concepto o un acontecimiento, la cuestión es saber cómo intensificar su

importancia” (Debaise, 2016, p.7)¹⁶. Esto es así porque la dramatización implica un nuevo ejercicio del pensamiento, pero lo más importante es que no tiene un contenido propio ni un valor ontológico en sí mismo. Es puramente metodológico, y su necesidad radica en encontrar una vía para invertir el curso natural del pensamiento pues, en rigor, tal curso no es natural en absoluto. Todo ello nos permite hallar el suelo adecuado para la irrupción de la novedad.

Ayesha Abdullah, por su parte, observa que la inspiración nietzscheana del método implica pensar la dramatización ética y estéticamente. La génesis del pensamiento tiene su suelo en el problema del sentido y del valor. Y el método da cuenta del uso y la interpretación, dando un carácter más situado, en lugar de esencial. “El método de dramatización nos permite investigar apropiadamente los signos y símbolos y su uso interpretativo. Nos ofrece una axiología, un estudio filosófico del valor como término colectivo para la ética y la estética” (Abdullah, 2016, p.20)¹⁷. El carácter axiológico de este método intenta superar la pretendida neutralidad de la lógica de la representación, y muestra que la alteración del punto focal (la tipología y no la esencia) permite crear otras formas de ser, ligadas a la multiplicidad. “Concretamente, la dramatización accede al fundamento ontológico del poder que da paso a la creación ética del ser” (Abdullah, 2016, p.20)¹⁸.

En otro orden de cosas, Aline Wiame se focaliza sobre el tipo de sujeto de la dramatización. Como ya hemos mencionado, Deleuze habla de sujetos larvados como los únicos capaces de soportar el proceso del método dramático, pues no están completamente constituidos, es decir, no refieren una subjetividad. Wiame destaca que Deleuze insiste en estos componentes sub-representativos y genéticos para evitar malentendidos de índole antropológicos o psicológicos, pues el drama no privilegia la acción humana, sino que plantea una perspectiva no humana e inorgánica. “Tan extraños ‘sujetos’ (marionetas) nos recuerdan que Deleuze no sólo insiste en los componentes genéticos, supra-conceptuales y sub-representativos de la dramatización.

¹⁶ “ If we interpret it exclusively in terms of a method, we must view dramatization as a construction, an artificial attitude, something non-intuitive engaging thought. Given a concept or an event, the question is to know how to intensify its importance”.

¹⁷ “The method of dramatization allows us to properly investigate signs and symbols and their use of interpretation. It offers us an axiology, a philosophical study of value as the collective term for ethics and aesthetics”.

¹⁸ “Specifically, dramatization accesses the ontological foundation of power that makes way for the ethical creation of being”.

También combate cualquier malentendido que busque una psicología o antropología en el drama de las ideas” (Wiame, 2016, p.34)¹⁹. En este sentido, dirige su análisis a la figura de la marioneta, la cual aparece de manera muy dispersa y periférica en el trabajo del filósofo. Ahora bien, ¿cómo funciona esto? Deleuze alude al teatro de marionetas de Heinrich von Kleist. En *Deux régimes de fous* (2007a, pp.35-36) interpreta el texto de Kleist y destaca que se pueden extraer tres tipos de líneas: una de ellas se refiere directamente al movimiento de manipulación del titiritero, es una línea vertical y abstracta, no figurativa, que desplaza el centro de gravedad y mueve el artefacto con una ligereza propia; otra, corresponde al momento de desarrollo de gestos y movimientos que flexibilizan los segmentos; la tercera, es de carácter segmentado y tiene que ver con los momentos de la historia que se representa. Esto se corresponde con uno de los objetivos del esquizoanálisis, en tanto propuesta que permite analizar los tipos de líneas que nos atraviesan, líneas que son de vida y de escritura: líneas abstractas no figurativas, de desterritorialización y de segmentariedad (Deleuze, 2007a, p.37). La referencia a Kleist tiene que ver con reparar en los artefactos como un caso que permite un nuevo acercamiento a la subjetividad, ya no desde su subsunción a lo idéntico, sino desde la cartografía de un movimiento. “Los muñecos necesitan el suelo únicamente (...) para *pasar rozándolo* y para dar nueva vida, mediante la resistencia momentánea, al impulso de los miembros; nosotros lo necesitamos para *reposar* sobre él y para reponernos de la fatiga de la danza” (Kleist, 2011, p.172).

Wiame observa que esto constituye el principio de una subjetividad no psicológica que se desarrolla espacialmente. Y aquí es donde se vincula con el problema del drama. “Las marionetas –una categoría que incluye títeres, muñecos mecánicos, autómatas, mimos y momias– servirán luego como dispositivos experimentales para acuñar un tipo muy especial de sujeto, promovido y exigido por el método de dramatización deleuziano, así como la ética implícita en tales sujetos” (Wiame, 2016, p.34)²⁰. Este tipo de teatro tampoco corresponde a uno de la representación. El drama, en tanto acción, puede desprenderse fácilmente del elemento

¹⁹ “Such strange ‘subjects’ [marionettes] remind us that Deleuze not only insist on the genetic, supra-conceptual and sub-representative components of dramatization. He also fights any misunderstanding that would look for a psychology or anthropology in the drama of ideas”.

²⁰ “(...) marionettes –a category which embraces puppets, mechanical dolls, automata, mimes and mummies– will then serve as experimental devices to coin the very special kind of subject promoted and required by Deleuze’s method of dramatization, as well as the ethics implied by such subjects”.

representacional. Es el caso de Antonin Artaud, cuyo teatro de la crueldad busca la acción directa que se imprime sin mediación sobre el cuerpo, que empuja la acción drásticamente hasta su límite. Y también es el caso de Nietzsche, cuyo teatro tiene que ver con la repetición, el eterno retorno de lo diferente y las fuerzas que se ponen en juego. En este caso, la figura de lo humano corresponde a un triunfo de las fuerzas reactivas, por lo cual el espacio escénico es ideal para crear y configurar otro agenciamiento de fuerzas. De allí que se pueda trazar un arco entre Kleist, Artaud y Nietzsche, pues, en definitiva, lo que Deleuze enfoca es un teatro donde se deshace la representación y, asimismo, se desarma la subjetividad. Y la figura de la marioneta cobra su relevancia en ese sentido: muestra un teatro que está constituido por movimientos, agenciamientos, velocidades, detenciones, desestabilizaciones gravitatorias, etc. Todo un territorio como el escenario de otra imagen del pensamiento.

El inconsciente como teatro

El uso del teatro aparece con un talante distinto en la primera obra que Deleuze escribe junto a Félix Guattari. En *L'Anti-Oedipe*, el teatro refiere el modo en que el psicoanálisis concibe el inconsciente vinculado a la representación. De esta manera, se podría afirmar precipitadamente que los autores piensan el teatro en general como un equivalente de la representación. Esta perspectiva parece contradecir o, al menos, diferenciarse profundamente de la forma en que Deleuze lo piensa en sus obras precedentes. Sin embargo, esto no es así. A pesar de que, a lo largo de la obra deleuzo-guattariana, el uso que ponen en funcionamiento está restringido a un teatro de la representación, ellos mismos dejan en claro que esta es una de las vertientes de lo teatral, y no la universalidad del mismo.

El inconsciente deja de ser lo que es, una fábrica, un taller, para convertirse en un teatro, escena y puesta en escena. Y no en un teatro de vanguardia, que ya lo había en tiempos de Freud (Wedekind), sino en el teatro clásico, el orden clásico de la representación. (Deleuze y Guattari, 2010a, pp.60-61)

El problema que los autores señalan es que el psicoanálisis comprende el inconsciente como un teatro clásico, esto es, un teatro cuya disposición de elementos

está encaminada a configurar un orden de representación de identidades. Ellos, en cambio, contraponen este dispositivo a la idea del inconsciente como una fábrica de producción, cuestión a la que arribaremos un poco más adelante. El caso de la crítica a la concepción teatral que el psicoanálisis sostiene, está enfocado desde el problema de la reducción a un tipo de teatro que se caracteriza por el orden clásico de la *mimesis*. No obstante, como los mismos autores señalan, este orden es “antiguo”, dado que a fines del siglo XIX ya se habían perfilado algunas formas vanguardistas de lo teatral. En la cita anterior, ellos apuntan el ejemplo del dramaturgo alemán Frank Wedekind, quien es uno de los precursores del expresionismo. Si bien Deleuze y Guattari solo mencionan el nombre del dramaturgo, sin ninguna otra aclaración, es interesante el caso, por cuanto Wedekind tiñó su escritura de temáticas relativas a la sexualidad, su prisión en la moral burguesa y su eventual liberación de las capturas hipócritas de la sociedad; cosa que podría haber llamado la atención de Sigmund Freud, suponiendo que lo haya conocido, ya que su reconocimiento llegó más bien a principios del siglo XX. Además, la dramaturgia de Wedekind requiere un trabajo específico en lo que a su montaje se refiere. Hay un principio de experimentación en su obra, que exige una consideración minuciosa sobre la forma de la entonación, el ritmo de la acción, la iluminación y otros agentes teatrales que constituyen la escena como un agenciamiento de elementos y no simplemente como una reproducción de la autoridad del texto o, mejor aún, como la mera representación de identidades fijas. De esta manera, encontramos que ya en el período en el que piensa Freud se están gestando otro tipo de poéticas teatrales, las cuales se desentienden paulatinamente de la lógica mimética del realismo. En consecuencia, la acepción crítica que le otorgan Deleuze y Guattari al teatro en *L'Anti-Oedipe* responde a la reducción de Freud a un tipo de teatro de la representación, más ligado a las poéticas realistas que a las otras vanguardias que estaban germinando. Esto nos brinda un indicio sobre la crítica que realizan los autores: no se trata de una condena al teatro en general, sino a un modo de producción que no permite concebir la teatralidad más allá de los límites de la representación.

Ahora bien, retomando nuestra discusión, ¿por qué el teatro es considerado como un modo de representación en el abordaje psicoanalítico del inconsciente? De acuerdo con Deleuze y Guattari, el problema radica en la inserción del complejo de Edipo en esta trama, con su consecuente reducción al personalismo en la triada familiar mamá-papá-yo. A partir de esto, el deseo se ve aprisionado. El triángulo familiar

codifica el deseo de tal manera que lo fija en una estructura, la familiar, y produce un sujeto dentro de una trama identitaria. Al mismo tiempo, esta trama responde a un orden social, de cuyo influjo el sujeto efectuado se hace eco. Esto quiere decir que se dispone toda una escenografía teatral dentro de la cual el sujeto se configura como un personaje estable de una puesta en escena que reproduce la lógica de la representación, y cuyo efecto último es producir la represión misma del deseo. Los autores intentan desmoronar este teatro edípico como modelo del inconsciente, para lo cual ensayan una nueva consideración de la actividad deseante.

En primera instancia, el deseo es entendido como producción. Frente a la imagen del inconsciente en el psicoanálisis como un teatro de representación, Deleuze y Guattari contraponen la de éste como una fábrica de producción. Ante todo, los autores quieren remarcar el estado de positividad que supone el deseo. La consideración negativa del mismo en el psicoanálisis, que supone una idea de carencia, es desmontada en favor de una producción deseante cuya objetividad no es otra cosa que lo real mismo. “Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad. El deseo es este conjunto de *síntesis pasivas* que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción” (Deleuze y Guattari, 2010a, p.33). De acuerdo con esto, el deseo opera estableciendo conexiones reales entre objetos y cuerpos, conexiones que determinan estados intensivos. A partir de aquí, los pensadores proponen la noción de “máquina deseante” para mentar la actividad productiva que se da en el seno del inconsciente. Como bien reconoce Deleuze en *Pourparlers* (1996, p.18), este concepto había sido trabajado por Félix Guattari entorno a sus reflexiones críticas sobre el inconsciente psicoanalítico. En *L’Anti-Oedipe*, la máquina deseante implica todo un régimen de conexiones, que opera como un sistema de flujos y cortes. Los flujos son cantidades y movimientos, esto es, fuerzas y energías que se ponen en determinadas relaciones de velocidad y lentitud. Al mismo tiempo, éstos son cortados por otros flujos, lo cual implica que una máquina opera como un sistema de acoplamientos. De modo que Deleuze y Guattari indican que todo está constituido por máquinas; máquinas de máquinas; innumerables modos de acoplamiento, en cuyo seno se producen nuevos flujos, energía en movimiento, la cual, en tanto producida, puede, a su vez, ser extraída, registrada y consumida. Todo esto los dirige a afirmar que la manera en que se analiza la maquinación deseante es funcionalista, no interpretativa. Lo que importa es

comprender la singularidad de la máquina, la multiplicidad que produce y el modo en que dicha producción opera. Importa el caso en su funcionalidad. Esto es lo que los autores piensan cuando hablan de producción deseante²¹.

El deseo, tal como lo piensan Deleuze y Guattari, es asubjetivo y el inconsciente psicológico. Su perspectiva no es personalista, en la medida en que desestiman que la maquinación deseante parta o se dirija a un yo. El sujeto está descentrado porque no responde a una estructuración estable condensada en un yo. Por el contrario, alcanza firmeza cuando es capturada por estructuras edípicas y sociales que determinan un uso específico de la producción deseante. La supresión del origen y de cualquier forma de teleología se dirige a mostrar la inmanencia del deseo. Antes que hablar de un sujeto, ponen en evidencia que éste es un efecto superficial de la producción deseante y sus síntesis. No hay sujeto y máquina por separado, sino que el primero se constituye como fruto de la operación deseante. Sólo existen máquinas compuestas por piezas y objetos parciales, fuerzas, energías, cuerpos, tiempos, etc. La dimensión de un yo sólo muestra el carácter ilusorio de la constitución de una unidad, de un cuerpo propio, de una totalidad estructurada. Por el contrario, la máquina trabaja de manera funcional. Esto implica, al mismo tiempo, un coeficiente de desajuste. La máquina siempre funciona estropeada. La imposibilidad de cuajar en una unidad inviolable le otorga un factor de desarreglo que, lejos de quitarle potencia, le brinda todo un nuevo espectro productivo, creativo y vital. De allí que el deseo opere en una apertura constante hacia lo revolucionario, pues su vitalidad creativa permite la emergencia de otros modos de vida. En este sentido, las máquinas se desprenden del

²¹ La producción deseante es expuesta a partir de tres ideas rectoras: en primer término, intentan mostrar la indistinción entre la naturaleza y la historia, planteando la univocidad del concepto de deseo para hablar de una sola economía, que es tanto libidinal como social. En segundo término, pretenden establecer una serie de criterios para distinguir los modos de producción dentro de las formaciones deseantes y sociales, cuya diferencia radica fundamentalmente en el uso de las relaciones productivas. En tercera instancia, todo esto se encamina a mostrar el carácter inmanente del deseo, donde puede verse que tanto la producción libidinal como la social están investidas una por la otra, en una interacción de variabilidad continua. El deseo, por tanto, inviste constantemente el campo social. De allí la necesidad del esquizoanálisis como un modo de pensar estas formaciones en clave materialista, funcional y no interpretativa, atendiendo a las formas en que el deseo es capturado. Por otro lado, los autores señalan que el proceso de producción se desarrolla a lo largo de tres fases, las cuales sólo mencionamos y no desarrollamos porque excede los límites de este apartado. En la primera fase, se establece una máquina simple a partir de la conexión de objetos parciales y flujos de energía. En la segunda, esas conexiones alcanzan un registro donde se configura un plano de inmanencia en el que el deseo aparece en todo su potencial creativo. Finalmente, hay una tercera fase de experimentación de estados intensivos. Estas fases operan en virtud de tres síntesis respectivas: conectiva, disyuntiva y conjuntiva. Dichas síntesis provienen de la reelaboración de categorías que Karl Marx expone para referir el ciclo del proceso productivo, instancias que este último describe como producción, registro-circulación, distribución-consumo.

teatro del inconsciente porque no tienen nada que representar. Se caracterizan, más bien, por estados intensivos y modos de sentir, que no son ya representaciones, sino intensidades inmanentes. Es una univocidad del deseo que habilita un delirio maquínico. Deleuze destaca esto en sus clases sobre *L'Anti-Oedipe*: “delirar es franquear umbrales de intensidad, pasar de un umbral de intensidad a otro. Es decir que antes de delirar, el delirante es alguien que siente, y sentir es sentir los pasos intensivos sobre el cuerpo sin órganos” (Deleuze, 2005a, p.259). A partir de aquí, bien podemos afirmar que el teatro de la representación en el inconsciente psicoanalítico se desmorona en favor de otro teatro: teatro de intensidades; espacio escénico no configurado como estructura estable, sino como el acto mismo de producir otros modos de existencia.

Esta idea del deseo como producción deseante, cuyo eje se halla en la multiplicidad, la funcionalidad y la importancia del caso singular, es un parámetro útil para comprender la concepción de la teatralidad que Deleuze aborda, posteriormente, en su obra (nos referimos a *Un manifeste de moins*, de 1979). Allí, el autor evoca el deslinde de la representación y la mutación de la teatralidad en un proceso de experimentación y devenir. Esto da cuenta de la singularidad del caso, es decir, que cada obra funciona como un proceso particular de configurar el acontecimiento y, en este sentido, nos permite pensar otro orden del deseo. En otras palabras, en el teatro que se desprende de las estructuras de poder de la representación se ponen en juego procesos de configuración de otros modos de existencia, de mostración de otros regímenes de visibilidad; en definitiva, elementos que son otra cara del deseo como producción de lo nuevo (en una veta claramente política). Y si a esto le sumamos que los modos de producción contemporáneos, es decir, las diversas poéticas que se ponen en funcionamiento en el acto creativo de la teatralidad, son modos que se diversifican en virtud del modo de maquinación, entonces podemos entender que el funcionalismo del deseo está presente en cuanto se disponen los elementos teatrales en relaciones horizontales de conexión, es decir, en formas de agenciamientos (concepto que veremos más adelante y que denota un desplazamiento de la noción de máquina deseante en las obras posteriores de los autores).

En otro orden de cosas, cabe señalar que, a pesar del posicionamiento crítico que hemos recuperado, los pensadores no desconocen que la producción deseante haya estado presente en las teorizaciones del psicoanálisis. Incluso afirman que ese es el

gran descubrimiento de Freud. Lo que ocurre es que inmediatamente el deseo es enajenado por la representación familiarista. Tal como escriben en *L'Anti-Oedipe*:

El gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de las producciones del inconsciente. Sin embargo, con Edipo, este descubrimiento fue encubierto rápidamente por un nuevo idealismo: el inconsciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo; las unidades de producción del inconsciente fueron sustituidas por la representación; el inconsciente productivo fue sustituido por un inconsciente que solo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...). (Deleuze y Guattari, 2010a, p.31)

El problema, entonces, radica en un giro idealista que se da en el seno mismo de la teoría psicoanalítica. Éste consiste en una serie de reducciones y simplificaciones: la reducción de toda producción deseante a una serie de representaciones inconscientes, la reducción de las catexis sociales al escenario familiarista y la reducción de la fábrica productiva inconsciente al teatro de representación dramática. Este sistema pone a disposición toda una escenografía teatral que copta el deseo en su dimensión más profunda, que es la de una energía no ligada. Esta figura de un teatro edípico culmina en la represión del potencial maquínico del deseo, privatizándolo en un “sucio secretito de familia”. Y pone, a su vez, todo un sistema de estrategias directrices, al mejor modo de un teatro clásico, supeditado a la autoridad de un autor o director. “El psicoanalista se convierte en el director de escena para un teatro privado –en lugar de ser el ingeniero o el mecánico que monta unidades de producción, que se enfrenta con agentes colectivos de producción y de antiproducción” (Deleuze y Guattari, 2010a, p.61). El inconsciente productivo declina en favor de la pura expresión. Sólo puede expresarse, en ese sentido, en una producción fantasmática. El mito, la tragedia, el sueño, montan un teatro edípico que proyecta fantasmas sobre la escena del inconsciente. De esta manera, la producción ya no es captada en su realidad, sino volcada sobre un espacio vacío de representación.

La edipización del inconsciente, su teorización como un teatro de representación, descansa, consecuentemente, en el papel protagónico que se le atribuye a Edipo en la escena del deseo. Tal como señala David Lapoujade, Edipo adopta el rol de un fundamento. Es llevado a ese nivel tanto por la etnología estructural, como por

el psicoanálisis. Aunque claramente, este fondo ya no es el de la imagen dogmática del pensamiento, cuya operación consistía en fundar o establecer principios positivos. Aquí, el fundamento reposa, por un lado, en una forma vacía: la falta²², que cumple su función de modo más eficiente cuando se eleva a condición de ley; y, por otro lado, sobre el significante como una nueva trascendencia y principio distribuidor de significado. “El fundamento ya no tiene quizás realidad ontológica, pero conserva toda su eficacia en un nivel simbólico; es el foco móvil que vuelve posible la distribución de sentido, que permite las distinciones de personas, de funciones y de roles” (Lapoujade, 2016, p.149). Toda una imagen del pensamiento que sigue apelando al fundamento, en una suerte de rehabilitación póstuma del mismo, esta vez del lado de la estructura; el estructuralismo entrampado en el *double bind* que opone la alternativa de lo arbitrario empírico y lo simbólico estructural y necesario. Toda una maquinaria teatral (un teatro de la representación) que, según Deleuze y Guattari, culmina en una depotenciación de la fuerza creadora del deseo.

En suma, teniendo en cuenta lo que expone José Luis Pardo (1992, p.120), el gran problema que discuten Deleuze y Guattari es el olvido del deseo como una energía libre y no ligada. Esto quiere decir que el inconsciente es puramente deseo, que su actividad consiste en el acto mismo de desear, de ser producción deseante, y no en representar, en suponer que hay un objeto ausente que se desea. El inconveniente del Edipo radica en la personificación que realiza del inconsciente que, seguidamente, inaugura una captura del deseo y copta su circulación como energía libidinal

²² Para Deleuze y Guattari el deseo no tiene que ver con la idea de falta o castración. Los autores vinculan la falta a la axiomática capitalista, como una figura que es funcional para una organización de la escasez y que hace distribuir la potencia social en función de esa falta. (Deleuze y Guattari, 2010a, p.35). En este sentido, la rechazan por cuanto supone un fundamento trascendente para la organización de lo social.

Lo mismo ocurre con la concepción teatral del inconsciente en el psicoanálisis; la castración, la ley y el significante conducen a una concepción idealista del inconsciente, que aplasta el deseo (Deleuze y Guattari, 2010a, pp.116-117). La castración hace que la maquinación deseante sea reducida a la producción fantasmática. Sin embargo, la positividad del deseo remite a una producción de lo real, por lo cual el fantasma no haría más que dejar subsistir la separación entre el deseo y el objeto. Tal maquinaria es teatral en la medida que pone en escena la representación, el objeto ausente del deseo; se introduce la insuficiencia de ser, por lo cual el mundo se duplica, ya que la falta misma es exterior al deseo. La ley, en este concierto, encierra al inconsciente en el círculo de la prohibición e introduce la culpa como agente esencial de su dinámica. La prohibición del incesto fortalece la triangulación del teatro familiar edípico, constituido por los términos de un yo, el objeto natural del deseo y el representante de la ley. Todo lo cual implica la necesidad de un sujeto fijo y hace que las síntesis pasivas de la producción deseante se reduzcan a la formación de una persona global. El significante, por su parte, lleva al deseo a hincar la rodilla ante el déspota, quedar atrapado en la unidad de la castración, cuando, en realidad, depende de los innumerables acoplamientos y múltiples cortes-flujos. Por tanto, ya no se trata de significación, sino de polivocidad, de puntos focales de multiplicación, desde donde se deshace la estructura y el deseo se mueve por un fondo indefinido o línea de vida.

productiva. En este sentido, la propuesta psicoanalítica se inscribe como una página más dentro de la historia de la representación. La famosa sentencia freudiana “Wo Es war, soll Ich werden” que mienta la idea que “allí donde estaba el Ello debe advenir el Yo”, tiene que ser invertida. Incluso cuando ese yo intenta ser redimido en la traducción lacaniana, pues aún se sigue pensado como sujeto y, en consecuencia, como mismidad. Para Deleuze, allí donde se encontraba el sujeto debe irrumpir el deseo como un elemento revolucionario.

Para redondear, como bien señala Pellejero (2005, p.51), el examen del psicoanálisis y el encuadre del Edipo como una imagen histórica del deseo, robustece la crítica al teatro filosófico de la representación al introducir la problemática política. Asimismo, esto allana el camino para perfilar la posterior idea de un teatro de la aminoración, a propósito del análisis que Deleuze realiza sobre la obra de Carmelo Bene en *Un manifeste de moins*, cuestión que trataremos en el próximo capítulo. En el primer caso, Deleuze y Guattari muestran que la producción deseante es, a su vez, producción social de la existencia. El esquizoanálisis, como psiquiatría materialista revolucionaria, no es otra cosa que una lógica en la que el deseo se piensa de manera maquínica, por fuera de su reducción a figuras personalistas y en tensión con un *socius* cuya acción consiste en la codificación y regulación de los flujos deseantes. En el segundo caso, Deleuze propone leer la operación de minoración en el teatro como un procedimiento en el que se sustraen los elementos propios de la representación teatral. Esto quiere decir que el teatro suprime las formas que corresponden a una suerte de teatro edípico, donde ciertas figuras de identidad detentan el poder de estructurar la escena como un orden de jerarquías y roles, cuya función está establecida de antemano y responde al mandato de ilustrar un drama. De acuerdo con esto, la desarticulación de esta edipización teatral, abre el campo hacia lo que Deleuze llamará “variación continua”, lo cual puede pensarse como una continuidad de la noción de deseo como producción de otros modos de existencia.

A partir de lo expuesto, podemos ver en *L'Anti-Oedipe* una deriva del método de dramatización, en cuanto a la tipología se refiere. En este caso, el enfoque de un teatro filosófico se halla en el planteo de una tipología del deseo. La cuestión por el deseo se recorre desde el *topos* del ¿cómo? y ¿en qué caso?, más que por el del ¿qué? Es una pregunta que no remite al fundamento ni la esencia, sino al funcionamiento y su tipo. Dicho de otra manera, ¿qué tipología encarna el deseo en una formación social

determinada?, ¿en qué medida y por qué medios es reprimido?, ¿cuál es el caso de su funcionamiento disruptivo?, etc. De tal forma, el deseo despliega su potencia en el terreno de la política, mostrando la escena de una vida no fascista. Como aporta Michel Foucault (2014, p.72), *L'Anti-Oedipe* funciona como un *ars erótica*, un *ars theoretica* y un *ars política*. Nos encontramos tanto con una epistemología del deseo como con una analítica de las formaciones sociales en las que éste se ve capturado. Todo ello en virtud de comprender qué alternativas se pueden esgrimir ante las formas moleculares de fascismo que siempre se encuentran a la puerta. Y el análisis no es interpretativo, sino funcional; esto quiere decir que la propuesta deleuzo-guattariana corresponde a una tipología del deseo donde se analiza en clave de fuerzas. No hay una esencia ni verdad del deseo anclada en la falta y la prohibición, sino un funcionamiento maquínico donde flujos libidinales se cortan y disgregan continuamente. Esta dinámica de fuerzas opera en el mismo sentido nietzscheano de una voluntad de poder donde lo que importa es la tipología de las fuerzas activas y reactivas que se dan cita en la trama. Esta es, asimismo, la clave del método de dramatización. Por lo tanto, el abordaje de la maquinación deseante supone una puesta en foco del caso, esto es, del funcionamiento particular de una formación deseante investida por el campo social, y dentro de la cual es posible observar determinados modos de existencia. Dicha tipología supone, para nosotros, una deriva de la filosofía teatral deleuziana.

Así como en el método de dramatización Deleuze reconoce que los dinamismos espacio temporales sólo pueden ser soportados por un sujeto larvado, y que este teatro donde se da cita el drama corresponde a un tipo de teatro de la crueldad artaudiano, y no uno de la representación, lo mismo se puede decir del inconsciente como teatro. La crítica a la imagen del inconsciente teatral del psicoanálisis no implica la renuncia al teatro como tal, sino a la representación de identidades estratificadas. La propuesta de un deseo productivo y de un inconsciente como fábrica, exige también una imagen teatral que no sea la clásica. Como expusimos en la introducción de este estudio, siguiendo a Valenzuela, podemos definir diversas modalidades de poéticas teatrales que corresponden a distintos modos y estrategias de producción, y a formas específicas de determinar lugares, tiempos y visibilidades. En este sentido, entendemos que la crítica deleuzo-guattariana al teatro del inconsciente corresponde a una crítica al teatro de la representación, detentado fundamentalmente por las poéticas realistas, y no una renuncia al teatro como modelo de una nueva imagen del pensamiento. De allí que los

intereses posteriores de Deleuze se encaminen al análisis de las producciones poéticas de Carmelo Bene o Samuel Beckett, quienes modulan la teatralidad desde lógicas compositivas dislocadas de la representación mimética tradicional. Sus procesos responden a estrategias diferentes y se ubican en el marco de un devenir experimental de la teatralidad, el cual ha sido el eje de las artes escénicas durante el último medio siglo.

Asimismo, consideramos pertinente aseverar que la propuesta de los autores de comprender el deseo en términos positivos y productivos y el inconsciente a la luz del modelo de la fábrica, sigue alineándose en una matriz teatral. Hay una coherencia total entre el *theatrum philosophicum* deleuziano y la teoría del deseo. Desde el momento en que la producción deseante es tratada en términos de una tipología, se establece un enlace entre el método de dramatización y las políticas del deseo, teniendo en cuenta, lógicamente, las diferencias entre los objetivos de ambos abordajes. El punto de contacto sigue estando en la constitución de una nueva imagen del pensamiento, desprendida de todo presupuesto esencialista.

Si tomamos en consideración los modos de producción de las poéticas simbolistas o dadaístas, podemos inferir una trama donde ubicar el nuevo teatro que surge de la maquinación deseante. La producción inconsciente de lo real, esto es, la idea del deseo como inmanencia y positividad, tiene que ver con una ruptura de la puesta en escena; aquella donde, desde la autoridad de un director o el culto de un texto dramático, se producía la teatralidad como representación, como espacio por el que transitaban personajes identitarios. La posibilidad de configurar la escena desde otra lógica se vincula con la idea de una producción deseante que opere como irrupción de la novedad. El teatro, entonces, es teatro del acontecimiento. Y, como veremos en profundidad más adelante, deviene imagen teatral. No representa, sino que presenta. Produce corporalidades en el seno de un agenciamiento de multiplicidades, cuyo efecto no es otro que la teatralidad como una imagen donde la presencia de los cuerpos hace emerger el acontecimiento con su potencial disruptivo.

Escenario y personajes

¿Cuál es el escenario de este teatro filosófico? ¿Qué personajes lo pueblan? En un teatro de la filosofía, los conceptos necesitan un espacio escénico para desempeñar

su drama, esto es, desplegar su acción, ponerse en movimiento. Así como en las artes escénicas el escenario no está circunscripto solamente al recinto arquitectónico que recibe el nombre de teatro, sino que puede crearse un escenario en algún otro espacio no convencional, el escenario de la filosofía también funciona como un *topos* a ser instaurado. Ello en virtud de conseguir el espacio más apropiado para el desarrollo del movimiento del concepto que juega su drama. Esta idea de un teatro del movimiento, que ya habíamos visto en *Différence et répétition*, sigue presente hasta *Qu'est-ce que la philosophie?* Allí el escenario aparece como un plano de inmanencia y los personajes como personajes conceptuales, esto es, como agenciamientos de enunciación que se encarnan sobre un escenario. Nuevamente, queda puesta de relieve una imagen del pensamiento en la que el aspecto teatral aparece en las formas de la tipología y la topología. Es decir, hay una serie de personajes conceptuales que constituyen un tipo específico, una singularidad que habla desde las fuerzas que instituyen el valor; y también hay un espacio donde se inscriben, un plano que se diferencia topológicamente a partir de la acción de sus personajes.

Esta imagen teatral del pensamiento supone la idea de un teatro que funciona desde la experimentación, como el modo afirmativo en que la filosofía se constituye. La filosofía necesita de un teatro donde *topos* y tipos se entremen para producir conceptos nuevos, y donde las formas heredadas de la tradición se suban a escena para adoptar nuevos roles, y desterritorialicen sus funciones habituales para adquirir nuevos valores operativos. En este teatro, entonces, los conceptos se crean y despliegan sus potencias.

De este modo, nos encontramos con un nuevo escenario. Para Deleuze éste tiene la forma de un plano; un plano de inmanencia. Es interesante destacar el carácter de superficie que implica el plano. David Lapoujade recalca este aspecto cuando recuerda que “lo importante para Deleuze no es el descubrimiento de nuevas profundidades, es más bien *la producción de nuevas superficies*” (Lapoujade, 2016, p.38). Es decir, para desmontar la noción de fundamento, propia de una imagen dogmática del pensar, es necesario recorrer la tierra por su superficie para extraer de ella ciertas lógicas de composición. El ojo está puesto en los movimientos que circulan por esas superficies, movimientos que Lapoujade propone llamar aberrantes, ya que dan cuenta del talante con el que Deleuze piensa la producción conceptual. El plano, como un *topos* de superficie, entonces, no pretende más que recoger sobre sí lo que

proviene de una suerte de sin fondo. Ya no se trata de descender a las profundidades, sino de adentrarse sobre un área de inscripción. Por lo tanto, no estamos ante una indiferenciación abismal, ni frente a una determinación absoluta, sino ante aquello que está en proceso de distinguirse. “Ese fondo, en tanto está ahora en la superficie, se llama lo profundo, lo sin fondo” (Deleuze, 2006, p.406). Así como Paul Valéry decía que lo más profundo es la piel, aquí podemos entender que lo más profundo es la superficie. Es decir que la profundidad es simplemente lo que ha emergido, no revela una realidad esencial. Justamente por ello, Deleuze deja de lado muy pronto esta idea de profundidad, pues aún presenta demasiada fraternidad con la noción de fundamento. De allí que el punto focal se encuentre en la lógica, es decir, en las operaciones singulares que se ponen en funcionamiento cuando se establece un plano.

A partir de aquí, podemos ver que el escenario de la filosofía, en tanto plano de inmanencia, es un corte, una sección donde se recogen unas materias aún no estratificadas. No se trata de un programa, sino de “un plano en el sentido geométrico, sección, intersección, diagrama” (Deleuze, 2004b, p.149)²³. El plano, entonces, cumple funciones diagramáticas, al modo de una máquina abstracta; no se confunde con los conceptos que lo pueblan, pero establece el horizonte de los mismos. Más bien opera como una criba o filtro de lo que asciende de un sin fondo; en otras palabras, es el seccionamiento del caos, y como tal, cada plano constituye un suelo singular para el pensamiento. Tal como señala Lapoujade, esto deja en evidencia el perspectivismo que se encarna en la filosofía de Deleuze. “Todo el problema es trazar un plano que vuelva perceptible lo que no lo es sobre otros planos” (Lapoujade, 2016, p.194). Un plano da testimonio de lo que se puede ver, sentir o pensar, y de los modos en que esto ocurre. En este sentido, es lo que comienza bosquejar una imagen determinada del pensamiento.

En efecto, el caos es el elemento desde donde se instaura el plano de inmanencia. Esto no significa que el plano se instale en el caos sin más o se confunda con él. Más bien quiere decir que el plano de inmanencia se instala a partir de lo que emerge del caos, pues éste no es un absoluto indiferenciado, sino aquello que carece

²³ Deleuze juega constantemente con el término francés *plan*, tanto en su acepción de plano, ya sea geométrico o cartográfico, o sencillamente plan en su significado de proyecto o programa. Sin embargo, aquí está empleado fundamentalmente en el primer sentido. Esto permite asimilarlo a *plateau*, término con el que puede designarse el escenario de teatro, ya que ambos (*plan* y *plateau*) se caracterizan por un alto coeficiente de desterritorialización, pero no dejan de implicar pequeñas dosis de estratificación.

de consistencia. “El caos, en efecto, se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a las que éstas se esbozan y se desvanecen” (Deleuze y Guattari, 2013, p.46). Por lo tanto, el caos no es un mero azar, sino el desvanecerse de una consistencia, la circulación de cualquier determinación; “no se trata de un movimiento de una hacia otra, sino, por el contrario, de la imposibilidad de dos determinaciones, puesto que una no aparece sin que la otra haya desaparecido antes” (Deleuze y Guattari, 2013, p.46). En este sentido, la filosofía tiene que plantearse como una disciplina que permita que el movimiento persista como tal; de allí su necesidad de crear conceptos que tracen las ordenadas intensivas de tal actividad. Este es un teatro del movimiento real, que Deleuze reclama desde *Différence et répétition*. Y como tal, es un teatro desvinculado de la representación. No representa; presenta, instauro. No reproduce, crea.

En este caso, vemos que la imagen teatral, siempre recurrente en la filosofía deleuziana, tiene que ver con la importancia de definir el escenario. Tal espacio escénico no es invocado como un *topos* prefigurado, sino como una arquitectura emergente del movimiento. Es pre-filosófico, supone las condiciones internas de toda filosofía. Ahora bien, para terminar de comprender la idea del plano de inmanencia como el escenario de la filosofía, vale la pena vincularlo al término *plateau*. En *Mille plateaux*, Deleuze y Guattari utilizan la palabra meseta, tomando como referencia el uso que le da Gregory Bateson, esto es, como “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.26). Ni principio originario, ni teleología; es aquello que se mueve por el medio. En este sentido, la meseta es una región de intensidad, donde algo se organiza provisoriamente, donde se entran líneas (de estratificación y de fuga) que crecen por el medio. Y es interesante ver que el plano también opera por intensidad; funciona como una materia intensiva, con variaciones en grado de potencia, cambio de umbrales y relaciones diferenciales. Como la filosofía necesita de un escenario para erigirse, y desde allí crear conceptos, éste no puede ser otro que un espacio no definido, que secciona el caos. En definitiva, un plano que comparte las características intensivas del *plateau*. Es sabido que, en las artes escénicas, *plateau* es el espacio destinado a la (re)presentación de la acción escénica; en una palabra, el escenario. El plano que reclama Deleuze para que la filosofía pueda crear sus conceptos, es el mismo que

exigen las prácticas teatrales contemporáneas. Pues desde hace casi un siglo que las numerosas líneas de investigación sobre la teatralidad han ido virando hacia otras formas de experimentación sobre la escena y nuevas propuestas de construcción del hecho teatral. Esto implica una separación paulatina (y sin dudas, con muchas aristas) del esquema de la representación. Lo cual se traduce en una concepción del escenario con un espectro mucho más amplio y fragmentario que en la lógica tradicional del teatro.

En *Mille Plateau*, Deleuze y Guattari se detienen a explicar que el plano puede ser de dos maneras: o bien de organización, o bien de inmanencia. El primero presenta fundamentalmente formas que se desarrollan o sujetos que se forman. “Una estructura oculta necesaria para las formas, un significante secreto necesario para los sujetos” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.268). Como tal, no está dado, sino que se deduce de sus efectos, esto es, el principio de organización no se muestra de manera directa en relación a lo que se organiza. Por lo tanto, es un plano de trascendencia, pues requiere de una dimensión suplementaria que se posa sobre lo dado como un principio oculto. De tal manera, el plano de organización se caracteriza por la estratificación, es el espacio en que se vinculan estratos entre sí. El plano de inmanencia, por su parte, trabaja sobre elementos no formados (al menos relativamente) y potencias afectivas no subjetivadas. Se trata, en consecuencia, de movimientos, de relaciones de velocidad y lentitud. “Nada se desarrolla, pero, tarde o temprano, suceden cosas, y forman tal o tal agenciamiento según sus composiciones de velocidad. Nada se subjetiva, pero se forman haecceidades según las composiciones de potencias o de afectos no subjetivados” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.269). Aquí están presentando lo que luego, en *Qu'est-ce que la philosophie?*, mostrarán como un recorte del caos; en este caso, lo explican como una sección de multiplicidades, cuyas dimensiones son variables. El punto a destacar es el carácter inmanente de este plano, en tanto no comporta una estructura o génesis. No remite a un primer principio ni alguna dimensión trascendente. Funciona intensivamente y haciendo proliferar dimensiones, de acuerdo con lo que pase por él y los agenciamientos que se establezcan. En este sentido, el plano consiste y compone. Por ello, los autores también lo denominan plano de consistencia o de composición, aunque éste último preferimos reservarlo para el tipo de plano que se produce en las artes, ya que Deleuze lo usará preferentemente en ese sentido en trabajos posteriores. Ahora bien, un aspecto crucial es que este plano

escapa a los estratos, se caracteriza por un alto coeficiente de desterritorialización, de modo que pueda asegurarse ese nivel no subjetivante y no estructurante (propio, más bien, del plano de organización). Sin embargo, como los autores advierten reiteradamente, una desterritorialización absoluta es perniciosa; seguir una línea de fuga hasta su extremo, la transforma en una línea de muerte. Por lo tanto, es claro que se necesita un pequeño nivel de estratificación que evite la caída en un agujero negro. Es la cautela a la que siempre nos recuerdan. Esto da el indicio de que el plano no es puro; su distinción es, en cierto modo, abstracta y analítica. Tanto el plano de organización actúa sobre el de consistencia, como éste sobre aquel. Es por esta razón que podemos afirmar que el plano es el escenario, el *plateau* de la filosofía. Es la región de intensidad donde algo puede consistir. Una región que no puede ser pura desterritorialización; un espacio de posibilidad, donde el drama se puede desarrollar, donde los agenciamientos pueden cuajar.

Además de la instauración de un escenario, el teatro de la filosofía necesita de unos personajes conceptuales para escenificarse. Siguiendo la más elemental lógica teatral, el escenario debe ser habitado por unos personajes que pongan en movimiento la acción que constituye la teatralidad misma. En el caso de la filosofía, “los personajes conceptuales ejecutan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor e intervienen en la propia creación de sus conceptos” (Deleuze y Guattari, 2013, p.65). Esto pone de relieve una doble implicación del personaje: por un lado, colaboran en el establecimiento del plano de inmanencia; por otro, son cruciales para la creación de conceptos. Esto indica que no se pueden pensar los elementos de este teatro filosófico de manera lineal y escindida, sino que hay una dinámica muy íntima entre estos operadores, cosa que libera a la filosofía del yugo de una imagen dogmática del pensamiento, la cual requiere del acto de fundar y de elementos trascendentes para sostenerse. Aquí, en cambio, puede verse la importancia de introducir el personaje como un operador. En las propias palabras de los autores:

Los conceptos no se deducen del plano, hace falta el personaje conceptual para crearlos sobre el plano, como hace falta para trazar el propio plano, pero ambas operaciones no se confunden en el personaje que se presenta a sí mismo como un operador distinto. (Deleuze y Guattari, 2013, p.77)

De este modo, tenemos tres elementos dentro de la filosofía: “el plano prefilosófico que debe trazar (inmanencia), el o los personajes pro-filosóficos que debe inventar y hacer vivir (insistencia), los conceptos filosóficos que debe crear (consistencia)” (Deleuze y Guattari, 2013, p.78). Inmanencia, insistencia y consistencia responden a tres actividades propias del quehacer filosófico: trazar, inventar, crear. Esto, a su vez, nos da el índice de los rasgos propios de una filosofía que se presenta como una nueva imagen del pensamiento: hay rasgos diagramáticos, en tanto se traza un escenario o se extrae del caos un territorio; hay otros rasgos personalísticos, en la medida en que se inventan personajes que funcionan como agentes de enunciación; y hay rasgos intensivos, en cuanto se crean conceptos que pueblan el plano y establecen resonancias entre sí. En definitiva, lo que se pone de relieve es un esquema teatral donde se entrama un escenario (plano de inmanencia), con personajes y con acciones o dramas (conceptos).

Con esta imagen teatral de la filosofía, se pone en movimiento una maquinaria del pensar que profundiza la tipología que Deleuze elabora desde *Nietzsche et la philosophie*. En este sentido, los personajes conceptuales se demarcan con ciertos rasgos propios. Ante todo, operan con una función de regla. Esto quiere decir que los personajes juegan un papel fundamental en la producción de conceptos y, en consecuencia, en la instalación de la filosofía. Por supuesto que esto no implica que funcionen como una regla rígida, al modo de un modelo que se impone y reproduce, sino que, más bien, se trata de un operador que posibilita la construcción conceptual, la cual es siempre singular y varía de acuerdo al plano. Por lo tanto, otro rasgo crucial de los personajes es que no responden a ningún imperativo universalista. De allí la importancia de un escenario teatral propicio para este nuevo ejercicio. El personaje conceptual desempeña su rol en el suelo de un escenario singular, configurado como un territorio que ha arrancado algo al caos, y que en esa extracción ha conservado la fuerza del movimiento infinito. Nos encontramos siempre con el paisaje dramático de una tipología: una serie de casos de los cuales nos importa su singularidad, su modalidad, su relación, su lugar y agente de enunciación y no alguna suerte de esencia perdida.

Asimismo, Deleuze destaca que los personajes conceptuales no pueden reducirse a tipos psicosociales. Si bien no hay ninguna pretensión de universalidad, y los personajes varían conforme se transforma el plano mismo, esto no quiere decir que

la filosofía se circunscriba a una dimensión puramente circunstancialista o histórica. Lo que importa siempre es el movimiento; más que la historia, el devenir. Aunque los tipos sean introducidos por la historia, sociología o antropología, el análisis heurístico tiende a mostrar otros tipos más generales. Sin embargo, como hemos visto, la tipología que defiende este teatro filosófico, disloca por completo la imagen dogmática (para la filosofía) de una verdad objetiva. Por este motivo, el desplazamiento se da hacia el terreno del acontecimiento, donde el ojo está siempre atento a la irrupción de la novedad y su coeficiente desterritorializador. Es interesante pensar esto en paralelo con el teatro, pues dentro de la lógica del hecho teatral es crucial el carácter acontecimental de lo que ocurre en la escena. No hablamos de una mera localización espacio temporal (reducción alarmantemente frecuente en algunas líneas de teatrología), sino del potencial disruptivo de lo que emerge como novedad en el acto mismo de dramatizar. La teatralidad no se sustrae nunca a un relativo caos e imprevisibilidad, aunque pueda controlarlo o gestionarlo con diversas estrategias. En la instauración de la teatralidad se dinamiza la relación entre los diversos elementos de un agenciamiento teatral, hecho que se desenvuelve siempre de manera singular y hace aparecer lo nuevo como destellos difícilmente estratificables.

En adición a lo anterior, cabe destacar que, si bien los personajes conceptuales presentan rasgos personalísticos, esto no quiere decir que representen personas históricas o algún tipo de yo identitario. Tampoco se reducen a figuras retóricas. “El personaje conceptual no tiene nada que ver con una personificación abstracta, con un símbolo o con una alegoría, pues vive, insiste. El filósofo es la idiosincrasia de sus personajes conceptuales” (Deleuze y Guattari, 2013, p.66). Esto hace difícil determinar y distinguir los personajes, pues no se manifiestan a simple vista y, además, son fugaces y esquivos. El Sócrates de Platón o el Dionisio de Nietzsche no remiten a su referente histórico o mitológico. Son la piel que habita el filósofo para poder crear sus conceptos. De allí que Deleuze señale que el pensador deviene junto a sus personajes. Estos insisten sobre un plano, señalando el talento con el que se da vida a un concepto. Por lo tanto, hay una dimensión de vitalidad que intenta ser rescatada en esta imagen teatral del pensamiento. Deleuze muestra con esto la disolución del yo como el sujeto de enunciación del discurso filosófico. En su lugar, quien habla es una tercera persona. Y en su hablar hay un *pathos* específico que dota de vitalidad a la producción conceptual.

El personaje conceptual, en definitiva, desempeña el rol de un intercesor. Como habíamos visto, dentro del teatro de la filosofía cumple una función operativa que permite describir el plano de inmanencia y colaborar en la construcción de conceptos. En su rol mediador, los personajes interceden y asumen el lugar del pensador. Por ello, son los sujetos de enunciación. Ante la pregunta tipológica por un quién del discurso, encontramos en la formulación de los personajes conceptuales una respuesta que da cuenta del carácter dramático de la filosofía, tal como la piensa Deleuze a lo largo de toda su obra. El personaje ya no habla como un yo; opera como otro, como un intercesor, un modulador, una tercera persona. El personaje insiste, y en su repetición da cuenta del movimiento real. “En los enunciados filosóficos no se hace algo diciéndolo, pero se hace el movimiento pensándolo, por mediación de un personaje conceptual” (Deleuze y Guattari, 2013, p.66). El personaje asegura el movimiento de la escena. En cierto sentido, se puede pensar que es un operador silencioso, pues aparece en un estado de devenir imperceptible. Su aparición no siempre es evidente, por lo cual exige un esfuerzo de reconstrucción. Pero lo importante es cómo todo esto muestra que el teatro filosófico no es una mera referencia metafórica, sino que implica toda una imagen teatral del pensamiento. Esta imagen, donde se presentan escenarios, personajes y dramas, reformula la experiencia misma del pensar en clave de un movimiento de variación continua, que conjura los peligros de los anclajes esencialistas de una cierta imagen de la filosofía. En su lugar, el pensamiento recupera la fuerza de un teatro de gestos que no representan, sino que invocan una potencia creadora.

Podemos comprender, finalmente, que la preocupación teatral que recorre la filosofía de Deleuze, es mucho más profunda que un mero uso del teatro como una analogía. De hecho, afirmamos resueltamente que el teatro no representa ninguna metáfora en el empleo filosófico que el autor realiza. El teatro es una lógica para Deleuze. Lo que intenta desarrollar a lo largo de su trayecto intelectual es una lógica de la diferencia, la cual encuentra en el teatro el coeficiente potencial de una serie de operaciones que permiten abrazar el pensamiento en su irrupción violenta. Es en el teatro donde se cumple el designio nietzscheano de un filosofar intempestivo y perspectivista, donde las fuerzas se arremolinan para devastar el suelo frígido de un pensar capturado por buen sentido y los nombres ilustres. Los nombres-sujetos de la tradición se vuelven operadores; sus conceptos adquieren una función maquina; su

uso engendra otros conceptos como monstruos dramáticos en movimientos aberrantes. Hay un estado de resonancia permanente con un teatro de la crueldad artaudiano y de formas vanguardistas de la teatralidad que dislocan la representación. A Deleuze le interesa el movimiento que un teatro hace posible, movimiento real y no abstracto. Pero no cualquier teatro, sino aquel que se dispone a la experimentación. Las operaciones teatrales que él alude constantemente son las que le permiten inscribir el pensamiento en la vida y su derrame, en el recorrido enérgico de las fuerzas. El teatro es la potencia terrible, la tierra donde el pensamiento desenvuelve su drama y produce un cuerpo que no se organiza en virtud de los estratos duros; el concepto como un cuerpo que es otro modo de existencia: *theatrum philosophicum*.

Agenciamiento y teatralidad

Dispositivo y agenciamiento

En una entrevista de 1977, publicada bajo el nombre de *Le jeu de Michel Foucault*, el filósofo señala tres dimensiones sobre las que se sitúa la noción de dispositivo (Foucault, 1994b, p.299). En primer término, el dispositivo refiere un conjunto de elementos heterogéneos, tanto discursivos como no discursivos, y las relaciones de red en que éstos se entraman. En segundo término, importa la naturaleza de la relación entre esos elementos, la cual opera de manera dinámica, al modo de un juego, estableciendo funciones variables. Por último, el dispositivo responde a una posición estratégica dominante; esto quiere decir que, en su constitución histórica, surge como respuesta a una urgencia, a la resolución de un problema de orden práctico. De modo que, en un dispositivo, se da una naturaleza de heterogeneidad y ensamblaje en función de una pragmática concreta. Asimismo, resulta crucial para el sostenimiento y operatividad de un dispositivo, un proceso de sobredeterminación funcional, en el que éste es reajustado ante la resonancia o contradicción de sus efectos. Por lo tanto, un dispositivo surge ante una necesidad estratégica con el fin de producir un efecto deseado, razón por la cual tiene que reajustarse constantemente.

La constitución de los dispositivos, teniendo en cuenta esta definición, habilita una serie de interrogantes tipológicos sobre su misma naturaleza: ¿quién diseña las estrategias?, ¿cómo se llevan a cabo?, ¿en qué casos se ponen en marcha?, entre muchas otras. Como podemos observar, son todas preguntas que nada tienen que ver

con indagaciones de índole esencialistas, sino que, más bien, apuntan a la determinación del funcionamiento de los dispositivos. En este sentido, es importante señalar que ante la cuestión de un ¿quién? del dispositivo, Foucault rechaza taxativamente que se trate de una suerte de sujeto trans-histórico o poder centralizado; en cambio, se trata de una dinámica impersonal, que implica prácticas micropolíticas, deslocalizadas y diseminadas por todo el entramado de relaciones (de sujetos, discursos y prácticas) y que, en definitiva, corresponde a un funcionamiento del poder en el que se determinan procedimientos y estrategias destinados a enderezar las conductas; es la forma disciplinaria del poder (Foucault, 2008, pp.158 y ss). En consecuencia, todo dispositivo es de poder e implica una relación de fuerzas; es productivo, en tanto genera efectos mediante técnicas precisas; y, por esto mismo, su análisis es genealógico, y debe mostrar los elementos microfísicos que lo constituyen (y que, a su vez, configuran un diseño diagramático mayor).

En la lectura de Deleuze, la noción de dispositivo adquiere otros matices. En la conferencia *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (1988), expone una noción de dispositivo que lo acerca más a la de agenciamiento, que veremos a continuación. Ante todo, el autor refiere que un dispositivo es “un conjunto multilíneal. Se compone de líneas de diferente naturaleza (...) que siguen direcciones y trazan procesos siempre desequilibrados” (Deleuze, 2007, p.305). Es interesante reparar en esta caracterización, dado que contribuye a acercar las nociones de dispositivo y agenciamiento, haciendo difícil su distinción. No obstante, cabe recordar que, en otros textos como *Désir et plaisir* (1994), Deleuze recalca que cuando Foucault piensa los dispositivos, está mentando un tipo estrategias de poder que son reterritorializantes; el agenciamiento, en cambio, se caracteriza por las líneas de fuga y los movimientos de desterritorialización.

Deleuze destaca que en dispositivo hay que tener en cuenta, al menos, cuatro dimensiones (Deleuze, 2007, p. 306-307). En primer término, existen curvas de visibilidad; cada dispositivo posee sus propias modalidades de hacer ver, de determinar lo que es visible y lo que queda invisibilizado. En segundo lugar, encontramos curvas de enunciación, esto es, aquello que puede hablar; lo que se establece es, precisamente, el régimen de enunciados a que da lugar, en un momento histórico determinado, las prácticas jurídicas, literarias, científicas, etc. En tercera instancia, un dispositivo presenta líneas de fuerza; son vaivenes que atraviesan todo el dispositivo, que se

mueven de un lado al otro del mismo, e indican la forma en que se tejen las palabras y las cosas y las tensiones que se producen entre ellas; es, en última instancia, la dimensión del poder. En cuarto lugar, nos encontramos con líneas de subjetivación; esto quiere decir que existen determinados plegamientos dentro del dispositivo que producen procesos de subjetivación; no ya figuras preestablecidas de la subjetividad, sino un hacerse, un producir efectos.

De acuerdo con esta descripción de los dispositivos, Deleuze pone énfasis en dos consecuencias que se desprenden de ella. Por un lado, la noción de dispositivo implica una pragmática de la multiplicidad. No hay lugar para los universales en esta trama de líneas, ya que todas operan de modo variable, funcionan en un proceso que es distinto al de otros dispositivos. Esto implica un microanálisis de los elementos heterogéneos y diferenciales dentro de los dispositivos, es decir, considerar el funcionamiento de micro-dispositivos. Al mismo tiempo, involucra un análisis del diagrama dentro del cual operan transversalmente los micro-dispositivos, dejando al descubierto una máquina abstracta inmanente a lo social. Por otro lado, esta filosofía implica la irrupción de lo nuevo. El coeficiente de novedad y creatividad de un dispositivo es lo que define su capacidad de transformación; esto es, si puede o bien flexibilizar sus líneas o quebrarlas con vistas a desplazarse hacia otro tipo de dispositivo, o bien si puede endurecer esas mismas líneas para estratificarse y cerrarse sobre sí mismo. La novedad de un dispositivo respecto de los anteriores es lo que constituye su actualidad; esta última no refiere un estado de hecho de lo que somos fácticamente, sino, más bien, un estado de transformación, un índice de lo que estamos llegando a ser. Para Deleuze, esto da cuenta de un devenir. “En todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (que es lo que ya no somos) y aquello en que nos estamos convirtiendo: *la parte de la historia y la parte de lo actual*” (Deleuze, 2007, p.310). Es decir que hay un doble aspecto, tendido entre el archivo de un pasado reciente y su actualidad en tanto devenir-otro. Los dispositivos muestran, en este sentido, lo que estamos dejando de ser y aquello en lo que nos estamos convirtiendo.

Ahora bien, los matices que introduce Deleuze nos conducen a considerar la noción de agenciamiento en lo tocante al análisis de una práctica que involucre la multiplicidad. El concepto de agenciamiento viene a sustituir, a partir de *Kafka: pour une littérature mineur* (1975) y *Mille Plateaux* (1980), al de máquina deseante que Deleuze y Guattari abordan en *L'Anti-Oedipe* (1972), ya que, en primer término, esta

noción mienta un ensamble productivo, cuestión definitoria en la idea de maquinación deseante. Tal como señala Juan Manuel Heredia (2014), hay que tener en cuenta que pocos años después de la publicación de esta última obra, Foucault irrumpe con el concepto de dispositivo, en *Surveiller et punir* (1975), lo cual tiene mucho que ver con ese desplazamiento. Como indicamos anteriormente, Deleuze retoma y discute la noción de dispositivo, e introduce ciertos matices que lo diferencian de su amigo y que, a la vez, lo inclinan más hacia el concepto de agenciamiento. En un primer acercamiento, se puede entender un punto de contacto entre los dos conceptos, pues si comprendemos genéricamente el agenciamiento como un conjunto de acoplamientos y conexiones entre elementos heterogéneos en relaciones variables de funcionabilidad, bien podemos verlo como una cara análoga a la definición foucaultiana de dispositivo como red de elementos heterogéneos, discursivos y no discursivos. Sin embargo, como propone Patricio Landaeta Mardones (2020, p.243), esta caracterización corresponde sólo a una versión restringida del concepto de agenciamiento, a la cual habría que nutrir con su versión ampliada en la constelación conformada por los conceptos de cuerpos sin órganos y máquina abstracta. No obstante, aquí nos interesa observar la naturaleza propia del concepto de agenciamiento, para comprender su especificidad y diferencia respecto de la noción de dispositivo. En *Mille Plateaux*, Deleuze y Guattari explican lo siguiente:

Según un primer eje, horizontal, un agenciamiento incluye dos segmentos, uno de contenido, otro de expresión. Por un lado, es agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro, agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos. Pero, según un eje vertical orientado, el agenciamiento tiene por un lado partes territoriales o reterritorializadas, que lo estabilizan, y por otro, máximos de desterritorialización que lo arrastran. (Deleuze y Guattari, 2010b, p.92)

En esta cartografía, los autores indican que hay una tetravalencia del agenciamiento, constituida por los vértices de cuerpos, enunciados, (re)territorializaciones y desterritorializaciones. O como también plantea Herrera (2014, p.94), un aspecto relacional y otro procesual. El eje horizontal muestra la relación recíproca entre los cuerpos (segmento de contenido) y los enunciados

(segmento de expresión). Es decir, hay una trama de cuerpos, con capacidad de afectar y ser afectados, acoplados entre sí y a una multiplicidad de estados de cosas. Esto implica un sistema de interacción, de funcionamiento y co-funcionamiento; en definitiva, un régimen de maquinación que da cuenta de una pragmática determinada del campo social. A su vez, existen agenciamientos colectivos de enunciación, que muestran el aspecto semiótico de esta componenda de cuerpos con la cual se articula. Es decir, la enunciación tiene también una cara vuelta hacia lo social, se constituye desde esa misma trama, tiene que ver con el aspecto impersonal que recorre el campo social y produce un régimen de signos; éste desborda lo meramente lingüístico, pues claramente adopta un carácter pragmático, es decir, no son signos por sí mismos, sino en relación con los cuerpos y sus movimientos de territorialización y desterritorialización. De acuerdo con esto, un agenciamiento es siempre agenciamiento maquínico de efectuación y agenciamiento colectivo de enunciación (Deleuze y Parnet, 2013, p.81). Su contenido no remite a objetos, sino a estados maquínicos, y su expresión no alude a un sujeto, sino a agentes colectivos de enunciación. Por lo tanto, estamos ante un agenciamiento cada vez que podemos discernir un acoplamiento de elementos materiales y un régimen de signos que le corresponde.

Por su parte, el eje vertical indica que un agenciamiento comporta procesos de (re)territorialización; esto es, compone partes estabilizadoras que fijan los acoplamientos propios del agenciamiento en una regularidad. Pero, al mismo tiempo, nos encontramos con movimientos de desterritorialización, que hacen temblar el equilibrio de cualquier composición y permiten el advenimiento de nuevas configuraciones. De este modo, podemos observar un aspecto fundamental introducido por el concepto de agenciamiento: la dimensión del territorio. Una regla concreta de los agenciamientos consiste en detectar el tipo de territorio que comprenden, la modalidad de apropiación de un ensamblaje. “El territorio está hecho de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de ‘propiedades’” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.513).

A partir de este último aspecto, podemos entender el vínculo de los agenciamientos con la estratificación. Si bien ambos son procesos diferentes, Deleuze recuerda que un agenciamiento se produce en un estrato. Los estratos consisten “en formar materias, en aprisionar intensidades o en fijar singularidades en sistemas de resonancia y redundancia, en construir moléculas más o menos grandes en el cuerpo

de la tierra, y en hacer entrar estas moléculas en conjuntos molares” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.48). Aquí es importante entender que nada de esta experiencia se halla ajena al campo social. Por lo tanto, un agenciamiento se produce en el marco de un ensamblaje molar con códigos establecidos de antemano, cuyo funcionamiento tiende a la reproducción, a proyectar el campo de experimentación del deseo sobre una distribución formal preestablecida (Zourabichvili, 2007, p.17). Lógicamente, un agenciamiento trasciende esto, no se reduce a la pura estratificación. Ambos poseen un contenido y una expresión, pero en el caso de los primeros, el contenido se ha transformado en un sistema pragmático y la expresión en un sistema semiótico; esto quiere decir que no han quedado fijados ni estabilizados, sino que están atravesados por movimientos de desterritorialización. No obstante, los autores necesitan postular el polo de la estratificación para explicar cómo el caos se convierte en algo. Como también aporta Ian Buchanan (2020, p.216), el análisis de estratos permite identificar las capas de las que está hecha el mundo y, a su vez, investigar las variaciones que se dan entre esas capas, sin asumir que éstas siguen un patrón inamovible. De allí que sea posible hallar fugas. Dado que el límite de la desterritorialización es la esquizofrenia como fuga absoluta, es necesario un coeficiente de estratificación que ocupe el lugar de una prudencia, a modo de operador, que evite la huida hacia un agujero negro que implicaría la autodestrucción del proceso de experimentación mismo. Se trata de una prudencia práctica experimental; una versión revisitada de la *caute* de Spinoza. Esta es la razón por la cual el agenciamiento requiere de un polo de estratificación que lo hace investir la estructura molar. Pero, al mismo tiempo, y sobre todo, la forma de investir se da siempre desde la molecularidad, desde agenciamientos locales. Esto implica que los códigos mayores son recorridos por singularidades que los harán entrar en desequilibrio. Hay un escape permanente del código estratificado, cuya razón radica en evitar la caída en formas de sujeción profundas. Se trata de experimentar los estratos para recorrerlos y liberar las líneas de fuga, desprender intensidades o hacer pasar flujos discontinuos; en definitiva, una operación del deseo.

Esta dinámica procesual, de movimientos de variación continua, indican que el agenciamiento remite siempre a un campo experimental de deseo. Como Deleuze y Guattari ya habían señalado en *L'Anti-Oedipe*, el deseo es un proceso productivo, un ensamble o montaje experimental que inviste siempre la maquinaria social. De acuerdo con ello, el deseo fluye y se distribuye molecularmente. Pero en ese

movimiento, el mismo deseo requiere ciertos momentos de estratificación para que su movimiento no desborde hacia una fuga irrefrenable que aniquile su propio coeficiente de productividad. Nunca se trata de una desestratificación salvaje. Por eso, los autores insisten en una idea de prudencia práctica o *caute* spinoziana. “Lo peor no es quedar estratificado –organizado, significado, sujeto– sino precipitar los estratos en un desmoronamiento suicida o demente” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.165). También es importante señalar que el deseo no puede evitar ser eventualmente capturado por el aparato molar.

En relación a esta última cuestión, queda al descubierto que el deseo es primero en relación a los dispositivos de poder, se ubica en un orden anterior; más tarde puede ser capturado por una instancia de poder que, en rigor, ha germinado en ese mismo ensamblaje deseante. “Los dispositivos de poder surgirán en todas partes donde se operan las reterritorializaciones, aún abstractas. Los dispositivos de poder serían, por lo tanto, un componente de los agenciamientos. Pero también éstos comportarían puntos de desterritorialización” (Deleuze, 2004a, p.20). En este sentido, Deleuze piensa que los dispositivos de poder no son constituyentes en sí mismos, sino que dependen de un agenciamiento, de una dimensión de éste, a partir de la cual el dispositivo emerge como una estratificación de poder. Es, por tanto, el polo del estrato lo que permite la emergencia de un dispositivo de poder, dejando en evidencia que el concepto de agenciamiento es más amplio y distribuye esas formaciones de poder. Esto no reduce el proceso a un estancamiento, ya que en la misma naturaleza de los agenciamientos se encuentra su coeficiente de desterritorialización. De allí que Deleuze entienda que una sociedad está marcada fundamentalmente por la fuga. Es el deseo, en tanto producción, el que permite una huida de los estratos que, asimismo, también genera. El poder, así, es una afección del deseo.

Finalmente, cabe resaltar un aspecto más que es necesario ligar al agenciamiento. Se trata del concepto de máquina abstracta. Aquí los autores intentan enfatizar en una de las puntas del tetraedro del agenciamiento: los máximos de desterritorialización. Esto quiere decir que las máquinas abstractas diagraman el territorio hacia el que puede abrirse un agenciamiento y también reparten en un espacio las formas en que los agenciamientos entran en contacto entre sí. Las máquinas abstractas funcionan como un principio de distribución de lo informal, es decir que ignoran las sustancias y las formas, carecen de contenido determinante. Más bien

operan en una función diagramática. La máquina abstracta es el diagrama del agenciamiento. Funciona como un principio de distribución o síntesis de registro (Lapoujade, 2016, p.199). Por supuesto que esto no representa ningún tipo de esquema determinante, sino un conjunto de líneas que configuran una maquinaria donde predomina la potencia de la variación continua; “cada máquina abstracta puede ser considerada como una ‘meseta’ de variación que pone en continuidad variables de contenido y de expresión” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.520). De acuerdo con esto, nos importa retener que una formación de poder, por ejemplo, debe remitirse al diagrama o máquina abstracta del cual ha emergido. Esto implica un análisis de las condiciones que han hecho efectuar los agenciamientos en una estratificación tal que su afección mayor es el poder como un dispositivo. Y en relación con la discusión que nos interesa y convocamos a continuación (la teatralidad), entendemos que es necesario ubicar la maquinaria abstracta que permite las distribuciones y efectuaciones de los agenciamientos concretos. Esto permite ver que, si bien existen determinadas líneas poéticas para cualquier composición teatral, hay un fondo de variación continua, dado por la máquina abstracta, que permite las desterritorializaciones necesarias para configurar constantemente teatralidades singulares.

Agenciamiento teatral

A partir de lo descripto, nos interesa pensar cómo opera el agenciamiento dentro de las prácticas teatrales. Al interior de las reflexiones sobre el teatro, como así también en el seno de las mismas prácticas escénicas y los presupuestos teóricos que manejan sus hacedores, se encuentra muy difundido el uso del término dispositivo para describir un artefacto poético que, en términos generales, condiciona el modo de producción y circulación de la teatralidad. No obstante, entendemos que el alcance del mismo resulta un poco limitado, en tanto no da totalmente cuenta de los elementos inmanentes que se ponen en juego en el momento de una composición escénica. En este sentido, consideramos que hacer una lectura de este ámbito desde el concepto de agenciamiento, contribuye de manera efectiva a comprender las operaciones poéticas que se dan cita en las prácticas teatrales contemporáneas, caracterizadas por un alto coeficiente de hibridación y experimentación que diluye las fronteras clásicas entre lenguajes artísticos. Por ello, nos interesa recuperar un posicionamiento que hable del modo en que se producen las prácticas teatrales concretas, esto es, la poética que está

de fondo en cada montaje, más allá de las particularidades de cada uno (recordemos la distinción que hace Valenzuela entre poéticas teatrales, expuesta en la introducción de este estudio, consistente en las matrices realista, simbolista y dadaísta).

Teniendo en cuenta esto, consideramos que la distinción de los modos de producción de teatralidad es útil para ubicar y comprender ciertas lógicas compositivas. En este sentido, dichas poéticas están configuradas como máquinas abstractas. Consideramos que es pertinente leer estas poéticas desde la noción de máquina abstracta, pues ésta aporta una serie de matices que suelen ser pasados por alto en las reflexiones teatrológicas. Ocasionalmente, en dichas teorizaciones (y en las prácticas teatrales mismas) se utiliza el concepto de dispositivo de manera muy extendida y genérica, sin ahondar en los detalles que lo distinguen del agenciamiento. Si bien esto permite una lectura interesante del funcionamiento de las operaciones teatrales que conforman un plano compositivo, creemos que es más fecundo introducir el concepto de agenciamiento en este concierto. Como hemos visto en la exposición anterior, un agenciamiento presenta una serie de matices que permiten comprender las conexiones de heterogeneidades en un nivel diferente al del dispositivo. En consecuencia, entendemos que las matrices teatrales que hemos mencionado, pueden entenderse como máquinas abstractas.

Tal como afirman Deleuze y Guattari (2010b), “la máquina abstracta es como el diagrama de un agenciamiento. Traza las líneas de variación continua, mientras que el agenciamiento concreto se ocupa de las variables, organiza sus diversas relaciones en función de esas líneas” (p.103). De acuerdo con esto, entendemos que una “máquina abstracta teatral” refiere un conjunto de líneas que se disponen a modo de trazado diagramático, carente de contenido específico, pero que determinan componentes virtuales, que son efectuados por los agenciamientos concretos, para definir el modo de producción de una teatralidad específica. La máquina abstracta teatral permite distribuir lo que se produce en el seno de un plano compositivo, esto es, la escenificación. Al estar conformada por líneas abstractas, favorece los movimientos de desterritorialización, razón por la cual estas líneas son de variación continua y permiten que los modos de producción, dentro de una misma máquina abstracta, devengan en efectuaciones teatrales tan diversas como los agenciamientos por las que están atravesadas.

Asimismo, entendemos que cada una de estas máquinas abstractas o máquinas poéticas teatrales marcan un modo de visibilidad específico. Por ello, llamaremos “dispositivo de visibilidad” a estas matrices poéticas. En rigor, un dispositivo de visibilidad consiste en una estratificación relativa de elementos heterogéneos, cuya disposición, conexión y funcionamiento operan en virtud de la estabilización de sus partes, para configurar un aparato que haga patente una lógica de composición determinada. Por lo tanto, tenemos, en primer lugar, una máquina abstracta que determina el diagrama del agenciamiento. Luego, se conforma un dispositivo de visibilidad, que define una poética en la medida que propone un recorte y organización singular de los elementos teatrales. Pero de manera transversal, vemos que cada modo de producción de teatralidad está recorrido por agenciamientos.

Tal como explicamos más arriba, el agenciamiento posee una naturaleza tetravalente. Esta especificidad puede proyectarse sobre la composición de una teatralidad. Por un lado, sabemos que un agenciamiento implica un segmento de contenido, un agenciamiento maquínico de cuerpos. El hecho teatral en sí consiste en la forma en que se disponen, distribuyen y aparecen una serie de cuerpos. Y las poéticas teatrales, con sus disímiles lógicas, corresponden a una modalidad en las que esas distribuciones corporales adquieren una funcionalidad. Dicho en otros términos, la configuración de una matriz teatral tiene su tipología en el funcionamiento de ciertos acoplamientos maquínicos. Es la forma en que se efectúa el agenciamiento lo que determina la cualidad de un modo de producción específico en la lógica teatral. Si bien una matriz poética recae sobre una generalidad, es decir, sobre un conjunto elemental de regularidades, esto no implica que funcione como una regla. Es sólo una lógica genérica en la que se distribuyen agenciamientos corporales. Luego, cada singularidad, esto es, cada montaje teatral, opera en una combinatoria de esas líneas elementales, a partir de la introducción de diversos estados de variación. Por lo tanto, cualquier análisis teatral debe ser pensado desde su tipología, lo que Deleuze llama método de dramatización. Los cuerpos constituyen el agenciamiento maquínico de efectución de la máquina abstracta teatral. Ya sea que éstos aparezcan como instrumentos de la representación, como podría ser en una matriz realista, o como operadores desorganizados (a la manera de un cuerpo sin órganos), como ocurre en las poéticas simbolistas o dadaístas, siempre estamos ante formas productivas que dependen del agenciamiento en el que los cuerpos habitan el espacio escénico.

Por otra parte, nos encontramos con un segmento de expresión, que corresponde a un agenciamiento colectivo de enunciación. De acuerdo con esto, toda teatralidad se caracteriza por la construcción de signos específicos. En el caso de algunas poéticas, la configuración semiótica se da en el plano de una reproducción de los signos contenidos en la dramaturgia, con una preponderancia evidente del régimen lingüístico, tal como ocurre, por ejemplo, en las poéticas realistas. Pero en otras, el aspecto semiótico aparece en las formas de interacción de los cuerpos entre sí, de los elementos escénicos que se agencian con esos cuerpos, y en los movimientos que se desprenden de ese funcionamiento. En el simbolismo, tomado por caso, hay un desprendimiento del régimen de significación; las formas en que aparecen los cuerpos, los ritmos que adoptan y los discursos que enuncian, fragmentan los signos y presentan un sistema abierto donde el sentido queda desplazado. Cabe aclarar que esta lectura no tiene que ver con la perspectiva de una semiótica del teatro, campo completamente diferente al de una filosofía de los agenciamientos. Aquí intentamos pensar cómo la misma teatralidad se compone como un campo que desde su inmanencia produce signos. En definitiva, de lo que se trata es de comprender la teatralidad como una pragmática de la multiplicidad. Por ello, se puede ver que un agenciamiento colectivo de enunciación pone de relieve, también, un régimen de afectos que se dan cita en una producción poética. Por ejemplo, dentro de la lógica dadaísta, estos agenciamientos tienen que ver más con el modo en que la acción produce afecciones que con la configuración de un significado, el cual queda por completo diluido. De allí que prácticas como la *performance* se definan por un régimen de producción completamente desprendido de las lógicas tradicionales y en su misma enunciación generen la realidad que evocan.

En el mismo orden de cosas, nos encontramos, además, con movimientos de (re)territorialización y desterritorialización propios de los agenciamientos. Como ya mencionamos, las diversas poéticas no son esquemas rígidos de producción, sino que, en las prácticas teatrales y montajes concretos, tienden a mezclarse constantemente. De modo que el movimiento constituye la naturaleza propia de lo teatral. En este sentido, la teatralidad recorre esos movimientos; de un lado, configura un orden de regularidad; del otro, lo desestabiliza. Cada poética aparece como un modo específico de ordenar los ensambles propios del agenciamiento; no obstante, esa organización está siempre supeditada a movimientos de desterritorialización, en mayor o menor

grado. Allí es donde radica la importancia del agenciamiento concreto. Como recuerdan Deleuze y Guattari (2010b): “El agenciamiento regula las variables a tal o tal nivel de variación, según tal o tal grado de desterritorialización, para determinar cuáles entrarán en relaciones constantes u obedecerán a reglas obligatorias, y cuales servirán, por el contrario, de materia fluente para la variación” (p.103). De este modo, cada poética marca puntos de anclaje sobre los cuales se erige la producción teatral misma y junto a los cuales se alinean los montajes singulares con sus configuraciones estéticas propias. Esto no implica una homogeneidad necesariamente. De hecho, lo importante es el potencial de variación ínsito en la misma distribución de los movimientos. A propósito, Deleuze remarca en *Un manifeste de moins* que el movimiento de variación continua es uno de los elementos definitorios de cierta teatralidad (en el caso que él considera, se trata de un teatro de la no representación). En este sentido, es claro que la variación es propia de un agenciamiento teatral, en el cual se oscila entre un polo relativamente territorializado y otro desterritorializante.

En este orden de cosas, vemos el papel que desempeña el polo estrato del agenciamiento en la construcción de la teatralidad. Siempre es importante en la medida en que facilita la configuración de una lógica compositiva. De otro modo, la experimentación sería infructífera, caería en un agujero negro. No obstante, en tanto el fondo de una composición poética está atravesado por líneas y fuerzas, toda matriz teatral está sujeta a devenires moleculares. La máquina abstracta teatral brinda un diagrama cuya organización es singular a cada montaje y depende de los agenciamientos concretos que se ponen en movimiento y la manera en que éstos van produciendo el hecho teatral. De esta manera, la distribución de los elementos diferenciales de la escena, la organización del espacio, el tiempo y los cuerpos; el funcionamiento de esos cuerpos en relación a las demás materialidades escénicas (luz, sonido, escenografía, etc.); el uso de los cuerpos en relación a la continuidad o ruptura de la representación; todo ello, entre otras cosas, forma parte de la multiplicidad de elementos que interactúan y se ensamblan en la producción de agenciamientos concretos. Éstos son, en definitiva, los que determinan la teatralidad desde esa misma molecularidad. Los modos de producción responden a máquinas abstractas teatrales cuya efectuación se da en dispositivos de visibilidad; éstos, a su vez, dependen del funcionamiento de los agenciamientos que se ponen en juego. Todo ello opera en un plano molecular, que impide que la lógica de producción sea un modelo rígido. Más

bien se trata de una matriz de experimentación constante. De allí la heterogeneidad propia de las formas de producir teatralidad y la dificultad de encontrar un modo uniforme para explicarlas y sistematizar la pluralidad de prácticas. En efecto, la homogeneización de la lógica de producción en virtud de conseguir ciertos resultados escénicos, validados por la abstracta institución “teatro”, y obtenidos meramente de la aplicación de una receta anquilosada, pero funcional al sistema mercantilizado de circulación de producciones escénicas, responde a la hegemonía de un dispositivo de visibilidad que se ha estratificado en exceso. En otras palabras, se trata de un dispositivo de poder. Pero éste no aparece de la nada ni proviene desde afuera. Es resultado de un agenciamiento; de la estratificación de uno de los polos del agenciamiento. Sin embargo, como ya hemos visto, esa estratificación de poder aun reporta un coeficiente de desterritorialización. Por lo cual, más allá de las institucionalizaciones en los circuitos oficiales de circulación de las prácticas teatrales, siempre hay un contra-movimiento donde la experimentación con los componentes de la teatralidad juega en favor de las líneas de fuga, que permiten migrar hacia otros modos de composición y hacia la creación de otras formas de existencia.

En síntesis, podemos comprender que la teatralidad está efectivamente compuesta por agenciamientos. Las diversas poéticas teatrales se entienden como máquinas abstractas en la medida en que constituyen el diagrama del agenciamiento. Cada máquina abstracta teatral, entonces, permite su actualización en dispositivos de visibilidad, que operan como un modo concreto de configuración del ensamble de las multiplicidades propias del teatro. Es decir, representan el polo estrato del agenciamiento, pero con la claridad de ser una reterritorialización metaestable. La pluralidad contemporánea de prácticas escénicas, generalmente construidas desde la hibridación de lenguajes, deja en evidencia que las matrices teatrales a las que responden son simplemente configuraciones diagramáticas desde las cuales se producen derivas, contagios o mixturas. No son condicionantes; en todo caso, definen un aspecto paradójico de ser condiciones desestabilizantes.

Capítulo 3

Escenas de la aminoración y el agotamiento

Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada. Mi pensamiento se chupa la sangre de las imágenes. Mi drama ya no tendrá lugar.

Heiner Müller

Teatro de la aminoración

Potencias de sustracción

En *Un manifeste de moins* (1979) Gilles Deleuze aborda la cuestión teatral desde una óptica exclusivamente poética, esto es, desde la lógica interna de producción de la teatralidad. Este opúsculo, junto con *L'Épuisé* (1992), son las únicas obras donde el autor se aboca al teatro desde el teatro mismo, pues, como vimos en el capítulo anterior, las referencias sobre el tema se encuentran dispersas en su obra y aluden, más bien, a un uso metodológico del teatro dentro de una imagen teatral del pensamiento. En la obra que nos convoca, nos encontramos con un problema medular que articula la reflexión sobre el teatro: la representación y el poder. La escena, tradicionalmente entendida, se configura a partir de una distribución jerárquica de elementos estables, desde la autoridad del dramaturgo a la del director, pasando por el arte del actor cuya técnica se reduce a una puesta en marcha de modalidades relativamente fijas de representación de un personaje. Esta constelación de funciones configura determinados centros de poder, los cuales producen una clausura sobre la experimentación de otras modalidades de existencia de la teatralidad. Frente a esta problemática, representación y poder, el teatro contemporáneo se posiciona en un intento de desvinculación de esa relación unilateral, y produce tensiones constantes en dirección a realizar un trabajo de crítica sobre la forma propia del teatro. Esta cuestión es la misma que ve Deleuze, y la que le interesa pensar a partir del trabajo escénico del director italiano Carmelo Bene. Para el filósofo, es necesario un desajuste de la relación representación-poder para pensar una teatralidad vinculada a la variación, el devenir o lo minoritario, cuestión central del texto mencionado.

Los elementos de poder ejercen su dominio sobre la escena desde un afuera que opera como una trascendencia. Es decir, el ejercicio de control sobre la escena y su teatralidad está proyectado desde una instancia ajena a ella. Esto nos coloca en el problema de la creación artística como un mero efecto de reproducción. Se reproduce la palabra del texto dramático en virtud de una fidelidad a su autor, se reproduce la autoridad del director en función de un amoldamiento a su idea de la puesta en escena, o se reproducen una serie de técnicas, en dirección a construir un personaje que ilustre lo que éste debe ser: la representación de un *a priori*. Esto corresponde, fundamentalmente, a un tipo de poética teatral, la poética realista. Sin embargo, hay otras matrices de producción escénica que se corren de esa lógica. Aun así, los elementos de poder suelen persistir en forma mucho más solapada.

Por este motivo, Deleuze considera que el teatro debe configurarse, en primer lugar, como una crítica. Aquí es necesario detenerse sobre la noción de crítica que maneja Deleuze. Ante todo, el filósofo piensa este concepto como el análisis de una sintomatología. Ya hemos señalado que, desde la perspectiva nietzscheana, la filosofía se inscribe en una lógica dramática de análisis de los tipos, en tanto encarnan síntomas de un modo de comprender los conceptos en su vínculo con las fuerzas que los constituyen. “Toda filosofía es una sintomatología” (Deleuze, 2016c, p.10). Asimismo, la sintomatología opera como una clave de lectura sobre las artes. Deleuze emplea esta idea para referirse, fundamentalmente, a ciertas operaciones de la literatura. Por ejemplo, en *Présentation de Sacher–Masoch* (1967) destaca este aspecto que será, luego, retomado en su último libro *Critique et clinique* (1993). “La sintomatología es siempre cuestión de arte” (Deleuze, 2017, p.16). Aquí Deleuze muestra, a partir del análisis de las obras de Sade y Masoch, que la crítica literaria y la clínica médica trazan una alianza de implicación mutua, donde las especificidades de unas ciertas entidades clínicas, como el sadismo y el masoquismo, no pueden pensarse separadamente del valor literario que los autores imprimieron en sus escritos. De modo que la crítica y la clínica operan como claves metodológicas de lectura. “Y, en lugar de una dialéctica que corra a reunir contrarios, deben intentarse una crítica y una clínica capaces de despejar tanto los mecanismos verdaderamente diferenciales como las respectivas originalidades artísticas” (Deleuze, 2017, p.16). Lo que ve Deleuze en ciertos escritores es el tratamiento del mundo en términos de síntomas y la escritura como una clínica que erige la arquitectura de su obra (que no se confunde jamás con

una terapéutica). Por tanto, de lo que se trata es de aprehender los signos que se manifiestan en una obra artística como un modo de capturar su singularidad, de reconstruir el plano de composición de una obra. En *Critique et clinique*, Deleuze destaca este aspecto. “Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto” (Deleuze, 2016b, p.10). El desafío se halla en ingresar a una obra desde sus síntomas para dar cuenta del movimiento que ésta pone a rodar.

En *Dialogues* (1977), Deleuze en conversación con Claire Parnet, destaca la implicación indisociable de la crítica y la clínica y la manera que esta perspectiva se distingue de cualquier procedimiento de interpretación. En efecto, la cuestión se adscribe en una cartografía de flujos y devenires, en movimientos y velocidades. “La crítica sería algo así como el trazado del plano de consistencia de una obra (...). La clínica, de acuerdo con su estricto sentido, sería el trazado de las líneas en el plano, o la manera que tienen de trazarlo” (Deleuze y Parnet, 2013, p.134). En otras palabras, se trata de ver la forma en que se conjugan los flujos y el modo en que las líneas se desplazan y precipitan. Las líneas determinan pendientes que, a veces, arrastran a las demás. Es este movimiento el que se puede cartografiar en una crítica y clínica. De acuerdo con esto, Deleuze y Parnet destacan los siguientes aspectos (2013, pp.134-138). En primer lugar, el problema del nombre propio; aquí no se trata de identificar un sujeto de enunciación, sino que éste se constituye como un agenciamiento, como un colectivo que se encuentra con otros y realiza individuaciones no personales. En segundo término, los agenciamientos determinados por un régimen de signos; en una obra no encontramos simplemente temas y signos lingüísticos, sino agenciamientos de enunciación y de deseo, esto es, flujos que entran en vecindad con otros y van configurando el entramado de contenido y expresión. En tercer lugar, un movimiento de huida en los regímenes de signos. Cada autor, y podríamos decir también, cada obra, traza un régimen de signos en una pendiente particular. Es decir, cada cual establece su propio plano de composición, donde ya no se distingue el contenido y la expresión, sino que se presentan partículas en movimiento o reposo, en relaciones de velocidad y lentitud. Esto quiere decir que la obra artística implica un movimiento de variación continua.

Por todo lo expuesto, vemos que la crítica va acompañada de una clínica. Anne Sauvagnargues explica que el aspecto clínico de las artes radica en la experimentación de fuerzas vitales. “La experimentación nos permite entrar en la función clínica del arte. La crítica es considerada clínica desde dos perspectivas: el arte deviene una experimentación clínica de posiciones vitales, mientras una crítica es considerada como un discurso sobre la obra arte, diagnosticando su vitalidad, su velocidad” (Sauvagnargues, 2013, p.23)²⁴. En alianza con esto, la crítica aparece como un discurso cuyo rol se realiza en el diagnóstico de los signos que configuran el movimiento vital. Cabe notar que aquí no se trata de establecer determinaciones definitivas, ni de realizar una crítica en el sentido de la interpretación de la obra. Mucho menos de elucidar las motivaciones individuales, subjetivas o históricas en el trabajo de un artista. En su lugar, un diagnóstico consiste en poner de relieve la cartografía implicada en la obra. En rigor, se trata de un relevamiento de los afectos que se involucran en una producción poética. De modo que una clínica implica una afectología, esto es, una indagación de los modos de afectar y ser afectado que son constituyentes de una obra artística (Sauvagnargues, 2013, p.23). Esta lógica de operación evidencia la reticencia de Deleuze por inscribirse dentro de un discurso de teoría o crítica del arte. Su aproximación a estos problemas juega con la pretensión de analizar los modos en que las lógicas artísticas trabajan con operaciones que plantean otras modalidades de pensamiento. Y lo que concretamente llama la atención del filósofo son las producciones donde se observa una experimentación y corrimiento de la norma; son las prácticas que se mueven en cierta marginalidad (que no debe confundirse con estar poco legitimadas, pues, de hecho, Deleuze trabaja con creadores de elevado reconocimiento). El lugar del margen es el lugar de un movimiento anómalo de las estructuras artísticas; un espacio donde la experimentación da cuenta de los elementos variables que se hallan en un plano de composición. En definitiva, el propósito de analizar crítica y clínicamente se justifica por el interés de Deleuze en reparar en los aspectos de variación continua que se detectan en una obra, ya que allí es donde se inscribe una lógica del devenir.

En este orden de cosas, podemos ver el ejercicio de la crítica en la obra de Bene. Su particularidad radica en que se inscribe en la inmanencia del trabajo teatral.

²⁴ “Experimentation allows us to enter into the clinical function of art. The critique is considered clinical from two perspectives: art becomes a clinical experimentation of vital positions, while a critique is considered a discourse on the work of art, diagnosing its vitality, its speed”.

La crítica es una experimentación sobre la teatralidad. Esto quiere decir que la obra aparece como una escritura donde se pueden leer síntomas y estrategias que configuran la singularidad de una obra teatral. Allí radica su arquitectura crítica. Y a partir de esto se puede asentar una clínica. En este sentido, *Un manifeste de moins* comienza analizando cómo Carmelo Bene considera su producción como una suerte de ensayo crítico. Deleuze repara en un hecho fundamental: Bene no elabora tal ensayo en términos de describir lo que el teatro es o debería ser, sino que sus producciones mismas son dicho ensayo. Así, por ejemplo, explica que esa crítica se explicita en su versión de *Romeo and Juliet*, donde el director reelabora la obra shakespeariana introduciendo una modificación crucial: amputa el personaje de Romeo. Al sustraer un elemento tan estructurante, la obra se desestabiliza y se fuga hacia otro territorio, donde se puede ver el desarrollo de un personaje que, en la obra original, no tiene una presencia tan preponderante, como es el caso de Mercucio. Lo interesante de esto es pensar la obra como un ejercicio de desterritorialización. Además de este caso, Deleuze analiza cómo Bene profundiza esta operación en su obra *Richard III*²⁵, donde se puede ver una amputación de figuras de poder del Estado para dar curso a un despliegue de variaciones, deformidades y toda una maquinaria que reconfigura la teatralidad como una crítica.

La pieza se confunde desde el principio con la fabricación del personaje, su preparación, su nacimiento, sus balbuceos, sus variaciones, su desarrollo. Este teatro crítico es un teatro constituyente, la Crítica es una constitución. El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador. (Deleuze, 2020, p.14)

El proceso de crítica, por tanto, alude al de una experimentación sobre la escena. Y tal experimentación tiene que ver, como veremos, con un proceso de aminoración. Como afirma Deleuze, ya no se trata de reproducir un personaje, sino de fabricarlo. Esto pone en jaque la noción de representación en el teatro, pues ahora la cuestión se inscribe en una escritura de variaciones que hacen surgir el personaje en el plano de composición escénico. En este sentido, el filósofo habla del sujeto de teatro como un operador. Una operación es un movimiento. La teatralidad se piensa desde el movimiento mismo de lo que se configura en escena. El movimiento pasa,

²⁵ Un registro audiovisual de este montaje (realizado unos años después de su estreno original) puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=26mGL_MrZbY

indudablemente, por las variaciones, intensidades, por el desajuste de las estructuras de poder que estructuran la escena. La operación es el movimiento de experimentación. Esto es relevante en tanto permite la redistribución de lugares, tiempos y funciones. Tanto autor, director o actor no son tales, al menos en el sentido de funcionarios con roles predeterminados. Lo que sucede es un movimiento de desajuste de estas figuras. Si hablamos de desajuste es porque se suprimen las funciones representativas en la escena; una operación consiste en la sustracción de elementos de poder, tales como la autoridad del dramaturgo o del director o la representación de un personaje por parte del actor.

De acuerdo con esto, podemos entender el ejercicio crítico-clínico en el teatro de Bene. Por un lado, se trata de establecer el plano de composición; por otro, de analizar las líneas que se precipitan sobre él. En definitiva, se pretende diagnosticar los síntomas que presenta determinada obra, o también de captar las afecciones que circulan por ella. Aquí lo importante es el proceso de variación continua, que desarma las estructuras de la representación. En este caso, la escena se instaura en el acto mismo de su escenificación y la obra no es más que el devenir que da nacimiento a un personaje, esto es, el proceso por el que se va constituyendo en el movimiento mismo de la escena. Por lo tanto, una escena presenta un régimen de signos en perpetua huida, en variación. Una escena se caracteriza, entonces, por agenciamientos, por elementos heterogéneos que entran en alianza, por regímenes de enunciación que son interceptados por otros regímenes de deseo. En última instancia, se constituye como una trama móvil. Asimismo, si bien Deleuze refiere constantemente el nombre de Bene, no se trata en rigor de un sujeto. La función del nombre propio se diluye para referir simplemente un tipo de operación singular que se da en el trabajo de este creador. Pero la operación siempre lo sobrepasa. “No es un teatro de autor, ni una crítica de autor” (Deleuze, 2020, p.16). De algún modo, la sustracción y un teatro de la aminoración son mucho más que el sello de Bene; son un devenir teatral que tiene asidero en muchas prácticas escénicas²⁶, la cuales, a su vez, imprimen nuevas y propias operaciones teatrales. Al fin y al cabo, un creador debe devenir imperceptible para salir de la lógica jerárquica de la estructura teatral. Y esto es posible en las prácticas que

²⁶ Estas prácticas de aminoración serán analizadas en el último capítulo, de acuerdo con la cartografía *ad hoc* de obras teatrales que hemos construido para este estudio. Cabe recordar que nuestro propósito no es ejemplificar los conceptos deleuzianos, sino presentar las operaciones descritas en prácticas concretas, con el fin de ver que éstas producen sus propios procedimientos.

habilitan una circulación horizontal del poder en un proceso creativo, pues, la teatralidad se configura, ineludiblemente, por medio de la colectividad y del encuentro.

Por otro lado, la propuesta de un teatro que aminora obliga a repensar la función del personaje. Como hemos señalado, éste ya no se constituye como una figura de identidad, sino que responde a un proceso de devenir-personaje. Esto quiere decir que un actor no está representándolo, sino que dispone las condiciones materiales para que éste sea un resultado de los agenciamientos escénicos, y abre el juego a un “movimiento que hace nacer y proliferar algo inesperado, como una prótesis” (Deleuze, 2020, p.14). Aquí Deleuze se refiere al trabajo de Bene sobre el texto shakespeariano, en el cual son amputados los elementos que constituyen la estructura estructurante de la obra (por ejemplo, el personaje de Romeo que mencionamos más arriba). Esta operación hace que otros elementos cobren visibilidad. En este sentido, Deleuze señala que, aunque usualmente Bene requiera de un texto clásico, esto tiene el propósito de producir sobre esa obra una alteridad; se trata de hacer nacer algo nuevo a partir de ella, de superponerlo, o de injertarlo como una prótesis. Este carácter prostético, nos hace pensar en la función actoral como un artificio por medio del cual algo del orden de lo intempestivo se efectúa. Ciertamente, el actor y la actuación, y su vínculo con el personaje, se desplazan del orden de la representación y se redireccionan hacia un trabajo de gestación del personaje sobre la escena, esto es, ya no se ilustra lo que éste es, como si estuviera concebido de antemano, sino que la figura identitaria se borra y un personaje es tan sólo un nacimiento y un devenir sobre la escena. Por ello, actuar es operar. Ahora bien, si el actor es un operador, su función se desplaza a la de ser quien permita efectuar el acontecimiento. En este sentido, es pertinente recordar un pasaje de *Logique du sens*, donde Deleuze expone la función del actor.

El actor representa, pero lo que representa es siempre todavía futuro y ya pasado, mientras que su representación es impasible, y se divide, se desdobra sin romperse, sin actuar ni padecer (...). Lo que interpreta nunca es un personaje: es un tema (el tema complejo o el sentido) constituido por los componentes del acontecimiento, singularidades comunicativas efectivamente liberadas de los límites de los individuos y de las personas. El actor tensa toda su personalidad en un instante siempre aún más divisible, para abrirse a un papel impersonal y preindividual (...). El actor efectúa pues el acontecimiento, pero de un modo completamente diferente

a como se efectúa el acontecimiento en la profundidad de las cosas.
(Deleuze, 2013, p.159)

Ante todo, encontramos una cuestión atinente a la temporalidad. La representación que se refiere en el comienzo de la cita no es la representación mimética, sino la intensificación de un presente. En efecto, el actor persiste en el instante, el cual se espesa como un punto sobre una línea que se divide constantemente en pasado y futuro. “El actor permanece en el instante, mientras que el personaje que interpreta espera o teme en el porvenir, se acuerda o se arrepiente en el pasado: es en este sentido que el actor representa” (Deleuze, 2013, p.156). De modo que el presente del actor es siempre un instante móvil que se desdobla en pasado y futuro. En este caso, en el actor coinciden un ya-pasado y un todavía-futuro ilimitados que confluyen en un punto más pequeño, perpetuamente divisible, del presente. El presente del actor está siempre en esa estrechez, instantánea y plural. Y ese es el único uso de la representación, más semejante a un mimo; es la intensificación del instante. Tal instante es impersonal, desborda singularidades, y en él se efectúa el acontecimiento. Esto indica que no hay una mera efectuación en un estado de cosas, pues esto implica una disyunción excluyente entre un antes y un después de un presente definitivo; en su lugar, se trata del acontecimiento como *eventum tantum*, tan solo el presente móvil por el que pasa, una síntesis que produce el sentido. Ahora bien, lo que nos interesa retener de esto, es que el teatro que piensa Deleuze no representa personajes (ni tramas, ni historias), sino que presenta la intensificación de un presente siempre esquivo. En este sentido, la lógica que se pone de manifiesto es la de la presentación que, en el trabajo de experimentación escénica, abre ciertas hendiduras sobre la superficie de la escena por las que se escapa cualquier pretensión de acabamiento en la obra.

Por otra parte, queremos recalcar que el análisis de Deleuze sobre el teatro de Bene pone el foco en cómo la operación de sustracción genera una teatralidad experimental. Es esta operación de sustracción lo que sustenta la idea de un teatro crítico encarnado en la forma de un teatro de la aminoración. Esto reconfigura el orden de la escena, que ya no se construye desde la idea de *mimesis*, sino que se abre hacia una desorganización o experimentación que atañe a todos sus elementos. “El personaje se vuelve uno con el conjunto del agenciamiento escénico, los colores, las luces, los gestos, las palabras” (Deleuze, 2020, p.16). La sustracción de elementos jerárquicos que configuran la escena, transforma su organización y pone en circulación una serie

de heterogeneidades que también la constituyen. Esta constitución se apoya, paradójicamente, en la desarticulación de lo constituyente, es decir, la desorganización y amputación de los elementos de poder en busca de otros agenciamientos. De esta forma, ya no se puede entender la escena como la representación sin más de un personaje, una idea o una trama, sino como la maquinación de elementos heteróclitos que son los que hacen de la teatralidad una producción que empieza y termina mientras está ocurriendo. Aquí lo teatral se abre hacia el devenir. Es importante entender que a lo que se asiste en un espectáculo es, entonces, al movimiento y la conjunción de elementos heterogéneos; se produce un acontecimiento como una nueva modulación teatral. La sustracción cambia la forma del teatro.

Cabe destacar, como el mismo Deleuze reconoce, aunque no lo desarrolle, que esta modulación sobre la forma de lo teatral no es un invento de Bene. Podemos pensar en numerosos trabajos que, durante el siglo XX, han hecho de la práctica teatral un territorio de experimentación para suprimir la primacía de la representación en virtud de una transformación de la escena y su manera de pensarla. En todos ellos, nos encontramos con una reconfiguración definitiva del hecho teatral, cuyas repercusiones se trasladan a numerosas prácticas contemporáneas que plantean su investigación como una indagación sobre la escena y los cuerpos. Precisamente, se trata de separar estos elementos del dominio hegemónico ejercido por el texto, cuya preponderancia se instaure, desde su distinción literaria, como texto dramático, y con la autonomía que adquiere respecto a la representación teatral. Esto produce que el espectáculo sea determinado por el texto teatral y dé nacimiento a la forma dramática. Frente a esta tradición, otras indagaciones de hacedores (que a su vez teorizan) comienzan desde fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX, a perfilar una mirada desde el cuerpo del actor. Constantin Stanilavski se encamina hacia un trabajo del actor sobre sí mismo, con el método de las acciones físicas, en busca de una emoción orgánica. Vsevolod Meyerhold propone un trabajo sistemático sobre el cuerpo, llamado biomecánica, con vistas a un control de alta precisión sobre el movimiento del actor que determina la escena. Antonin Artaud arremete contra el dominio de la palabra en busca de una corporalidad cercana a lo ritual, como un modo de reivindicación de las fuerzas vitales e irracionales. Adolphe Appia piensa el movimiento corporal vinculado a la música en un intento de separación del lenguaje puramente verbal, al tiempo que investiga (en función de su oficio de escenógrafo) sobre la construcción del espacio

escénico como un elemento vivo, emergente de las relaciones rítmicas. En el mismo sentido, Edward Gordon Craig se interesa por el movimiento y el espacio escénico, a través de un trabajo sobre objetos que se desmaterializan y alcanzan el estatuto de símbolos, desplazando la función actoral a la de una supermarioneta. Tadeusz Kantor discute la actuación en términos de una despersonalización gestionada por la refuncionalización del actor como un maniquí o bio-objeto, en una actitud prácticamente dadaísta y con tintes de *happening*. Jerzy Grotowski busca en el trabajo corporal un modo de suprimir la distancia entre el impulso interno y su exteriorización, y reduce los elementos teatrales al mínimo, en este caso, el cuerpo actoral y su encuentro con el espectador. En esa misma línea Peter Brook y Eugenio Barba indagan sobre los aspectos extracotidianos del cuerpo actoral en el marco de una antropología teatral. Robert Wilson busca en la composición escénica una arquitectura plástica que prácticamente prescinde de la palabra. En definitiva, todas estas exploraciones presentan otro diálogo entre la escena y los cuerpos, que desarma el aparato representacional, la primacía de la palabra y la forma dramática.

Si consideramos lo que todo esto genera respecto a la teatralidad y su diversificación en prácticas tan variopintas como inclasificables, podríamos pensar la experimentación, junto con Deleuze, como la posibilidad de “despejar una nueva potencialidad teatral, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio” (Deleuze, 2020, p.17). Esa potencia está inscrita en la noción de sustracción de los elementos de poder. El teatro como una potencia de desequilibrio sería la figura que permitiría pensarlo en una relación crítica con la representación sin más, esto es, la *mimesis*, y su consecuente despliegue de elementos de poder. El hecho de producir torsiones sobre la configuración de la teatralidad demuestra que es posible hacer de la escena un campo donde los llamados elementos de poder se desarticulen en virtud de producir una teatralidad anómala o, al menos, no aprehensible desde las categorías de la representación tradicional. Es ese desequilibrio, que vibra en el trabajo de Bene, lo que le interesa a Deleuze.

Cuando Bene desestabiliza la escena, amputando sus elementos estructurantes, propone un desarrollo de las virtualidades de la obra. Esto no quiere decir que se pongan en evidencia elementos que necesariamente ya estaban en el texto. No se trata de desentrañar ocultamientos del texto, sino de ensayos, pruebas, intervenciones que liberen potencialidades (Etchegaray y otros, 2016, p.148). No hay secretos que puedan

ser desvelados, porque eso implicaría la acción reveladora de un sujeto habilitado y capacitado para ello, lo cual supone nuevamente la instauración de una autoridad. Más bien, hay que entender que el desarrollo de virtualidades consiste en amputar los elementos estables para permitir el despliegue de diferenciaciones, para producir desterritorializaciones que se muevan hacia un espacio de creación. Un espacio tal se constituye en la medida en que se establezcan conexiones de elementos heterogéneos, que hagan de la escena un *topos* donde dichos elementos puedan dialogar de una forma especial e inesperada. La lógica es la del agenciamiento. Es esa gramática de la escena la que abre el juego hacia la producción de una teatralidad como desajuste de la representación y, a partir de la cual, las figuras de poder pueden ser dislocadas. La sustracción permite la introducción de lo innovador, en la medida en que se actualizan intensidades que sólo podrían hacerlo en tanto intervenidas. Por lo tanto, esto refuerza la idea del teatro como una experimentación.

Finalmente, cabe señalar algunas observaciones sobre la postura deleuziana ante el teatro y la representación. Philipp Mengue se pregunta por el enlace entre la filosofía de Deleuze y el teatro en los siguientes términos.

Ahora bien, el teatro tiene un vínculo interno e intrínseco con la representación, la puesta en escena, la apariencia y los simulacros. ¿Cómo, entonces, el pensamiento filosófico deleuziano, que rechaza la representación, podría mantener una relación positiva con el teatro? ¿Cómo podría moldearse en el marco de un teatro, de una representación teatral, de una apariencia 'teatral'? ¡La pregunta parece muy confusa! (Mengue, 2018, p.2)²⁷

Dado que el teatro mantiene un vínculo con la representación, la puesta en escena y el simulacro, ¿cómo puede ser posible que Deleuze establezca una relación desprendida del elemento representacional de la escena y mantener la coherencia con su pensamiento? Desde nuestro punto de vista, podemos responder que esto se debe al tipo de teatro que tiene en mente. Las formas poéticas que el filósofo evoca son, precisamente, aquellas que establecen un lazo crítico y de ruptura con la

²⁷ “Or le théâtre possède un lien interne, intrinsèque avec la représentation, la mise en scène, l’apparence et les simulacres. Comment donc la pensée philosophique deleuzienne qui refuse la représentation, pourrait-elle entretenir un rapport positif avec le théâtre ? Comment pourrait-elle se mouler dans le cadre d’un théâtre, d’une représentation théâtrale, d’une apparence ‘théâtrale’ ? La question semble bien embrouillée!”.

representación. Sin embargo, Mengue sostiene que detrás de la perspectiva teatral deleuziana, subsiste un resabio representacional e invita a pensar con prudencia la idea de un *theatrum philosophicum*. Su observación se sustenta en el análisis de la obra de Carmelo Bene, donde Mengue cuestiona que el director italiano se desprenda por completo del elemento textual como eje de la puesta en escena. Esto quiere decir que Bene hace una reescritura (en este caso, de la obra de Shakespeare) que, como tal, tiene tanto peso como en el teatro clásico de representación. Por ello, Mengue (2018, p.18) se resiste a la afirmación demasiado amplia de un teatro anti-representativo y prefiere el término sub-representativo. Desde la óptica de Mengue, Bene no puede prescindir de un texto; es decir, sus operaciones de desarticulación no serían posibles sin una reescritura de una obra original. Tanto es así, que en la dramaturgia textual del director italiano las didascalias son tan numerosas y precisas, que adquieren el estatuto de otro texto. Dado esto, no existe para el intérprete una posición realmente anti-representativa. Las operaciones de Bene, en todo caso, sirven para mostrar un detrás de o un debajo de la representación, esto es la subversión de los elementos de poder mediante la aminoración.

Si bien consideramos que la observación de Mengue es interesante, nos parece importante destacar otro aspecto que el comentarista deja de lado: la relación del texto con la actuación y la puesta en escena. Este vínculo no es mimético, ni en Bene ni en las prácticas teatrales que se desarrollan luego de las experimentaciones escénicas de Meyerhold y Artaud. Esto quiere decir que la actuación y la puesta en escena ya no imitan ni reproducen la autoridad del texto, sino que descentran su anterior influjo. La autoridad del texto ya no opera de manera vinculante, y el actor no se encuentra capturado por la palabra. En este sentido, la dramaturgia, en las prácticas contemporáneas, es un elemento diseminado y materializado en partituras tanto textuales, como corporales y espaciales. La experimentación escénica recorre esa cartografía en la búsqueda de un lenguaje que es tan singular como el acontecimiento al que se remite la obra. Desde este punto de vista, nos parece perfectamente coherente el anclaje teatral deleuziano, pues las poéticas que el filósofo tiene en mente, son aquellas que fracturan el vínculo mimético. Quizás Mengue acierte en que el término anti-representativo es demasiado ambicioso para calificar las operaciones teatrales que le interesan a Deleuze y que su apuesta sea más modesta de lo que parece. No obstante, también es cierto que las líneas poéticas de cierto teatro contemporáneo están

sumamente alejadas de la representación mimética. Y este es el punto en el que nos importa reparar para nuestro estudio. De lo que se trata, para nosotros, es de mostrar que allí donde la representación mimética se diluye en operaciones de experimentación sobre los cuerpos y sobre la escena como un devenir inacabado, emerge la imagen como una teatralidad de presentación.

Por otra parte, otra observación interesante que realiza Mengue tiene que ver con la cuestión de las fuerzas vitales del teatro (herencia de Artaud) y la fuga hacia el teatro de Bene o Beckett como una salida de cierta trampa artaudiana. En efecto, Mengue (2018, pp.12-13) considera que a Deleuze no le interesa el teatro de la crueldad en sí mismo, esto es, en cuanto a sus posibilidades de realización escénica, pues éstas son prácticamente imposibles si se las considera a pie juntillas. En cambio, su interés por el artista radica en el sistema de la crueldad, es decir, en el juego de fuerzas que se proponen desde esa óptica. Esto lo podemos ver en un artículo de *Critique et clinique*, en el que Deleuze aborda el tópico del juicio, considerando la conocida afirmación en el poema de Artaud sobre acabar con el juicio de dios. Esto lo hace, además, remitiéndose a Nietzsche, Lawrence y Kafka. Lo que queremos destacar de esto es solamente el interés que Deleuze demuestra por el teatro de la crueldad, en tanto sistema general que se desprende de la doctrina del juicio, la cual gobierna desde el régimen de la percepción hasta las formas de organización de todo lo existente, e instaura una relación de deuda impagable con lo infinito. “El sistema de la crueldad enuncia las relaciones finitas del cuerpo existente con unas fuerzas que le afectan, mientras que la doctrina de la deuda infinita determina las relaciones del alma inmortal con unos juicios” (Deleuze, 2016b, p.179). Aquí se ve, por ejemplo, que Deleuze considera la crueldad en tanto procedimiento y no por su forma teatral en sí. Lo mismo puede verse en *Différence et répétition* y *La méthode de dramatisation* cuando destaca que el único teatro capaz de soportar el movimiento de una nueva imagen del pensamiento es el teatro de la crueldad (Deleuze, 2005b, p.132 y 2006, p.329).

Ahora bien, esto ayuda a comprender que la inclinación teatral de Deleuze esté más bien del lado de Bene y Beckett que de Artaud (en cuanto a la práctica teatral en sí). Pero aún hay otros aspectos. Para Antonin Artaud, una aspiración fundamental del teatro, que lo transforma en una empresa esencialmente espiritual, es la de traer de nuevo la presencia pura, la presencia en sí misma. De ahí, la importancia de lo ritual en el teatro de la crueldad, para “restaurar el equivalente natural y mágico de los

dogmas en los que ya no se cree” (Artaud, 2008, p.27). De acuerdo con esto, el teatro de la crueldad es aquel que da paso a la presencia arremetedor de la vida y sus fuerzas, sin mediación, sin negación, sin doble, tan solo como una magnitud violenta. Frente a esto, Mengue señala un matiz importante que diferencia a Deleuze. Si bien la afinidad es innegable, hay una desestimación total del filósofo respecto a cualquier presencia sacralizante. Asimismo, hay un problema con el “en sí mismo” de la presencia que reclama Artaud, pues, según Mengue, esto conlleva un resabio de representación, es decir, de identidad. Aunque podamos considerar en Artaud, y realmente es así, la vida como la diferencia misma, ese “mismo” no es para Deleuze una mismidad, sino repetición, desplazamiento, huida perpetua. Entonces, el proyecto artaudiano de una presencia en sí misma, absoluta y sin más, fuerza espiritual por excelencia, no parece posible. “El ‘en sí misma’ [de la diferencia] es esquivo, nunca deja de duplicarse y de ocultarse, de desplazar, de disfrazar; ¿cómo podría haber un teatro de la crueldad como presencia pura de la vida en su potencia ‘propia’?” (Mengue, 2018, p.13)²⁸. Además, para Mengue, la búsqueda de la presencia no deja de implicar un actor que re-presenta, es decir, que vuelve a colocar la presencia sobre el escenario, siendo él tan sólo quien le presta el cuerpo a un personaje, cuestión que imposibilita una total salida de la representación. Sin embargo, esto último es objetable, pues reduce la actuación a un mero vehículo, sostiene la idea de personaje (bastante diluida en el teatro contemporáneo) y da por supuesto que hay un algo previo (¿texto?, ¿idea?, ¿identidad?) que se ilustra.

Finalmente, nos importa destacar que la diferenciación de Deleuze respecto de Artaud y su inclinación hacia otro tipo de teatralidades, no deja de lado la dimensión vital que implica el teatro de la crueldad. Precisamente, Deleuze considera esto fundamental para sostener un proyecto intensivo en cuanto al teatro se refiere. Ante esto, es claro que la figura artaudiana sea de referencia constante, y la filosofía deleuziana se encuentre con él en un movimiento de acercamiento, rodeo, inmersión y fuga. La propuesta de un teatro de la crueldad se sustenta, sobre todo, en la presencia irremediable de las fuerzas vitales. Aquí se da algo insustituible: lo inorgánico de esa vida. En Artaud esa fuerza es mucho más amplia que la de cualquier organismo e individuo. Y en Deleuze ese es un problema siempre presente. Por lo tanto, la crueldad

²⁸ “En ‘elle-même’ elle est insaisissable, elle ne cesse de se dédoubler et de se dérober, déplacer, déguiser, comment pourrait-il y avoir un théâtre de la cruauté comme présence pure de la vie dans sa puissance ‘propre’, etc.?”

es un procedimiento privilegiado en el orden del establecimiento de otros modos de existencia y de dar cuenta de un movimiento que no requiere de un sujeto identitario. Se trata siempre de fuerzas que desorganizan y de potencias intensificadoras. El teatro se define en ese movimiento que, en el orden de lo escénico, es experimentación. En este sentido, la escena es un lugar ideal para la proliferación de la diferencia, su repetición y desplazamiento, cuestión que el mismo Mengue destaca.

También el teatro, la teatralidad del teatro, no puede tener otro destino o necesidad que desembocar en la potencia misma del diferenciante, repetirla, llevarla más allá, abrirle un espacio más amplio de actuación, de puesta en escena. El poder de la puesta en escena está bajo la influencia del poder diferenciante, móvil, nómada, intensivo, que no (se) deja ver en el escenario más que (en) las huellas de su paso, que los estragos de su paso, el revés vacío de las máscaras, el deshilachamiento de los disfraces, el desequilibrio de los cuerpos, la errancia de los gestos, el balbuceo del habla, el tartamudeo de las palabras. (Mengue, 2018, pp.13-14)²⁹

Ahora bien, dado este panorama, nos parece pertinente reparar en la dimensión de la presencia. Si bien es claro que Deleuze desestima cualquier carácter sagrado o fenomenológico de la misma, hay otro matiz que podemos inferir. A él le interesan las operaciones que se desvinculan de la representación. En este sentido, la idea de la teatralidad como presencia es una alternativa desterritorializante de aquel régimen. En la práctica teatral, los diversos procedimientos que se inscriben en poéticas no realistas tienden, muchas veces, a suspender la representación en virtud de una teatralidad que tan solo presenta. El teatro es presentación, y esto no implica que se reinstale algún tipo de trascendencia sobre la escena. Si bien el proyecto artaudiano de una presencia en sí de la vida, total y absoluta, tiene sus reparos, no podemos excluir la potencia activa de las fuerzas que se presentan y que, en una terminología deleuziana, se diferencian, repiten y fugan. De tal manera, entendemos que una teatralidad que se inscriba en la experimentación de fuerzas, de capacidades de afectar y ser afectado, agota cualquier posibilidad de representación y la hiere en su seno. Ante esta herida,

²⁹ “Aussi le théâtre, la théâtralité du théâtre, ne peut avoir d’autre destin ou nécessité que de se couler dans la puissance même du différenciant, la répéter, la porter plus loin, lui ouvrir un espace plus large de jeu, demise en scène. La puissance de la mise en scène est sous la coupe de la puissance différenciante, mobile, nomade, intensive, qui ne (se) laisse voir sur la scène que (dans) les traces de son passage, que le ravage de son passage, l’envers vide des masques, l’effiloquement des déguisements, le déséquilibre des corps, l’errance des gestes, le balbutiement de la parole, le bégaiement des mots”.

consideramos que el teatro se vuelve imagen. Desde nuestra perspectiva, proponemos el concepto de imagen teatral para referir ese proceso de desvinculación de la representación y comprender que, en su agotamiento, que también es agonía, el teatro deviene imagen. Al no representar, lo teatral adquiere la forma de una presencia singular, nómada y esquiva, que se diferencia y repite. La diferencia hace sentir su presencia en el encuentro singular de cuerpos. Esto implica una reconfiguración de la escena como imagen, modulada por cuerpos que en su presencia escriben la teatralidad como un proceso de devenir y nunca como una imagen fija. De allí que la imagen teatral tenga que ser pensada en vínculo estrecho con los procedimientos de experimentación escénica, con los cuerpos que se presentan y desorganizan y con las poéticas singulares que resultan de este movimiento. Esta modulación de la imagen permite trazar la alianza de Deleuze con las teatralidades contemporáneas.

La lengua menor y el gesto

Como hemos visto, la operación de sustracción es el primer paso dentro del método de crítica que permite perfilar un teatro de la aminoración. Este método tiene un carácter tripartito, que Deleuze (2020) resume de la siguiente manera: “1) suprimir los elementos estables, 2) poner todo en variación continua, 3) a partir de allí transponer todo a *menor*” (p.23). En el marco de este proceso, veremos ahora que la experimentación escénica atañe, también, al texto. “Que las palabras dejen de hacer ‘texto’”, dice Deleuze (2020, p.14). Un teatro de la aminoración plantea una preocupación particular por el lugar y función que ocupa la lengua en la producción de teatralidad. En este caso, no hay que entender la lengua como un mero sistema de articulación lingüística. La problemática que presenta el filósofo se dirige a la cuestión de lo que se establece como constantes fijas y determinan elementos que ejercen jerarquía o poder sobre otros. Se trata de la tensión entre lo que Deleuze piensa en términos de mayoritario y minoritario, tensión dirigida hacia las operaciones teatrales que permitan extraer una lengua menor.

Esta cuestión está planteada primeramente en *Kafka: pour une littérature mineure*, donde Deleuze y Guattari explican lo siguiente: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 1990, p.28). En el caso de Kafka, se trata de un

judío checo que escribe en alemán. Ese rasgo de minoría le permite introducir dentro de la lengua mayoritaria un uso aminorado de la misma. En efecto, no se trata de hablar o escribir como un extranjero, sino de hacerse extranjero dentro de la propia lengua. En el caso de Kafka eso ocurre, sobre todo, por un ejercicio de experimentación y fuga dentro del lenguaje, que lo desvía de su uso representacional hacia un uso intensivo. De acuerdo con esto, los autores determinan tres grandes características de la literatura menor (Deleuze y Guattari, 1990, pp.28-32). En primer lugar, comporta un alto coeficiente de desterritorialización de la lengua; la escritura en un idioma que no es el propio (o en el propio devenido extranjero) implica una distancia que se tensa entre la imposibilidad y el forzamiento; esto hace tambalear a la lengua y aminorarla. En segundo término, implica la conexión inmediata de lo individual con lo político; la literatura mayor favorece el conflicto individual, y lo social queda circunscripto a un medio o entorno donde acontece tal conflicto; en cambio, en la literatura menor, todo es ínsitamente político. En tercera instancia, esto deriva en que las condiciones de enunciación responden a un agenciamiento colectivo; el enunciado ya no corresponde a un sujeto, pues éste está diluido en un agenciamiento colectivo de enunciación. De este modo, lo menor da cuenta de ciertas condiciones revolucionarias de la literatura dentro de la lengua mayor en la que se inserta, la declinación del uso simbólico del lenguaje en virtud de un uso intensivo. Este último aspecto es el que retoma Deleuze en relación a la aminoración de la lengua en el teatro, es decir, las condiciones internas de la teatralidad que producen un resquebrajamiento del uso mayor de la lengua teatral en virtud de un uso intensivo.

La lengua, reiteramos, tiene que entenderse en clave de usos mayores o menores, es decir, modalidades que funcionan en el seno de la misma. Deleuze (2020) comprende, por un lado, que las lenguas mayores son “de estructura homogénea fuerte –estandarización–, centradas en invariantes, constantes o universales, de naturaleza fonológica, sintáctica o semántica” (p.20); y por otro, que “debemos definir las lenguas menores como *lenguas de variabilidad continua* –cualquiera sea la dimensión considerada: fonológica, sintáctica, semántica o incluso estilística” (p.20). ¿Cómo opera esto dentro del dispositivo teatral? O mejor: ¿cuáles son los dispositivos de visibilidad que favorecen un uso menor de la lengua y en cuáles ésta se anquilosa en la estructura mayoritaria? Ante todo, hay que aclarar que no se trata en ningún modo de una destitución del texto dentro de la escena, sino, más bien, de un uso menor del

mismo. La presencia de la palabra no ocupa un lugar vinculante y estructurante; tampoco designa el orden de la acción ni determina la estructura de la trama. Estas funciones son propias de un uso mayor de la lengua en el teatro, un uso que es de poder, con una fuerza vinculante que define líneas de segmentariedad e impide la intromisión de elementos desestructurantes. Esto acontece, sobre todo, dentro de las poéticas realistas, que buscan la verosimilitud de la representación respecto del texto, como así también la coherencia discursiva de la trama. No obstante, en otros modos de producción escénica, como los simbolistas o dadaístas (recordemos la clasificación de Valenzuela), y en los intereses de Deleuze, de lo que se trata es de poder hacer operar las rupturas, crear intersticios por los que la escena se fugue hacia territorios inexplorados por las formas familiares del reconocimiento. Lo mayor bosqueja un esquema que comienza y acaba, pero para Deleuze lo interesante es lo que se mueve por el medio, el intersticio que se puede recorrer con el uso menor de la lengua. Y eso mismo considera que se aprecia en la experimentación de Carmelo Bene.

El uso menor de la lengua, entonces, tiene un carácter inmanente a la producción teatral; “la variación continua se aplicará a todos los componentes sonoros y lingüísticos, en una suerte de cromatismo generalizado. Será el teatro mismo, o el ‘espectáculo’” (Deleuze, 2020, p.20). Las únicas reglas que pueden encontrar ese uso de la lengua se hallan en la singularidad de la escena. Esto quiere decir que si hay alguna constante en la lengua menor, ésta se da en el marco de un *continuum* espacio temporal dentro de la producción teatral y no como derivación del uso homogéneo y estructurante de la lengua mayor. De allí que el autor hable de un cromatismo, esto es, de una amplificación de la gama en la que se define y aparece la lengua. Para que esto sea posible son necesarios algunos artilugios que colaboren en esa aminoración. En el caso del teatro se trata de operaciones como el balbuceo, el susurro o el tartamudeo. Asimismo, abarca cualquier otro componente sonoro. De este modo, el habla aparece superpuesta a otros sonidos que, en su conjunto, componen la trama de una lengua en variación continua. El sonido adquiere el estatuto de cuerpo sonoro, lo cual entendemos que es un elemento fundamental dentro de una imagen teatral.

A partir de lo expuesto, lo que decanta de manera evidente es que un teatro de las variaciones continuas no es un teatro de la representación dependiente del texto. La noción de sustracción opera de manera fundamental en dicho desajuste. Esto

contribuye a una reconfiguración de la teatralidad que se aborda desde todos sus frentes.

Van a mutilar o a amputar la historia, porque la Historia es el marcador temporal del Poder. Van a suprimir la estructura, ya que es el marcador sincrónico, el conjunto de las relaciones entre invariantes. Van a sustraer las constantes, los elementos estables o estabilizados, ya que pertenecen al uso mayor. Van a amputar el texto, porque el texto es como la dominación de la lengua sobre el habla, y da prueba también de una invariancia o una homogeneidad. Suprimen el diálogo, porque el diálogo transmite al habla los elementos de poder y los hace circular. (Deleuze, 2020, p.22)

Como vemos en esta cita, es necesario fisurar todos los aspectos posibles dentro de la teatralidad, esto es, problematizar todo aquello que produzca fijación. Estos elementos amputados (historia, estructura, diálogo) dependen en buena medida de un texto que los ordene dentro de un sistema estable. Cuando Bene realiza la operación sustractiva, logra producir una teatralidad minoritaria. Esto quiere decir que pulveriza los elementos normalizantes de la escena. El texto ya no funciona como un eje articulador que determinará el destino de la teatralidad. Deja de ser el marcador sincrónico que estructura los elementos teatrales en función de su representación y organiza el esquema de la escena. El diálogo ya no necesita ser el eje articulador que direcciona la acción hacia el sentido. La palabra se desvincula de su uso normativo, hegemónico o portador del desarrollo de la trama, para volverse agenciamiento con el resto de los elementos que hacen teatralidad. La destitución de la historia, como marcador temporal, favorece la reconfiguración de la escena como un devenir. Una obra (suponiendo que aún cabe el término) no es un acabamiento (a diferencia de lo que plantea Badiou), ni la presentación de una serie de sucesos que decantan en un fin que cierra el sentido. En su lugar, es un proceso, un devenir, un estado de variación, o un movimiento que pone en marcha una temporalidad de lo no consumado.

Como el teatro tiene que poder poner en marcha un uso minoritario de la lengua, “habrá que pensar si el problema del planteamiento de un conflicto dramático, es el de un conflicto ‘en’ la obra o ‘de’ la obra” (Etchegaray et al., 2016, p.151). Es decir, si la cuestión se centra en los elementos que se hallan al interior de la estructura dramática, lo cual supondría una nueva preponderancia del texto como instancia de

poder; o si, más bien, la problemática se encuentra en las modalidades de ruptura de la obra misma. Claramente, el análisis del movimiento de experimentación sobre la teatralidad se vincula con este último punto. De esta forma, emerge la importancia de lo anómalo y lo extranjero. La cuestión de la extranjería no atañe a la intrusión de elementos externos que operen de manera ajena, sino que implica un trabajo de ruptura (línea de fuga) sobre la obra misma. Por un lado, lo extranjero se presenta como aquello que resulta irreconocible en la lengua. Se trata de una hendidura que se abre en el interior de la lengua. De allí el uso del *playback*, el balbuceo o la supresión del diálogo como simple estructura que conduce el desarrollo del conflicto dramático. Por otro lado, esto atañe a la forma propia de lo teatral, que ya no se puede reducir a una estructura teleológica de desarrollo y representación de un conflicto dramático, sino que se presenta como acontecimiento. Esto quiere decir que se produce un desajuste de las nociones tradicionales que configuran el hecho teatral y éste se abre hacia un proceso de desterritorialización, en el cual se cuestionan los elementos que funcionan de manera estable y permiten pensar la obra como un devenir. Ya no es posible, entonces, seguir hablando de personaje, pues éste se ha transmutado en un proceso de variación continua. El personaje pertenece al uso mayoritario. Un teatro de variación se fuga, en cambio, hacia un uso minoritario de los elementos que configuran la teatralidad. La extranjería de la obra es la ruptura de las formas mayoritarias de poder en virtud de un devenir menor, que configure un plano de composición dentro del cual las variaciones y las intensidades hagan aparecer otros modos de existencia. “La subordinación de la forma a la velocidad, a la variación de velocidad, la subordinación del sujeto a la intensidad o al afecto, a la variación intensiva de los afectos, son –nos parece– dos fines esenciales a obtener en las artes” (Deleuze, 2020, p.28). De este modo, lo que antes se presentaba como un esquema psicológico en el personaje, ahora se desplaza hacia un diagrama afectivo dentro de un teatro de la aminoración.

A propósito del efecto de extranjería dentro de la propia lengua, Deleuze menciona, además de Kafka, al poeta Gherasim Luca como un caso ejemplar de un devenir extranjero y de hacer tambalear la lengua. De origen rumano, Luca escribe en francés y hace trastabillar esa lengua; esto no se debe a una dificultad idiomática, pues el manejo es ampliamente correcto (en términos del sistema lingüístico de constantes estables), sino por el uso de ese origen extranjero para minorizar la lengua. Este uso hace tartamudear el lenguaje desde el lenguaje mismo, no desde el habla. Es un

ejercicio de desterritorialización que produce efectos intensivos. El propio Deleuze repara en esto y lo elogia en una correspondencia de 1972: “No veo nada que funcione tanto como su disco como una máquina de intensidad emotiva sobre los nervios y sobre el alma” (Deleuze, 2016a, p.81). Aquí el filósofo se refiere a la grabación de *Passionnément*³⁰, editada en 1970, donde el propio Luca interpreta su poema. En este caso, el uso menor de la lengua se manifiesta en una puesta en desequilibrio de la estructura del verso sustentada por un tartamudeo constante, tartamudeo que corresponde a la propia escritura. A Deleuze le interesa esto por el estado de variación continua en el que entra la lengua. Nosotros lo mencionamos por el carácter teatral que reviste. Este uso de la lengua tiene un alto coeficiente de teatralidad en cuanto su interpretación implica la corporización de un ritmo que hace de la lengua no solo un estado de variación, sino un devenir gesto. Justamente el ritmo que adopta el recitado muestra una operación teatral sobre la palabra, dada en la interrupción constante, en el avance a trastabilleos por la arquitectura del poema. La interpretación, entonces, ya no es tal, al menos en el sentido de una representación de la palabra. Más bien, la interpretación se desplaza hacia una *performance* donde la lengua se hace gesto. No comunica ni ilustra, sino que presenta un ritmo que, desde nuestro punto de vista, es una imagen teatral en su presencia, es decir, la puesta en escena de un cuerpo sonoro a través de un uso menor de la lengua, cuyo efecto es el de la intensidad. De allí que Deleuze pueda decir que es una máquina intensa que afecta los nervios. Se trata de un agenciamiento en el que los elementos constituyen un cuerpo teatral.

Por otra parte, cabe mencionar unas observaciones de Laura Cull (2013, pp.65-79). Ella destaca el aspecto inmanente del uso de la lengua y declara que permite enfatizar el lenguaje como un cuerpo sonoro en continua variación. Cull señala que la lectura de Artaud es un influjo definitivo en la disposición del discurso teatral deleuziano. Ella se concentra, primordialmente, en el texto artaudiano (o proyecto radiofónico) *Pour en finir avec le jugement de dieu*³¹, más que *Le théâtre et son double*, ya que los elementos que aparecen en ese poema son mucho más afines a la labor de Bene y los intereses de Deleuze, ante todo por noción de cuerpo sin órganos. Así como la desorganización es lo propio de un cuerpo sin órganos, también lo es de la lengua;

³⁰ Una *performance* de este poema, interpretada por el mismo Luca, se puede ver en: https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw&ab_channel=Maldoror67

³¹ Esta *performance* puede escucharse de manera íntegra en: https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A&ab_channel=LEVOYAGEURDEL%27ORAGE

por lo tanto, aquel cuerpo va de la mano de la desorganización de la voz. Y esta desestratificación solo puede darse en el seno de la práctica escénica. Cull considera que el teatro de Artaud y la desorganización de la voz dan cuenta de la presencia sin otra cara que la de la misma *performance*. En el mencionado “radioteatro”, por ejemplo, Artaud y otros artistas leen fragmentos breves escritos por aquel, al tiempo que los interceptan con sonidos de xilófonos y tambores y por gritos proferidos desde una escalera. Cull observa con esto que el proyecto alude a una desestratificación de la voz que no implica necesariamente la desaparición de la palabra. Más bien se trata de poner la voz en estados de variación, jugando con la entonación, la dicción y desmembrando el sentido. Por tanto, no se trata de prescindir o exterminar el texto, sino de hacer un uso no articulado del mismo. Aquí aparece la cuestión del cuerpo sin órganos, pues el fonema funciona, dentro del sistema lingüístico, como un órgano que sostiene la estratificación. “En el caso de la voz, la desestratificación implica poner elementos como entonación, dicción, tono y significado en variación (...). En este sentido, el fonema es como un ‘órgano’ del lenguaje, que la voz desestratificada preferiría omitir” (Cull, 2013, pp.78-79)³². Es este órgano el que se intenta desarmar en el cuerpo sonoro de la imagen teatral que propone Artaud. Y allí se encuentra también el punto de contacto con Deleuze. En *L’Anti-Oedipe* dice, junto a Guattari: “A las máquinas-órganos, el cuerpo sin órganos opone su superficie resbaladiza, opaca y blanda. A los flujos ligados, conectados y recortados, opone su fluido amorfo indiferenciado. A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados” (Deleuze y Guattari, 2010a, p.18). El trabajo de Bene, y el teatro que realiza experimentaciones de este tipo, circulan por esa experiencia de flujos y bloques de sonidos que hacen que las palabras dejen de hacer texto. Como dijimos, esto no significa la omisión ni desaparición del texto, sino la función orgánica del mismo dentro de la pieza teatral. Este cuerpo sonoro sin órganos conforma una imagen teatral que desarma el dispositivo significante por medio de un uso inmanente de la lengua y el habla.

De acuerdo con esto, podemos ver que el interés de Deleuze por la obra de Bene no radica en que vea en él un ejemplo del concepto de desestratificación, sino en el hecho de que su poética teatral se erige como un pensamiento de la

³² “In the case of the voice, destratification involves putting elements such as intonation, diction, pitch and meaning into variation (...) In this respect, the phoneme is like an ‘organ’ of language that the destratified voice would rather be without”.

desestratificación. Como es usual en el trabajo del filósofo, nunca se trata de hacer una crítica de arte, ni una historia del arte, ni tampoco una filosofía que encuentre en las artes casos que representen sus conceptos. Sabemos que la propiedad de las artes es crear perceptos y afectos, bloques de sensación independientes de quien los produce (Deleuze y Guattari, 2013, p.164). Por lo tanto, el acercamiento de Deleuze al teatro se realiza desde la singularidad de este último, desde la propia lógica que pone de manifiesto. En este sentido, lo que nos importa retener son operaciones singulares que Deleuze destaca en cada poética. De tal modo, el uso menor de la lengua tiene que ver (aquí seguimos a Cull) con un pensamiento de la voz desestratificada. En el caso del teatro, la aminoración de la lengua implica el ejercicio de operaciones como el tartamudeo, el balbuceo, la superposición de sonidos, el *playback*, entre otras. Pero, sobre todo, implica un desplazamiento de la función del texto, que no desaparece, sino que entra en la maquinaria de los elementos teatrales que operan por alianzas y no como ejes estructurantes. En resumidas cuentas, el teatro no abandona el texto *per se*, sino el uso mayoritario en tanto sistema de organización de la escena a través de su representación. Desde esta perspectiva, la palabra declina por completo su función comunicativa y, en su lugar, aparece como afecto.

Por otro lado, es pertinente reparar en las observaciones que hace Derrida entorno a la palabra en el teatro y la destitución de su jerarquía en la propuesta de Artaud. Como ya hemos visto, Derrida destaca que el teatro de la crueldad denuncia una estructura teológica de la escena, donde la autoridad de un dios-autor organiza la producción de teatralidad. Si bien el planteo de Deleuze de un teatro que aminora la lengua se mueve por otros canales, nos interesa ver una zona de resonancia entre los dos abordajes. Este punto de alianza se articula desde la noción de organismo. El análisis de Derrida nos muestra que la representación se agota y clausura en Artaud en el momento en que éste comete el magnicidio del dios-texto. Esto conlleva una desarticulación total del teatro como organismo, esto es, como una maquinaria equilibrada, ordenada y jerárquica en favor de una producción de teatralidad que devuelva el carácter vital a la circulación de fuerzas implicadas en una puesta en escena. En este sentido, el primer acto de esta operación consiste en la eliminación de la distancia entre los partícipes de una escena; inmediatez que desfigura la direccionalidad que va del escenario a la sala o del intérprete al espectador. De este modo, podemos conjeturar que el teatro (en estas lógicas de producción que se

desprenden de la representación mimética) se levanta contra la tiranía del organismo y huye hacia la construcción de un cuerpo sin órganos; y que esta huida es posible en un desplazamiento de la función de la palabra en la escena. En el caso de Deleuze, este desplazamiento tiene que ver con un uso menor de la lengua, es decir, una operación que la ponga en estado de variación continua. Ese estado de variación da cuenta de un cuerpo sin órganos que aparece y se construye en el devenir de la escena, cuando se desprende de los elementos miméticos de la representación; un cuerpo que se levanta en la alianza establecida por el agenciamiento de elementos heterogéneos en la escena. Este cuerpo opera como un cuerpo del deseo, esto es, una producción de multiplicidad y de otros modos de existencia. En el caso de Derrida, la cuestión se dirime en la restitución de la palabra robada. El lenguaje articulado también organiza la escena como un organismo, es decir, como una estructura que por el mismo hecho de ser estructurante implica una expropiación del cuerpo en sus fuerzas vitales. Por tanto, la destitución del *topos* de la palabra decanta en la producción de un cuerpo sin órganos. Veamos esto último con un poco más de detalle.

En *La parole soufflée*, Derrida enfoca el problema del teatro desde la óptica de una palabra que considera soplada. “Soplada, esto es, entendamos al mismo tiempo *inspirada* a partir de *otra voz*, que lee ella misma a partir de un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto” (Derrida, 2012, p.242). Esto repercute en una expropiación no sólo de la palabra del intérprete (pues es infundida por otro) sino también del cuerpo, dado que éste depende de esa presencia invisible que lo determina desde afuera. Y al mismo tiempo implica una organización de la escena que es la de la interpretación, es decir, un sistema de significancia en el que el cuerpo debe transformarse en intérprete de la palabra soplada. De este modo, la escena es un organismo. Derrida lo expresa de este modo:

La *organización* es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros (*arthron, artus*), el trabajo y el juego de su diferenciación. Ésta constituye a la vez el membrado y el desmembramiento de mi (cuerpo) propio. Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. (Derrida, 2012, pp.257-58)

A causa de esto, el cuerpo se encuentra con el problema de una cerrazón. Al reducirlo a una estructura queda confinado a una función específica e interpretativa de la palabra ajena. Por consiguiente, el hurto corresponde tanto a la palabra como a la vida que desemboca en un órgano cuyo funcionamiento sofoca la potencia de las fuerzas que deberían circular en su inmediatez. Como hemos visto con el comentario de Laura Cull, la voz está también estratificada (y puede desestratificarse en un uso menor). El teatro de la crueldad pretende irrumpir como una caja implosiva que, en la desestratificación de la voz, redimensione la escena como un cuerpo sin órganos. Para Derrida, la destrucción de la metafísica de la escena implica el desmembramiento de ese órgano que es prestado (e impuesto) por el dios-autor, quien lo brinda con la forma de una dádiva a los cuerpos que realmente hacen la escena. Ante esto, hace falta una restitución. La restitución de una palabra propia que alcance una presencia a sí. “Habrá que despertar, pues, la onomatopeya, el gesto que duerme en toda palabra clásica; la sonoridad, la entonación, la intensidad. Y la sintaxis que regula el encadenamiento de las palabras-gestos no será ya una gramática de la predicación” (Derrida, 2012, p.260). En otros términos, se vuelve necesario la irrupción de operaciones que desplacen el lugar de la palabra, que la corran de su función significante y predicativa, y la transformen en gesto.

En este orden, encontramos que la lectura de Deleuze resuena en conjunto con la fuente artaudiana. Cuando una lengua puede ponerse en estado de variación continua desarticula inmediatamente el dispositivo significante y de interpretación. Esto quiere decir que desarma el organismo. El organismo es el juicio de dios, que es la máquina interpretativa. De modo que el teatro tiene que volverse gesto. Es necesario desvincular el elemento representativo, dado en la interpretación, para que la teatralidad devenga variación. Allí, el gesto funciona como la cara desfigurada de la significación. Aquel no es el correlato del discurso, es decir, su ilustración. Es la presencia desprovista de sentido estable. Podemos decir que el gesto es el modo intensivo en que se presenta el cuerpo sin órganos teatral. Marca un tiempo y un ritmo. Opera en la intensificación de la presencia. Como dice Deleuze (2020, p.27): “los gestos de Bene son musicales: porque toda forma es deformada allí por alteraciones de velocidad que hace que no se vuelva a pasar dos veces por el mismo gesto o por la misma palabra sin obtener características temporales diferentes”. No es la figuración, entonces, lo que determina la teatralidad, sino el devenir en la escena como un modo de producirla. El devenir

gesto del teatro escala hasta el punto de poner en marcha fuerzas que no se asientan en una forma, sino que la distorsionan. Deleuze (2020, p.26) explica que esto es posible por medio de un principio de afasia y otro de impedimento. El primero se refiere a que la lengua se expresa en una función no comunicativa, sino afectiva, sustentada por cuchicheos, balbuceos, etc. El segundo, alude a la obstaculización del cuerpo mediante vestuarios y accesorios incómodos o gestos rígidos. Todo ello desarma el organismo, la maquinaria interpretativa y habilita la aparición de un cuerpo sin órganos.

Finalmente, es pertinente señalar un comentario que Deleuze realiza en *Manfred: un extraordinaire renouvellement* (1981). Allí focaliza sobre la experimentación con el canto que Bene realiza en su producción *Manfred*³³, y destaca que se trata de poner en zonas de resonancia la experiencia del canto y la música con la del teatro. No es una pieza cantada ni un *sprechgesang*, sino un uso de técnicas dispuestas para extraer de ellas otra voz. Esta voz hace alianza entre el canto y el habla, se ubica en una zona intermedia. Pero lo importante es que aparece como un invento, como una modulación donde lo vocal es parte del sistema de variaciones continuas. Ahora bien, esto nos interesa en la medida que muestra que los usos de la voz no son los usos de las poéticas realistas, en donde el actor la emplea como uno de los elementos que le permite representar el texto e ilustrar la trama mediante la narrativa lineal de la figuración. La actuación, por el contrario, se disgrega en un uso experimental de las variaciones vocales. Esto recuerda al trabajo de experimentación que realiza Jerzy Grotowski en el teatro laboratorio. Allí, el director polaco aborda las técnicas vocales mediante una exploración de los resonadores del cuerpo, y disocia el habla del sentido del discurso. Es decir, la voz ya no representa el texto, sino que lo emplea como un elemento más dentro de una exploración meramente física de las posibilidades sonoras de la actuación. En otros términos, la voz es aquí gesto. En el caso de Bene, en la producción en cuestión, podría decirse que la experimentación va en la misma dirección. De acuerdo con esto, Deleuze señala algo de particular interés: “Hace del elemento sonoro un *vértice* que concentra toda la imagen, la imagen entera se transfiere a lo sonoro. No es que hable tal o cual personaje, es el propio sonido el que se convierte en personaje” (Deleuze, 2007a, p.173). Por un lado, vemos que el espacio teatral es sintetizado como una imagen. En este caso, la imagen está modulada

³³ Un registro audiovisual de este montaje puede verse en:
<https://www.youtube.com/watch?v=INNSSDzyLx4>

por la sonoridad, es decir que hay una extracción sonora de lo visual. Por otra parte, este ejercicio de extracción se corresponde con otro de sustracción: amputación del personaje. Nuevamente, vemos la disolución de la noción de personaje, ahora desplazado hacia la presencia del sonido. Es la extracción de una imagen sonora la que permite la sustracción del elemento de poder que representa el personaje.

En este orden de cosas, Deleuze señala el uso modal que adquiere la voz. “No es que la voz empiece a cuchichear, a gritar o a recalcar tal o cual emoción, es el cuchicheo el que llega a ser *una voz*, el grito se convierte en *una voz* al mismo tiempo que las emociones correlativas (afectos) se tornan *modos, modos vocales*” (Deleuze, 2007a, p.173). Estas operaciones para modificar la voz (cuchicheo, grito) son modalidades afectivas del uso de la misma. El uso de la voz no se dirige a la expresión de emociones psicológicas, sino que deviene en un gesto que escenifica afectos, modalidades de percepción y afección, formas desestratificadas del elemento vocal. En otros términos, se trata de una aminoración vocal, un devenir extraño de la voz, una puesta en escena rítmica de ésta última. En otro texto breve, *Ce que la voix apporte au texte...* (1987), Deleuze recuerda: “La voz del actor es la que traza estos ritmos, estos movimientos mentales en el espacio y en el tiempo. El actor es el operador del texto: opera una dramatización del concepto, la más precisa, las más sobria” (Deleuze, 2007a, p.291). Aquí, el aporte invita a reflexionar sobre la imagen teatral del pensamiento, en la cual los conceptos funcionan como dramas que se ponen en escena sobre el escenario de la filosofía, es decir, sobre el carácter de movimiento incesante de los conceptos. Esta imagen se vincula con la imagen teatral poética, donde el uso afectivo de la voz marca el vínculo concepto-percepto-afecto como una modalidad del movimiento en la que la práctica teatral, con su lógica interna, transforma la percepción. Lo que logra el teatro es un uso menor de la voz, sobrio y desestratificado, que desarma el texto como una referencia a ser reproducida sobre el escenario.

En suma, podemos observar que Deleuze muestra un uso teatral de la voz que determina dos aspectos: por un lado, la extracción de una imagen sonora; por otro, una modulación afectiva de la voz. Ambos son parte de las operaciones que configuran un teatro de la aminoración. Desde nuestra óptica, esto forma parte del proceso de producción de una imagen teatral. La extracción de una imagen sonora, por ejemplo, es un modo de desvincular el sonido de la representación o de la maquinaria de la interpretación. La voz es imagen en tanto es la presencia de un cuerpo que funciona

dentro de un agenciamiento escénico, y no el medio instrumentalizado de la figuración. Asimismo, la modulación afectiva de la voz permite experimentar el cuerpo sonoro como una potencia de desfiguración de la *mimesis*. Hace que la voz entre en un uso anómalo que favorezca las variaciones continuas. Por lo tanto, lo que interesa es la voz en tanto gesto que transita por zonas de intensidad, que aparece como una presencia en variaciones de velocidad y produce afectos no reductibles a un sujeto identitario. En este sentido, la imagen teatral se conjuga en una teatralidad de la presencia. Al poner en marcha una maquinaria de la aminoración de la lengua, con un uso desestratificado de la voz, y un devenir gesto del teatro, la representación mimética se ve por completo desplazada. Esto implica que sobre el escenario queda un residuo: la presencia como la aparición de un cuerpo sin órganos. Lo que queremos indicar con esta afirmación es que las condiciones de posibilidad del teatro, desde los análisis que nos brinda Deleuze, tienden a la desarticulación del organismo escénico, entendiendo por esto último la disposición jerárquica de las partes en orden a conseguir una representación que ilustre un discurso cargado de sentido. La escena ya no es organismo, sino un cuerpo múltiple que desarticula los elementos teatrales y los pone en variación para aminorar la teatralidad.

Reparto político del teatro

La problemática de un teatro que aminora se vierte, además, sobre el ámbito político. El teatro implica su propia politicidad. Ahora bien, ¿cuál es específicamente el carácter político que rodea la actividad teatral? El enfoque deleuziano no se centra en los conflictos que se presentan en el escenario, pues “los conflictos ya están normalizados, codificados, institucionalizados. Son *productos*. Ya son una representación” (Deleuze, 2020, p.32). En otras palabras, a Deleuze no le interesa la política que aparece como contenido. Como el teatro de la aminoración implica una sustracción de los elementos de poder, es claro que tales elementos se corresponden, también, con las figuras institucionalizadas. De modo que el teatro hace emerger su política de los modos de expresión y las lógicas inmanentes a la producción poética. Se trata de reconfigurar la forma de lo teatral, o de disolver las estructuras estandarizadas de la representación, para presentar otras formas que den cuenta, también, de otros modos de vida. Allí se ubica la dimensión política del teatro, cuya finalidad es la creación de otra imagen del pensamiento (político). “Su fin no debería

ser meramente el reconocimiento de estados de cosas existentes, o la justificación de opiniones y formas de vida existentes, sino la absoluta desterritorialización del presente en el pensamiento” (Patton, 2013, p.26).

En este orden de cosas, es claro que la politicidad inherente a la actividad teatral corre por una vía diferente a la del llamado teatro popular e, incluso, del teatro épico de Brecht. Deleuze reconoce que para Bene “el teatro, evidentemente, no cambia el mundo y no hace la revolución. Bene no cree en la vanguardia. No cree ya en un teatro popular, en un teatro para todos, en una comunicación del hombre de teatro y el pueblo” (Deleuze, 2020, p.31). ¿Quiere decir que esta tentativa renuncia a cualquier potencial transformador desde el ámbito del teatro? Se trata, más bien, de dar cuenta de cierta tensión entre la transformación social y la artística, cuyas relaciones siempre fueron conflictivas y muchas veces se ampararon en una lectura lineal de la relación entre una y otra y de sus potencias propias. En realidad, habría que decir que la asunción de un posicionamiento político tiene un carácter relativamente más modesto que el de una transformación social efectiva. Es un problema de aparición, o de hacer visible mediante dispositivos teatrales algunas formas de existencia que no tienen cabida en la estructura molar de la política. Tal política de los modos de aparición no es, por cierto, una figura tibia de la política, sino una dimensión crucial y condición de posibilidad de eventuales transformaciones efectivas. El hecho de la mostración de otras formas de repartirse lo sensible (siguiendo la idea ranciereana) es en sí mismo un acontecimiento político.

De acuerdo con esto, Deleuze considera, por ejemplo, que el teatro de Brecht no lleva la crítica suficientemente lejos. Si bien el teatro épico pretende una transformación de las condiciones materiales de existencia, la vía para conseguirlo es hacer un uso instrumental del teatro, esto es, utilizar los medios de la representación para generar una conciencia colectiva que, luego, repercuta en la disposición de soluciones a las contradicciones sociales. En ese sentido, el teatro plantea una distancia entre la escena y el espectador, cuya función es favorecer la comprensión, la producción de un pensamiento sobre las oposiciones de las que se debe tomar conciencia. Por lo tanto, la representación se mantiene incólume. “No es salir del dominio de la representación, sino solamente pasar de un polo dramático de la representación burguesa a un polo épico de la representación popular” (Deleuze, 2020, p.32). El hecho de que el conflicto sea lo que se pone en escena hace que la teatralidad

siga ligada a la institucionalidad. Si bien la vertiente brechtiana es loable, sigue moviéndose a través del espacio del “teatro normalizado” y del ámbito de lo mayoritario.

El tema sigue siendo, entonces, el potencial revolucionario desde y con lo minoritario. El problema de la mayoría y minoría aparece en *Kafka*, y se profundiza en *Mille Plateaux*, donde Deleuze y Guattari lo tratan en términos de molar y molecular o de macro y micro multiplicidades (con inspiración en la microsociología de Gabriel Tarde). “Por un lado, multiplicidades extensivas, divisibles y molares; unificables, totalizables, organizables; conscientes o preconscientes. Por otro, multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.39). De modo que la distinción no es de cantidad, sino de clase. Y la política se conjuga en las modalidades en que se presenta y circula la diferencia en los conjuntos. Los procesos minoritarios, entonces, dan cuenta de ordenamientos que se desprenden de la norma homogeneizante, de devenires revolucionarios que se inscriben en el seno de lo molar y operan líneas de fuga de los conjuntos unitarios. En este sentido, es necesario pensar la actividad teatral como un espacio donde operan líneas de fuga y devenires minoritarios que desarman la lógica representacional de ciertas poéticas teatrales. Por tanto, hay que ver los dispositivos de visibilidad y los agenciamientos teatrales que funcionan en el interior de una producción poética para comprender la determinación molecular en la que se está desplazando la imagen teatral.

Deleuze (2020, p.36) recuerda, en *Un manifeste de moins*, que se puede entender la minoría desde dos puntos de vista: como un estado de hecho o como un devenir. En el primer caso, el problema es la facticidad de un grupo excluido de la mayoría o, en su defecto, subordinado a esta. En el segundo, la cuestión pasa por un estado de transformación, por un devenir en el que cada uno se halla comprometido. Este estado de variación continua concierne, por esto mismo, a una modalidad de resistencia a la norma mayoritaria, una forma de escape al sistema de poder. Es claro, entonces, que no es una simple cuestión numérica la que diferencia lo mayoritario de lo minoritario. En efecto, las instancias moleculares pueden ser mayores en número que las molares; la cuestión radica en la potencia de resistencia a la norma molar. La

potencia minoritaria denota el estado de un devenir, mientras que lo mayoritario expone una impotencia, un estado capturado en la fijeza.

Esta problemática es la que define la función política específica del teatro, la cual es pensada por Deleuze como antirrepresentativa:

El teatro surgirá como aquello que no representa nada, sino como aquello que presenta y constituye una conciencia de minoría, en cuanto que devenir-universal, que opera alianzas aquí o allá según el caso, siguiendo líneas de transformación que saltan por fuera del teatro y adquieren otra forma. (Deleuze, 2020, p.37)

Aquí es importante destacar dos cosas. En primer lugar, este devenir minoritario no tiene nada que ver con la caída en una suerte de regionalismo. La potencia de lo minoritario radica en su estado de variabilidad. Ahora bien, cuando comienza a ser la representación de un estado particular, la minoría se cierra sobre sí misma y emprende un proceso de normalización. Esto quiere decir que se ve nuevamente capturada por la norma molar de la identidad. En segundo lugar, el problema que salta a la vista es sobre el hacer exterior al teatro. ¿En qué medida el estado de variación produce una transformación más allá de la inmanencia del teatro mismo? De acuerdo con Deleuze, esto aparece en un salto hacia afuera del teatro, donde las líneas de transformación adquieren otra forma. La cuestión sería, ¿cuál es esa forma? Definitivamente no es algo que podríamos anticipar. Deleuze simplemente lo piensa como una toma de conciencia. Pero aclara que no se trata ni de una suerte de revelación ni de una toma de conciencia al modo del teatro brechtiano. “La conciencia, la toma de conciencia es una gran potencia, pero no está hecha para las soluciones, ni para las interpretaciones” (Deleuze, 2020, p.37). Para él no se trata de brindar soluciones o interpretaciones, sino de una conciencia de minoría. Esa conciencia es, más bien, el ingreso a un devenir molecular. En efecto, si el teatro produce un devenir minoritario, no se puede cristalizar su movimiento en una forma normalizada. En esta medida, Deleuze declara una cierta modestia en relación al aspecto revolucionario del teatro. Lejos de darnos una fórmula, nos pone en movimiento conjunto, en un devenir minoritario.

Teniendo esto en cuenta, es necesario preguntar por el modo en que la minoría opera en el teatro. Hemos visto un proceso de aminoración en la lengua y su uso en

tanto devenir extranjero. Esto determina una política en sí mismo, pues la lengua aparece como un agenciamiento colectivo de enunciación y como una irrupción de lo menor dentro de un sistema mayoritario de constantes lingüísticas fijas. Ahora bien, por nuestra parte, consideramos que el problema político en una producción teatral atañe, además, y de manera más amplia, al dispositivo de visibilidad que determinada obra expone. Dentro de un teatro no representativo, nos encontramos con modalidades de una imagen teatral que hace ver determinados modos de vida. El hecho de que la teatralidad menor entre en un movimiento de variación continua hace posible la actualización de virtualidades, la inscripción de una huella en el suelo de un proceso inacabado. El espacio escénico se dispone como un agenciamiento de elementos, cuyas alianzas crean visibilidad; esto quiere decir, que el teatro se manifiesta como un campo y un régimen escópico donde otros modos de existencia pueden darse cita. Esto nos permite reconocer el espectro político del teatro en la forma en que el dispositivo escénico se dispone para hacer presentes modalidades de existencia. En este sentido, el teatro y su política corren en la misma línea que un devenir minoritario, esto es, se mueven en un espacio de desterritorialización. Para Deleuze esto implica una resistencia a la norma molar. El teatro puede evidenciar el aspecto creativo del devenir al materializar fuerzas afectivas en cuerpos que toman (y deshacen) la voz, en imágenes teatrales que desvinculan el elemento representativo y, por esto mismo, resisten la normalización. El hecho de que el conflicto, la trama, la historia, el personaje, sean elementos desfigurados en el teatro de la aminoración, produce un desplazamiento de las figuras normalizadas y normalizantes dentro del esquema de la teatralidad. Al mismo tiempo, el hecho que la presencia de la imagen teatral se dé en un movimiento de variación continua, permite correr la política de la representación de un estado de cosas, e incluso de la representación de una denuncia. Si el teatro puede denunciar determinada facticidad no es necesariamente desde la representación de un conflicto. En un teatro de la aminoración tiene más potencia el hacer aparecer otros cuerpos, otros modos de existencia, que el mero acto de representar su condición oprimida. “La función antirrepresentativa sería trazar, constituir en cierto modo una figura de la conciencia minoritaria como potencialidad de cada quien. Volver presente y actual una potencialidad es algo completamente distinto a representar un conflicto” (Deleuze, 2020, p.34). Por tanto, esa función antirrepresentativa que refiere Deleuze es la que permite los desplazamientos en el marco de dispositivos escénicos que

emplean otros medios para la composición del plano teatral. Y, a su vez, es la que habilita una política minoritaria.

De este modo, se comprende que la dimensión política del teatro no se circunscriba a su contenido tanto como a su expresión. No se trata de representar conflictos, sino de crear modos de existencia; el problema no es evocar un pueblo, sino producirlo. En *Un manifeste de moins* aparece esta idea del “pueblo que falta”, la cual ya estaba presente en *Kafka* (Deleuze y Guattari, 1990, pp.30-31) y es retomada con mayor profundidad en *L'image temps* (Deleuze, 2009c, pp.286-295). “Todo el mundo reivindica el pueblo en nombre del lenguaje mayoritario, pero ¿dónde está el pueblo? ‘Es el pueblo que falta’” (Deleuze, 2020, p.35). Por medio de esta sentencia, Deleuze muestra que el pueblo no es lo dado. De estarlo, éste quedaría capturado en la lógica molar, como de hecho ocurre. Esto quiere decir que la figura del pueblo constituye un esquema mayoritario que no da cuenta totalmente del carácter de devenir que puede adoptar. De allí que el interés deleuziano por la política del teatro no se ubique del lado de las estéticas del teatro popular o de la dialéctica brechtiana. No se puede decir, tampoco, que el filósofo menosprecie estas tentativas. Más bien inscribe su preocupación en una perspectiva diferente, que privilegia un devenir molecular y, en consecuencia, la posibilidad de otros modos de vida o de un pueblo por venir. En este sentido, el teatro (y todas las artes) se compone como una maquinaria expresiva donde un agenciamiento puede dar lugar a otras figuras políticas, a nuevas formas de expresión. Así como la literatura o el cine utilizan sus medios para gestar la posibilidad de este pueblo ausente, el teatro tiene que disponer sus elementos poéticos en la misma dirección. Por tanto, la simple representación de un conflicto depotencia la fuerza disruptiva del devenir. La política menor, entonces, se conjuga en la creación de figuras no subsumidas a la regla de la hegemonía mayor. Como señala Nicholas Thoburn (2019, pp.63-69), la política menor comienza con la condición de un pueblo que falta, dado que toda minoría se encuentra en medio de un espacio acorralado. Este acorralamiento está emplazado en un límite establecido por la imposibilidad de una identidad, esto es, la imposibilidad de ser reconocido en el esquema de la identidad mayoritaria (que ya de por sí es problemática por cuanto implica la clausura en la mismidad totalizante); pero también por la imposibilidad de una pasividad radical que anule por completo todo movimiento. Este espacio de acorralamiento entre imposibilidades es el que exige la fractura de tal esquema en dirección a una creación

que conquiste su propia tierra, su propio espacio o plano de composición (en el caso de las artes). La política del teatro, en esta línea, se resuelve en la composición de un plano donde los agenciamientos producen figuras novedosas, donde se presenta una imagen teatral como el cuerpo político de otros modos de vida. Es una política que no se limita a la comunicación de situaciones conflictivas, ni a alzar a secas la voz de las identidades oprimidas. Es la producción de presencias que, sobre el escenario, dan cuenta de un movimiento de desterritorialización de la norma mayor.

Ahora bien, si la política menor se juega en la apertura de un espacio de creación, es evidente que guarda un vínculo estrecho con la cuestión del deseo, tal como hemos visto que Deleuze y Guattari exponen en *L'Anti-Oedipe*. Si el deseo opera como una máquina productiva, el teatro como maquinaria de expresión es una de las caras del deseo vuelta hacia la aparición de un cuerpo sin órganos. La escena, la obra, ya no pueden ser entendidas como el diagrama orgánico de una totalidad que alberga, en su fantasía unitaria, la identidad de sus elementos constitutivos. Por el contrario, la aminoración de tales elementos, esto es, la sustracción de las estructuras de poder, la desestratificación de la lengua y, en definitiva, la dislocación de la representación mimética, son los medios que permiten llevar a la presencia una imagen teatral donde el cuerpo huye de la prisión del organismo. El deseo se inscribe en la huella de esa huida. El cuerpo sin órganos es el residuo de esa huida. Paul Patton recuerda esta alianza entre el deseo, la política y las artes. “Como el deseo, el arte en su forma pura existe en un estado de exilio permanente (...). Tanto el arte como el deseo en sus formas esquizoides tienen afinidad con aquellos estados que poseen el potencial para el cambio” (Patton, 2013, p.109). Aquí es importante ver, por un lado, que no es posible pensar en la “forma pura” de las configuraciones artísticas. Éstas se encuentran en un desplazamiento permanente, en un nomadismo inherente a la propia práctica y en procesos de desterritorialización de las fronteras entre géneros y estilos³⁴. En un teatro

³⁴ Jorge Dubatti (2016, pp.5-22) analiza dos categorías respecto a las fronteras entre lo teatral y otras disciplinas. Habla de teatro-matriz y teatro-liminal (esta última noción es propuesta por Ileana Diéguez y Dubatti la amplía). En el caso del primero, de lo que se trata es de la determinación de los elementos irreductibles que constituyen la propiedad del teatro: convivio, *poiesis* corporal y expectación. En cuanto al teatro-liminal, se refiere a todos los elementos que implican un desplazamiento de la pureza de lo teatral y la confluencia de otros lenguajes en la producción de la teatralidad. Si bien Dubatti pretende determinar lo propio del teatro, su “ontología”, y no renunciar a una suerte de definición exclusiva de lo teatral, también reconoce que de por sí, toda práctica teatral está imbuida de liminalidad. Por lo tanto, podemos decir que la pureza del teatro es tan solo una idea matriz, cuya facticidad nunca es exclusiva, pues en mayor o menor medida se mezclan elementos no teatrales (desde las determinaciones convencionales). Si bien no utilizamos las categorías de Dubatti, pues nuestro interés no radica en la determinación de una ontología de lo teatral, nos interesa apuntar esta idea para ubicar

de la aminoración, la hibridez de los lenguajes que se interceptan en la puesta en escena contribuye al desplazamiento de la representación mimética, en favor de una desorganización del organismo y de la escena como una operación del devenir. Por otro lado, este tipo de composición alberga el anhelado potencial transformador. De modo que la política del teatro aparece, además, como una cara del deseo en tanto producción de otras formas de existencia. En ese sentido, la obra como una metamorfosis perpetua es, al mismo tiempo, la operación de una potencia esquizoide. Esto quiere decir que la escena es el ámbito donde se dan cabida la liberación de flujos desterritorializantes. Es la emergencia del deseo y la producción de un residuo en el cuerpo sin órganos.

Asimismo, el aspecto político del teatro en relación con el deseo, tiene que ver con la dimensión afectiva de este último. El espacio teatral es aquel donde unos cuerpos pueden afectar y ser afectados por otros. Esto quiere decir que la teatralidad también dispone las condiciones de un campo intensivo. “Nada más que afectos y ningún sujeto, nada más que velocidades y ninguna forma” (Deleuze, 2020, p.28). Como sabemos, el resultado de la maquinación deseante es un cuerpo sin órganos que consume estados intensivos (Deleuze y Guattari, 2010b, p.158). El proceso no cuaja en ninguna forma fija. En el caso del teatro, estamos hablando de un encuentro donde unos cuerpos afectan y son afectados, y escapan a las capturas del sujeto como así también a la clausura de la obra como totalidad acabada. En este sentido, el deseo circula en el teatro por pasajes entre estados afectivos, entre umbrales de intensidad. En este marco, Patton (2013, pp.109-115) recuerda que el concepto de intensidad le permite a Deleuze vincular la noción de afecto spinozista con la voluntad de poder nietzscheana; alianza que abre la dimensión política a las potencias del deseo, pues un cuerpo se vuelve más potente en cuanto es más capaz de ser afectado. Esto quiere decir que, así como la voluntad de poder permite el desborde de la vida por la acumulación de fuerzas, un cuerpo desborda vitalmente cuando salta entre las gradientes de los estados intensivos, es decir, cuando se vuelve más capaz de afectar y ser afectado. En consecuencia, la política del teatro como apertura de un espacio donde pueden aparecer otros modos de existencia (que operan rupturas sobre la lógica de la representación), se sustenta en la política del deseo y su dimensión afectiva, por cuanto la producción

que, en el marco de ciertas discusiones teatrológicas, las reflexiones de Deleuze se concentran en el aspecto liminal que desestructura la representación mimética.

de estados intensivos colabora en el desmembramiento de los elementos estables de la teatralidad.

En este orden cosas, consideramos pertinente recordar el concepto de reparto de lo sensible que plantea Jacques Rancière, pues reverbera con algunos aspectos la política deleuziana que hemos descrito. Rancière caracteriza la distribución de lo sensible como un recorte y distribución de partes y lugares que “se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de [modos] de actividad que determina la forma misma en que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto” (Rancière, 2014, p.19). El autor muestra que la categoría de lo sensible es una propiedad del mundo en general, es decir, es tan propia de las artes como de la política. Dentro de un *sensorium* se conjugan formas de visibilidad, modos de aparición de cuerpos, modalidades de toma de la palabra y uso del espacio y el tiempo. En definitiva, acontecen modalidades de lo común distribuidas en forma específica. De acuerdo con esto, un reparto de lo sensible da cuenta de un orden de capacidades y habilitaciones dentro del espacio distribuido, esto es, una organización de lo que se puede ver y decir, y quién es capaz de hacerlo. Esto define el orden de lo político. Pero también corresponde al régimen en el cual las artes se insertan en el *sensorium*. “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (Rancière, 2014, p.20). Esta teorización es importante para el teatro, pues determina que el espacio escénico es tal en la medida en que puede exponer una modalidad de visibilidad. Por tanto, el teatro ensaya un régimen escópico que puede o no abrir el horizonte hacia otras formas de existencia, las cuales son susceptibles de reconfigurar su participación en el espacio de lo común que se produce en el teatro como lugar assembleario.

Todo esto nos interesa en tanto comprendemos que la política teatral expuesta por Deleuze puede ser enfocada como una modulación del reparto de lo sensible. El efecto de una política minoritaria es el de una redistribución de aquello que es visible. En la medida en que la aminoración teatral consiste en sustraer los elementos de poder, se produce una reorganización del *sensorium*, donde los elementos propios del drama clásico, es decir, donde la estructura molar de la teatralidad, se desmiembra. En este sentido, se hacen visibles otras formas poéticas de configurar la escena. Esta otra imagen teatral hace presentes maneras de hacer y dispositivos de visibilidad tan

singulares como cada obra y hacedor. Lo que importa aquí es que cada práctica de aminoración abre un horizonte donde otros modos de existencia se hacen presentes y el sistema molar del teatro como representación mimética se desvía hacia otras poéticas que experimentan estrategias alternativas de configurar el *sensorium* escénico.

Otra cuestión a tener en cuenta es la figura del espectador dentro del reparto de lo sensible. De acuerdo con Rancière (2011, p.10), existe una paradoja del espectador: por un lado, el teatro no puede concebirse sin él, pues el espectador es el que completa el hecho teatral; por otro, el ser espectador implica un quedar excluido de la capacidad de actuar y, en consecuencia, no es un conocedor, sino alguien que recibe de otro aquello de lo que debe enterarse. Podemos notar que esta paradoja se sustenta en un determinado régimen escópico, según el cual el teatro no puede existir si no es ante una mirada y donde el observador se confina a la pasividad. En este sentido, la expectación teatral se vuelve sumamente problemática cuando queda capturada por este régimen ocularcentrista. Ante esto, Rancière considera que es necesario un teatro sin espectadores, en el sentido de la captura antes mencionada. “Hace falta un teatro sin espectadores en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de *voyeurs* pasivos” (Rancière, 2011, p.13). Esto habla sobre la necesidad de repensar el carácter propio del drama, que en sí mismo implica acción, y ver cómo se distribuyen los lugares, en el reparto de lo sensible, para que unos cuerpos sean afectados por otros. Esta condición ha sido abordada por dos grandes vías teatrales. Por un lado, la brechtiana, según la cual se instaura una distancia entre el espectador y la escena para que el primero no se limite a una simple identificación (y catarsis) con el conflicto, sino que éste sirva como eje activo de una toma de conciencia transformadora. Con este norte, las estrategias de Brecht tienden a un extrañamiento que favorezca la actitud del público como sujetos pensantes y activos. Por otro lado, la vía artaudiana, a través de la cual la distancia razonadora debe ser suprimida, en tanto constituye otra forma del juicio de dios, y que imposibilita que el impulso afectivo sea lo liberador. En este caso, el espectador abdica su lugar de observador y el teatro de la crueldad se constituye como una instancia cuasi mágica de desborde de las fuerzas vitales. En ambas lógicas, lo que persiste es la distancia (generada o suprimida). Rancière considera que ésta es lo que permite que exista el acontecimiento teatral. Sin ella, no podría constituirse el

espacio teatral como un lugar comunitario. Justamente, “el ‘teatro’ es una forma comunitaria ejemplar. Conlleva una idea de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación” (Rancière, 2011, p.13). De este modo, de lo que se trata es de pensar que el lugar del espectador no es meramente activo o pasivo, que el rol que se le asigna en este reparto no es el de simple observador ni la de actuante efectivo. Por el contrario, el teatro como espacio asambleario habilita la emancipación del espectador en la medida en que pueda diluir la oposición entre mirar y actuar, “cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción” (Rancière, 2011, p.19). Dicha emancipación, entonces, se corresponde con una distribución de lo sensible en la que el espectador sea dotado de la capacidad de ser intérprete, es decir, de poder traducir las imágenes, gestos y palabras a un registro propio que, a su vez, pueda comunicar.

Ahora bien, en el caso de la política teatral que hemos señalado en Deleuze, consideramos que se trata de producir otro reparto de lo sensible, aunque con algunas salvedades respecto de la idea ranciereana. Ante todo, cabe señalar la inclinación de Deleuze en relación a las dos vías de abordaje de la distancia. Como vimos al principio, él reconoce que una política teatral no se inscribe necesariamente en la lógica del teatro épico, pues éste aún se mueve en los límites de la representación. No obstante, el filósofo sostiene la idea de una toma de conciencia, cuestión que es muy propia de la idiosincrasia del teatro brechtiano. Pero en Deleuze esta conciencia tiene la forma de una gran potencia, lo cual habla del modo en que ciertas virtualidades pueden volverse actuales. Por otro lado, la obra del filósofo siempre ha echado mano al teatro de la crueldad como una lógica que permite desarmar la representación. En este sentido, Artaud suele ser una referencia ineludible cuando se trata de pensar la operación de las fuerzas tanto en el pensamiento como en el cuerpo y las artes. En el caso del teatro, el espectro artaudiano sobrevuela el problema y es uno de los anclajes que permiten pensar la posibilidad de una desestratificación de la voz y la producción de un cuerpo sin órganos. Sin embargo, no podemos decir que Deleuze adhiera sin más al proyecto de la crueldad como la vía exclusiva para el desarrollo de la teatralidad. El mayor punto de coincidencia es el abandono del elemento aristotélico de la *mimesis* y el rescate de las fuerzas vitales; pero una ejecución a pie juntillas del teatro de la crueldad se traduce en una autoaniquilación del mismo. De allí que, si bien el legado de Artaud opera en

los conceptos deleuzianos del teatro, su interés se vuelque más bien hacia Bene o Beckett.

Desde nuestro punto de vista, entendemos que la postura de Deleuze tiene, en efecto, una inclinación marcadamente artaudiana, pero es más bien espectral y hay que entenderla en relación a otros elementos de su filosofía. En este caso, es fundamental la noción de deseo. Como el teatro de la aminoración suprime todo elemento de poder, transpone todo en un uso menor y lo coloca en un estado de variación continua, la teatralidad se conjuga en una circulación de flujos afectivos, de los cuales resulta la visibilidad de otros modos de existencia. La productividad del deseo y la emergencia de un cuerpo sin órganos fruto de dicha maquinación, muestran que el teatro deshace la representación y se constituye como un dispositivo de mostración y exposición de cuerpos con la potencia de afectar y ser afectados. La experiencia misma de la aparición de otros cuerpos hace del acontecimiento teatral un hecho político; una política menor que, en definitiva, marca otro reparto de lo sensible. Dicho de otra manera, el *sensorium* sobre el que se construye la teatralidad resiste la norma molar en la medida en que reconfigura aquello que puede ser visto, aquello que produce afecciones, aquello que puede ser dicho en una forma desestratificada y las capacidades de los cuerpos que son parte del acontecimiento teatral. Ahora bien, aunque aquí hay una resonancia entre Rancière y Deleuze, no la hay en cuanto a la idea de un espectador emancipado. Pues el primero coloca esta emancipación en la posibilidad de ser un intérprete activo, cuestión que en Deleuze no funciona así. Pues la interpretación es parte del dispositivo significante de la representación. En su lugar, Deleuze prefiere marcar el aspecto afectivo de esta lógica, la cual es un canal muy diferente porque prescinde del sujeto como una mismidad constituida de antemano. En este sentido la obra no es un producto acabado susceptible de desciframiento, sino un proceso de devenir. Si bien Rancière no piensa esta función de intérprete como quien decodifica un mensaje, sino que la interpretación es también una apropiación de la imagen y la palabra de la escena, es necesario hacer la salvedad para no confundir los ámbitos en los que ambos filósofos inscriben su discusión. Como la obra, para Deleuze, no es un acabamiento, sino un agenciamiento de elementos que favorecen el devenir, su aspecto revolucionario no radica en la comunicación de una idea (cuestión que es parte de un esquema molar), sino en la potenciación de las fuerzas afectivas, en

la irrupción del deseo como maquinaria productiva y en la expresión de otros modos de existencia como presencia de una imagen teatral.

Teatro del agotamiento

L'Épuiſe (1992) es un texto breve, compuesto por Deleuze a propósito de cuatro piezas que el dramaturgo irlandés Samuel Beckett había preparado para televisión: *Ghost Trio* (1975), *...but the clouds...* (1976)³⁵, *Quad* (1981)³⁶ y *Nacht und Träume* (1982)³⁷. En este ensayo, se presentan algunas preocupaciones similares a las de *Un manifeste de moin*, pero con algunos matices diferenciales que llevan el problema mucho más allá. Si en el texto sobre Bene Deleuze interroga al teatro desde la idea de sustracción de los elementos de poder, con el fin de producir una aminoración que ponga todo en estado de variación continua, en el trabajo sobre Beckett, el filósofo analiza puntualmente el fenómeno del agotamiento de todas las posibilidades, cuestión que coloca al teatro en un interrogante acerca de su propia posibilidad y de su exclusiva propiedad.

Ahora bien, ¿por qué Beckett se interesa por una escritura que se desplace de lo teatral hacia el dispositivo televisivo? ¿Cuál es la motivación que lleva a Deleuze a poner su mirada sobre estas piezas y no otras? ¿Se corresponde esto con un desinterés del filósofo por el teatro, tal como se suele afirmar apresuradamente? Como hemos visto, el acercamiento del pensador al teatro se da desde la perspectiva de una crítica a la representación. Esta preocupación lo hace centrarse en los dispositivos teatrales que producen la aminoración y variación continua de sus elementos. En el caso de la obra de Beckett, se da una estética del agotamiento generalizado, dentro de la cual se puede ver el devenir del teatro hacia una especie de borramiento de los cimientos dramáticos clásicos, los cuales operan en el orden representativo de una trama lineal con personajes que detentan identidades favorecedoras del despliegue de un orden aristotélico y teleológico de la obra. En este sentido, hay una reducción total de ese régimen dramático. Gran parte de esta poética se ampara en una desconfianza radical respecto de la palabra y en una revisión de su capacidad para desarmar el sistema

³⁵ Versiones audiovisuales, supervisadas por el mismo Beckett, pueden verse en:

<https://www.youtube.com/watch?v=3mtbEcwJUZI&t=1986s>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Uj-CZw8PMFY&t=4s>

estandarizado del lenguaje. Esto se encuentra presente en toda la obra del dramaturgo, y es, al mismo tiempo, lo que justifica su indagación en las posibilidades de una dramaturgia destinada al dispositivo audiovisual televisivo. “La televisión, en las condiciones que le asigna Beckett, viene a ‘deshacer’ el ‘asedio’ de las palabras” (Mengue, 2008, p.412). En este sentido, Deleuze considera que esta investigación beckettiana es parte de un proceso que se extiende a lo largo de su obra y tiene una desembocadura en el dispositivo que le ofrece la televisión: “nace en las novelas y los cuentos, pasa por el teatro, pero es en la televisión donde realiza su operación propia” (Deleuze, 1992, p.79)³⁸. Es decir que la televisión le ofrece un horizonte donde el lenguaje juegue con su silencio, sus desviaciones, sus borraduras.

Estas piezas escritas por Beckett, entonces, indagan las posibilidades de un dispositivo para agotar la primacía de las palabras. Es en tal dispositivo donde encuentra que se puede resolver “la dificultad particular de ‘perforar agujeros’ en la superficie del lenguaje, para que aparezca por fin ‘lo que está agazapado detrás’” (Deleuze, 1992, p.103)³⁹. No se trata de suponer que detrás de la palabra se halle un sentido originario, sino de mostrar el sin fondo sobre el que éstas se apoyan. Las operaciones de agotamiento, que veremos en adelante, dejan al descubierto un proceso de vaciamiento de la palabra. Ésta se encuentra cargada de significaciones, referencias, memorias e intenciones. Toda una superposición de capas que, en algún punto, se cimientan, anquilosan y trazan un límite más allá del cual se dificulta el paso. Deleuze observa que el trabajo beckettiano intenta desatar un encorsetamiento en el que la palabra pone al lenguaje. En este sentido, entendemos que tal clausura es la misma que aquella que acontece en el teatro cuando se queda adherido al régimen de la pura representación. De este modo, estos experimentos realizados por la escritura de Beckett aportan una perspectiva en la cual el teatro se diluye en relación a su dispositivo de representación y se desplaza hacia la imagen teatral. El ensayo de Beckett es una puesta en marcha de una disolución de la palabra en las posibilidades

³⁸ “naît-elle dans les romans et les nouvelles, passe-t-elle par le théâtre, mais c’est à la télévision qu’elle accomplit son opération propre”.

En este caso, hemos preferido trabajar con la edición francesa *L’Épuisé*. Para mantener el orden de nuestro texto, en adelante traducimos las citas que empleamos y colocamos el original francés a pie de página.

³⁹ “la difficulté particulière de ‘forer des trous’ à la surface du langage, pour que paraisse enfin ‘ce que est tapi derrière’”.

de la imagen audiovisual y, en este sentido, una intromisión de un escenario liminal que sacude la posibilidad misma del teatro.

Gilles Deleuze comienza su texto apelando a la figura del agotado, la cual debe ser distinguida del fatigado. “El agotado es mucho más que el fatigado” (Deleuze, 1992, p.57)⁴⁰. Este último se caracteriza por carecer de la potencia para realizar lo posible, es decir, la fatiga consiste en la imposibilidad de lograr una efectuación. La realización de lo posible implica una determinación de objetivos y preferencias, y esto se expresa en un lenguaje que da cuenta de tales intenciones. “El lenguaje enuncia lo posible, pero preparándolo para una realización” (Deleuze, 1992, p.58)⁴¹. Se hace tal cosa para conseguir tal otra, es decir, se establece un orden en relación a fines. De acuerdo con Deleuze, la realización de lo posible opera a partir de la exclusión, dado que siempre que se determina un orden de preferencias, otro tanto queda fuera de esa determinación. Esos objetivos van cambiando y reemplazándose unos a otros. Se trata, entonces, de una disyunción excluyente. Esta dinámica produce, con el tiempo, la fatiga. De acuerdo con esto, la variación se produce mediante el intercambio de términos que se excluyen mutuamente: o bien acontece una cosa, o bien la otra, pero nunca se realiza todo lo posible. De allí que se produzca la fatiga, como el efecto de una imposibilidad de realizar todo lo posible y por el reemplazo constante de una preferencia por otra. En otras palabras, lo que fatiga es la relación con lo real. Si bien el fatigado no puede realizar lo posible, aún conserva todas las posibilidades, pero éstas no pueden realizarse por el cansancio inherente al objeto.

El agotado, en cambio, es más radical. Su propiedad se asienta en el agotamiento de lo posible como tal. El agotamiento no se produce en la fatiga de la realización, sino que ya se está agotado antes de toda posibilidad de realización. No hay un objeto particular que produzca el agotamiento (como en el caso de la fatiga), sino que se agota por nada. “Muy distinto es el agotamiento: se combina el conjunto de variables de una situación, a condición de renunciar a todo orden de preferencias y a toda organización de fines, a toda significación” (Deleuze, 1992, p.59)⁴². Esto quiere decir que el agotamiento no se produce por la repetición de una actividad, sino por nada. Hay una ausencia de significación en el orden de los términos, porque éstos no

⁴⁰ “L’épuisé, c’est beaucoup plus que le fatigué”.

⁴¹ “Le langage énonce le possible, mais en l’appêtant à une réalisation”.

⁴² “Tout autre est l’épuisement: on combine l’ensemble des variables d’une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à tout organisation de but, à toute signification”.

están encaminados a un fin particular. Los términos sólo marcan una distancia entre sí, y no por un esquema de preferencias. Sólo subsisten dividiéndose a sí mismos. De modo que la disyunción permanece, pero en este caso es inclusiva. La combinatoria de elementos implica la permutación entre ellos, pero sin un objetivo que los organice. Lo que se da es una renuncia al orden de los fines. Por lo tanto, lo que se produce es el agotamiento de todo lo posible.

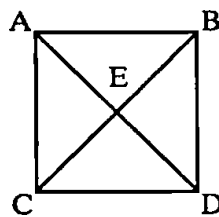
A partir de aquí, Deleuze se pregunta cuáles son las modalidades para agotar lo posible. Encuentra que hay cuatro formas: constituir series exhaustivas de cosas, secar los flujos de voces, extenuar el espacio y disipar la imagen (Deleuze, 1992, p.78). Nos detendremos, a continuación, en este esquema.

En primer lugar, respecto al agotamiento de las cosas, Deleuze indica una doble implicancia del término agotado. Éste tiene que ver con lo exhaustivo y lo exhausto (en realidad, aquí Deleuze está pensando en el término *exhausted* del inglés). Ambos están íntimamente imbricados en el agotamiento de lo posible. Se trata, en este caso, de comprender el alcance de una combinatoria. “La combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, mediante disyunciones inclusivas” (Deleuze, 1992, p.61)⁴³. Esto quiere decir que se establecen series de cosas, combinaciones entre cosas y, también, acciones en forma de disyunción incluyente. No se conforman estas series en virtud de un objetivo, pues éste ha desaparecido. La combinatoria es una suerte de programa carente de sentido. En tanto tal, conlleva una conformación exhaustiva de las series, es decir, se constituye con enorme precisión una especie de exploración que intenta agotar todas sus posibilidades. Asimismo, la combinatoria implica el estar exhausto, un agotamiento total de lo posible. Podemos ver todo esto en la obra *Quad*. En ella, Beckett plantea un espacio escénico configurado por un cuadrilátero por el que circulan cuatro actores siguiendo una serie de desplazamientos muy estrictos. El dramaturgo da las siguientes indicaciones:

Los actores (1, 2, 3, 4) andan por el área dada, cada uno siguiendo su trayecto.

Área: cuadrada. Longitud de lado: 6 pasos.

⁴³ “La combinatoire est l’art ou la science d’épuiser le possible, par disjonctions incluses”.



Trayecto de 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Trayecto de 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Trayecto de 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Trayecto de 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD (Beckett, 2019, p.483)

Aquí Beckett señala las diferentes alternativas de combinación de los desplazamientos. Están planteadas de forma exhaustiva. Se exploran todas las combinaciones de manera inclusiva. Dicha exhaustividad provoca el agotamiento. Se anulan todos los posibles en la medida en que se ha descartado el orden de preferencias. Como señala Chevallier (2015a), la inclusión tiene ese doble sentido: “se agotan todas las posibilidades de movimiento y, por eso mismo, no solamente se empuja la conjunción a su máxima potencia (...), sino también se la vuelve inclusiva, pues se la experimenta *realmente*” (p.85)⁴⁴. De este modo, Deleuze quiere indicar que estas operaciones (teatrales) que Beckett pone en funcionamiento, intentan desarmar la estructura causal del lenguaje; y este desanclaje se logra por medio de la disyunción incluyente, cuya lógica da cuenta de un orden de multiplicidad no jerarquizado (su forma es: y...y...y...). Para Deleuze, como expone en *Pourparlers*, “la Y no es ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones; donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser” (Deleuze, 1996, p.61). De modo que la combinatoria, en Beckett, desestabiliza el orden de la identidad en el lenguaje, pues la elevación de la combinación a su máxima potencia no es una exposición de la cantidad, sino de la multiplicidad y de toda relación posible, que se encuentra, en consecuencia, agotada y desprendida del orden de la designación.

En este punto, Deleuze reconoce que la combinatoria agota su objeto porque éste está agotado a su vez. Asimismo, alude a un uso específico de la lengua, pues en la obra del dramaturgo la combinatoria agota lo posible con una suerte de

⁴⁴ “On épuise toutes les possibilités de mouvements, et, par là même, non seulement on pousse la conjonction à la puissance maximale (...) mais, aussi, on rend celle-ci inclusive parce que l'on éprouve alors *réellement*”.

metalenguaje, donde las relaciones de las cosas se identifican con las relaciones de las palabras (tal como puede verse en el texto de *Quad*, el cual podría leerse como una suerte de guion técnico). “Llamamos *lengua I*, en Beckett, a esa lengua atómica, disyuntiva, cortada, triturada, donde la enumeración reemplaza a las proposiciones, y las relaciones combinatorias a las relaciones sintácticas: una lengua de nombres” (Deleuze, 1992, p.66)⁴⁵. Esta “lengua I” es la lengua de las combinatorias, donde las palabras no hablan de lo posible en cuanto a su realización, sino que agotan todo lo posible en tanto tal. En otros términos, de lo que se trata en esta lengua es de desplazar la función designativa del lenguaje. La relación entre las palabras y las cosas no es la designación, sino que aquellas constituyen series exhaustivas y alógicas. De esta manera, los nombres devienen átomos que constituyen series precisas y pormenorizadas, pero que no están designando nada. Estas series disyuntivas, se caracterizan sólo por sus átomos permutables; es decir que las palabras ya no representan las cosas. De allí que el lenguaje se triture y agote. Catarina Pombo Nabais afirma que este metalenguaje tiene un doble efecto: “escénico y literario. Asegura el proceso de agotamiento del lenguaje en el enunciado, transformando cada personaje en una repetición infinita de un mundo cerrado e inventa una poética de nombres a la deriva, nombres sin anclaje, puros flujos sonoros” (Pombo Nabais, 2012, p.103)⁴⁶. En rigor, estos procedimientos son explorados por Beckett, primeramente, en sus novelas. Pero también se trasladan al teatro. Por ejemplo, en *Play* (1963), uno de los personajes (cabe aclarar que los “personajes” son impersonales: mujer 1, mujer 2, hombre) comienza uno de sus parlamentos, (el cual, luego, será repetido hacia el final, permutando algunos términos), con una concatenación no causal de palabras: “Sí, paz, asumida, completa, todo el dolor, todo como si... nunca hubiese existido, vendrá... (*hipo*)... perdón, esto no tiene sentido, oh, ya lo sé... no obstante, asumida, paz- quiero decir... no sólo por todas partes, sino como si... nunca sucedió...” (Beckett, 2019, p.384). Beckett, por tanto, juega con el lenguaje y su límite asintáctico y agramatical, empujándolo hacia su fisura.

⁴⁵ “Appelons *langue I*, chez Beckett, cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques : une langue des noms”.

⁴⁶ “scénique et littéraire. Il assure le procédé d'exhaustion du langage dans l'énoncé, transformant chaque personnages en un répétition à l'infini d'un monde clos et invente une poétique des noms en dérive, des noms sans ancrage, pures coulées sonores”.

En segundo lugar, Deleuze determina otra modalidad de agotamiento de lo posible: la desecación de la voz. Esto tiene que ver con otro tipo de metalenguaje, “una *lengua II*, que no es más la de los nombres, sino la de las voces, que ya no procede con átomos combinables, sino con flujos mezclables. Las voces son las ondas o flujos que guían y distribuyen los corpúsculos lingüísticos” (Deleuze, 1992, p.66)⁴⁷. Si antes el agotamiento de lo posible se producía con las palabras, esto es, a través de su reducción a formas atómicas y su posterior combinación exhaustiva, ahora se agotan las palabras mismas en su imposibilidad de constituir enunciados. Por lo tanto, esta lengua II atañe a las voces, entendidas como aquellos canales que son capaces de transportar el flujo de las palabras en enunciados significantes. Aquí esto se vuelve imposible. La relación entre el enunciado y lo que éste enuncia se copta, entre ambos se produce un *hiatus*. La voz que habla simplemente pone en distribución los corpúsculos lingüísticos, pero no es ya la voz de un sujeto. Ésta ha perdido su carácter personal y es tratada como un flujo asubjetivo. De modo que las palabras mismas se agotan en cuanto ya no pueden ni siquiera construir series combinables. Deleuze señala que esto comienza a cobrar importancia en la obra del escritor irlandés a partir de su novela *L’innommable* (1953), donde el silencio toma una posición ejemplar en el proceso de agotamiento de lo posible, hasta alcanzar su corolario en las piezas teatrales-televisivas. Se trata de un secamiento de los flujos de voces. Hablar se vuelve agotador. Justamente por eso, el silencio se vuelve una constante. La voz queda abolida en la presencia del silencio.

En *Quad* ni siquiera hay voz, solamente movimientos silentes, acompañados de percusión; puro espacio y silencio. En *Ghost Trio*, la voz aparece en una función presentadora. Es simplemente un flujo externo que no expresa relaciones enunciativas, sino que presenta los objetos de la escena, mientras la cámara los muestra. El pasaje de un objeto a otro, o de un sector del espacio a otro, se da en la pura fragmentación. Lo que la voz logra con esto es mostrar los innumerables *hiatus* que el agotamiento de la palabra produce. El pasaje se da entre vacíos. La fragmentación y el vacío perduran en *...but the clouds...*, donde la voz deviene poema; ésta pronuncia los últimos versos de un poema de W. B. Yeats, que dan título a la obra, a la vez que articula otros textos poéticos que no tienen que ver con la acción. La voz es un flujo anodino que se superpone a la imagen y a la oscuridad. En *Nacht und Träume*, el personaje está

⁴⁷ “une langue II qui n’est plus celles des noms, mais celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables. Les voix sont les ondes ou les flux qui pilotent et distribuent les corpuscules linguistiques”.

totalmente desprovisto de voz y el silencio ha agotado todo flujo vocal; la obra es pura imagen silente con superposiciones esporádicas de los últimos compases del *lied* de Schubert que da título a la pieza.

Ahora bien, para producir un agotamiento de las palabras, es necesario referirlas a aquellos que las pronuncian. Hay alguien, indeterminado, que emite flujos de voces, que pueden distinguirse o mezclarse entre sí. Deleuze (1992, p.67-68) entiende que este Otro no es un sujeto personal cuya función es la enunciación, sino que el Otro es quien emite, deja escapar, secreta algún flujo vocal. Pero el mismo flujo de voz es impersonal. Deleuze enfrenta esta apuesta beckettiana a la idea del Otro como un portador propietario de la palabra. Aquí se trata también de un orden de lo posible, pero en este caso “los Otros son *mundos posibles*, a los que las voces confieren una realidad siempre variable, según la fuerza que tienen, y revocable, según los silencios que expresan” (Deleuze, 1992, p.67)⁴⁸. El mundo de los Otros cobra consistencia cuando con la voz constituye una realidad, una historia. Este orden de lo posible, de la palabra de un Otro como lo posible, como su historia, también se agota cuando los flujos que las ponen en movimiento se secan. Para Deleuze es necesario liberar las voces de los sujetos que hablan, es decir, hacer que éstas se transformen en flujos sonoros que carecen de un referente personal al cual atribuirlos. El silencio es el medio más utilizado para este desplazamiento, pero también la estrategia de la fragmentación, la superposición musical, el tono neutro e inafectado de las voces, etc.

Una vez que Deleuze ha mostrado que el lenguaje sufre un agotamiento al no referirse más ni a los objetos que se enuncian en el discurso, desplazados por una “lengua I” (combinatoria exhaustiva de series), ni a las voces que articulan la historia, desplazadas en una “lengua II” (que seca los flujos), aparece una “lengua III”, la cual refiere los “límites inmanentes que no cesan de desplazarse, hiatos, agujeros o desgarros, de los que no nos daríamos cuenta, atribuyéndolos a la mera fatiga, si no crecieran de repente para acoger algo que viene desde afuera o de otra parte” (Deleuze, 1992, pp.69-70)⁴⁹. Es decir que, aquí, se piensa un afuera del lenguaje, entendiendo por esto las hendiduras y vacíos en los que éste se ve envuelto, que lo desvían de la

⁴⁸ “les Autres sont des mondes possibles, auxquels les voix confèrent une réalité toujours variable, suivant la force qu’elles ont, et révocable, suivant les silences qu’elles font”.

⁴⁹ “limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s’ils ne grandissaient pas tout d’un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d’ailleurs”.

función designativa. En la lengua III confluyen la imagen y el espacio en relación a un lenguaje que se desvía. De algún modo se perfila un aspecto inmanente que no tiene que ver con la representatividad del lenguaje, sino con aquello que solamente se presenta. Es en este sentido que esta lengua III corresponde al espacio y la imagen, pues da cuenta de una espacialidad cualquiera, en la que los personajes no pueden más que agotar las posibilidades del mismo y, así, sólo queda la imagen como lo único presente pero que, a su vez, también se escapa, como veremos a continuación.

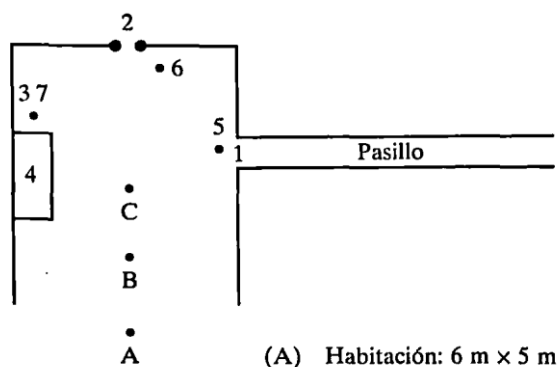
En tercer lugar, entonces, Deleuze refiere la extenuación del espacio como otro modo de agotamiento de lo posible. En este caso, el espacio pierde todo carácter referencial. Se trata de una espacialidad cualquiera, una extensión no significativa. En este sentido, “el espacio aparece a quien lo recorre como un ritornelo motriz, posturas, posiciones y andares” (Deleuze, 1992, p.75)⁵⁰. Esto quiere decir que la espacialidad se constituye como el *locus* de una distribución de movimientos que tienden a agotarlo paulatinamente. La forma de recorrerlo es repetitiva y gestual, la marca de un andar sin rumbo o sentido. Simplemente se trata de explorar las potencialidades espaciales en un nivel en el que éstas no estén determinadas por las palabras. El uso del espacio es en tanto espacio y nada más. No hay una instrumentalización del mismo en cuanto significativa. Se encuentra simplemente emplazado; en cierto modo, abandonado e inafectado. Allí es donde radica su extenuación. “Agotar el espacio consiste en extenuar su potencialidad, haciendo imposible cualquier encuentro” (Deleuze, 1992, p.83)⁵¹. Así, el espacio se determina en función de nada, es decir, al desaparecer la lógica dramática de la trama, los personajes y la representación, aquel no se pone en función del dispositivo dramático, sino que es simplemente un espacio cualquiera, un desierto que se agota a sí mismo. Dado este orden de cosas, el espacio tiene un doble aspecto: ser un espacio cualquiera y ser, a la vez, la vastedad. Como el desierto, es el sitio abierto donde no hay referente y, por tanto, tan sólo agotamiento.

En estas obras, Beckett suele determinar el espacio de forma geométrica. En *Quad* es un cuadrado, en *Ghost Trio* una suerte de rectángulo, en *...but the clouds...* un círculo. En todos ellos, su uso va agotándolo hasta sus últimas posibilidades. En el caso de *Quad*, por ejemplo, la extenuación del espacio se vincula con la determinación

⁵⁰ “l’espace apparaît à celui que le parcourt comme une retournelle motrice, postures, positions et démarches”.

⁵¹ “Epuiser l’espace, c’est en exténuant la potentialité, en rendant toute rencontre impossible”.

de series exhaustivas, se da a través de ellas. Como vimos más arriba, en esa pieza Beckett dispone todas las posibilidades de desplazamiento por el cuadrilátero que configura el escenario, explicitando series de movimientos entre los puntos del cuadrado. El espacio es recorrido por líneas rectas y diagonales y por velocidades hasta consumir los posibles tránsitos espaciales. En *...but the clouds...*, por su parte, hay un círculo circunscripto por la iluminación. A su alrededor se constituyen puntos de entrada y salida delimitados por la oscuridad. El espacio se recorre ingresando y saliendo del círculo, al tiempo que una voz en *off* va narrando imágenes fragmentarias y el plano del rostro de una mujer se superpone a lo anterior. Una vez que termina la secuencia, se repite todo en un *tempo* continuo. Es decir que el espacio se agota y se refuerza su extenuación en la repetición. En *Ghost Trio*, por su parte, aparecen las siguientes indicaciones técnicas:



(A) Habitación: 6 m x 5 m

1. Puerta.
2. Ventana.
3. Espejo.
4. Jergón.
5. F sentado a la puerta.
6. F sentado a la ventana.
7. F sentado a la cabeza del jergón.
- A. Posición de plano general.
- B. Posición de plano medio.
- C. Posición de primer plano de 5 y 1, 6 y 2, 7 y 3 (Beckett, 2019, pp.441-

442)

Además de establecer el espacio en forma rectangular, Beckett da indicaciones estrictas de la posición de los planos en relación a los sectores y objetos. De modo que, en este caso, los desplazamientos espaciales están, más bien, determinados por la cámara. Es decir que la extenuación no depende del cuerpo que la recorre, aquí la figura de un hombre que opera acciones muy sutiles. En este caso, el rectángulo no es

estrictamente tal, ya que una de sus caras está abierta. Es el lugar que ocupa la cámara. De modo que el espacio no está agotado porque esté cerrado y se lo recorra hasta sus últimas posibilidades, sino que la cámara lo circunda y lo consume en la imagen. Al mismo tiempo, tal agotamiento está sustentado por la superposición de otro de la misma clase: el de la voz desecada. Pues, en esta pieza, la palabra se encuentra extremadamente fragmentada en la forma de una voz en *off* que presenta, que enumera y que describe los elementos espaciales y nada más.

En las tres obras mencionadas, asimismo, la extenuación del espacio implica un ritornelo motriz. En *Quad*, este ritornelo está determinado por el espacio cualquiera e inafectado por el cual transitan los cuerpos. En este caso, se trata de meros recorridos de un vértice a otro del cuadrilátero. Es decir que es necesario la construcción de una serie y un orden que se despliegue en un espacio cerrado, para agotarlo por completo. Aquí el ritmo está determinado por la manera en que ese orden exhaustivo se emplaza. La serie combinada marca relaciones de velocidad y precipitación, entradas y salidas, apariciones y desapariciones. No hay objeto del recorrido, sino tan solo el ritornelo motriz, un *continuum* de movimiento que forma series, combinaciones y extenúa el espacio. En *...but the clouds...*, por su lado, el espacio circular, determinado por la luz, es un lugar cualquiera que no es estrictamente recorrido, sino habitado por imágenes que aparecen en la claridad y desaparecen en la oscuridad; esto demarca una secuencia que se superpone a una voz inafectada, en *off*, que luego de cumplida la secuencia de imágenes, enuncia la repetición de todo. Esta repetición se despliega en un *continuum* que funciona como el corolario del agotamiento, transponiendo la circularidad del espacio en la circularidad de la repetición. En *Ghost Trio*, el ritmo y la repetición de lo que acontece en el espacio están marcados por la fragmentación de ese espacio. Esta segmentación se determina por el movimiento de la cámara que captura primeros planos de los elementos y sectores del escenario, al tiempo que la voz en *off* los describe y la música se superpone a ellos. De modo que el ritornelo motriz y el agotamiento del espacio se dan en la imagen, la cual marca la espacialidad como sucesión o empalme de partes, como conexión entre vacíos insondables (Deleuze, 1992, p.88).

En definitiva, el agotamiento, en este nivel, acontece por la instrumentación de tres estrategias: por un lado, la fragmentación del espacio en un uso asignificante y como mera vastedad; por otro, la fragmentación de los movimientos y desplazamientos

en la forma de un ritornelo motriz; finalmente, la neutralización del espacio por la superposición de una voz, a su vez neutra y anodina, que lo vuelve un espacio cualquiera, arreferencial. Todo esto señala que el agotamiento atañe, también, a la imagen, y que ésta se encuentra involucrada de manera ineludible en el agotamiento de lo posible y en la supresión del esquema dramático. La operación de agotamiento del espacio, justamente, es lo que le permite a Beckett liberar la imagen.

En cuarto y último lugar, Deleuze expone una modalidad de agotamiento dada en la disipación de la imagen. Aquí el filósofo piensa esta última como la constitución de un afuera del lenguaje, lo que categoriza como lengua III. En efecto, esta lengua se define por la producción de una imagen con el espacio (poniendo especial atención a ese “con”). Hay una imbricación entre ambos; el espacio aparece y es visible en tanto imagen. Pero a esta última hay que hacerla. No es la imagen de un espacio, pues éste se encuentra agotado. No se trata, por tanto, de vincularla a un objeto, sino de entender su carácter procesual. En este sentido, Deleuze destaca que la imagen no corresponde a la lógica de la lengua I, pues no refiere conjuntos de cosas ni series; tampoco se alinea con el proceso de la lengua II, dado que no se ancla en la producción de una memoria ni es la imagen de un recuerdo o una historia. En su lugar, la lengua III bosqueja el ámbito de un desvío, el quiebre de las adherencias que la imagen puede tener en relación a los índices de referencialidad. Por tanto, la imagen da cuenta de un afuera del lenguaje y, para el filósofo, en la obra beckettiana, es algo tanto visual como sonoro. A propósito de esto, Deleuze afirma lo siguiente:

Es que la imagen no se define por lo sublime de su contenido, sino por su forma, esto es, por su ‘tensión interna’, o por la fuerza que moviliza para producir el vacío u horadar agujeros, desapretar el dominio de las palabras, secar la exudación de la voz, para liberarse de la memoria y de la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, que unas veces se mantiene en el vacío y otras se estremece en la intemperie. (Deleuze, 1992, p.72)⁵²

⁵² “C’est que l’image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c’est-à-dire par sa ‘tension interne’, ou par la force qu’elle mobilise pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l’étroite des mots, sécher le suintement de voix, pour dégager de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l’ouvert”.

No es el contenido lo que determina la imagen, pues ésta no corresponde al régimen del querer decir. Más bien, ella aparece en el juego dinámico de las fuerzas inmanentes que se ponen en tensión sobre la escena (o, en este caso, más estrictamente sobre el montaje audiovisual). De modo que la imagen no es “de alguna cosa”, pues “no se refiere a un Todo que le sería exterior” (Chevallier, 2015a, p.112)⁵³. Lo que hace es desviarse del contenido hacia la expresión y, en ese desvío, producir una hendidura en el seno del lenguaje. Éste, para Deleuze, adolece cuando el canal de la lengua está impregnado de adherencias significantes, recuerdos o historias; las hendiduras sobre su núcleo desanudan los umbrales de las palabras. La imagen irrumpe y se inserta también en los nombres y voces, pero deshaciendo su unidad; deja de ser representación.

La lengua III, que reúne las palabras y las voces con las imágenes, se presenta, entonces, en las piezas teatrales-televisivas de Beckett, como una manera de dislocar la representación dramática. Deleuze (1992, p.73-74) señala que la voz se deshace en la imagen en diferentes operaciones. A veces se transmuta en silencio, el lenguaje verbal se hunde en un vacío total, tal como ocurre en *Quad* o *Nacht und Träume*. Otras veces aparece de manera fragmentaria, en la forma de un término, un verso perdido entre el montaje que se repite, como puede apreciarse en *...but the clouds...* También la voz adquiere un carácter anodino, frío, neutral, preexistente, como cuando se muestra en la forma de una presentadora en *Ghost Trio*, cuya función es puramente descriptiva de la imagen venidera. Finalmente, la voz puede devenir una imagen musical cuando es acompañada por un *lied*, como en *Nacht und Träume* o aparecer en el ritmo de un poema, como en *...but the clouds...*

En este orden de cosas, Deleuze indica que la potencia propia de la imagen radica en su condición efímera, en su desaparición en cuanto se produce. “La energía de la imagen es disipativa. La imagen acaba rápido y se disipa, porque ella misma es el medio para acabar. Capta todo lo posible para hacerlo estallar” (Deleuze, 1992, p.77)⁵⁴. La duración de una imagen es sumamente limitada. Ella misma se vuelve furtiva ante la mirada. En este sentido, la imagen se hace en cuanto se desvía y huye. Para Deleuze “hacer la imagen” es estar frente a su extinción. Apenas se produce, ya

⁵³ “elle ne se réfère pas à un Tout qui lui serait extérieur”.

⁵⁴ “L’énergie de l’image est dissipative. L’image finit vite et se dissipe, parce qu’elle est elle-même le moyen d’en finir. Elle capte tout le possible pour le faire sauter”.

ha desaparecido. Es esa disipación lo que la hace horadar el lenguaje. Éste se quiebra en tanto es desplazado por una imagen que desaparece. En este sentido, esta última da cuenta del agotamiento; ya no hay posible alguno en la lógica de la imagen disipativa. Las palabras, entonces, encuentran su límite. Así, la imagen se caracteriza por su intensidad. No es figurativa, sino que da cuenta de lo que pasa y se desgrana. En cierto sentido, aquí resuena la idea que Deleuze desarrolla sobre la figura en la pintura de Francis Bacon (Deleuze, 2009b, p.99). Él hace un tratamiento de la imagen que produce una deformación al punto tal de deshacer todo lo figurativo y narrativo y dejar un resto que está aún moviéndose hacia su desaparición: la figura. Deleuze muestra allí que, en el caso beckettiano, la imagen se produce por un movimiento de fuerzas. En el agotamiento, esas fuerzas están en la potencia autodisipativa de la imagen, que huye constantemente.

En *Nacht und Träume*, por ejemplo, la imagen está en constante aparición y disipación. Tiene la misma lógica del sueño: fugaz, fragmentario, nebuloso. Beckett aprovecha el dispositivo audiovisual para mostrar la literalidad del lenguaje en la construcción de una imagen sin metáfora. En este caso las imágenes van apareciendo y desapareciendo casi al mismo tiempo. Un personaje, el soñador, está inmóvil sobre una mesa. Sobre esta imagen se superpone otra, sonora, del canto de los últimos compases del *lied* de Schubert que da nombre a la obra. Esta imagen ya es la del sueño. Cuando ésta se disipa, aparece otra imagen, nebulosa, sobre la esquina superior derecha de la pantalla. Una imagen de otro individuo y de unas manos extrañas que se le acercan desde el frente. Toda esta secuencia se repite, con pequeñas variaciones, como el ritornelo mismo de la melodía. Hasta que todo se funde en un negro final. En esta pieza, la energía de la imagen está en la intensidad fugaz de su aparición. Y es inaprensible, como el sueño que muestra. Desde el punto de vista de los conceptos que hemos expuesto de Deleuze, observamos que la imagen se define aquí por su forma. Ésta es furtiva y la huella de una intensidad. No hay una narración que se desarrolle. La lógica de la lengua III quiebra lo racional y lo personal del lenguaje. ¿Qué representan estas imágenes? ¿Cuál es su contenido y su referente? Nada, ninguno; son imágenes en su disipación. ¿Quién el sujeto que sueña? ¿Quién es el soñado? Nadie, un individuo cualquiera. ¿Dónde está el personaje? ¿Dónde transcurre el sueño? En un lugar cualquiera, desértico, inafectado, como el personaje mismo, que no es ya el

sujeto de una individualidad personal. De acuerdo con esto, Beckett presenta lo que puede considerarse como una imagen pura.

La imagen pura aparece, según Deleuze, como una forma de conjurar lo meramente racional y lo personal de la lengua, esto es, las cosas organizadas en la sintaxis de la lengua o las voces contaminadas por historias. Se trata de liberar las adherencias de la imagen para presentar lo puramente visual o sonoro. Hacer que la imagen aparezca en su singularidad. Como señala Chevallier (2015a), “hacer una imagen es esto: una forma práctica de considerar la inmanencia y la literalidad en el teatro –el escenario deviene un mundo sin metáfora” (p.113)⁵⁵. Deleuze muestra constantemente su preferencia por posicionarse más allá de la metáfora, como en *Différence et répétition*, cuando señala que Kierkegaard y Nietzsche no consideran la repetición en sentido metafórico (Deleuze, 2006, p.27) o en *L'Anti-Œdipe*, cuando expone, junto a Guattari, que las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos no son metáforas (Deleuze y Guattari, 2010a, pp.47 y 90). El lenguaje escénico, en este sentido, se desprende del régimen de la significación y encuentra en la imagen una forma de presentar el mundo desnudo de metáforas y representaciones de sentidos decodificables.

En este orden de cosas, Gilles Deleuze indica que la imagen pura es una imagen espiritual. “La imagen es precisamente eso: no una representación de objeto, sino un movimiento en el mundo del espíritu” (Deleuze, 1992, p. 96)⁵⁶. Esto recuerda a *Différence et répétition*, cuando Deleuze indica un doble movimiento en el teatro del pensamiento: de la *physis* y la *psyché*, y que la repetición se experimenta con trazos en el espacio de fuerzas puras que actúan sobre el espíritu (Deleuze, 2006, pp.34-35); este teatro del pensamiento, cuyo anclaje está en Kierkegaard y Nietzsche, le permite pensar en una nueva imagen del pensamiento, alejada de la representación o, como él mismo denomina en esa época, un pensamiento sin imagen. Chevallier (2015a, pp.23-24) señala que esto da cuenta de un movimiento que se interpreta como una coreografía que potencialmente pone en movimiento la psiquis de un espectador y, por eso, tiene importancia para el mundo del teatro, en sentido de una poética. Asimismo, en una entrevista recogida en *Deux régimes de fous*, Deleuze apunta que su interés por la

⁵⁵ “Faire une image, c'est cela: une façon pratique d'envisager l'irrnance et la littéralité au théâtre - le plateau devenant un monde sans métaphore”.

⁵⁶ “C'est cela précisément l'image : non pas une représentation d'objet, mais un mouvement dans le monde de l'esprit”.

imagen cinematográfica radica en cómo ésta introduce el movimiento en el pensamiento, lo cual entiende como una suerte de vida del espíritu. Inmediatamente vincula esto con la idea de la pantalla como un cerebro y del cine como un encadenamiento de circuitos cerebrales (2007a, pp.255-256). De modo que esta idea de la imagen vinculada a la “vida espiritual” o mental, aparece frecuente y fragmentariamente en la filosofía del autor. No obstante, su trabajo más profundo se encuentra a partir de los textos de los años ’80; en los estudios sobre cine, las imágenes tienen una autonomía tal que ellas producen un pensamiento propio, o más específicamente, introducen el movimiento y el tiempo en el pensamiento. En cambio, en *L'Épuisé*, el estatuto de la imagen tiene otro carácter, pues la actividad del “espíritu” se conjuga en la creación de imágenes puras en autodisipación. Esto también es destacado por Catarina Pombo Nabais (2012, pp.115-117), quien señala que la puesta en escena es un movimiento del espíritu, nombre que designa una dimensión del pensamiento que se da en el acto de crear imágenes, de frente y en directo a un espectador.

Ahora bien, a partir del agotamiento del espacio, es decir, de la consideración escénica espacial como un espacio cualquiera e inafectado, la imagen se vuelve pura o “espiritual” porque es dirigida hacia lo exclusivamente mental. En otros términos, con la lengua III, Deleuze remarca que las operaciones de agotamiento en la obra de Beckett conducen al desprendimiento de la imagen respecto a las cosas y las voces. Aquella no se define por su referencia a los objetos, ni procede de una imaginación combinatoria; tampoco está determinada por la referencia personal de la voz, ni se origina en una imaginación fabuladora de historias. De allí que Deleuze indique que la imagen se define, más bien, por su forma. La imagen está integrada en el espacio a la vez que el espacio lo está en ella. De modo que la imagen no es del espacio, sino con él, y al presentar un espacio agotado aquella es bosquejada, pero inmediatamente se disipa. La imagen, entonces, desmiembra el orden mimético y en su aparición es una presencia a sí misma en el mundo mental y como el acontecimiento que ella misma produce.

Las imágenes no pertenecen al ámbito de la representación, pero tampoco están confinadas al orden de lo totalmente invisible, pues éstas existen en cuanto se disipan. De modo que la imagen no corresponde con una operación de simbolización que permita verla con un sentido codificable. Es, más bien, un orden formal de la imagen

sin contenido, un orden de la tensión interna de fuerzas. De lo que se trata es de hacer que la imagen aparezca en un devenir, garantizando una apertura que profundiza las singularidades. “Es lo que hemos llamado un ‘poema visual’, un teatro del espíritu que se propone, no ya desplegar una historia, sino trazar una imagen” (Deleuze, 1992, p.99)⁵⁷. Con las piezas teatrales-televisivas, Beckett configura este teatro donde Deleuze observa que se disloca la representación mimética, pero al mismo tiempo, se transforma la cuestión de lo irrepresentable en la de la autodisipación de la imagen.

El agotado, recapitulando, aparece con una cuádruple raíz: exhaustivo respecto a las cosas, desecado respecto a la voz, extenuado respecto al espacio y disipado respecto a la imagen. Con estas operaciones, Deleuze quiere dar cuenta de un ejercicio de agotamiento del lenguaje en la obra beckettiana. El dramaturgo irlandés evidencia, a lo largo de su obra, cada vez una mayor aversión a la palabra, en tanto ésta se encuentra excesivamente sedimentada de sentidos, de referencialidades, de identidades, de formas personales. Sin embargo, los límites del lenguaje sólo pueden sortearse a través del lenguaje, en un ejercicio de hendir su superficie. Para superar el ahogamiento que producen las palabras, Beckett ensaya estos procedimientos donde las palabras son desplazadas por la ausencia, por el silencio, por la función presentadora y enumeradora, por el ritmo musical, por el susurro, por la inexpressión del tono. Todo ello en virtud de perforar la superficie del lenguaje. Y encuentra en el dispositivo audiovisual el medio adecuado para llevar esto a cabo.

Otro aspecto que motiva a Deleuze a interesarse por el Beckett de este tipo de piezas escritas para televisión, tiene que ver con que, en ellas, se produce más que en ninguna de sus otras obras teatrales, una borradura del sujeto. En estos trabajos, el dramaturgo deviene más impersonal que nunca. La noción tradicional de personaje se disuelve por completo. Esto responde a un decantado, fruto de un proceso de desintegración de los elementos convencionales del teatro. Deleuze interpreta las funciones del silencio o los usos extracotidianos, fragmentarios y anodinos de la voz, como una modalidad de volver impersonal la imagen teatral. En este caso, determinadas estrategias escénicas conducen a la producción de una imagen impersonal y pura, no anclada en la razón ni en la imaginación, alógica y no fabuladora. Pero es precisamente esta impersonalidad la que devuelve la imagen al

⁵⁷ “Ce qu’on a appelé un ‘poème visuel’, un théâtre de l’esprit qui se propose, non pas de dérouler une histoire, mais de dresser une image”.

lenguaje, un lenguaje fisurado. En la obra de Beckett, Deleuze observa que la imagen se inserta en el lenguaje agotando sus posibilidades. Dicho de otro modo, el agotamiento de los mundos posibles, hace que la imagen sea la imagen de la nada, la apertura de lo abierto. El lenguaje queda desposeído de su función de designación, lo cual transmuta su forma en la de una imagen sin metáfora.

Las piezas de Beckett escritas para televisión, entonces, se caracterizan por plantear una arreferencialidad de la imagen. Respecto a esto, Flore Garcin Marrou (2015, p.260) considera que la concepción de la imagen que Deleuze expone en *L'Épuise*, está inspirada por Henri Bergson, particularmente en su obra *Durée et simultanéité*, donde el filósofo discute sobre la teoría de la relatividad einsteniana y explica que, en su física, el mundo se constituye de líneas de luz, a diferencia de las líneas geométricas y rígidas de la física antigua. Esta concepción de la luminosidad hace pensar a Deleuze en la imagen como un efecto de luz y no vinculada a una cosa. De modo que la imagen no está objetivada en la cosa, ni es referencial. Tampoco depende del ojo de un espectador que la observe y objetive como tal. Es decir que tampoco depende de una conciencia. A su vez, la autora considera algo que señalamos antes: la relación con la idea de figura en Bacon. El pintor utiliza una estrategia de aislamiento de la figura, por medio de determinaciones geométricas: óvalo, cubo, paralelepípedo (Deleuze, 2009b, pp.13-15). Al quedar la figura aislada, se pierde toda forma figurativa, narrativa y representativa de la misma. En este caso, la imagen aparece como determinaciones de fuerzas que dan presencia a la sensación pura. Algo similar ocurre con Beckett. Hemos visto que, en algunas piezas, la escena está circunscrita por un rectángulo, cuadrado o círculo; espacios con los que conjura el régimen de la representación y extrae la imagen pura. De allí que Beckett dé lugar, con estas operaciones, a la lógica de una lengua III. Podemos ver, entonces, que Deleuze se aleja de toda línea fenomenológica acerca de la imagen. Al pensar sobre la imagen pura, prescribe que ésta no se determina por su referencia a las cosas ni por una conciencia que esté dirigida hacia ella. Es una imagen que surge desde las ruinas de la razón, la memoria y la imaginación.

Por otro lado, Jean-Frédéric Chevallier (2015a, pp.92-96) observa que el agotamiento también atañe al espectador. En primer lugar, el espectador hace un gran esfuerzo por llevar a cabo lo posible. En este caso, se produce un agotamiento dado en la exhaustividad de este esfuerzo, es decir, en el intento de alcanzar los presentes

posibles se empeña y produce mayor esfuerzo. Lo que esto genera, según Chevallier, es una potencia anclada en el mismo acto del empeño y no tanto en las conexiones que efectivamente puede realizar, ya que, en definitiva, éstas son esquivas. En segundo lugar, luego de producidos todos sus esfuerzos, el espectador renuncia. Esta abdicación del empeño por realizar lo posible (abandonado porque se agotó) hace que se libere una tensión. De algún modo, el comentarista está pensando que esa renuncia desarma la relación significado-significante, y libera la tensión hacia un orden de otro tipo, orden que Deleuze remarca en una lengua de la imagen. En tercer lugar, el agotamiento produce un estado de disponibilidad. Una vez que el espectador ha liberado la tensión, queda en un estado distendido que lo dispone a una apertura, a una escucha y receptividad que se dirige a la obra de un modo diferente. No se trata ya de conjugarla en una totalidad, sino de estar ante lo posible de manera conectiva (disyunción incluyente: y...y...y...). En este sentido, Chevallier quiere indicar que el espectador está integrado al dejar nacer la inclusión. Por tanto, aparece una multiplicidad de puntos singulares. Ahora bien, si pensamos en esta integración, podemos inferir que el agotamiento es un proceso constante e intensivo, y que reconfigura la distancia entre el espectador y la imagen audiovisual (de las piezas teatrales-televisivas) o entre la sala y el escenario (en el caso más específicamente teatral). Asimismo, este proceso es sumamente radical en tanto que lo que se agota es la nada; uno se agota por nada, no hay objeto o un algo que agote a alguien. Entonces, tal desarrollo abre un espacio de destello de lo acontecimental, donde se produce un *hiatus* en la superficie del lenguaje y su desplazamiento posterior hacia la imagen.

Por otra parte, podemos considerar que el aspecto disipativo de la imagen es propio, también, de la teatralidad. La producción de una imagen teatral se caracteriza por su desaparición al mismo tiempo que se produce. La imagen es fortuita y furtiva en el teatro. Es muy interesante que los elementos fundamentales del agotamiento, es decir, los que producen un horadamiento del lenguaje en la lengua III, sean para Deleuze la imagen y el espacio en una imbricación indisociable. Desde nuestro punto de vista, las poéticas teatrales no realistas producen dispositivos de visibilidad que hacen confluír la teatralidad en la imagen. Las sucesivas dislocaciones de la representación, materializadas en diferentes operaciones teatrales, de acuerdo a la singularidad de la obra y sus hacedores, muestran un desplazamiento de la representación hacia la presentación. Consideramos que esto último es posible

mediante una producción de lo teatral en tanto experimentación de los agenciamientos que desvían el lenguaje de su cauce designativo hacia formas en las que la presencia del cuerpo escénico habla con otra voz. Allí aparece la imagen teatral con toda su potencia disipativa.

Podemos ver que en Deleuze esta imagen teatral se presenta en la disipación misma de la imagen, esto es, en la visión y audición. Él reitera que la imagen es tanto visual como sonora en estas piezas teatrales-televisivas. Nosotros consideramos que esta cualidad disipativa puede ser enriquecida teniendo en cuenta otro aspecto fundamental de la imagen teatral que proponemos: la disipación de la imagen en el cuerpo. El cuerpo, como presencia de la imagen teatral, aparece en una perpetua huida. La exploración de los límites de la representación, es decir, del dispositivo de visibilidad cuya lógica se ancla en la estructura tradicional del drama, es desajustado por la experimentación de un cuerpo que hace imagen. Las poéticas no realistas sostienen sus dispositivos a través de un agenciamiento que desterritorializa la lógica de la convención dramática; y este agenciamiento está instrumentado por una producción de corporalidad que hace imagen. En otros términos, la potencialidad de un cuerpo escénico se traduce en una exploración que sustrae los elementos de la representación teatral y deja al descubierto un resto que, al no representar, es pura imagen. No obstante, este cuerpo-imagen, o esta imagen teatral, detenta una presencia que se disipa en el acto mismo de su producción. De modo que la imagen teatral, en tanto cuerpo, es una presencia intensiva y el destello de una huida.

Capítulo 4

Escenas de la imagen cuerpo

*No me sirve esta piel que apenas me
contiene*

Olga Orozco

Cuerpo e imagen

La imagen teatral se concibe como una modulación del concepto de imagen en y desde el cuerpo. En este sentido, es un concepto que pretende dar cuenta del devenir de la teatralidad cuando la representación mimética ya no es el eje articulador de la producción poética. En los capítulos anteriores, indicamos los caracteres propios que esta imagen adquiere en el marco de una teatralidad que se apoya en poéticas disruptivas del orden de la estructura dramática; poéticas que se desarrollan desde la crisis del drama moderno del siglo XIX y prosiguen un camino variopinto de experimentación durante los siglos XX y XXI. Articulamos esta caracterización, además, a partir de las nociones deleuzianas que consideramos pertinentes para configurar el concepto de imagen teatral. Ahora bien, en el panorama de esta constelación teórica, necesitamos indagar el vínculo entre cuerpo e imagen, para terminar de sustentar la noción de una teatralidad modulada desde allí. Si bien esto aparece en los conceptos deleuzianos que hemos abordado y en las lecturas del filósofo sobre el teatro de Carmelo Bene y Samuel Beckett, aquí lo robustecemos apelando a otros momentos de la literatura filosófica del autor, como así también a otras perspectivas teóricas en resonancia con él; elementos que consideramos necesarios para completar la caracterización de la imagen teatral.

Henri Bergson, en *Matière et mémoire* (1896), apunta algunas tesis importantes para comprender la materialidad de la imagen y, en consecuencia, su identificación con el cuerpo. El autor pretende repensar la posición dualista que opone el cuerpo y el espíritu, al discutir los presupuestos del idealismo y el realismo, y vincularlos por medio del concepto de memoria. Más allá de este objetivo del autor, lo que nos importa es su concepción de la materia, que permite vincular cuerpo e imagen. “La materia, para nosotros, es un conjunto de ‘imágenes’. Y por ‘imagen’ entendemos (...) una

existencia situada a medio camino entre la ‘cosa’ y la ‘representación’” (Bergson, 2006, pp.25-26). La imagen, en este sentido, no se reduce a lo que el idealismo llama una representación, pues es más que eso, ni a lo que el realismo denomina una cosa, ya que es menos que ello. De esta manera, Bergson permite pensar la imagen como ese *intermezzo*, esto es, como aquello que no se reduce a un puro estado de conciencia ni a una pura cosa. Por un lado, la imagen misma es material, y asimismo es moviente, pues Bergson indica que al especular sobre las imágenes no se piensa en meras representaciones fijas, sino que se traza el movimiento que las conecta en el espacio. Por otro lado, el filósofo entiende que el cuerpo es también una imagen; una entre otras, que funciona como centro sensorio-motor, es decir, que hace confluír la percepción y la acción. Como la materia es un conjunto de imágenes, la percepción de aquella es ese acervo en relación a la acción de la que es capaz el cuerpo, el cual, como centro motor, cumple el rol de vincular esas imágenes en sus diversas posibilidades, y no hacerlas nacer como una representación (Bergson, 2006, pp.33 y ss. y pp.189 y ss.). De modo que Bergson indica un carácter dinámico de la imagen, de movimiento, y del cuerpo como un lugar de pasaje de ese movimiento. Todo esto aporta una perspectiva original sobre la cuestión que, a fin de nuestros intereses, es útil para comprender el vínculo cuerpo-imagen, sostén de la imagen teatral.

En *L'image-mouvement* (1983), Deleuze parte de las tesis bergsonianas del movimiento, concretamente las que aparecen en *L'évolution créatrice* (1907), para pensar la imagen cinematográfica, aunque no deja de tener en cuenta lo que plantea en *Matière et mémoire*. Si bien Bergson profiere sobre el cine la crítica de ser una suerte de prolongación del pensamiento metafísico, por cuanto falsifica el movimiento (como duración de la materia viva dado directamente a la intuición) en una ilusión producida por el cinematógrafo, Deleuze ve en sus tesis una concepción de la imagen totalmente nueva y diferente de la representación, lo cual le sirve para considerar el cine como toda una nueva imagen del pensamiento (para él, los realizadores cinematográficos, de hecho, no piensan con conceptos, sino con imágenes). Las tesis bergsonianas del movimiento le sirven a Deleuze para mostrar que el cine logra extraer el movimiento puro gracias a la noción de plano, que permite que las imágenes no sean “en” movimiento, sino imágenes-movimiento por cuanto muestran un corte móvil de la duración. “Al efectuar así un corte móvil de los movimientos, el plano no se contenta con expresar la duración de un todo abierto que cambia, sino que no cesa de hacer que

varíen los cuerpos (...) que componen un conjunto en la imagen” (Deleuze, 2013a, p.42). Ahora bien, lo que nos interesa de esto es que Deleuze separa la imagen de la representación, lo cual forma parte de la intencionalidad de Bergson. Esta separación, la apertura dinámica que implica la imagen y la materialidad de la misma, facilitan la comprensión de una imagen teatral, cuyo anclaje es una modulación de la teatralidad dada en la producción de imágenes en tanto cuerpo y presencia, y un coeficiente de variación que obliga a pensar el teatro en términos de devenir más que de representación.

Por otro lado, en *L'image-temps* (1985), Deleuze enuncia un grito filosófico que da cuenta de otra imagen del pensamiento. “Dadme, pues, un cuerpo” (Deleuze, 2009c, p.251) es la fórmula con la que sintetiza la nueva necesidad de la filosofía, abierta por la superación de la idea del cuerpo como opuesto al pensar; y, a su vez, es el tipo de pensamiento que se vuelve posible desde una imagen cinematográfica que coloca al cuerpo y sus gestos como eje de la imagen misma. Como señala Belén Ciancio, esta sentencia enuncia “una inversión o mutación filosófica, de una fuerza que ya no sería la del pensamiento o el conocimiento (y el discurso), sino la que arroja al pensamiento a las categorías de la vida (las actitudes del cuerpo, sus posturas) y la creencia, en este caso, a través del cine” (Ciancio, 2016, p.247). Es decir, el cuerpo deja de ser un obstáculo para el pensamiento y se transforma en el *locus* ineludible en el cual el pensamiento mismo debe sumergirse para alcanzar la vida. Y ese tocar la vida se da a través del cuerpo y sus posturas. En el caso de los estudios sobre cine, Deleuze piensa en las imágenes que aparecen en lo que llama un “cine del cuerpo”, en obras de hacedores como John Cassavetes, Michelangelo Antonioni o el mismo Carmelo Bene. Allí, como es propio de la lógica de la imagen-tiempo, se va más allá del esquema sensorio-motor como eje de la narración, en favor de una serie de posturas corporales que Deleuze vincula con el concepto de *gestus* brechtiano (cuestión que se observa bien en la *nouvelle vague*, *post nouvelle vague* o el cine experimental). Ahora bien, estas descripciones le permiten al filósofo recordar el vínculo entre cine y teatro. Estas obras se mueven en dos polos (y los mezclan) respecto a la forma de presentar el cuerpo: uno cotidiano y otro ceremonial, de acuerdo con el modo en que las actitudes corporales son capturadas; un modo a veces más real, a veces más imaginario. La importancia del *gestus*, entonces, es fundamental en esta imagen cinematográfica, pues opera una teatralización de los cuerpos. Ya no hace falta, por ejemplo, que la narración

dependa de la historia, la intriga o la acción, sino que las actitudes del cuerpo introducen el tiempo y el pensamiento en la vida. De modo que lo que hacen los gestos es devolver la imagen al cuerpo. Y esto es exactamente lo que ocurre en la imagen teatral. Por supuesto que el cine y el teatro son muy distintos, pues la comparecencia de los cuerpos no existe en el primero y es definitiva en el segundo (entre otras diferencias más radicales, evidentemente). “El problema no es ciertamente el de una presencia de los cuerpos, sino el de una creencia capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo a partir de lo que significa su ausencia” (Deleuze, 2009c, p.267). El hecho de que Deleuze hable sobre un cine de cuerpos, tiene que ver con esa nueva imagen del pensamiento en la que el cine puede tocar lo impensable de la vida. Al mismo tiempo, nos interesa en la medida en que deja en evidencia la estrecha relación entre la imagen y el cuerpo, aspecto fundamental para comprender la modulación que se produce en la imagen teatral.

Marie Bardet, en otro orden de problemáticas, retoma las ideas bergsonianas sobre la apertura dinámica de la imagen para pensarlas como pivote del cuerpo danzado, que trabaja sobre la composición del movimiento, más que sobre la representación. De lo que se trata es de pensar una dramaturgia del cuerpo que no esté atada a la concepción de una trama a la cual se insertarán, luego, los movimientos. Por el contrario, la experimentación con la improvisación despierta un saber intuitivo que requiere de un fortalecimiento de la percepción (del propio cuerpo, sus apoyos, distribución del peso, su gravitación, y los cuerpos con los que eventualmente se comunique). Esta percepción se caracteriza por una materialidad tal que desplaza la imagen del lugar de pasividad y fijismo. La percepción, justamente, produce imágenes y compone con la articulación de esas materialidades que produce. De modo que, aquí, aparece un vínculo indisoluble entre imagen y cuerpo.

“Y si, saliendo de la concepción pictórica o más bien simbólica del término, se entiende por imagen ese abrirse [*écartement*] dinámico entre percepción y acción, una tendencia al movimiento que le da intrínsecamente su sentido a través de la permeabilidad (...), ¿no sería esto lo que trabaja la experiencia de la composición de los movimientos danzados, materia concreta donde el hacer imagen no se aplica como representación referenciada, imitación de una semejanza, sino que se teje, y se desteje, entre sentir, imaginar, mover? Imágenes en movimiento a

través de los cuerpos, por capilaridad, en aceleraciones, ralentizaciones, expansiones y concentraciones de las fuerzas gravitatorias. Forjarse imágenes concretas que fuercen al movimiento.” (Bardet, 2012, p.181)

Las imágenes, en este caso, no se vinculan a la representación, pues se las piensa en sentido moviente, como articulaciones que componen. El anclaje bergsoniano se encuentra en una consideración de la imagen como un corte de la materia en movimiento, cuya apertura permite componer. En otros términos, la imagen no es un ícono fijo, sino que se consume en el hacer, determina un hacer, sin por esto ser una determinación esencial y definitiva. Bardet indica, entonces, que la actividad compositiva de la danza pasa por un entramado dinámico donde se conjugan la atención, la percepción, la imaginación y el movimiento. La imagen fuerza al movimiento, pues en su apertura multiplica las direcciones de las posibles articulaciones.

Lo mismo podemos pensar para el teatro. Hay un espectro bergsoniano en la idea deleuziana del teatro como proceso de variación continua, que supone un movimiento perpetuo y diferenciante que se entiende como duración. Pero, a la vez, podemos superponer otra capa, dada por la imagen, pues la materia misma del teatro (cuerpos) es imagen como materia viva. Si entendemos que la imagen teatral se inscribe en la presencia de un cuerpo en devenir o variación continua, entonces es ese trabajo el que se transforma en un eje (descentrado) que pone en movimiento la teatralidad. En este caso, la imagen teatral es tal por cuanto se desprende de la representación y vincula la teatralidad a un proceso continuo de producción de imágenes corporales. Éstas no son representaciones, es decir, ilustración de una imagen en el soporte del cuerpo, sino que son materialidades cuya visibilidad está determinada por la corporalidad que las produce. De esta manera, se aborda la imagen desde una modulación apoyada en sus materialidades y las formas en que tales materialidades producen agenciamientos escénicos. La imagen teatral, por consiguiente, se inscribe en un proceso de producción poético, en el cual la teatralidad se articula a partir de agenciamientos que producen imágenes en el espesor del cuerpo. Cabe aclarar que, en este punto, lo corporal se encuentra ampliado hacia todos los aspectos materiales de la escena, como el sonido, la luz, etc. Es decir, no encuentra en la extensión del actor su frontera, sino que éste desorganiza su corporalidad en virtud de los modos en que las imágenes se agencian en la escena desde todas las

materialidades posibles. En este sentido, la imagen teatral no representa, sino que presenta y produce imágenes corporantes⁵⁸.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, en este apartado nos planteamos indagar el vínculo cuerpo-imagen y su relevancia para comprender la imagen teatral. Para ello, en primer lugar, es necesario una contextualización del giro contemporáneo hacia las imágenes en las discusiones sobre la realidad, el sentido y la epistemología que éstas implican. Esto nos ayuda a establecer una constelación más amplia donde poder ubicar el problema de la imagen y el cuerpo en Deleuze, y el modo en que esto repercute en un pensamiento sobre el teatro. En segundo término, exponemos el concepto de cuerpo sin órganos deleuziano para entender que, a través suyo, es posible considerar la teatralidad en términos de imagen-cuerpo y entender dicho enlace como el sustrato fundamental de las poéticas teatrales no representacionales.

El giro hacia la imagen

El giro contemporáneo hacia las imágenes implica una discusión amplia y heterogénea sobre el sentido de estas últimas y la condición epistémica que contienen. Lo definitorio de la mayoría de las discusiones es el análisis de un estatuto no esencialista de las imágenes. Como señala Ana García Vargas, “la pregunta por el qué de la imagen ha sido desplazada en los últimos años por el cuándo y el cómo: por la pregunta sobre los mecanismos y los procesos de creación de sentido icónicos, por las fórmulas de funcionamiento concreto” (García Vargas, 2011, p.31). Estas líneas de investigación, abiertas y robustecidas en los años ’90 por Gottfried Boehm y William J.T. Mitchell, en paralelo y de forma independiente, están bautizadas como giro icónico y giro pictorial, respectivamente, y determinan la institucionalización de la “ciencia de la imagen” en el contexto germano, y de los “estudios visuales” en el anglosajón. En ambos casos, se entabla una discusión con el giro lingüístico, tal como lo plantea Richard Rorty, y se lo lleva más lejos, para señalar un cambio de perspectiva en el estudio de las imágenes que, por otro lado, no dejan de multiplicarse.

En este sentido, Boehm reconoce que la proliferación de imágenes indica un cambio en el estudio de la cultura. Más allá de los estudios culturales, él señala que la

⁵⁸ Dado este doble aspecto, de presentación y producción, en los apartados siguientes abordamos la cuestión de la imagen teatral como presencia y como performatividad.

ciencia de la imagen se nutre, sobre todo, de la teoría del arte y de la filosofía, para analizar las formas de representación en imágenes y los mecanismos de producción de sentido. El giro icónico da cuenta de un tipo de pensamiento que se encuentra en las representaciones no verbales, cuyo efecto es la multiplicación de imágenes que cobran cada vez más relevancia en los procesos de producción de sentido. “El poder de la imagen quiere decir: dejar ver, *abrir los ojos* o, dicho brevemente, *mostrar*” (Boehm, 2011, p.92). De esta manera, Boehm indica que las imágenes no pueden ser entendidas como sustitutos de la realidad, sino que ellas mismas crean un mostrar propio. El giro icónico es una consecuencia del giro lingüístico, pero lo lleva más allá al indicar una “diferencia icónica” que hace que las imágenes instituyan procesos propios de configuración del sentido, sin recurrir a figuras retóricas ni modelos lingüísticos.

Asimismo, Mitchell analiza las mutaciones en los estudios culturales como un cambio de paradigma, animado por los mismos cambios sociales y tecnológicos. No obstante, el giro pictorial, como él lo llama, no es un mero producto de la multiplicación de imágenes surgidas en los nuevos medios técnicos, sino que representa un cambio de *tropo* (en sentido foucaultiano), el nacimiento de una nueva figura de conocimiento, que atañe tanto a las disciplinas académicas de las ciencias humanas como a la esfera de la cultura. Esta nueva *episteme*, además, no aparece sin una contracara de “pánico icónico”, traducido en gestos iconoclastas ante el miedo a la nueva imagen. Por lo cual, Mitchell sitúa su análisis en alusión constante al trabajo de Erwin Panofsky y Louis Althusser para mostrar la codeterminación entre iconología e ideología (cuestión que separa su perspectiva de la de Boehm). Ahora bien, lo definitorio de su enfoque es que se piensa este giro con la misma relevancia que el giro lingüístico, pero con autonomía propia y con la intención de no comprenderlo desde una renovación de la *mimesis* ni de la metafísica de la “presencia pictórica”; “se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009, p.23). La independencia de las imágenes respecto del modelo lingüístico invita, según Mitchell (2017, pp.53 y ss.), a pensar en la vida propia de las imágenes, esto es, una suerte de capacidad de agencia que no depende ya de quién las crea, y que les permite multiplicarse y proliferar; como así también un desplazamiento del hacer al querer, es decir, a preguntar por el deseo de las imágenes, esto es, el modo en cómo éstas afectan y producen una necesidad de ver, que no se

cierno al contenido que exponen, sino a lo que no se muestra. De esta manera, los objetos visuales son mucho más amplios que los que tradicionalmente se han analizado en la historia del arte.

De acuerdo con esto, y como explica Ana García Vargas, se constituyen numerosos estudios que delinear una constelación compleja de diferentes lógicas de la imagen. Estas lógicas se extienden desde perspectivas tan disímiles como la filosofía analítica, la hermenéutica, la fenomenología, la semiótica, la antropología, el feminismo o los estudios culturales. Por un lado, en una línea semiótica, Klaus Sachs-Hombach define la imagen como signo de forma amplia, no limitado al lenguaje, sino a todo aquello que produzca un significado. De acuerdo con esto, habla de signo “perceptoide” para referir una propiedad que se presenta en la recepción del signo. “Un signo es interpretado de modo perceptoide cuando su significado surge, al menos en parte, a través de la referencia a nuestras capacidades perceptivas” (Sachs-Hombach, 2011, p.312). La interpretación de una imagen, entonces, implica la percepción y el reconocimiento de una determinada semejanza como parte de su significado.

Por otro lado, dentro de una fenomenología de inspiración merleau-pontiana, Bernhard Waldenfelds indaga sobre el lugar de la imagen en la experiencia y el modo de operar que aquella tiene sobre ésta. Él plantea que hay una diferencia icónica entre aquello que se hace visible en la imagen y el medio por el que se hace visible. Esto determina una diferencia entre lo que algo es y su forma de darse, pensarse o interpretarse. “Que nos encontremos ante una experiencia visual quiere decir *que algo* se hace visible *como algo* y, por tanto, hablamos de experiencia icónica cuando *en la imagen*, algo se hace visible como algo” (Waldenfelds, 2011, pp.156-157). Esto quiere decir que más que ver una imagen, se ven cosas en la imagen. Por lo tanto, ésta determina una experiencia de lo real.

Dentro de una inscripción más bien antropológica, Hans Belting sugiere que la pregunta por las imágenes es, en rigor, una pregunta por el cuerpo. Para el autor, es imposible pensar una imagen sin los medios que la corporizan. En este sentido, los medios son el cuerpo de las imágenes; en el cuerpo las imágenes tienen lugar. “Los cuerpos son medios vivos en un doble sentido. Por un lado, perciben las imágenes del mundo por medio de los sentidos y, por otro, son percibidos en el mundo como

portadores de imágenes mediante su puesta en escena, su vestimenta y su expresión” (Belting, 2011, p.204). Los cuerpos como medios vivos, cooperan de manera ineludible en la producción de imágenes. En este sentido, la mirada cobra un rol fundamental en tanto abre el campo de la praxis visual. Y como agente, muta históricamente, al igual que los cuerpos y las imágenes. De modo que, constantemente, surgen medios nuevos y transformaciones en la aparición de la imagen.

Keith Moxey, por su parte, destaca que el giro icónico/pictorial trae la noción de presencia nuevamente al terreno de debate sobre la imagen. Esta perspectiva se coloca en un frente crítico respecto al giro lingüístico y el aspecto mediador del lenguaje en el acceso a lo real, cuya consecuencia es el olvido de la presencia en favor del significado. Desde su óptica, ni las estructuras del sujeto ni las del lenguaje demoran ese acceso al mundo en el que, ya de por sí, siempre estamos. De este modo, con el giro icónico o pictorial se pone de relieve que las propiedades materiales de las imágenes son tan importantes como sus funciones sociales; razón por la cual, el análisis de los artefactos visuales modifica los paradigmas dominantes en la historia del arte o los estudios visuales. Aquí es donde se instala una nueva discusión, o una forma de rehabilitar discusiones y categorías anteriores, acerca de la imagen. “El ‘giro icónico’ añade la dimensión de la presencia a nuestra comprensión de la imagen, requiriendo el análisis de los medios y las formas que añaden riqueza y textura a las tradiciones interpretativas establecidas” (Moxey, 2015, p.125). Esto invita a considerar el estatuto de la imagen como presentación, pues la presencia del objeto visual se desvía de los análisis culturales y no se reduce a una interpretación dentro de un sistema de signos ni a la concepción de la imagen como representación. La situacionalidad espacio-temporal de la imagen implica una inmediatez que se ubica más allá de la mediación lingüística, lo cual añade otra dimensión a los estudios visuales.

El trabajo de George Didi-Huberman, por su lado, explora una metodología de análisis que amplía los archivos y reescrituras de la imagen. En un posicionamiento crítico respecto a la historia del arte y la lectura humanista panofkiana, considera un principio activo de las imágenes, que pervive y sobrevive más allá del sujeto que las mire. En este sentido, las imágenes tienen un carácter anacrónico, y suspenden o crean el tiempo. “Ante una imagen (...) el presente no deja jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre

infatuada del ‘especialista’” (Didi-Huberman, 2015, p.32). Las imágenes, por su presencia, instalan una relación de intensidad con el espectador que las mira. De este modo, un conocimiento sobre ellas implica toda una nueva arqueología, donde se sintetice el vínculo entre las imágenes, las palabras y las cosas⁵⁹. Esto tiene que ver, además, con la necesidad de orientarse en las imágenes, dado su creciente estado de multiplicación, desviación y desgarró. Como las imágenes contienen en sí varios tiempos heterogéneos, es necesario un archivo construido para tal orientación, lo que el autor llama un conocimiento por el montaje⁶⁰, es decir, ver cómo opera la imagen en casos precisos. “Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aparatos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios” (Didi-Huberman, 2013, p.35). Las imágenes tocan lo real, lo hacen arder, ayudan a reconstruir ese lugar de contacto donde confluyen temporalidades, gestos, acontecimientos; en otros términos, ellas son los síntomas de un montaje que interrumpe el mero relato.

Alejandra Castillo también muestra la posibilidad de considerar un régimen ampliado de la imagen, partiendo de lecturas situadas en un tejido entre feminismo, historia del arte, estudios visuales latinoamericanos y teoría de la performatividad. “Lo propio de la imagen es la indeterminación. Las imágenes se enlazan y desvinculan lo visible y su significación, palabra y efecto produciendo sentidos pero, a su vez, desviándolos. La imagen, entonces, como falla y alteración, como apertura y *performance*” (Castillo, 2015, p.59). Aquí vemos que el territorio de la imagen es el de una multiplicidad. En primer lugar, la autora destaca la fisura del sistema semiótico que suele capturar las imágenes en una lógica unilateral de la significación. Los diversos enlaces producen sentidos, pero también los desvían, es decir, desterritorializan la estabilidad de la imagen. Sus efectos son plurales, por ejemplo, efectos performativos que producen normatividad o bien que la deshacen. Si la imagen se fractura y abre hacia otros registros, entonces podemos suponer que uno de ellos es la materialidad de los cuerpos que hacen presencia en un aquí y ahora. Cuerpos que son ellos mismos imagen. La pluralidad inherente a este cuerpo-imagen desfigura la linealidad de la mirada en una multiplicidad donde confluyen registros de distinta

⁵⁹ Una deriva de este planteo se encuentra en los trabajos de Belén Ciancio (2021a, 2021b) en relación a la necesidad de configurar una arqueología de las imágenes, las palabras y los cuerpos.

⁶⁰ Otras derivas e implicancias del concepto de montaje en relación a lo político, lo estético, la imaginación y la memoria, se pueden encontrar en los trabajos de Luis Ignacio García (2018).

índole: efectos, sujetos, objetos, géneros, silencios, tiempos, etc. La fractura de la unicidad de la imagen evidencia la heterogénesis de sus regímenes de expresión y su poder de afectación que altera constantemente el registro de lo visible. Asimismo, en otros textos, Castillo (2020, pp.11 y ss.) muestra que la imagen se halla en el centro de la economía política, y analiza la forma en que el régimen escópico actual determina lo que puede ser visto o no. En esta lectura, las imágenes denotan una cualidad farmacológica (una adicta imagen) que anestesia y domina, y deja al descubierto un doble aspecto de actividad y pasividad; es decir, las imágenes producen transformaciones, alteran, pero, al mismo tiempo, son alteradas por los marcos que las hacen visibles. De tal forma, se vuelve imprescindible el enlace entre imágenes, cuerpos y archivos.

Todo este marco de discusiones instala una serie de dimensiones nuevas a los discursos y prácticas sobre las imágenes. Desde nuestra propia perspectiva e intereses, esto es, desde el concepto de imagen teatral, entendemos que el encuadre de los debates sobre las imágenes aporta una serie de pistas a tener en cuenta para ubicar el problema y posibilidad de una imagen teatral, y el modo en que esto puede ser configurado desde la lógica del pensamiento deleuziano. En primer lugar, cuando expusimos la imagen teatral del pensamiento, vimos que el aspecto teatral del pensar, para Deleuze, implica un desplazamiento del ¿qué? al ¿cómo? Esto quiere decir, una ruptura con el esencialismo. El giro icónico/pictorial pone en evidencia el límite de abordar la imagen desde una pretendida esencia inmutable. Por el contrario, la pregunta ¿qué es una imagen? se vuelve prácticamente absurda en el orden de un sistema de teorías y prácticas que evidencian la apertura constante de la imagen y la mutabilidad del régimen escópico. De este modo, la pregunta se desplaza hacia la dramatización (en el sentido metódico que describe Deleuze en el pensamiento), es decir, hacia el cómo, cuándo, para quién, etc. Hay todo un régimen de dramatización en la imagen. En cuanto al teatro, y la imagen teatral poética, podemos entender que una de las matrices de análisis se encuentra en el desmontaje de los procesos y operaciones que configuran la teatralidad (aquella que se separa del régimen mimético de la representación, según nuestro punto de vista). Dicho de otro modo, en el teatro la imagen se construye por medio de agenciamientos teatrales (como lo expusimos en el capítulo 2), que determinan la especificidad de aparición de lo visible y responden a la singularidad de los recursos poéticos específicos de cada obra. Esto, a su vez, se enmarca en un

diagrama más amplio, en un dispositivo de visibilidad, que da cuenta de la poética específica en la que se inscribe una singularidad teatral, y que, podríamos decir ahora, determina un régimen escópico específico. La imagen teatral que nos interesa es aquella que se instala en los regímenes de visibilidad que fracturan la representación mimética, pues en ellos vemos una confluencia de imagen y cuerpo que permite un pensamiento de la teatralidad como imagen.

En segundo lugar, un aspecto importante que emerge de estas teorizaciones sobre la imagen, es que ésta instituye un mostrar propio y, a su vez, configura sentido más allá del lenguaje (como muestra Boehm, por ejemplo). En el caso de la imagen teatral, también podemos observar que hay una peculiaridad del mostrar. La imagen aparece en los agenciamientos teatrales propios de cada singularidad poética. Y la teatralidad, evidentemente, produce sentido. Ahora bien, si enfocamos la imagen teatral desde la perspectiva deleuziana de la que la hemos derivado, tenemos que destacar que la cuestión del sentido está desplazada del ámbito de la significación, la referencia y la interpretación. En su lógica, el sentido aparece en la singularidad del acontecimiento y esto no es ajeno al teatro. La propiedad de la teatralidad es su inscripción espacio-temporal, con toda la contingencia que eso envuelve. Una de las mayores implicancias es la irrupción constante de lo novedoso en tanto inesperado, como factor incontrolable de la producción en el presente de la teatralidad. Asimismo, el dispositivo signifiante y de interpretación está desplazado por el del afecto. En las prácticas artísticas aparece una lógica que es de este otro orden. Los afectos son impersonales, pues, como muestran Deleuze y Guattari (2013), “ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos” (p.165). En este sentido, podemos pensar que los dispositivos de visibilidad que corresponden a poéticas teatrales no realistas (como las simbolistas o dadaístas, según la caracterización de Valenzuela), indagan por la lógica de los afectos, aunque esto no sea siempre así ni determine la condición *sine qua non* de estas poéticas. No obstante, desde la perspectiva deleuziana de una imagen teatral, entendemos que la ruptura de la representación implica un devenir imagen del teatro y esto, a su vez, una emergencia del afecto como lógica de la composición escénica.

En tercera instancia, el giro icónico/pictorial enfatiza la ampliación de la noción de objeto visual (como en el caso de Mitchell), el cual no está restringido a aquel que tradicionalmente se considera como parte de la historia del arte, y cuyo

estatus está basado en su valor estético. Los estudios visuales, en cambio, se ocupan de extender el campo hacia otros artefactos que producen la misma fascinación de la imagen, como así también los cambios en la percepción y regímenes escópicos que la cultura visual pone en evidencia. En este sentido, es claro que el territorio de la imagen es amplio. El teatro, por tanto, funciona también como un dispositivo que produce imágenes y que puede ser considerado él mismo como una imagen. Esta perspectiva es útil para analizar los mecanismos de producción de ciertas prácticas contemporáneas, que se inscriben en poéticas alejadas de la *mimesis* y ponen sobre el escenario otros regímenes de visualidad. En otros términos, entendemos que la imagen teatral es una modulación de la imagen, cuya aparición en el teatro está ligada al cuerpo y a una producción de la corporalidad que no es ilustrativa. El cuerpo es el medio que se transforma en artefacto de visualidad.

En cuarto lugar, nos interesa ver que ciertas líneas del giro hacia la imagen marcan un aspecto dramatizante de ésta misma. Por una parte, la perspectiva semiótica intenta pensar la imagen en un régimen ampliado del signo. En la teoría teatral, una de las líneas de investigación más difundidas tiene que ver con este registro, donde el teatro se concibe como un conjunto de signos y se destaca su aspecto comunicativo, expresivo y receptivo en relación al lenguaje particular de la escena. No obstante, esta perspectiva es insuficiente para pensar la imagen teatral, pues el cuerpo es mucho más que un signo de este tipo. Por otra parte, la lectura antropológica de los estudios visuales toma en consideración el aspecto vivo de los medios, por lo cual el cuerpo se comprende como uno de estos medios vivos de visualidad que pone en escena una imagen; medios que, además, se transforman y aparecen con nuevos formatos. Esto denota un aspecto dramatizante de la imagen, en cuanto puesta en escena. En la antropología teatral, se considera la teatralidad como un atributo más amplio, que se encuentra en todos los órdenes de las prácticas culturales y no se limita a la escena. Esto lleva a considerar la presencia como un elemento pre-expresivo que antecede la constitución sígnica. Desde este punto de vista, es importante para la imagen teatral la consideración de la presencia, para entender la imagen como cuerpo, constituida no necesariamente en el orden de la representación.

En quinto lugar, un aspecto que consideramos fundamental para el análisis de la teatralidad como imagen, y que circula entre las problemáticas del mencionado giro, es la noción de presencia. Moxey indica que un posible hilo conductor en los discursos

del giro icónico/pictorial radica en el retorno de la presencia, frente a la preeminencia del análisis lingüístico que intenta superar. Esto determina matrices de análisis, donde cobran relevancia las propiedades materiales de la imagen. Desde allí, los artefactos visuales se multiplican como índice de un tipo de imagen que aparece como presentación. Nosotros hemos argumentado algo similar en los capítulos previos. Desde la crisis del drama moderno y las sucesivas experimentaciones y mutaciones del artefacto teatral durante los siglos XX y XXI, vemos que la representación mimética se fractura y, desde nuestra perspectiva, se vuelve imagen. En la trama teórica que encontramos en Deleuze respecto al teatro, observamos una localización del fenómeno teatral como presentación. Algunos comentaristas, como Chevallier o Cull, también coinciden en esta lectura. Deleuze muestra que la sustracción de los elementos de poder de la escena, y de la representación como poder, develan una teatralidad como presentación y devenir. Ahora bien, ¿cuáles son los artefactos visuales del teatro? Son los que hemos llamado agenciamientos teatrales. A partir de ellos, la escena se construye en la articulación de heterogeneidades que, al dejar de estar ordenadas en relación a la representación de un discurso (el texto dramático), se presentan como imágenes teatrales, como corporización de la imagen en una apertura hacia la constante variación.

En sexto lugar, es interesante la forma en la que la imagen toca lo real, tal como señala Didi-Huberman. Las imágenes no pueden leerse desde una metafísica que las cristalice en una determinación esencial, sino que dan cuenta de síntomas donde lo real arde junto a ellas. Desde el punto de vista de la imagen teatral, los cuerpos que componen imágenes, que producen un montaje con ellas, a su vez, son una suerte de archivos vivos, son el foco donde la imagen aparece como un destello y, en términos deleuzianos, indican el acontecimiento que interrumpe el orden de la representación mimética. En otros términos, si la forma del archivo es fundamental para comprender lo que toca la imagen, la forma teatral debe entenderse como el *locus* que configura la temporalidad y particularidad de una imagen que aparece y se disipa a través de unos cuerpos que hablan con un lenguaje propio, es decir, que no narran el lenguaje ajeno proveniente, por ejemplo, del texto teatral. De este modo, entendemos que el cuerpo no es el mero instrumento con el que el actor representa un discurso, sino el cuerpo-imagen que hace arder su propio lenguaje, su propia constitución de la teatralidad como imagen, como gesto.

Por último, otras lecturas, como las de Alejandra Castillo, nos permiten pensar la amplitud de la imagen y su vínculo con el cuerpo. El potencial de alteración de aquella, su indeterminación y su apertura, la hacen aparecer en diversos registros, entre los que se encuentra el cuerpo. En este sentido, los cuerpos se vuelven archivos de imágenes. Así, el teatro se presenta como un lugar donde estas últimas se producen con cuerpos que hacen algo, es decir, imágenes que detentan un poder de afectación. Hay un orden performativo que emerge en estos cuerpos que, en definitiva, configuran otro registro escópico. La imagen teatral, entonces, da cuenta de una dislocación de la mirada en las poéticas que trabajan la teatralidad de manera desviada de la representación mimética. Y la performatividad se vuelve crucial para establecer el enlace cuerpo-imagen. Justamente, la imagen-cuerpo puede mostrar u ocultar, performativizar el régimen de normatividad o subvertirlo. Castillo señala esta dimensión política e ineludible, e indica que el archivo del cuerpo da cuenta del régimen de dominio que atraviesa la visibilidad, régimen que es reflejo de un orden patriarcal, colonial, heteronormativo. De modo que el coeficiente de alteración de la imagen y su *performance*, potencia el acto de llevar a la visibilidad otro reparto de lo sensible. En el caso de la imagen teatral, esta tensión entre lo que importa o no, lo que se muestra o no, en definitiva, la política de la mirada que sostiene determinado régimen escópico, se traduce en una subversión (más general, quizás) del orden de poder que sostiene la escena (en determinadas poéticas), es decir, el orden de la representación mimética. En Deleuze, la teatralidad funciona en la sustracción de tal régimen. De allí que podemos ver la necesidad de la *performance* para entender este registro de constitución de la imagen-cuerpo.

El cuerpo sin órganos en la imagen teatral

La noción de cuerpo sin órganos (o CsO según la abreviatura que se emplea a partir de *Mil plateaux*) ocupa un lugar fundamental en el trabajo de Gilles Deleuze. Como es sabido, él toma el concepto del guion radiofónico de Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, donde el poeta lo enuncia por primera vez, y de forma escandalosa, con el talante de una guerra contra el organismo. Aquí Artaud realiza un diagnóstico del sujeto contemporáneo, sus ataduras y decadencia, al mejor modo de un Nietzsche delirante, y ve en la figura del juicio de dios toda forma de sujeción a una esencia muerta. De allí que la vía para la liberación sea una profana desorganización

del cuerpo a través del desprendimiento de la tiranía del organismo, instancia jerárquica y limitante que representa el juicio divino. Esto es lo que, más tarde, lo conducirá a explorar esta vía por medio del teatro de la crueldad.

El hombre está enfermo porque está mal edificado. / Si quieren pueden atarme, / pero tenemos que desnudar al hombre / para extirparle ese microbio que lo infecta / mortalmente / dios / y con dios / todos sus órganos / porque no hay nada más inservible que un órgano. / Cuando ustedes le hayan fabricado un cuerpo sin órganos / lo habrán emancipado de todos sus automatismos / y habrán hecho recobrar su propia libertad. (Artaud, 2003, pp. 68-69)

Deleuze, por su parte, observa en esta sacudida artaudiana el germen de un teatro del cual se puede extraer el concepto de CsO como una noción fundamental en términos ontológicos. El motivo que anima al filósofo radica en la potencialidad anti esencialista que envuelve a dicha categoría y su vitalidad no orgánica. En *Différence et répétition*, es definitorio a nivel metodológico (aunque allí no use el término), pues la dramatización de la idea requiere de un sujeto impersonal y larvado que pueda soportar lo indiferenciado de esta actividad; de allí que un nuevo teatro de la filosofía, del pensamiento en tanto movimiento de la diferencia, anticipe la evocación del CsO como condición de posibilidad (aún con un carácter muy incipiente y tácito).

En *Logique du sens*, cuando Deleuze aborda el concepto por primera vez, se enfoca en el carácter esquizofrénico del cuerpo que emerge en Artaud y su vínculo con el lenguaje. El CsO aparece en la indistinción esquizofrénica entre proposiciones y cosas, la cual muestra la capacidad del lenguaje para actuar sobre los cuerpos y no solo representar. En este sentido, el esquizofrénico no intenta construir el sentido, sino desarmar y destruir la palabra “mediante la instauración de palabras-soplo, palabras-gritos en las que todos los valores literales, silábicos y fonéticos son sustituidos por valores exclusivamente tónicos y no escritos, a lo que corresponde un cuerpo glorioso como una nueva dimensión del cuerpo esquizofrénico, un organismo sin partes” (Deleuze, 2013b, p.104). Esto le permite a Artaud superar el sufrimiento que implicaría un cuerpo que se mueve en un mundo sin sentido; y, aquí, Deleuze ve que el CsO muestra una faceta activa donde las palabras inarticuladas, ilegibles o impronunciadas construyen un mundo diferente al del sentido (sinsentido, subsentido), que horada el

lenguaje y navega la profundidad del cuerpo en la forma de un teatro de la crueldad. Esta perspectiva del CsO es importante para comprender cómo, luego, el teatro de la aminoración que aparece en *Un manifeste de moins*, implica un trabajo sobre la lengua que, mediante las estrategias de balbuceo, susurro, tartamudeo, hacen que aquella devenga menor y que la teatralidad aparezca como la construcción de un CsO en el trabajo vocal. En este sentido, el CsO es el que permite sustraer los elementos de poder de la voz y la palabra en el ejercicio de desestratificación del habla, y se coloca más allá de la representación, en la presencia efectiva del sonido. Otro tanto se puede observar en *L'Épuisé*, donde el agotamiento de la palabra implica un horadamiento del lenguaje, con vistas a la aparición de otro lenguaje, que da cuenta de los límites de la palabra y se da en la imagen. De alguna manera, el programa de una ontología del CsO comienza con una preocupación por la desestratificación de la voz y el sentido, y retorna, al final de la obra deleuziana, en una inquietud similar, dada en el agotamiento de la palabra, cuya repercusión fundamental es el agotamiento del teatro de la representación y su devenir imagen.

En *L'Anti-Œdipe*, por su parte, el concepto es pensado en relación al deseo, por lo cual adopta algunos matices específicos, si bien sostiene su eje en la desorganización del organismo. En este texto, Deleuze y Guattari enuncian que el CsO es la superficie de inscripción de la máquina deseante. No obstante, esta superficie no funciona como una síntesis definitiva, sino que tiene que ver con un registro que no es el de la representación. El funcionamiento de la máquina deseante implica una producción constante de flujos fragmentarios que se conectan, distribuyen y circulan en todas direcciones, y le dan consistencia a una actividad presente, de exceso de fuerzas. Esto es lo que la separa de la organización jerárquica del organismo y vincula el deseo con el CsO. “A las máquinas-órganos, el cuerpo sin órganos opone su superficie resbaladiza, opaca y blanda. A los flujos ligados, conectados y recortados, opone su fluido amorfo indiferenciado. A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados” (Deleuze y Guattari, 2010a, p.18). Aquí se ve cómo los autores destacan el matiz impersonal, aberrante y fluido del cuerpo, cuestión que resuena en coherencia con el teatro de la crueldad que puede sostener el movimiento de un teatro filosófico, tal como Deleuze había señalado en *Différence et répétition*. Al mismo tiempo, se puede observar algo elemental para el teatro de la aminoración: la desarticulación de la identidad personal y la desestratificación de la voz. Ahora bien,

en *L'Anti-Œdipe* los autores afirman que el CsO es un cuerpo sin imagen, en cuanto no es la imagen del cuerpo, no es representación. En el caso del teatro, esto es importante porque se ve una modulación de la imagen donde ésta es cuerpo. En otros términos, la imagen teatral presenta un vínculo entre cuerpo e imagen; esta última no es la representación en el cuerpo, sino el cuerpo mismo como imagen, como presencia, como gesto desvinculado de la *mimesis*.

En *Mil plateaux*, asimismo, se profundiza la noción y se vuelve central para pensar una ontología del devenir y la multiplicidad. No es para nada una abstracción, sino una práctica. Aquí se enfocan en el proceso de desorganización o desestratificación necesario para hacerse un CsO y liberar el potencial creativo del devenir. Este proceso implica una constante experimentación con el cuerpo, cuyo desarrollo está guiado por una suerte de prudencia (o *caute* spinoziana) que resguarde el cuerpo de su autodestrucción. A diferencia de Artaud, el enemigo no son los órganos, sino el organismo en tanto estrato anquilosado que captura el movimiento, cercena el deseo y disminuye las potencialidades políticas de creación (de otras formas de existencia). Este teatro no es un imposible irrealizable (como puede pensarse en el caso artaudiano), sino la posibilidad de irrupción de lo novedoso. Asimismo, comparan el CsO con un huevo, en tanto es un campo intensivo de individuación. En este caso, cobra mayor relevancia la *Ethica* de Spinoza, por cuanto la inmanencia es la condición de posibilidad de la distribución de intensidades sobre la superficie del huevo. “Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo (...). El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.158). De acuerdo con esto, el CsO es materia intensiva, previa a la extensión del organismo como estrato organizado. Funciona como un plano de consistencia. Esta ontología del CsO es la que da fundamento al movimiento teatral de variación continua. Cuando Deleuze señala que la obra de Bene rompe el esquema dramático de la trama, el personaje y la representación, explica que toda la obra (si aún cabe el término) se convierte en un proceso de gestación del personaje (Deleuze, 2020, p.14). Es decir, de alguna manera, la obra misma es el campo de inmanencia donde tiene lugar la distribución intensiva del CsO. En este caso, el trabajo de actores y actrices en relación a la desestratificación de la voz y a la composición aberrante del cuerpo, la sustracción de los elementos de

poder, hacen que la obra entre en un movimiento de variación continua que no es otro que el devenir.

Por otra parte, el CsO juega un papel fundamental en *Francis Bacon Logique de la sensation*. Deleuze ve que, en Bacon, el acto pintar hace visible el CsO en la sensación. La sensación, en este análisis, determina formas de variación continua, que hacen posible pensar una organización de la figura que no es estable, sino que se encuentra desajustada. Las figuras baconianas están atravesadas por una potencia de deformación, que hace del cuerpo una imagen no figurativa. El CsO es el efecto de esa fuerza deformante. En este sentido, lo que aparece es un estado de variación alotrópica, la presencia provisional de un órgano a su vez transitorio. Este desplazamiento deforma el cuerpo, lo corre de la figuración, y produce la imagen con una forma rítmica, no representativa, intensiva y, a veces, aberrante. El cuerpo, entonces, no tiene órganos, sino niveles, y la sensación no se determina como una cantidad, sino como un estado intensivo, como una variación que se presenta en esos umbrales (Deleuze, 2009b, pp. 51-57). Se trata de la presencia de fuerzas que actúan sobre el cuerpo. La sensación no puede ser representativa en este sentido; de modo que la figura es ese cuerpo sin órganos, pura presencia. Si bien Deleuze no dice estrictamente que el teatro consista en hacer presente la sensación (pues, en rigor, esto es lo que ocurre en la pintura), sí es cierto que la captura de fuerzas, la neutralización del organismo, el ritmo de las figuras, tienen una cara netamente escénica. Hay una teatralidad como potencia en todo esto, que tiene su cara vuelta hacia un movimiento de variación continua, movimiento de transformación que también deshace el organismo. La obra en sí ya no es un organismo. La estructura que empieza y termina pierde toda importancia. Lo que interesa es lo que ocurre “entre”, es el devenir como movimiento decisivo del teatro. La teatralidad aparece como un espacio intersticial en el que se inscriben cuerpos en relaciones de variación. La lógica de esto es, también, de intensidad. Como ya no hay nada que representar, como la narración ya no domina la escena, ni la identidad de un personaje que debe ser ilustrado captura el cuerpo, entonces aparece el gesto como *performance* de esos cuerpos que se presentan sobre el escenario. El teatro se vuelve imagen, presencia. Esta presencia insiste sobre la escena, acarrea velocidades y lentitudes, es decir, un ritmo propio de intensidad en la que se presentan los cuerpos como espaciados y temporizados sobre la escena. En Deleuze, lo que muestra la imagen es el devenir. Por eso, fractura la representación. La teatralidad, como ya

hemos dicho, no consiste en la mostración de un personaje, sino en el proceso de devenir y construcción de un cuerpo que ya no es una identidad como la que se halla contenida en la noción misma de personaje. Esto se sustrae. La obra no es un producto acabado, sino un proceso abierto que consiste en el tránsito y composición de cuerpos con formas variables.

Hacia el final de su obra, en *Critique et clinique*, el filósofo recuerda la importancia del teatro de la crueldad y su ruptura con el juicio de dios, con el foco puesto en la potencia vital del CsO. Aquí Deleuze remite la problemática no sólo a Artaud, sino a otros escritores como Nietzsche, Kafka y Lawrence. La cuestión radica en la idea de deuda que implica el juicio, una deuda infinita con la divinidad que somete el cuerpo a un aplazamiento constante en el orden del tiempo, a una supeditación a aquel de quien se es deudor; en definitiva, a una organización. “Y es que el juicio implica una verdadera organización de los cuerpos, a través de la cual actúa: los órganos son jueces y juzgados, y el juicio de Dios es precisamente el poder de *organizar* hasta el infinito” (Deleuze, 2016b, p.182). El sistema de la crueldad, en cambio, muestra las relaciones finitas del cuerpo existente con las fuerzas que le afectan. De este modo, el cuerpo sin órganos presenta aquello que ha sido arrebatado en el juicio: el cuerpo como vitalidad no orgánica. Esta vitalidad implica una relación del cuerpo con fuerzas imperceptibles que se apoderan de él, por lo cual éste se define por sus zonas de intensidad, gradientes y la anarquía de sus órganos. Esto es lo que permite sustraerse al juicio. En este sentido, la presencia de cuerpos defectuosos, aberrantes, deformes (como los que describe Lawrence y los que busca Artaud) configuran la imagen como cuerpo que se conjuga en la presencia de la vida. Es decir, *la vitalidad no orgánica es un aspecto del CsO que lo vincula con la imagen teatral en tanto la teatralidad es la presencia de cuerpos que hacen imagen (pues ya no representan)*. Esto lo ve Deleuze cuando observa en la figura del Ricardo III de Bene, y en la construcción de la obra homónima, un proceso de gestación de un CsO que no sólo atraviesa zonas de intensidad y deformaciones, sino que explora la desorganización del organismo en la desestratificación de la voz. La operación de sustracción, entonces, es la forma en que se acaba con el juicio de dios y la deuda infinita que aprisiona el cuerpo en la organización. Al mismo tiempo, reivindica el teatro como práctica de la presencia y la imagen teatral como vitalidad en el CsO.

En síntesis, con el CsO encontramos un teatro del lenguaje esquizofrénico o del sinsentido, teatro de la diferencia, teatro del deseo, teatro de la multiplicidad, teatro de la sensación, teatro de lo aberrante contra el juicio. Todas formas que deshacen la representación; por consiguiente, el teatro se vuelve imagen teatral por fuerza del CsO. Como hemos visto, a lo largo del desarrollo del programa del CsO, éste se caracteriza por la desorganización de los estratos, la sustracción de la jerarquía, la intensidad, la inmanencia, la presencia de fuerzas y la materialidad de una vida no orgánica. En definitiva, estos elementos son los que permiten pensar el cuerpo como imagen. Cuando la representación se quiebra, aparece la imagen dando cuenta de una materia intensiva, la cual no puede ser apresada por el dispositivo de la interpretación ni la representación. Esta materialidad de la imagen, que tiene un origen bergsoniano, se hace eco del grito deleuziano por un cuerpo. En el caso de la teatralidad, es el CsO la condición ontológica de una imagen-cuerpo que no representa, sino que es vitalidad. En este sentido, la imagen teatral es presencia: de fuerzas, de intensidad, de exceso de vida. Estas formas se sustentan en una lógica de la afección. Una teatralidad del CsO hace patente afectos. En el teatro aparece “una geometría de las velocidades y de las intensidades, de los afectos” (Deleuze, 2020, p.28). Entre los cuerpos desprendidos de la representación circulan afecciones. Como sabemos, los afectos están más allá de los sujetos, hacen presentes fuerzas que producen una redistribución de lo sensible. La materia teatral se vuelve expresiva, al modo de gestos no significantes. Por lo tanto, el CsO hace de la teatralidad una imagen donde los medios no tienen otra función que la misma presentación. De acuerdo con esto, podemos enunciar que la imagen teatral es la forma expresiva de una imagen-cuerpo configurada por la presencia intensiva de fuerzas, que distribuyen la materialidad de una vitalidad inorgánica en un campo de inmanencia; este campo es la imagen, no mimética, sino afectiva; no como representación, sino como presencia.

La condición vitalista del CsO es la que permite enlazar las prácticas sensibles de las artes con una política inherente a ellas. Como señala Eric Alliez, la importancia del CsO radica en que es el elemento fundamental para construir una política de la sensación. Él ve que en Deleuze no hay un interés por la estética, en el sentido de la tradición, sino de una política de lo sensible en términos de vitalidad. Y encuentra en la condición CsO el enlace vital que conecta y mezcla el mundo y las prácticas artísticas de la sensación. Es decir, con las artes no se presenta un fin en sí mismo, sino

“un modo de trazar líneas de vida, una manera de liberar materias de expresión construyendo nuevas territorialidades sensibles que implican *devenires reales*, devenires que constituyen el *medio real* del arte en su unión vital con el no-arte” (Alliez, 2004, p.104). El movimiento propio del CsO, entonces, es el devenir, el cual entraña una política de la sensación que se traduce en la creación de nuevas formas de vida.

En este orden de cosas, Laura Cull destaca la importancia de este vitalismo para pensar un teatro de la presencia. Ella considera que la lectura deleuziana de Artaud permite considerar un concepto de presencia más allá de la representación, cuestión que lo diferencia de Derrida, para quien la presencia pura necesita siempre de la representación para aparecer, es decir, cuando la presencia es presencia para sí misma, ya ha comenzado a representarse (Derrida, 2012, p.340). No obstante, con Deleuze y Artaud ocurre otra cosa, que los separa de la metafísica de la presencia y de la crítica de la deconstrucción hacia ella. No se intenta trascender la diferencia para pensar la presencia idéntica a sí misma. El teatro no representacional de la crueldad, en cambio, permite esbozar un tipo de presencia como diferencia, un acceso a la diferencia en sí como un proceso de variación continua e inmanente (Cull, 2009b, p.244). Es el CsO el que permite esto, en tanto desestratifica. Cull llama a esto “teatro sin órganos” (TsO):

(...) el TsO es igualmente un plano ya existente –y también esperando a ser construido– producido por los *performers* y sus espectadores. En el TsO, todos los elementos de la teatralidad devienen materia de variación: la variación del vestuario, que se cae y se vuelve a poner; la variación del gesto, en la que ningún gesto se repite sin obtener diferentes características del tiempo; o la variación del lenguaje, en la que los elementos fonológicos, sintácticos, semánticos e incluso estilísticos del lenguaje se intensifican a través de métodos de tartamudeo, susurro y balbuceo. (Cull, 2009b, p.247-248)⁶¹

⁶¹ “(...) the TwO is equally an already-existing – and yet also waiting-to-be-constructed – plane, produced by performance-makers and their audiences. In the TwO, all elements of theatricality become the ‘material for variation’: the variation of costume ‘that falls off and is put back on’, the variation of gesture in which no gesture is repeated ‘without obtaining different characteristics of time’, or the variation of language in which the ‘phonological, syntactical, semantical and even stylistical’ elements of language are all intensified through ‘methods of stammering, whispering’ and mumbling”

La presencia que describe este teatro es, para Cull, diferencial. Es una fuerza no representativa. La teatralidad de la variación continua presenta los afectos y la sensación sin remitirlos a un pensamiento referencial o de reconocimiento. En este sentido, el teatro propicia el encuentro, las zonas de intersección que fuerzan a separar la teatralidad de la comunicación y la ilustración, y lo conducen hacia el cuerpo como presencia de la diferencia en sí misma. Esto, además, es lo que establece un vínculo entre *Un manifeste de moin* y la *performance*, cuestión que discutiremos más adelante. Desde nuestro punto de vista, esta separación de la representación mimética hace que el teatro se vuelva, también, imagen teatral; allí, la corporalidad como presencia permite un enlace entre cuerpo e imagen mediado por el cuerpo sin órganos.

La imagen teatral como presencia

La singularidad de una realización escénica radica en que el hecho teatral se produce *hic et nunc*. El acontecimiento como tal requiere de la efectiva realización presente y del presente como membrana a ser fisurada por la irrupción de una imagen teatral. Ahora bien, ¿de qué manera se comprende la presencia? ¿Cuál es la particularidad de la presencia en la teatralidad, que nos permite pensar la imagen teatral como un acontecimiento que se sitúa más allá de la metafísica de la presencia desmoronada por la deconstrucción?

Ante todo, es necesario comprender que la presencia teatral no se reduce meramente a la comparecencia de cuerpos en un aquí y ahora. El *hic et nunc* de la realización escénica tiene que ser entendido como algo más profundo que unas simples coordenadas espacio-temporales. En algunos estudios teatrales, como los de Jorge Dubatti (2007), se menciona la presencia como uno de los elementos esenciales que componen la teatralidad (el autor le llama “acontecimiento convivial”). No obstante, está enfocada desde la sola comparecencia de cuerpos (artistas y espectadores) en el aquí y ahora. Esto es adecuado en la descripción genérica de la teatralidad, común a todo tipo de poéticas, pero insuficiente para nuestro objetivo. El concepto de presencia que nos interesa se refiere a una imagen de la teatralidad que se desprende de la representación, razón por la cual la distinguimos de la noción de comparecencia. Erika Fischer-Lichte (2014, pp.195-199) considera esta última perspectiva como un concepto débil de presencia. Frente a él, ubica otro complementario, un concepto

fuerte, el cual tiene que ver con el modo en que un actor/*performer* habita y domina el espacio escénico con el fin de captar y dirigir la atención del espectador. Lo importante de esto es el foco en los procesos de corporización con los cuales se constituye la presencia escénica. Es un cuerpo el que se produce en escena como un acto de aparición. Ahora bien, este proceso de corporización tiene al menos dos dimensiones. Por un lado, aparece como un cuerpo semiótico, capaz de producir significados, de establecerse como signo de un personaje. En este sentido, este proceso de corporización instaura un orden de percepción vinculado a la representación. Por otro lado, aparece como cuerpo fenoménico, en tanto aparecer físico de un cuerpo real, no direccionado a la producción de sentido o pura ficción. Esta perspectiva, más inclinada hacia la lógica de la *performance*, se vincula a un orden de percepción diferente, un orden de la presencia, en el cual se ponen en funcionamiento modalidades diferenciales de la sensación, en línea con una lógica de la afección, en sentido deleuziano, es decir, más impersonal. En este proceso, la presencia deviene hacia un funcionamiento intensivo de la fuerza. Fischer-Lichte le llama concepto radical de presencia (2017, p.204). En este caso, la presencia de actores/*performers* produce un efecto de circulación energética que atraviesa los cuerpos de los espectadores, quienes sienten la atmósfera como propia y como una fuerza transformadora. En otras palabras, como una fuerza vital.

La intención de encontrar una fuerza vital se halla en las propuestas escénicas de los hacedores cuyas investigaciones teatrales tienden a dislocar el dispositivo representacional, en busca de formas expresivas (¿podríamos decir performativas?) que den cuenta del potencial acontecimental del teatro en tanto transformación de quienes se involucran en él. En otros términos, numerosas búsquedas de una teatralidad consciente del cuerpo y del trabajo del actor tienden a separarse paulatinamente de las poéticas realistas y a renunciar a la identificación y unidad entre actor y personaje (esto no quiere decir que en el realismo no exista una preocupación por la corporalidad, sino que ésta tiene a la mencionada unidad). Antonin Artaud es un hito ineludible en este sentido. Su búsqueda de una teatralidad de la crueldad, que conmocione los sentidos de los espectadores y donde “el teatro no reproducirá la vida, sino que intentará comunicarse con las fuerzas puras” (Artaud, 2008, p.73), otorga una importancia crucial a la presencia de fuerzas vitales, inconscientes y descarnadas, en relevo de representaciones psicológicas en el marco de una obra acabada. Jerzy Grotowski, más

tarde, investiga el potencial energético de la presencia cuando aborda el pasaje entre el impulso y la reacción en el trabajo actoral. Mediante una “vía negativa” de sustracción de los elementos teatrales que no sean el cuerpo del actor, intenta practicar un método de exposición de las tensiones desnudas por las que éste transita, en una especie de “técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto” (Grotowski, 2006, p.10). Eugenio Barba, por su parte, indaga la presencia desde la antropología teatral y explica que hay niveles pre-expresivos y expresivos en la interpretación actoral. Él ubica la presencia en el primer nivel, dado que alude a la presentación de la actualidad del actor, una suerte de presencia fenoménica, que es previa a la construcción de significado que se da, luego, en el nivel expresivo (Barba, 1994, pp.160 y ss.). Los estudios de Barba acerca de las técnicas y prácticas teatrales y rituales de la India y Extremo Oriente lo llevan a pensar el efecto “mágico” de la presencia escénica como fruto de un proceso de generación de energía que es volcada y contagiada a la audiencia. Robert Wilson separa al *performer* del personaje mediante técnicas como la repetición, el *slow motion*, las variaciones del ritmo, la sonoridad, el uso plástico del vestuario y la luz, etc. Esto resquebraja la representación dramática e inclina la teatralidad hacia la presencia, donde el cuerpo aparece como “el soporte provisorio de un movimiento autónomo” (Valenzuela, 2004, p.125). Y esto sólo por mencionar algunos de los más relevantes hacedores. Lo que queda claro es que la constitución de poéticas no realistas permite pensar la imagen teatral como presencia y no como representación mimética.

Desde este punto de vista, nos interesa analizar que la propuesta de una imagen teatral, configurada desde los conceptos deleuzianos, se robustece con otros aportes del filósofo que no vienen exactamente del teatro, sino de la pintura, y que permiten pensar la imagen desde la idea de presencia. Se trata de la noción de figura, que el filósofo desarrolla a propósito de la obra de Francis Bacon. La cuestión de la presencia se escenifica como un territorio que habilita la modulación de la imagen. Este tema, como sabemos, yace en el fondo de los escritos que Deleuze dedica al teatro, como una contracara de la representación mimética. Sin embargo, el salto hacia una imagen teatral no se da sin más. Como veremos en el último apartado, es necesario el enlace de la performatividad. Pero, además, consideramos que la noción de figura contribuye a entender mejor este enlace, pues explicita la relación entre presencia y cuerpo.

Figura y presencia

En *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), la imagen pictórica es pensada como figura, y sus componentes conllevan una lógica propia que se instala en una separación de la representación. En este sentido, la figura se inscribe como presencia. La imagen como figura tiene un anclaje en la corporalidad, y esto no puede dejar de revestir un cierto aspecto escénico. Por su parte, como vimos en *Un manifeste de moins*, el teatro aparece como aquello que pone en variación continua los elementos hegemónicos de la teatralidad, desarmándolos y produciendo una fractura en la representación. El teatro también presenta. De esta manera, el cuerpo emerge nuevamente como territorio de la presencia y del proceso de variación continua que presenta. Al sustraer los elementos representativos de la escena, queda el teatro como gesto. En esa línea, podemos ver que la teatralidad se constituye en imagen; por lo cual el concepto de imagen teatral es pensado como la presencia inscrita en corporalidades descentradas que ya no representan miméticamente.

Lo figurativo se deshace en la pintura de Francis Bacon; el aspecto narrativo desaparece. Esto es extensivo a otras prácticas artísticas. Uno de los puntos elementales de la imagen teatral es la puesta en jaque de la representación mimética a partir del desajuste de la figuración en la narrativa dramática. Al concentrarnos, en primer lugar, en Bacon, vemos que su trabajo pictórico no es figurativo, sino figural. Deleuze emplea el término figura para evidenciar que la obra del pintor interpone operaciones específicas para desarmar la figuración, pero sin llegar al extremo de convertir el cuadro en un diagrama abstracto. El corrimiento de la representación permite la aparición de una lógica particular, una lógica de la sensación, que hace que su pintura haga presente fuerzas invisibles. Ahora bien, lo interesante de esto es que Deleuze piensa la imagen pictórica como figura. Y es este concepto el que se vuelve crucial para comprender las posibilidades de modulación que adquiere la imagen a partir de la noción de presencia. La figura, ya alejada de la representación, permite hacer visible la pura presencia.

Alain Beaulieu explica, a partir de los estudios de Erich Auerbach, que la noción de figura se desarrolló a lo largo de la historia en una relación conflictiva con la categoría de forma, confundiendo, a veces, con ella (Beaulieu, 2012, pp.60-61).

La figura, aquí, es pensada como un intermediario entre el molde y lo moldeado, esto es, como la forma o cavidad de un molde correspondiente al cuerpo que moldea. De allí que la figura se vincule con las nociones de imitación y semejanza, aunque más adelante también con las ideas de invención y artificio. Esta última es la que se desplaza hacia la noción de presencia más allá del régimen de la representación y cobra mayor fuerza en el siglo XX. Por lo tanto, se puede dar una distinción entre lo figurativo y lo figural. Deleuze (2009b, p.14), por su parte, señala esa distinción en Jean François Lyotard, aunque éste último lo hace en el marco de una teoría libidinal del discurso más allá de la significación, con la pretensión de separarse de la fenomenología, y aludiendo que la figura funciona como una matriz fantasmática del discurso; además de ser una imagen de la presencia, es una forma de escenificación cuyo origen es extradiscursivo y libidinal (Lyotard, 2014, p.26). Como indica Beaulieu, Deleuze propone otra vía para pensar la figura, y lo hace con la intervención de una teoría de fuerzas, de clara reminiscencia nietzscheana. Son fuerzas las que operan sobre los cuerpos, que los aplastan, los hacen descender; en definitiva, los deforman. Esa potencia deformante es lo que hace emerger la figura como una presencia que ya no representa.

Gilles Deleuze muestra que la pintura de Francis Bacon emplea procedimientos rudimentarios para aislar la figura, tales como el uso del redondel, el cubo o el paralelepípedo (Deleuze, 2009b, pp.13 y ss.). Estos medios tienen la función de separar la figura de su aspecto narrativo. Aislar es la forma más sencilla de no representar. La figura está simplemente ahí, es una imagen. Esto recuerda a las piezas teatrales-televisivas de Beckett, como *Ghost Trio*, *...but the clouds...* o *Quad*, en las cuales se disponen espacios geométricos que aíslan la imagen. Ahora bien, el filósofo considera que los procedimientos de Bacon no están abocados a reducir la figura a la inmovilidad, sino, por el contrario, a hacer sensible su carácter móvil. Éste consiste en una exploración de eso mismo que está siendo. Es decir que Deleuze destaca el aspecto de presencia de la imagen. En la pintura de Bacon la imagen tiene, por tanto, un carácter operativo. La operación consiste en mostrar que una figura tiene lugar y no que está figurando algo. Lo mismo ocurre en las poéticas del teatro de la no representación: los cuerpos se presentan como imágenes, se exponen, insisten, en lugar de narrar figurativamente.

Por otra parte, la emergencia de la figura tiene su punto de partida en un caos que opera como germen de la composición. A este caos Deleuze le da el nombre de diagrama. “Así, pues, el diagrama es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos” (Deleuze, 2009b, p.103). Lo que marca el diagrama es una serie de posibilidades; no es un caos sin más, sino una estrategia compositiva. El diagrama es una catástrofe que opera sobre los datos figurativos. Aquí cabe destacar que lo figurativo tiene una doble cara. De un lado se refiere al resultado del acto de pintar, esto es, a la forma ilustrativa y mimética que queda plasmada en el lienzo; pero, además, hay datos figurativos pre-pictóricos, aquellos que están en la mente del artista antes de ejecutar su obra, lo que Deleuze nombra como cliché. El diagrama interviene en la sustracción de estas formas de figuración. “Suprimir la narración y la ilustración. Ese sería el rol del diagrama y del caos-catástrofe. Y por tanto, suprimir todos los datos figurativos, pues las figuraciones y las narraciones están dadas, son datos” (Deleuze, 2007b, p.66). El diagrama cumple una función de apertura de posibilidades, según la manera en que éste se ejecute o cómo se presente en el lienzo; y su funcionalidad tiende al borramiento de lo figurativo. En el caso de Bacon, una de las técnicas con que logra esto, es a través de trazos y manchas azarosas, y con la intervención sobre el cuadro limpiando y barriendo ciertas zonas.

De esta manera, queda en primer plano la importancia del aspecto no representativo de la imagen. Deleuze insiste en el hecho de que la obra de Bacon se separa de la figuración, pero por procedimientos propios, que lo diferencian de otras maneras de componer el diagrama de la imagen (Deleuze, 2009b, pp.104 y ss.). Una manera de deshacer la figuración sería llevar el diagrama al extremo de la abstracción, en dos modalidades: la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto, en los cuales el diagrama se reduce al mínimo o se despliega al máximo, respectivamente. Pero Bacon opta por una tercera vía, una operación de desfiguración, en la que queda un remanente de algo que podría funcionar como una referencia de esa imagen, pero que está atravesado por un campo de fuerzas que, más adelante, llama sensación. Por tanto, el proceso de aislamiento de la figura, de raspado y limpiado de la misma, son las modalidades con las que el diagrama funciona como un medio extractivo, donde la imagen se sustrae a la representación y queda solamente la presencia. Esta es la vía de la figura, cuyo influjo se dirige directamente al sistema nervioso. Por eso, esta es,

también, la vía de la sensación. “La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación” (Deleuze, 2009, p.41). Este camino, a ojos de Deleuze, es abierto por Paul Cézanne, en quien ve que tal forma sensible no es ya la de un sujeto o de un objeto representado, y a partir de allí se podrá establecer el enlace con la pintura de Bacon. Lo pintado son ciertas fuerzas, la sensación misma, para cuya aparición es necesario que un cuerpo se haga presente. “Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto es vivido como experimentando tal sensación” (Deleuze, 2009, p.42). En el caso de Bacon, de acuerdo con las entrevistas que Deleuze revisa, la sensación reviste un doble carácter: por un lado, es aquello que se opone a un objeto figurativo, esto es, aquello que no representa ni ilustra nada en particular; por el otro, la sensación es lo que hace visibles los desplazamientos de un dominio a otro, por lo cual funciona como un agente de deformación del cuerpo. Esto implica que la sensación está compuesta de diversos niveles, no al modo de varias sensaciones por las que se vaya pasando, sino como la síntesis de una pluralidad o una diferencia constitutiva de nivel (Deleuze, 2009, pp.43-44). De allí que involucre una suerte de movimiento, que es el desplazamiento de un nivel a otro, y que éste se materialice en la distorsión de los cuerpos. La figura, por tanto, captura ese movimiento deformante. La imagen como presencia se aleja, en este sentido, de la representación; la síntesis de la sensación no procede del objeto figurado.

La vía de la figura, que opera por medio del aislamiento, el raspado y el limpiado, es similar a la operación de sustracción que Deleuze describe en el teatro de Carmelo Bene. Como vimos, allí el filósofo muestra que una obra sustrae todos los elementos que la puedan anclar a la representación mimética. Son los elementos de poder, principalmente el texto y el personaje. Ambas instancias funcionan como pilares de la representación teatral; es decir, la palabra que domina la acción y que debe ser ilustrada por los actores; y el personaje, como la modalidad de una identidad cerrada que representa los caracteres predeterminados de la narración. Pero en el teatro de Bene esto se quiebra. Su búsqueda tiende a la mostración de un proceso de variación continua, en el cual tanto el texto como los cuerpos están expuestos a un movimiento, a un proceso de devenir, donde aquellos pilares del drama quedan disueltos. En rigor, el estatuto de la representación se fractura con las prácticas teatrales que investigan otros medios del trabajo del actor y de la función de la puesta en escena. Como sabemos, desde Antonin Artaud en adelante, se asiste a un desvío constante de la

representación mimética. Bene se ubica en esa tradición. En esta medida, dentro del teatro también aparece la cuestión de la presencia. Al suprimir los elementos que tradicionalmente ocupaban el rol central en la composición de la teatralidad, la representación se clausura y el teatro aparece como territorio de la presencia. “El teatro surgirá como aquello que no representa nada, sino como aquello que presenta (...) siguiendo líneas de transformación que saltan por fuera del teatro y adquieren otra forma” (Deleuze, 2020, p.37). Los elementos propios del teatro se transforman en esta dinámica; son operadores que modulan la teatralidad por fuera de la lógica tradicional de la representación escénica.

Si bien no es preciso, ni forma parte de nuestra intención, extrapolar al teatro la noción de figura que Deleuze emplea para pensar la imagen pictórica en Bacon, sí es necesario reconocer que hay una operación común a ambas prácticas artísticas. Esta operación es la que interviene en la materia para desviarse de la figuración. En el caso del teatro, consideramos que la sustracción de lo figurativo contribuye a pensar la imagen teatral como presencia, pues requiere de la materia del cuerpo para lograr esa separación de la representación, y lo hace por medio de un proceso de variaciones continuas sobre el mismo. Cuando Deleuze enuncia que el teatro aparece como aquello que presenta, da cuenta de esto. En este sentido, la presencia en el escenario se configura como una serie de agenciamientos no jerarquizados. La imagen teatral se instala en esa operación singular y móvil que abren los agenciamientos. Y el cuerpo es el medio por el que se posibilita tal desplazamiento de la representación, desplazamiento que presenta el cuerpo envuelto en un campo de fuerzas y la imagen como intensidad.

Hans-Thies Lehmann vislumbra también esto como un punto común a las prácticas del teatro que él llama posdramático. “El cuerpo posdramático se destaca por su *presencia*, no por su cualidad de significar algo. Su capacidad se vuelve consciente para perturbar e interrumpir toda semiosis que pueda partir de la estructura, la dramaturgia y el sentido lingüístico” (Lehmann, 2013, p.352). Hay un desplazamiento que se da desde la comprensión lingüística hegemónica hacia la escena como acontecimiento; y, al mismo tiempo, desaparece la noción de obra como *érgon* acabado, en favor de lo acontecimental y de la obra como proceso abierto. El espaciamiento y temporización de los cuerpos teatrales configuran imágenes como presencias que valen de por sí. Ya no son la imagen “de” algo, sino cuerpos-imágenes,

gesto puro que se presenta en el acontecimiento escénico. Jean-Pierre Sarrazac (2017), por su parte, también destaca los desplazamientos de la teatralidad contemporánea, más allá de la representación. La crisis del drama moderno produce un desvío de la estructura narrativa, una desdramatización del teatro que se decanta por procedimientos de fragmentación, variación, repetición, etc. Podemos decir que estas derivas muestran el teatro como pura presentación. Lo mismo destaca Chevallier (2005), cuando reconoce en el teatro la cualidad de la presentación ante la crisis de la representación de la acción dramática. Aquí, cabe recordar a Jean-Luc Nancy (2013, pp.321 y ss.), quien subraya la presencia como unos de los caracteres fundamentales de la teatralidad (incluso en la representación mimética). Para él se trata de entender la escena como una constitución espacio-temporal donde la existencia fortuita de los cuerpos se engendra y toma el tiempo de su presentación. La presencia no es la mera posición de estos cuerpos, sino la exposición, la proximidad y el alejamiento. La puesta en escena es la intensificación de la presencia. Si bien esto es el común denominador de toda práctica teatral, no podemos desconocer que las poéticas que se alejan de la *mimesis* configuran los dispositivos de visibilidad teatral en orden a una presencia que no es necesariamente narrativa. Por este motivo, consideramos que la teatralidad se vuelve imagen. En este sentido, es importante recordar a José Luis Valenzuela (2021), quien acertadamente indica que las diversas poéticas teatrales (que él agrupa en tres grandes matrices: realista, simbolista, dadaísta) no son estructuras rígidas, sino que suelen contaminarse entre sí. De tal modo, lo que nos importa resaltar de esto, es que el modo de producción es el que determina la forma en que un dispositivo de visibilidad teatral configura los agenciamientos que lo acercan o alejan de la representación mimética; esto es lo que posibilita comprender la imagen teatral en relación a la presencia del cuerpo en clave no narrativa o figurativa, sin caer en el reduccionismo del teatro como exclusiva imagen.

Finalmente, la cuestión de la presencia en el teatro, y en las artes escénicas en general, como un enfoque del presentar (un cuerpo-imagen) más allá de la representación mimética, implica, también, la temporalidad del presente de la composición. Marie Bardet (2012, pp.137-153) destaca este aspecto desde una reflexión sobre la práctica dancística, la cual tiene muchas zonas de resonancia con el teatro y la imagen teatral. Si tenemos en cuenta que la danza contemporánea, en las reflexiones de sus propios hacedores, se define muchas veces por la presencia de

bailarines más que por el movimiento de los cuerpos, se podría considerar la presencia como una suerte de totalidad envolvente. Pero esto sería un error. Bardet considera que la danza y la improvisación que opera en el presente, no se entienden en tanto presencia total y cerrada sobre sí misma, sino como un trabajo de atención a la vida. Las prácticas de la improvisación establecen un lazo con el tiempo. Hay una particularidad del presente que se enuncia como un tiempo no adaptado a la espectacularidad, al menos en el sentido de previsión de tal espectáculo. Por ello, lo que se pone en juego es la inmediatez de cuerpos presentados al público. Esto conlleva el problema de la composición. Si la danza se compone en el momento presente, en el instante, cabría pensar que ese instante supone un punto de detención del tiempo. Pero en una mirada bergsoniana, el tiempo no se detiene. Por lo tanto, la ilusión del instante como un punto indivisible se desmonta al considerarlo como un hábito de aplicar el tiempo sobre el espacio homogéneo. El presente es real en la medida en que ocupa un lapso de tiempo y una extensión determinada; en este sentido, la danza aborda la inmediatez como el momento en que se establece la composición y en la que el tiempo dura más que un instante. La tensión entre improvisación y composición aparece aquí como una tendencia y una movilización que circula por ese “*entre* que es la inmediatez de mi relación con el mundo, que es intrínsecamente, este *entre* de la sensación y el movimiento” (Bardet, 2012, p.146). Siguiendo en la línea de Bergson, Bardet muestra una noción de presente en la que se articula conciencia y corporalidad. El presente es la conciencia del cuerpo que se da en la doble actividad de moverse y sentir. “Mi presente, mi cuerpo en el presente, está situado entre esos flujos de materia, centro de acción y al mismo tiempo de percepción” (Bardet, 2012, p.149). El instante ya no es suspensión del tiempo, sino inmediatez de pasado y futuro tensados en la propia inmediatez de la sensación y el movimiento. El presente adquiere espesura, espacio y tiempo en la materialidad tridimensional del cuerpo.

Histeria, ritmo y gesto

La presencia de la figura está en relación con una potencia más profunda que hace del cuerpo una desorganización que lo desvincula de lo figurativo. El atletismo de los cuerpos, en las imágenes baconianas, por ejemplo, da cuenta de ello. Cuerpos que se contraen sobre sí mismos, que se estiran sobre un contorno, muestran, además de una espacialización particular, una manera de presentar el tiempo como un ritmo

intensivo. Estos cuerpos, que exhiben potencias de deformación, son cuerpos sin órganos, formas que evidencian la sensación como captura de fuerzas en la imagen y como un movimiento de variación continua. Cosa que ocurre de la misma manera en el teatro. El movimiento teatral de variación continua hace de la escena un lugar donde se producen cuerpos sin órganos. Ahora bien, Deleuze (2009b, p.53) piensa la presencia del cuerpo sin órganos como una histéresis. La provisionalidad de los órganos, esto es, la determinación temporal de un órgano por el encuentro de una onda con una fuerza exterior, hace que el cuerpo se produzca históricamente. La potencia de deformación que se da en este movimiento es lo que el filósofo intenta comprender como histéresis. Según él, en el cuerpo sin órganos aparece una onda, cuya amplitud variable lo recorre de un lado al otro, y de la cual no se puede extraer una forma fija. Esta onda traza niveles de acuerdo con su coeficiente de variabilidad. Al mismo tiempo, Deleuze considera que en este trazado se da la acción de una fuerza, que permite el constante desplazamiento. La danza de este encuentro es lo que hace aparecer la sensación como captura de fuerzas. En este sentido, los cuerpos que pinta Bacon pueden pensarse como histéresis en la medida en que hacen presente la desorganización del organismo y, por tanto, la provisionalidad de la forma, marcada por la variación, la acción de fuerzas y la deformación consecuente. Pero al mismo tiempo, esta forma de histerización, reporta un modelo de escenificación, o del cuerpo como escena nerviosa de la presencia. El movimiento de deformación es tan propio a la pintura de Bacon como al teatro de Bene; y el cuerpo sin órganos, territorio de la histéresis, es el enlace entre la imagen como figura y la imagen teatral.

En su tesis doctoral, George Didi-Huberman plantea la histeria como una invención escénica del siglo XIX. A través de un análisis de las imágenes fotográficas que registran el trabajo de Charcot en el hospital de la Salpêtrière, el autor pone en evidencia el carácter teatral con que se constituyen las imágenes de los cuerpos de las mujeres que eran objeto de las prácticas médico-psiquiátricas de la institución. El análisis de esta iconografía muestra que el mismo dispositivo de la imagen es el que fabrica la entidad que pretende analizar. Hay una *performance* de los cuerpos sufrientes, dados a la mirada observadora de quienes los estudian, que intensifica los síntomas en su espectacularización. “Hay en ello una teatralidad que busca algo así como la cristalización del aspecto en *teoría* y, por medio de su reposición en escena, como una refabricación de su *evidencia*. Ese teatro es también el teatro del poder de

fabricar las taxonomías de cuerpos en sufrimiento” (Didi-Huberman, 2007a, p.323). Por lo tanto, la imagen es un dispositivo constituyente, una fábrica de cuerpos. La imagen está capturada por un teatro como fábrica de producción de cuerpos. Ahora bien, esto es importante para comprender que las imágenes tienen un componente teatral, que las constituye en imágenes de la histeria, y que Gilles Deleuze interpreta en la pintura de Bacon como captura de fuerzas en la sensación y aparición del cuerpo sin órganos. Deleuze, por su parte, también observa que las potencias deformantes pueden remitirse a la manera en que aparece y se forma la histeria en el siglo XIX. Es decir, lo que Didi-Huberman ve como el montaje de un espectáculo, por medio de la escenificación (violenta) de los cuerpos de mujeres, y que da a la histerización de la imagen un componente teatral, Deleuze lo enfoca como fuerzas deformantes en el cuerpo sin órganos que ya aparecía en la formación de la histeria como entidad clínica (cabe aclarar que Deleuze no se concentra en el dispositivo de poder psiquiátrico que se encuentra detrás). De este modo, la imagen en la histéresis es también teatral, y tiene el componente de otorgar un ritmo específico. A propósito de esto, el filósofo dice lo siguiente:

Y en primer lugar las célebres contracturas y parálisis, las hiperestésias o las anestésias, asociadas o alternantes, unas veces fijas y otras veces migratorias, según el paso de la onda nerviosa, según las zonas que invista o de las que se retire. Después los fenómenos de precipitación y de adelantamiento, y al contrario, de retraso (histéresis), de *ya-tarde*, según las oscilaciones de la onda adelantada o retrasada. Después, el carácter transitorio de la determinación del órgano según las fuerzas que se ejercen. Después aún, la acción directa de estas fuerzas sobre el sistema nervioso, como si el histérico fuera un sonámbulo en estado de vigilia, un “Vigilámbulo”. (Deleuze, 2009b, p.55)

Estos movimientos, estas características del cuerpo histerizado, hacen que la figura introduzca el tiempo en la imagen. La presencia transitoria de los órganos marca diferencias de nivel en la figura. Los cuerpos de Bacon parecen desbordarse en ocasiones, precipitarse por la fuerza de gravedad, como puede observarse en *Three studies for a crucifixion* de 1962, donde las figuras se distorsionan a tal punto que aparecen como un trozo de carne carente de huesos, haciendo evidente un movimiento de derrumbe; pero también dan cuenta de una onda intensiva que parece retrasarse, a

la que se llega tarde, es decir, que presenta un cuerpo por el que algo ha pasado, pero que ya no se observa como una fuerza fija. Como puede verse en el tríptico de 1967 *Three studies for a self-portrait*, en el que la deformación de la cabeza deja al descubierto una onda que la distorsiona de manera diferente en cada una de las tres partes de la serie, una onda que ha pasado y a la que ya no asistimos, y que deja zonas donde algo falta en la figura. Esto es lo que otorga un ritmo particular a las imágenes. El cuerpo sin órganos introduce, de esta manera, el tiempo en el cuadro, regulado por un uso del color y la textura que no es liso como en los fondos de las pinturas de Bacon, sino con variaciones cromáticas mucho más marcadas. Por ello, Deleuze habla de un cronocromatismo de las figuras. Esto interrumpe el curso figurativo de la imagen.

El ritmo de las figuras, en el que se hace presente el tiempo en el cuadro, está determinado por la captura de fuerzas dentro de la imagen. Pero ¿cómo se logra tal captura? La técnica de Bacon consiste en fregar y limpiar ciertas zonas del cuadro. A través de esto, logra mostrar cuerpos recorridos por una onda deformante. Se conquista un efecto de hiperesesia, de exceso anormal de percepción táctil; un cuerpo anómalo que muestra el gesto doloroso, no ya el dolor (de allí el interés de Bacon por mostrar el grito, no el horror). Pero, a su vez, se alcanza un efecto de anestesia, de parálisis, que se ve acentuado por las zonas faltantes en los cuerpos, como si una fuerza hubiera pasado o estuviera pasando y arrastrando consigo la materia misma. De esta manera, hay un tiempo y un ritmo en el cuadro. Éste permite hacer presente algo que está por debajo del organismo, el cuerpo sin órganos. La figuración, la representación orgánica, quedan disueltas por la presencia histórica del cuerpo sin órganos.

Presencia, presencia, es la primera palabra que llega ante un cuadro de Bacon. ¿Es posible que esta presencia sea histórica? El histórico a su vez es aquel que impone su presencia, pero también aquel para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que le da a cada cosa y comunica a cada ser este exceso de presencia. (Deleuze, 2009b, p.57)

Esta presencia se distingue de la representación (Deleuze, 2007b, p.52), haciendo que lo histerizado sea todo el cuadro. Su acción se ejerce directamente sobre el sistema nervioso. Es una insistencia. Como vimos en la cita anterior, Deleuze remarca que la histeria del cuadro es la forma en que se impone de manera excesiva la presencia que hay detrás del organismo. Por ello, no es que Bacon represente su propia

histeria, sino que hace de la pintura una presencia histórica, cuya acción inviste de manera directa al ojo. Ojo que se transforma en un órgano polivalente, pues se libera de la percepción orgánica. Los colores, las líneas, las zonas faltantes, el movimiento deformante e histórico de la figura, hacen visible la pura presencia del cuerpo. La representación queda barrida de la imagen.

Esta histeria recorre el teatro. Desde la declaración de guerra de Artaud al organismo y su planteo de la necesidad de un cuerpo sin órganos que se libere de la subordinación al orden de las jerarquías, el teatro ha recorrido un camino de experimentación sobre la corporalidad, en virtud de encontrar en ella una potencia vital que no esté capturada o mediada por otra instancia superior o ajena a la misma vida. El teatro de la crueldad es la búsqueda de eliminar esa distancia entre las fuerzas vitales y el teatro como expresión sensible de dichas fuerzas. La misma preocupación se encuentra en Jerzy Grotowski, por ejemplo, cuando indaga el teatro como un laboratorio en el que se experimentan formas posibles de la expresión, dentro de las cuales el impulso vital no está mediado por la representación. De hecho, en Grotowski también se pone en funcionamiento una maquinaria de sustracción para lograr ese objetivo. Su “teatro pobre” amputa todos los elementos que no sean imprescindibles para la teatralidad, hasta llegar al punto irreductible del cuerpo actoral. Y el trabajo sobre ese cuerpo inquiera formas expresivas que están siempre en un estado de devenir. En Carmelo Bene, esa investigación fulgura no sólo como sustracción de los elementos de poder, sino, además, como una potencia deformante de los cuerpos. El teatro mismo se transforma en gesto histórico. El problema de la transformación o variación se vuelve un tema de deformación. Eso permite, a los ojos de Deleuze, que el movimiento sea siempre una instancia de captura de fuerzas, un proceso donde las ondas intensivas recorren los cuerpos y transforman la teatralidad entera en un devenir. Por eso, el teatro no representa, sino que muestra la presencia de un cuerpo sin órganos, de movimientos de variación continua; en última instancia, hace presente una histéresis que no prescinde de la potencia de deformación como modalidad de configuración de la imagen.

Liberado de las capturas de la representación, el teatro emerge como acontecimiento en el que la fuerza del devenir es productora de formas; o más bien, es productora de desfiguraciones. Hay una histéresis de la materia teatral. Dado el cuerpo sin órganos como residuo de un movimiento de desmontaje de las jerarquías que

configuran la escena, el teatro aparece como imagen. La teatralidad está investida por la imagen como presencia, cuyo territorio es el cuerpo. La imagen teatral aparece cuando esa presentación fractura el régimen de la representación en favor de formas gestuales, no significantes, cuyo coeficiente de variación continua pone la escenificación como un plano donde lo teatral es un recorrido, un devenir de cuerpos atravesados por fuerzas deformantes.

Recapitulando la cuestión del ritmo, la temporalidad de la figura está dada por la captura de fuerzas en la presencia. Esto configura su ritmicidad, del mismo modo que ocurre en el teatro. Es decir, en el teatro, el ritmo está dado por el orden en que se disponen los cuerpos en movimientos de variación continua; orden, que, en este sentido, no es necesariamente regular ni responde a una cadencia. Aquí cabe recordar la noción de ritornelo que plantean Deleuze y Guattari, pues el ritmo teatral tiene mucho que ver con las repeticiones y diferenciaciones. “En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.)” (Deleuze y Guattari, 2010b, p.328). En el caso de la teatralidad encontramos todo tipo de medios y materias de expresión (cuerpos, movimientos, sonidos, gestos) que trazan territorios y los ponen en dinámicas como las del ritornelo, esto es, trazar un territorio, habitarlo, desterritorializarlo, reterritorializarse. En otros términos, las fuerzas intensivas del teatro, en movimientos de variación continua, configuran un ritmo, dado en la armonización o desajuste de sus elementos, que tiene que ver con una repetición que se va diferenciando. De allí que Deleuze destaque que una obra teatral (en sentido no acabado, por supuesto) no es más que un movimiento de devenir. Y, podríamos agregar ahora, con su ritmo propio o, lo que es lo mismo, con su propia fabricación de la temporalidad. El ritornelo fabrica tiempo, del mismo modo que las capturas de fuerza en la sensación lo hacen en la pintura, y los movimientos de variación permanente en el teatro. Cabe destacar que, en el teatro, y en las prácticas escénicas y somáticas en general, el tiempo y su ritmo están atravesados por un alto coeficiente de imprevisibilidad, propio de las prácticas de la presencia. Algo similar resalta Erika Fischer-Lichte, cuando muestra que, en las artes escénicas y performáticas, lo previsible y lo imprevisible interactúan en el ritmo, con la misma dinámica (podríamos agregar nosotros) de repetición que Deleuze señala en el ritornelo. “Se origina por la repetición y la divergencia de lo repetido. De la sola

repetición no resulta el ritmo. El ritmo puede describirse, en este sentido, como un principio ordenador que presupone una permanente transformación y progresa en su propia actividad” (Fischer-Lichte, 2014, p.270). Otro tanto muestra Didi-Huberman (2008) cuando señala que, al temporalizar, el ritmo “será, además, principio de mayor alteración y metamorfosis” (p.165). Así, pues, en Deleuze (2009b, pp.48-49), la potencia del ritmo se conjuga en mostrar figuras multisensibles, cuya fuerza vital rebasa todos los ámbitos y los atraviesa; y eso es, precisamente, lo que ocurre en el teatro, donde la potencia deformadora del cuerpo sin órganos expone el devenir de la imagen teatral en la intensificación de su temporalidad.

En otro orden de cosas, un aspecto relevante en la teatralidad de la imagen es la cuestión del gesto. Este tópico forma parte de los conceptos elementales del teatro y ha sido abordado de diferentes maneras. Dentro de la visión más tradicional, se considera el gesto como la expresión externa de un contenido psíquico interno, y funciona como un recurso fundamental de comunicación para el actor. Esta perspectiva aún pervive dentro de determinadas poéticas más bien realistas. Sin embargo, existen otras lecturas, en las cuales la gestualidad se concibe de manera productiva. Es el caso de Jerzy Grotowski (2006, pp.33 y ss.), quien lo trabaja desde la corporalidad del actor y la inmediatez del impulso y su expresión. Aquí no se trata de ilustrar un contenido psíquico, sino de producir formas gestuales que son una suerte de ideogramas que dan cuenta de una forma viva, alcanzable por medio de la experimentación del actor con una corporalidad extracotidiana. De modo que podríamos decir que el gesto no es de carácter ilustrativo, mimético ni convencional. Esto, en realidad, hay que remitirlo a Antonin Artaud (2008, pp.48 y ss.), ya que él indaga sobre el elemento primitivo de la gestualidad, no capturada por la racionalidad discursiva y previa a todo anquilosamiento cotidiano; esto lo piensa en términos de jeroglífico, una suerte de signo físico que debe descifrarse por fuera del lenguaje. Bertolt Brecht, por su parte, es quien trae a colación el tema, a propósito de la relación del teatro con la música, en términos de *gestus* (desde donde luego partirá Deleuze). “Bajo gesto no ha de entenderse gesticular; no se trata de movimientos de manos que subrayan o aclaran. Se trata de actitudes totales” (Brecht, 2004, p.240). El *gestus* da cuenta de un ritmo particular del cuerpo del actor (como también de la voz y del discurso), el cual le permite configurar la actitud característica del personaje en relación al mundo social.

De esta manera, establece una mediación entre la acción corporal y la actitud que lo define.

En el caso de Deleuze, en *L'image-temps*, recupera el concepto brechtiano de *gestus* para señalar un aspecto corporal de la imagen cinematográfica.

“Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol”. (Deleuze, 2009c, p.255)

Aquí, Deleuze se refiere a un “cine de cuerpo” que va más allá del esquema sensorio-motor como forma de articular la narración cinematográfica. Lo que ve es un tipo de imagen donde aparece el *gestus* como un conjunto de actitudes corporales que valen por sí mismas. Éstas adquieren un carácter teatral, pues producen un efecto dramatizador sobre la imagen, la cual ya no depende de la narrativa ni emerge en función de ella. De esta forma, los personajes quedan intensificados en sus propias posturas y actitudes corporales. El *gestus*, entonces, introduce tiempo en los cuerpos (y la imagen), y se separa del esquema de acción. Esta temporalidad le da un “estilo” a esas actitudes corporales y el *gestus*, en definitiva, determina modos de relación que no dependen del esquema narrativo. Por otro lado, podemos entender que el movimiento de la imagen como figura, abierto por el cuerpo sin órganos, permite conducirla hacia la imagen teatral, poniendo en evidencia el devenir gesto de la teatralidad. Tal como indica el filósofo en *Un manifeste de moins*, “los gestos de Bene son musicales: porque toda forma es deformada allí por alteraciones de velocidad que hacen que no se vuelva a pasar dos veces por el mismo gesto o por la misma palabra sin obtener características temporales diferentes” (Deleuze, 2020, p.27). En el teatro como gesto, se desvincula la imagen de la cristalización del personaje, pues el cuerpo opera en variaciones y juegos de repetición y diferencia que marcan un devenir constante de una imagen que, siendo corporal, está en la perpetua producción y disipación de sí misma.

Marie Bardet plantea, a propósito de una relectura de textos de André Haudricourt⁶², una perspectiva del gesto vinculada al pensamiento, la cual recupera el aspecto relacional de lo gestual como pliegue del cuerpo con su afuera. Esta perspectiva implica “no pensar ‘sobre el cuerpo’ sino *entre, con, como gesto*, es la posibilidad de abarcar de manera precisa una continuidad entre corporeidades, medio ambiente, creación técnica, organización social, modos de vida, maneras de sentir-pensar, etcétera” (Bardet, 2019, pp.96-97). Se trata de una suerte de pensar gestual, el cual nos sustrae de la consideración reificada del cuerpo y nos remite, nuevamente, a la apertura de este último y a la importancia de la materialidad de su presencia. En las prácticas escénicas, justamente, la materialidad de la presencia es la que nos indica la posibilidad de pensar el cuerpo como imagen. En este sentido, es necesaria la consideración gestual como apertura de la corporalidad inscripta en el “entre” del gesto. Bardet muestra, así, que una lectura desde los gestos implica la idea de montaje, en tanto el ensamblaje no sintético de elementos heterogéneos, que mantienen cierta comunicación y continuidad, pero conservan la diferencia. Esto es semejante a la idea de un teatro que sustrae la representación, pues lo que se conjuga en él es un agenciamiento de heterogeneidades dado por la presencia de unos cuerpos y unas materialidades que conforman imágenes.

Giorgio Agamben (2001, p.52), en otro orden, considera el gesto con matices diferenciales de la imagen. Él se ampara en una prolongación del concepto deleuziano de imagen-movimiento (como corte móvil) para considerarlo como el estatuto moderno de la imagen, puesto que ésta ha roto el esquema de inmovilidad (gracias al cine). De este modo, para Agamben, es más propio hablar de gesto, lugar donde se libera la imagen de una especie de *ligatio* paralizante. El gesto, entonces, se vincula a una acción, pero no en el sentido de hacer o producir. “La característica del gesto es que por medio de él ni se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (Agamben, 2001, p.53). Este *ethos* particular de asumir y soportar tiene que ver con una cara de la acción que rompe la relación entre medios y fines; es decir, no se trata de un medio encarado estratégicamente con vistas a un fin, ni de un fin en sí mismo, sino de una medialidad pura y sin fin. El gesto exhibe esa medialidad al exponer los

⁶² André Haudricourt es un ingeniero agrónomo que propone algunas hipótesis osadas sobre la relación entre los gestos del cultivo y las formas de pensar el sujeto en las sociedades Occidentales y Orientales. Deleuze comenta esto en su curso sobre la subjetivación en Foucault, y señala que más allá de lo aparentemente delirante de esta perspectiva, es interesante para pensar el influjo de los gestos en los procesos de subjetivación (Deleuze, 2015b, pp.41-43).

medios como tales, como en la danza se muestran los movimientos del cuerpo como medios sin fin o, podríamos decir también, en el teatro se exhiben medios (cuerpos, sonidos, palabras, etc.) sin que sean necesariamente representación de un fin. Por lo tanto, el gesto corresponde a la esfera del mostrar, no del decir, esto es, no comunica nada más que el hecho del lenguaje como medialidad; “el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje” (Agamben, 2001, p.55). En este sentido, el discurso se ve interrumpido por lo gestual, en la medida en que éste expone el mero tener lugar del lenguaje. La imagen, así, se ve potenciada por el gesto, no es una simple representación, sino una experiencia vital.

Para Didi-Huberman (2007b), por su parte, el gesto tiene que ver con “un movimiento del cuerpo que está investido de cierta capacidad de significado o de expresión. Por lo tanto, lo que nos interesa es, en realidad, lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo” (p.19). Aquí, el autor quiere indicar el carácter sintomático de la imagen. Que el gesto tenga una capacidad de expresión, no quiere decir que se trate de un significado leído desde la lógica lingüística, sino de un síntoma que señala el lugar donde la imagen toca lo real. Es el cuerpo el que puede funcionar como ese índice. Esto se ve mejor en *Le danseur des solitudes*, donde analiza la teatralidad de los gestos del bailaror flamenco Israel Galván, y destaca el aspecto de afección, impersonalidad y metamorfosis de los mismos; “sus gestos nos conmueven sin que podamos atribuirles una significación emocional precisa (expresar no quiere decir significar). Su cuerpo produce fórmulas cuyo *pathos* queda ahí, ante nosotros, aunque como en suspenso, como si flotara en la sombra” (Didi-Huberman, 2008, p.25). En este sentido, la gestualidad señala un *pathos* singular, el cual, a su vez, está imbuido de una ritmicidad donde el tiempo entra en suspensión. La imagen, así, está en la intensidad de su presencia. En Didi-Huberman, la importancia del ritmo y del gesto son cruciales para desplegar una lectura sobre las tensiones de la imagen y permitir recorrer la trama que se teje a partir del cuerpo entendido como imagen. Las formas de producción de esta última responden a lógicas particulares del caso, a la formación de dispositivos de mostración. Por este motivo, las poéticas donde el dispositivo representacional se disloca, indican un enlace entre el cuerpo y la imagen, cuyo efecto se traduce en una teatralidad producida como gesto, en la mostración de la presencia.

Performatividad de la imagen teatral

Deleuze no se ocupa nunca de problematizar la *performance* o analizar las prácticas artísticas que se inscriben en esa lógica de producción. Sin embargo, su filosofía resuena con algunos aspectos de aquella. “El pensamiento de Deleuze no sólo adopta el lenguaje de la *performance*, sino que interviene críticamente en este campo con la producción de una nueva visión de la *performance* como fuerza filosófica y política vital” (Cull, 2009a, p.2)⁶³. Aquí no nos interesa bosquejar la “visión performática” que podría extraerse de la obra del filósofo (pues excede los límites de este estudio), sino aludir a este concepto como un enlace que permita entender la modulación entre cuerpo e imagen en nuestra noción de imagen teatral. Para ello, tenemos que presentar brevemente la idea de performatividad con la que pretendemos pensar dicho enlace.

El concepto de performatividad tiene un largo, múltiple (y a veces difuso) trayecto. Desde su origen en la filosofía del lenguaje hasta su resignificación en la filosofía de la cultura, pasando por las apropiaciones en las prácticas artísticas, la noción se encuentra en un perpetuo uso y redefinición. John Austin utiliza el término para referir que los enunciados lingüísticos no describen solamente estados de cosas, sino que también realizan las acciones que expresan. En este sentido, estos enunciados son tanto autorreferenciales, pues significan lo que efectúan, como constitutivos de realidad, porque crean la realidad que enuncian (Austin, 1990). Esto establece un vínculo entre los actos de habla y su realización social. En los años '90 este aspecto toma mucha fuerza entorno a discusiones sobre la cultura. Judith Butler, por su parte, produce un desplazamiento corporal en la performatividad. En su óptica, la identidad de género no es previa a la trama cultural que la constituye. Lo importante de esto, es que ella observa que esta constitución es indisociable de condiciones de materialidad. Los actos performativos tienen que ver con el modo en que los cuerpos son resultados de gestos, movimientos y rituales que los organizan en una determinada identidad. En este sentido, para Butler son no referenciales, pues no refieren una sustancia previa, y dramáticos, en tanto expresan una constante materialización de posibilidades (Butler, 1990)⁶⁴. Esto por sólo nombrar dos casos. En una lectura más reciente, Belén Ciancio

⁶³ “Deleuze’s thought not only adopts the language of performance, but intervenes critically in the field with the production of a new vision of performance as a vital philosophical and political force”.

⁶⁴ En este primer artículo Butler establece algunos caracteres de la performatividad de género que, luego, en *Gender Trouble* (1990) y *Bodies that Matters* (1996), sufren algunas modificaciones y matices. No

produce un desvío y pone el foco en la performatividad de las imágenes. “Si las palabras hacen en tanto performativas, ¿qué hacen las imágenes en/con lo real y con los cuerpos? ¿qué conocimientos, memorias y olvidos, u otros efectos (afectivos, perceptivos) producen, y cómo, y qué teorías y prácticas definen el marco de lo visible/audible?” (Ciancio, 2021b, p.3). Esto habilita el problema de la performatividad de las imágenes y qué se hace con ellas. En otros términos, las imágenes tocan lo real y tocan los cuerpos; producen marcos teóricos y prácticos donde circulan saberes que determinan aquello que puede ser visible o no. Pero, sobre todo, hacen cosas con los cuerpos. Y allí es donde nos importa inscribir el problema de la imagen teatral y cómo el cuerpo hace imagen por medio de su performatividad.

Lo que nos interesa es el uso de la performatividad dentro de la realización escénica. A partir de los años '60, las fronteras entre las artes se difuminan cada vez más, dando paso a una suerte de giro performativo. Esto implica una transformación en las condiciones de producción de una obra y también en las formas de recepción. En este sentido, Erika Fischer-Lichte realiza aportes interesantes. Para ella, la producción escénica es un territorio donde la materialidad que se presenta es constitutiva de realidad y se vuelve autorreferencial, aspectos que configuran el código esencial de la performatividad. Fischer-Lichte (2014, pp.56-59) observa que, tanto en Austin como en Butler, por ejemplo, el tratamiento de la performatividad está sujeto al concepto de realización escénica, pues se realiza como una repetición de actos ritualizados y públicos. Sin embargo, destaca que estos actos no tienen una forma previa, es decir, no se refieren a un texto dado de antemano. De allí la importancia de la idea de realización escénica, pues su contingencia es crucial para comprender el estatus de constitución acontecimental de la realidad. A su vez, teniendo en cuenta el giro performativo en las prácticas artísticas, es claro que las obras tienden cada vez más a la producción de acontecimientos que transforman la relación entre hacedores y

obstante, es interesante que la autora compara, aquí, las condiciones de corporización con el teatro. “El cuerpo no es pues una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica: el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático. Por dramático sólo quiero decir que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. No se es simplemente un cuerpo, sino que, en un sentido absolutamente clave, el propio cuerpo es un cuerpo que se hace y, por supuesto, cada cual hace su cuerpo de manera diversa” (Butler, 1990, p.299). En este sentido, se refuerza el aspecto performativo del teatro como aquello que constituye realidad. La dramatización por la que transitan los cuerpos tiene que ver, en este caso, con la idea teatral de un actor poniendo en escena un texto. El texto, en este caso, es el conjunto de significados socialmente establecidos que operan sobre las corporalidades y se imprimen materialmente sobre ellas, configurando la identidad de género en este acto performativo.

espectadores. Asimismo, se disloca el dispositivo significante, y se vuelve autorreferencial. “Los significados que surgen en este proceso sólo pueden producirse en él y por él” (Fischer-Lichte, 2014, p.72). De acuerdo con esto, hay determinados elementos de la teatralidad que se desfiguran en lo performativo, todo ello en función de una emergencia de la materialidad que se impone sobre la mera producción de ficción. Así, encontramos algunos aspectos que sufren mutaciones (Fischer-Lichte, 2014):

- a) Corporalidad. En la performatividad de la realización escénica, el cuerpo no puede separarse de su material, es decir, el material con el que trabaja un *performer* es su propio cuerpo. Asimismo, se produce un desplazamiento del cuerpo sígnico al cuerpo real. Éste no es meramente un receptáculo semiótico, portador de significados (o la expresión de un personaje en la estructura dramática), sino que se tensiona con el cuerpo fenoménico. La transformación de las técnicas interpretativas y escénicas se traducen en que el cuerpo del *performer* hace desaparecer (al menos transitoriamente) el personaje dramático, en virtud de la singularidad de su aparición. De este modo, la percepción se vuelve multiestable, oscila entre la percepción de una pura presencia corporal, real, y su asociación con una constricción significante, generalmente ambigua y provisoria. En la *performance* se produce una corporalidad singular, que evidencia procesos donde se corporiza la vulnerabilidad del cuerpo, sus límites, sus amenazas. En definitiva, la corporización hace que el *performer* devenga otro, la materialización de una experiencia corporal.
- b) Espacialidad. La espacialidad también se determina por su carácter fugaz y autorreferencial, sólo tiene lugar en y por la realización escénica. Lo peculiar del espacio performativo es que permite establecer otras posibilidades de organización y estructuración de lo escénico y de la relación entre *performers* y espectadores. Desde el abandono de espacio escénico frontal “a la italiana”, hasta la apropiación y reacondicionamiento de espacios no convencionales o el uso del espacio público, se exploran distintas alternativas de construcción de la espacialidad. Pero la cuestión va más allá. En el

fondo lo que importa es la producción de un determinado espacio y el modo en que éste afecta la percepción y el movimiento. Desde este punto de vista, hay procedimientos que tienden a generar el espacio desde un bucle de retroalimentación autopoietico, donde *performers* y espectadores se mueven y accionan en un *feedback* constante. Otros, intentan originar en el espacio una energía de intensificación afectiva, haciendo de la espacialidad una materialidad productora de atmósferas. Y otros procesos se dirigen a presentar el espacio como un intermedio entre espacios reales e imaginarios, como ocurre cuando se emplea un espacio existente pero desvinculado de su función efectiva y refuncionalizado a los fines de la *performance* en ejecución. En definitiva, el espacio está en una constante autoproducción.

- c) Sonoridad. El espacio también es sonoro. La sonoridad de la realización escénica se compone de diversas materialidades como voces, música, ruidos, tonos, golpes, etc. En este sentido, algunas experiencias, como la pieza silenciosa de John Cage, *4'33''*, muestran que la performatividad de la sonoridad expande el espacio hacia aquello que está más allá de él, como la sala y los sonidos del público. De tal modo, la sonoridad es un elemento que no necesariamente acompaña la narración, sino que es un efecto de las materialidades que intervienen, y que de por sí originan sus propios efectos afectivos; es autopoietica. Asimismo, la voz es una materialidad que produce corporalidad. La forma en que se emplea la vocalidad determina, también, la forma de un cuerpo. En la lógica de la representación, este vínculo se ve capturado por una prevalencia del lenguaje que pone la voz al servicio del enunciado. Sin embargo, con las experiencias performáticas, esta prevalencia se rompe y el uso de la voz multiplica sus posibilidades, intensifica su presencia, como cuando Robert Wilson, por ejemplo, emplea frases fragmentadas, al modo de un *ready made*, para tensionar la voz y el lenguaje y producir efectos de alternancia, repetición, intensificación. De este modo, la voz enfatiza su presencia material, se desprende de la función comunicante y puede o no ser significativa.
- d) Temporalidad. La materialidad de la realización escénica necesita una determinada temporalidad para aparecer. El esquema de la estructura

dramática clásica, con una trama, acciones y personajes identificables, producen una temporalidad continua. Sin embargo, esta estructura se quiebra cuando las prácticas exploran experiencias de fragmentación temporal, discontinuidad del ritmo, duración intensiva, etc. Se comprende que la experiencia temporal tiene múltiples aristas y que, a su vez, produce pluralidad de materialidades. El ritmo de una *performance*, por ejemplo, es el que regula la relación entre corporalidad, espacialidad, sonoridad, sus condiciones de aparición y desaparición. Esto puede producir efectos de orden o de desajuste, desjerarquizar los elementos, hacerlos aparecer de forma incoherente, aislada, discontinua, produciendo en el espectador percepciones de distintas temporalidades simultáneas. De modo que la temporalidad es tan singular como el ritmo que adopta, y esto hace que las materialidades de la realización escénica se relacionen de un modo que no sea necesariamente el de un encadenamiento causal.

- e) Significado. Con la emergencia de la *performance*, se produce un desplazamiento en la escena de la función comunicativa de significados hacia otra productora de reacciones. Desde los '70 en adelante, la estética del efecto tiende a imponerse ante la renuncia de los hacedores a la constitución de significados. Es decir, se supone una exclusión entre la materialidad y el sentido de ésta dado *a priori*. Los elementos emergentes, así, aparecen dessemantizados, tan sólo como presencias percibidas en su materialidad; son autorreferenciales. No obstante, la percepción de los mismos culmina en una producción de significatividad, pero no ya desde el lugar de una conciencia intencional, sino como emergente inesperado de la asociación hecha en la percepción sensible de las materialidades escénicas. En este sentido, la semioticidad de una realización performática no se pierde del todo, sino que se transforma en el seno del bucle de retroalimentación entre espectadores y hacedores. Lo que desaparece es la idea de una totalidad comprensible, es decir, de la *performance* como algo a decodificar en un solo orden. La comprensión llega a un límite porque materialidad, significativo y significado coinciden; no pueden escindirse ni pensarse más allá de su aparecer material. Se produce, así, un salto de la

representación a la presencia, que conlleva una constante inestabilidad por parte de quien percibe.

- f) Acontecimiento. La realización escénica acontece en tanto la materialidad se genera performativamente por la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad. En definitiva, por la presencia de cuerpos, objetos, atmósferas, circulación de energía. Así, Fischer-Lichte destaca tres aspectos que se vinculan más inmediatamente a la condición acontecimental de la *performance*. Por un lado, la autopoiesis del bucle de retroalimentación, donde el *performer* crea una situación en la que se ven envueltos él y los espectadores; lo cotidiano se transfigura, los elementos se vuelven emergentes que afectan la percepción, la atención se intensifica. Por otro lado, la desestabilización de oposiciones dicotómicas, fundamentalmente entre arte/ficción y realidad; la generación performativa de la materialidad implica que todo lo que acontece en una *performance* aparece como real, aunque luego se le puedan adicionar significaciones. A su vez, otros pares binarios como sujeto-objeto, pasivo-activo, cuerpo-mente, significante-significado se diluyen en esta lógica. Finalmente, los dos puntos anteriores delimitan la producción de un tercero, la liminaridad, entendida como experiencia de umbral; el apartamiento de lo cotidiano, la desestabilización de su orden, producen una desorientación que hace oscilar la percepción, la desplazan de su regularidad y transforman la relación con lo ordinario.

Desde nuestra perspectiva, consideramos que estos aspectos, y la mutación de la sensibilidad que implican, son propios de la imagen teatral. Como advierten Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019, p.17-18), la *performance* se caracteriza por experimentar otras escrituras (del cuerpo, del sonido, de la imagen), para desajustar el dispositivo dramático de representación y producir cambios en la percepción, desplazamientos de la mirada, desidentificaciones y aperturas hacia otras modalidades de pensamiento. Ahora bien, el hecho de enfocar estas transfiguraciones performativas desde la realización escénica, nos permite entender la constitución de la imagen teatral en una constelación de elementos que se desprenden de la representación en favor de una poética de la presentación. En este sentido, la imagen teatral se presenta, ante todo, como la configuración de una corporalidad. Cuando el teatro deja de representar, en el

sentido de la estructura dramática tradicional, se vuelve una imagen donde el cuerpo aparece como la materialidad propia de dicha imagen. La teatralidad se manifiesta, entonces, en el proceso de construcción de un cuerpo sobre el escenario. Esto quiere decir que los cuerpos no son portadores de un significado apriorístico, sino que se configuran por la intensificación de fuerzas y conexiones sobre el escenario. De acuerdo con esto, todos los elementos teatrales adoptan funciones performativas en virtud de esta lógica o poética no mimética. La espacialidad, en esta línea, no se estructura en favor de una narración ni la ilustra, sino que se constituye como lugar no referencial donde los cuerpos aparecen. El espacio constituye imagen en la medida en que se configura como extensión de los cuerpos y acontecimientos escénicos. A su vez, esto supone una temporalidad donde la linealidad y las relaciones causales determinadas por las acciones se fragmentan. En la imagen teatral el tiempo persiste, insiste, se presenta como la intensificación de la imagen que constituye. Por otra parte, otro de los elementos escénicos que hacen imagen es el sonido. La imagen teatral se presenta como una escritura escénica donde la sonoridad no es un ente ajeno al cuerpo ni a la imagen que deviene sobre el escenario, sino que se experimenta como otra capa de la imagen (sonora en este caso) evidenciada por un cuerpo. De este modo, el mismo lenguaje se desajusta de su función enunciativa, y en ciertas poéticas no realistas, la voz se emplea de manera extracotidiana, fragmentaria, balbuceante, escindida del discurso, a veces tan sólo como una pura sonoridad. Estas transfiguraciones, evidencian una imagen teatral cuyo fondo no es el del significado, sino el del acontecimiento que, por otra parte, no está exento de producir sentidos en quien la percibe, aunque esa no sea su intención *ex profeso*. Más bien, el orden es el de la afección, que habilita otras dimensiones de la percepción.

Ahora bien, ¿cómo opera esta imagen performativa en Deleuze? Es decir, ¿cuáles son los aspectos de su problematización sobre el teatro que permiten encontrar zonas de resonancia con la *performance*? En definitiva, ¿de qué manera establecemos la articulación entre teatralidad, cuerpo e imagen mediante el concepto de performatividad? Desde nuestro punto de vista, la *performance* reviste una importancia crucial para la imagen teatral, porque permite establecer un enlace entre imagen y cuerpo y entre teatro y presencia; encadenamientos que son el suelo donde se puede desplegar la modulación que llamamos imagen teatral. En las perspectivas que el filósofo expone en los textos sobre Carmelo Bene y Samuel Beckett aparecen usos

performativos de los elementos constituyentes de la teatralidad, como veremos a continuación. La teatralidad que le interesa a Deleuze se corresponde con modalidades de disolución de la representación mimética, con un foco puesto en el devenir y la emergencia de un cuerpo sobre la escena, razón por la cual nosotros consideramos una transformación del teatro en imagen en el umbral de la representación, y un enlace entre cuerpo e imagen operado por la lógica de la performatividad.

Laura Cull considera el vínculo de Deleuze con la *performance* desde una lectura oblicua de *Un manifesto de moins*. Éste “es el texto crítico para todos aquellos interesados en Deleuze y la *performance*, no solo porque se trata de teatro, sino porque indica cómo la ontología de Deleuze podría alterar nuestra forma de pensar sobre la *performance*” (Cull, 2009a, p.4)⁶⁵. Teniendo en cuenta, sobre todo, la discusión entre representación y presencia, muy cara a los *Performance Studies*, es que Cull sugiere una inscripción en el amplio contexto de estos estudios del opúsculo antes mencionado. Precisamente allí, el filósofo plantea problemas de índole performática, vinculados a las relaciones entre presencia y representación, cuerpos y lenguaje, y la teatralidad como un proceso de variación continua. Esta última cuestión, establece un enlace entre los problemas de una ontología de la diferencia (y también una ontología política) y las propiedades de la teatralidad. En este sentido, hay un tema transversal a ambas esferas, el movimiento, cuya naturaleza permite ser enfocada desde una óptica performativa. El concepto de variación continua, en este texto, es el eje sobre el cual se teje un programa que pretende encontrar vías de escape a la representación, razón por la cual entendemos que la teatralidad deviene hacia la presentación. De acuerdo con esto, la *performance* resuena como una lógica insistente en el revés de la trama teatral. En este orden de cosas, Laura Cull señala:

Deleuze advierte que el teatro puede ser un vehículo o una máquina que nos pone en contacto con lo real. El concepto de presencia teatral de Deleuze, como una relación no representativa entre el público y el

⁶⁵ “‘One Less Manifesto’ is the critical text for all those interested in Deleuze and performance – not only because it is ‘about’ theatre, but because it indicates how Deleuze’s ontology might alter how we think about performance”.

acontecimiento, sugiere un contexto en el que podríamos aprehender la presencia ontológica como devenir. (Cull, 2009a, p.5)⁶⁶

Aquí, la autora destaca la dimensión de ruptura con la lógica representacional que supone la presencia teatral. Esto se observa en la noción de sustracción que plantea Deleuze a propósito del teatro de Bene, la cual supone la amputación de los elementos de poder, ya sean las representaciones del poder (en una obra) o las estructuras del drama que suponen una organización jerárquica de la teatralidad. En otras palabras, la operación crítica de sustracción prepara el terreno para que el teatro devenga presencia. Desde la lectura que realiza Cull, podemos ver, entonces, que en el fondo de la problematización deleuziana se encuentra una cuestión relativa a la performatividad de la realización escénica, cuya mira está puesta en un contacto con lo real (expresión por demás amplia y equívoca). No vanamente el filósofo se ampara en el teatro de la crueldad artaudiano para pensar ese real. Y debemos recordar que uno de los escritos de Artaud más valorados por Deleuze (y Guattari) es *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, una pieza radiofónica que es sencillamente una *performance*. Desde allí hasta Grotowski se perfila una tradición que busca en el teatro, y en la actuación (como demuestra el director polaco), una búsqueda del impulso real, no mediado por la representación; tradición que se extiende y multiplica hasta la actualidad y que se cruza incesantemente con la lógica performativa. Desde este punto de vista, la performatividad de la realización escénica está inscrita, para Deleuze, en la necesidad de producir una imagen del pensamiento que evoque la diferencia en sí misma. Ese es el objetivo del uso del teatro que aparece en *Différence et répétition*. Justamente allí, el filósofo muestra (amparado en Kierkegaard y Nietzsche) que el teatro piensa el movimiento real. La maquinaria teatral, cuando se la aborda desde la presencia y no desde la representación, permite pensar la diferencia de forma no derivada, sin supeditarla a la oposición a la identidad. Por ello, la presencia se entiende como devenir. En el caso de la teatralidad/performatividad escénica, el actor/*performer* no configura una obra (como acto acabado), sino que deviene con ella, esto es, pone en movimiento un proceso de corporización de la imagen, un proceso singular de producirse, transformarse, acontecer.

⁶⁶ “Deleuze suggests that theatre might be a vehicle or machine that puts us in contact with the real. Deleuze’s concept of theatrical presence, as a non-representational relation between audience and event, suggests one context in which we might apprehend ontological presence as becoming”

El trabajo de Deleuze, desde este punto de vista, permite pensar la presencia teatral en un esquema diferente al de la metafísica de la presencia y de la crítica que la deconstrucción le profiere. Jacques Derrida, por ejemplo, considera que la presencia pura necesita del orden de la representación para aparecer. “La presencia, para ser presencia y presencia a sí, ha comenzado ya desde siempre a representarse, ya desde siempre ha sido encantada” (Derrida, 2012, p.341). Para él, la gramática de un teatro de la crueldad artaudiano muestra el límite inaccesible de una presencia plena que no sea re-presentación. En contraste con esto, Deleuze ve en este teatro la posibilidad de una presencia no reductible a la representación, y evidente en el movimiento de variación continua. La riqueza del trabajo de Bene consiste en permitir ver el teatro como un movimiento más allá de la representación, como un proceso de devenir en el que, por ejemplo, un “personaje” va constituyéndose en el presente de la escena. Como indica Cull (2009b, p.45), Deleuze propone un concepto diferencial de presencia, entendido como una fuerza no representativa, y esto lo pone en vínculo con la *performance*. Cabe recordar lo que dice Fischer-Lichte (2014): “La presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa” (p.197). De acuerdo con esto, entendemos que el concepto de imagen teatral se inscribe en este enlace que establece la performatividad de la presencia, con el cual podemos pensar cuerpo, imagen y teatro en una dinámica que se fuga de la lógica de la representación mimética teatral.

En *Un manifeste de moins*, la presencia como variación continua aparece, además, en el uso menor de la lengua. El intento de sustraer los elementos del poder en el teatro se extiende a la supresión del uso estandarizado del lenguaje en operaciones como el balbuceo, el susurro o, incluso, la superposición de voces grabadas y voces en vivo. En este sentido, Cull (2009a, p.10) reconoce un uso performativo del lenguaje en cuanto a su devenir menor. Lo minoritario, así, no se limita solamente a volverse extranjero en la propia lengua mediante la escritura, sino que se complementa en la realización escénica. La *performance* del cuerpo y la voz hacen tartamudear al lenguaje por medio de esas operaciones que, además, lo ponen en perpetua variación. Podemos ver, entonces, que Deleuze destaca un aspecto performativo de la escritura escénica de Bene, “una escritura que no es literaria ni teatral sino realmente operatoria, y cuyo efecto sobre el lector es muy fuerte, muy extraño” (Deleuze, 2020, p.23). Cuando en *Richard III* se suprimen los diálogos de la estructura dramática, los personajes tartamudean, susurran, gritan o repiten frases, se produce un efecto más

bien afectivo con esta escritura escénica (que se opera desde la separación del dispositivo significativo hasta la deformación de las palabras y su eventual imposibilidad de oír las); por ejemplo, cuando la actriz que encarna a Lady Anne pronuncia sus parlamentos en diversos registros⁶⁷ y explora sus variables en el menor lapso de tiempo posible, el espectador debe conectar esas multiplicidades cuyo potencial afectivo es inmanente a cada variación de la voz. En *Manfred*, por su parte, Bene experimenta con el canto en busca de zonas intermedias donde la voz devenga otra cosa, y halla la variación continua en esa modulación de la voz que se ubica en un umbral entre el canto y el habla. Es este uso del lenguaje, con efectos afectivos, el que puede entenderse como performativo. Asimismo, es importante recordar (curiosamente Cull no lo hace) el acercamiento de Deleuze a Beckett en *L'Épuié*. En la piezas teatrales-televisivas que analiza el filósofo, es muy relevante la renuncia total del escritor irlandés al dispositivo significativo que envuelve las palabras. El lenguaje se ve perforado por su ocasional ausencia, por el relevo del silencio, por la insistencia de sonidos erráticos, por voces anodinas e impersonales, por el desplazamiento de la función enunciativa hacia otra enumeradora, por el ritmo musical o la neutralidad del tono. El asedio de las palabras es conjurado por Beckett en una implosión de las mismas y en su uso literal. La renuncia a la metáfora transforma la escritura escénica en una serie de indicaciones que determinan la forma de la escena. Es decir, Beckett ensaya una suerte de guion técnico que agota el lenguaje como canal de comunicación y desarrollo de una trama, en virtud de un uso más performativo que determina la constitución de la imagen.

En este orden de cosas, *L'Épuié* resalta un aspecto de la imagen que es muy familiar a la *performance*. Se trata de la disipación. La imagen se disipa apenas aparece. Su condición propia es hacer estallar el lenguaje por medio de su fugacidad. Deleuze muestra que la imagen, en este caso, se define por su intensidad. La tensión entre la permanencia y la disipación está presente en la problemática escénica de la *performance*. Rebecca Schneider (2010) se pregunta por los restos de lo escénico y considera que el debate sobre si esto desaparece o permanece en la diferencia es de lo más fecundo dentro de los estudios sobre *performance*. Desde fines de los '60, ya

⁶⁷ El texto de Bene, plagado de didascalias, apunta lo siguiente: "Lady Anne cambia de registro y cambia cada vez más, ya que de pie lo encuentra bello y saludable; un poco vencido, no sin haberle ofrecido primero la ayuda de su mano -por fuera de su papel- para que se levante. ¿Quién puede asegurarnos que de hecho el actor no sabe todo? El actor, no Ricardo; ¿o ambos?"

desprendidos los estudios teatrales de la primacía literaria del texto, se enfatiza el talante efímero de la teatralidad, lo cual incide de manera fundamental en las discusiones sobre la performatividad de las artes escénicas. Richard Schechner (1965) prioriza lo efímero al destacar que el teatro no tiene originales. Marcia Siegel (1968) hace lo propio en la danza, al destacar su carácter de perpetua fuga. Estos tópicos impregnan toda la teoría sobre la *performance* desde su institucionalización, al punto de que autoras como Peggy Phelan (1993) o Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), definan el estatuto de lo performático por su aspecto de desaparición. Por su parte, Joseph Roach (1994) considera que lo contingente de la *performance* no implica su necesaria desaparición, sino que refiere una dimensión de sustitución, desplazamiento y reubicación de espacios, cuerpos y objetos. José Muñoz (1996) aporta que lo efímero es realmente material y, ante la estética de la pérdida, tiene su importancia como modalidad de verificación de lo minoritario, sustentado en el residuo, el destello, el fragmento. Ahora bien, como vimos en *L'Épuisé*, la imagen que analiza Deleuze en las piezas teatrales-televisivas de Beckett tiene esta característica performativa de la duración limitada. Cuando insistimos en que dichas piezas son también teatrales es porque, más allá de que estén concebidas de manera audiovisual, encontramos en su constitución el elemento propio de la teatralidad en cuanto a lo efímero se refiere. En otros términos, es la performatividad lo que permite vincular la imagen con la teatralidad. La imagen disipativa se constituye como tal con el espacio. El teatro como acontecimiento hace lo mismo. En su caso, lo que irrumpe es la imagen como una constitución corporal, agenciada con el espacio y precipitada hacia su desaparición. Es decir, hay una performatividad que hace de lo efímero una insistencia material y de la imagen una intensidad en fuga. La separación del orden de representación mimética hace que la imagen sea una corporización presente, material y real. Por lo tanto, la imagen teatral se inscribe en ese intersticio entre cuerpo e imagen y entre teatro y presencia, modulados por la performatividad.

Capítulo 5

Escenas del agenciamiento teatral

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es esa su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos.

Alejandra Pizarnik

La imagen teatral se presenta en diversas producciones poéticas, por medio de distintos dispositivos de visibilidad y a través de múltiples agenciamientos. De tal modo, la singularidad es propia de la imagen teatral y de la materia que la compone. En este sentido, es necesario que el análisis de una producción poética particular identifique los dispositivos y agenciamientos teatrales que funcionan en su interior, para, de ese modo, comprender la forma en que se emplaza la imagen teatral y los matices que adquiere en la molecularidad de su aparición. Si hemos establecido que esta perspectiva es el índice de un devenir del teatro en un orden alejado de la representación mimética, y que se caracteriza, más bien, por la presencia acontecimental de corporalidades que se configuran y disipan en la forma de una imagen, es necesario ahora poner la mirada en las operaciones de producciones teatrales concretas que den cuenta de esta particularidad de la imagen.

De acuerdo con esta lógica, nos interesa exponer una serie de producciones poéticas, que corresponden a un *corpus* específico construido *ad hoc* para este análisis. Esta cartografía está compuesta por trabajos que tienen en común una búsqueda experimental (término por lo demás amplio y equívoco), esto es, un abordaje del hecho teatral desde miradas que ponen en cuestión la lógica de la representación mimética e intentan explorar las potencialidades de la corporalidad. Las siguientes exposiciones no tienen la pretensión de funcionar como ejemplos ilustrativos de los conceptos que hemos desarrollado y construido a lo largo de los capítulos anteriores, como si la noción de imagen teatral, y los conceptos afines, fueran categorías universales y

estáticas que se aplican sobre una materia para forzar su forma. En Deleuze es muy claro que el movimiento del concepto, en una imagen del pensamiento abierta hacia una lógica de la diferencia, nunca pretende agotar las potencialidades de una materia de análisis; y, cuando se trata de singularidades artísticas, el pensamiento no se sustenta en una estética que establezca los patrones de análisis de las obras. Por el contrario, cada obra artística habla con sus propios perceptos y afectos. En este sentido, nos interesa analizar producciones concretas para ver de qué manera opera la imagen teatral. Esto quiere decir que pondremos en funcionamiento los conceptos abordados previamente y veremos qué matices diferenciales se pueden extraer en cada producción particular.

En lo que sigue, el *corpus* está construido como una cartografía de prácticas minoritarias. Se trata de propuestas poéticas que no se enmarcan en circuitos de producción oficiales ni en lógicas de producción comerciales, sino que responden a la lógica del teatro independiente⁶⁸. Además, son prácticas producidas desde la periferia; en este caso, en el oeste de la República Argentina. De modo que son manifestaciones poco o nada estudiadas, que nos sirven como referencia de una cartografía de producciones construidas con sus propias lógicas de investigación; además, se inscriben en posicionamientos estéticos, políticos y poéticos cuya peculiaridad sirve para pensar el devenir de la imagen teatral en acontecimientos artísticos singulares. Por lo tanto, el carácter minoritario de estas prácticas no se debe a su tamaño o alcance (de hecho, muchas de ellas circulan a nivel regional, nacional e internacional), sino a su lógica desacoplada de la norma molar de producción. El carácter periférico contribuye a que sean prácticas que aprovechan la potencia del borde y de la precariedad como asidero de su singularidad.

Asimismo, las distintas obras tienen en común una búsqueda, dentro de sus poéticas, que se alinea con un proceso de investigación experimental. La experimentación, en este caso, tiene que ver con procesos que deshacen las formas en que aparecen los cuerpos y la palabra. Así se fisura la lógica representativa y se corre hacia el plano de la experiencia de variabilidad. En esta perspectiva, una obra es experimental en tanto su lógica es la del devenir y del agenciamiento de

⁶⁸ Esto no significa que algunas no cuenten, en ocasiones, con subsidios de producción de obra por parte del Instituto Nacional del Teatro u otros organismos, sino que su lógica de trabajo no responde ni depende de ningún organismo oficial, sino del posicionamiento estético y político de los propios hacedores.

multiplicidades. Se abre hacia la diferencia, se desterritorializan las formas de identidad. En tal medida, lo que se transforma son las condiciones de posibilidad de la experiencia. Este tipo de teatralidad aparece como experimentación en tanto se desplazan las formas reconocibles del *sensorium* y se amplía este último hacia un campo de novedad, en el cual los cuerpos se ponen en un movimiento extracotidiano. Cabe aclarar que los límites de la representación, en cada una de estas obras, son disímiles y, a veces difusos, pues no todas desajustan la *mimesis* de la misma manera. Esto pone en evidencia que las tensiones entre la representación, la anti representación o lo irrepresentable tienen un espesor muy complejo; por lo cual, la imagen teatral no puede tomarse a la ligera como la mera figura de la no representación. En cambio, resulta más loable pensarla en los términos de una crisis de la representación como *mimesis*, y de una modulación del cuerpo y la imagen desde las potencias poéticas de la teatralidad.

Imágenes balbuceantes. Sobre *El carozo de invierno de llama primavera*

En el montaje *El carozo de invierno se llama primavera* (2017)⁶⁹ del elenco Los Constructores, de Catamarca, nos encontramos con operaciones experimentales de sustracción. El trabajo está inspirado, fragmentariamente, en algunos versos del poeta proscrito Luis Franco (1898-1988), también catamarqueño. Estos textos sirven “como fuente de inspiración para un trabajo de composición colectiva” (M. Pompei, comunicación personal, 20 de octubre de 2020) y no como punto de anclaje del trabajo escénico; esto es, no se representan las palabras del poeta, sino que se componen cuerpos a partir de la imaginaria que la poética sugiere. Esto quiere decir que palabra funciona como un foco afectivo desde el cual se producen acciones que van transformándose libremente a lo largo de la obra.

La disposición del escenario se encuentra relativamente descentrada, dado que los espectadores rodean el espacio de trabajo de los *performers*, y éstos no accionan respetando un frente “a la italiana”, sino que ocupan todos los espacios del plano,

⁶⁹ *El carozo de invierno se llama primavera* es un trabajo de la Compañía Los Constructores, de la provincia de Catamarca, estrenado en el año 2017. La obra está dirigida por Marité Pompei e interpretada por Cristián Romero, Moisés Seleme, David Silva y Georgina Gaibiso. Cuenta con la participación en vivo del músico Carlos Gaibiso. La producción y realización independiente está a cargo del elenco Los Constructores. Un registro audiovisual de la obra puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=LOywiWTGBJw&t=1065s>

multiplicando los frentes. Al comienzo de la puesta, se observa a los artistas componiendo una figura grupal entorno a dos sillas, mientras realizan pequeños gestos aberrantes que no indican un referente concreto. Luego, desplazan esas sillas hacia el espacio de los espectadores y las dejan como dos lugares vacíos. Este movimiento genera una abolición de la distancia entre el espacio del espectador y el espacio de la acción escénica, pues de pronto la platea se fusiona con el escenario. También es, quizás, el único momento referencial de la obra, pues queda muy patente la aparición de lo ausente sobre lo que versa la propuesta (materializado en las sillas vacías); esto es, un hacer presente aquello que a partir de formas represivas es silenciado o exterminado. De allí que la figura proscripta de Luis Franco cobre una relevancia particular, más allá de la imaginaria inspiradora. A partir de aquí, asistimos a una serie de secuencias corporales, que juegan con elementos de utilería, improvisación, composición de acciones, matices vocales y sonidos producidos en una suerte de cartografía que no sigue una trama lineal en virtud de construir una historia. Lo que importa es el modo en que las acciones acontecen en la composición de una obra que está siempre en construcción y nunca acabada.

Como mencionamos al comienzo, la obra permite ver en funcionamiento las operaciones deleuzianas de sustracción. Inicialmente, nos encontramos con un primer elemento amputado: el texto como discurso normalizante. Si bien se construye una dramaturgia a partir de versos de Luis Franco, éstos aparecen de manera incompleta, al punto de ser, mayormente, palabras sueltas. Hay que destacar que la obra no pretende en ningún momento representar o ilustrar lo que esas palabras dicen. Ni siquiera se trata de un mero mostramiento de la poesía. Aquí la palabra se vuelve un elemento material. Son cuerpos sonoros. La elección de versos opera una doble torsión: la torsión que la poesía ejerce sobre el lenguaje, y la torsión que el uso fragmentario de versos opera sobre la dramaturgia y la escritura escénica, pues ésta ya no se desprende de la primera como su ilustración. Nos encontramos ante una aminoración de la lengua, en tanto es sustraída de su trama discursiva original y puesta en movimiento con el resto de acciones que producen el devenir de cuerpos desorganizados. La palabra se emplea de modo que haga surgir una lengua otra, que es la propia de la escena y no la concatenación lógica de un discurso.

Por ejemplo, en una escena los *performers* pronuncian palabras como “hombre”, “ciencia”, “arte”, “jungla”, “patria”, “revolución”. Esto acontece recién a

los 25 minutos de desarrollo. Antes, los actores juegan con balbuceos constantes y sonidos ininteligibles, superpuestos a otras sonoridades generadas por la música en vivo. Las palabras, seguidamente, aparecen en un entramado de tonalidades vocales, altas y bajas, y de repeticiones separadas por silencios que cobran un espesor propio. En las repeticiones se empiezan a superponer las voces de los actores incrementando la velocidad paulatinamente, deteniéndola por momentos, al tiempo que los cuerpos empiezan a verse afectados en sus movimientos, atravesados por vibraciones que hacen que la corporalidad se desarticule junto con la palabra. Esto forja un conjunto de imágenes corporales y sonoras que entran un tejido compuesto por desplazamientos en el espacio, palabras, velocidades, lentitudes, tonalidades de los músculos, matices vocales (suaves, agudos o aberrantes), repeticiones y yuxtaposiciones.

Así como Derrida muestra la expulsión del dios de la escena cuando analiza la propuesta artaudiana y su consecuente clausura de la representación, podemos ver que en Deleuze esa operación acontece en el ejercicio sustractivo. En la obra *El carozo de invierno se llama primavera* observamos que el trabajo con la palabra destrona esa instancia teológica del texto, en la cual se suele materializar la hegemonía fonológica. Desde el punto de vista deleuziano, la minoración de la lengua, en este caso efectuada mediante versos deshilvanados, balbuceos y vocalizaciones, genera una dislocación del poder que configura la escena. El texto no discurre. Lo que se desenvuelve son imágenes sonoras asignificantes que permiten correr la lengua de su uso mayor. Asimismo, la triada autor-director-actor se desmiembra, pues el autor ya no es una autoridad fantasmática que define la escena desde afuera. La dirección no consiste en traducir la intencionalidad del texto en indicaciones que conduzcan a su ilustración ni en imponer una idea, aunque sea particular, sobre lo que debe ser la puesta en escena. Y el actor ya no se limita a ser un intérprete de tales autoridades. También contribuye al quiebre de esta triada de jerarquías el hecho que, desde el inicio, el trabajo se compone de manera colectiva. Hay una horizontalidad en la labor, que permite pensar la obra simplemente como un gran laboratorio de experimentación con cuerpos e imágenes.

Por otra parte, se produce una segunda sustracción: las figuras de los personajes. Si bien hay tres actores y una actriz en escena, no hay ningún personaje en el sentido clásico y psicológico del término. El trabajo corporal y vocal de los

performers se desplaza hacia una experimentación con sonoridades, balbuceos, palabras, discursos que intentan articularse y son siempre interrumpidos. Aquí es posible remitir el trabajo a una clara influencia de la perspectiva grotowskiana sobre el uso del cuerpo y los resonadores, apreciables en obras como *Akropolis* (1964) o *El príncipe constante* (1965), que el director polaco puso en escena. Asimismo, se ve un influjo de la ingeniería meyerholdiana en el trabajo de los cuerpos. Como en la composición biomecánica que propone Meyerhold, aquí los actores trabajan sobre la creación de formas plásticas a partir del movimiento, el ritmo y las secuencias físicas. De esta manera, el personaje es amputado en tanto vehículo que exprese lo que el discurso dice, y se produce un desplazamiento hacia el movimiento puro y la transformación de la escena en un mecanismo que solo muestra variaciones. La obra funciona como un dispositivo de visibilidad en el que se tejen las imágenes, los sonidos, las palabras y los cuerpos en una trama que no es ya la de la representación. Esto produce una teatralidad singular que bien podríamos decir es del orden de la variación y la intensidad, tal como analiza Deleuze. No hay personajes, sino cuerpos fabricados en escena.

Los cuerpos se producen de manera desorganizada y asignificante; desde el empleo de gestos aberrantes, hasta las vibraciones físicas generadas a partir diversas zonas de intensidad, pasando por el agenciamiento de esos cuerpos con los demás elementos escénicos. En este sentido, se producen cuerpos sin órganos. El orden de las jerarquías queda abolido por cuanto los cuerpos se mueven de manera extracotidiana. Al no estar atados a la constitución de un personaje, ni a la representación del sentido de la palabra, la actuación se desplaza hacia la operación de producir corporalidades como materias intensivas. Hay una red de fuerzas, que determinan zonas de intensidad y, a su vez, impelen al movimiento. En ocasiones, dependen simplemente del desplazamiento en el espacio; en otras, del empleo de diversos niveles de velocidad y lentitud; y en algunas más, de vibraciones nacidas de diversos centros del cuerpo: la cabeza, los brazos, las manos, el torso. Esto produce la desorganización del organismo que Deleuze refiere con el cuerpo sin órganos. Dicho de otra manera, se producen cuerpos desnormalizados, movidos desde órganos provisorios, transformándose con cada acción en una forma nueva e inaprensible.

La obra, recapitulando, visibiliza operaciones sustractivas. Como dijimos, el texto no es el de una dramaturgia propiamente teatral, entendiendo por esto un texto

construido específicamente para ser representado. La sustitución del texto teatral por versos fragmentarios esgrime un primer ejercicio de desterritorialización, y habilita una potencia de constitución de la escena en tanto intensidad. La sustracción de aquel tipo de escritura da lugar al nacimiento de un texto otro, de una lengua minoritaria que surge como un efecto del trabajo de desarticulación del habla que realizan los actores. Los no personajes están siempre atragantados por las palabras y su corporalidad desnaturalizada. Durante toda la obra prima el balbuceo y los sonidos ininteligibles, que ocasionalmente dejan oír palabras articuladas: los versos del poeta proscrito que han sido ahogados en los propios cuerpos de los actores. Las palabras se transforman en un afuera que se pliega sobre los cuerpos, y el acoplamiento de ambos esboza un plano de intensidades que hacen de la lengua un uso minoritario.

Aquí la teatralidad emerge como un plano de composición en el que las palabras son fragmentos aislados, cuyo funcionamiento está determinado por el modo de conexión con los demás operadores escénicos: cuerpos, luz, sonido, distribución del espacio, vestuario, etc. Algunas palabras que pronuncian los actores, en el caso de ciertas escenas, son repetidas por los otros, al tiempo que son grabadas y reproducidas inmediatamente por un *looper* (operado por el músico en vivo) que las distorsiona en su repetición. Los cuerpos, por su parte, se mueven siempre de manera dislocada, explorando algún punto de intensidad que los ponga en movimiento. Los gestos circulan desde lo aberrante hasta lo grotesco, devienen en tránsitos de no reconocimiento. Al no haber un desarrollo de la trama, se asiste a un devenir o una composición que experimenta una temporalidad particular de la obra. El tiempo no está circunscripto a desarrollar una trama o historia, sino que funciona como mera duración e intensificación, como una puesta en circulación de las relaciones de velocidad y lentitud.

La propuesta escénica, entonces, produce la teatralidad como un plano de composición en el que se da cita una nueva redistribución de lo sensible. Según Rancière, un reparto de lo sensible implica un sistema de evidencias que dan cuenta de cómo se organiza lo visible y lo invisible, lo que puede y no tomar voz; en definitiva, un recorte en el cual los lugares son ocupados de manera tal que otros espacios quedan excluidos. En el caso de esta obra, el trabajo sobre la corporalidad y las operaciones de sustracción se orientan a producir un dispositivo de mostración en el que el reparto de lo sensible da cabida a otras formas de existencia que no son las de la

representación, sino la de cuerpos irrepresentables. Por lo tanto, su politicidad radica en hacer de la escena un lugar donde lo común se redistribuye de manera tal que las estructuras de poder de la identidad quedan desplazadas. Si la obra trabaja con versos de un poeta proscrito durante la dictadura, esto contribuye a producir un reparto de lo sensible donde se hace visible o se les otorga voz a figuras de la ausencia, pero no ya en sujeción a la trama discursiva para hacerlo, sino por medio de la palabra como una materialidad más que deja entrever, en corporalidades del ahogo, aquello que resultaba irrepresentable en el discurso o que, en todo caso, se encontraba reducido a una representación del significante.

El trabajo dramaturgico corporal hace aparecer el fantasma de la memoria y de lo irrepresentable de la dictadura argentina; pero su abordaje, como explicamos, se da en la forma de cuerpos atragantados y carentes de referencias identificables. Por ello, la labor es, más bien, de imágenes que muestran la afección de cuerpos en los que algo se asfixia; en esta medida no encontramos una referencia histórica concreta, por lo cual el espectro de la dictadura es también el de la actualidad de cuerpos deshechos, silenciados o ausentes. El trabajo es un claro indicio de cómo la modernidad artística puede tomar el problema de la representación no como la mera prohibición de representar, sino a través del planteamiento de cuáles son los medios para representar. En ese sentido, lo que la obra pone sobre la superficie es que ella es, en sí misma, un dispositivo de visibilidad a través de medios no semejantes, separado de la mimesis tradicional. Por lo tanto, la elección de la poética funciona como una estrategia para construir una trama de imágenes, sonoridades y cuerpos, sacados de su registro original, y puestos en circulación y diálogo dentro del acontecimiento escénico.

Como habíamos señalado al comienzo, recordando el texto deleuziano, la obra ya no se confunde con un producto acabado, sino con un proceso preparatorio que hace germinar cuerpos. No hay personajes dados de antemano que se pongan sobre la escena, sino la fabricación de personajes durante la escena; más estrictamente, habría que decir que sobrevienen cuerpos en devenir y la teatralidad aparece como ese acontecimiento en el que se entraman las materialidades escénicas y producen un cuerpo sin órganos, esto es, un reparto no jerárquico de los aspectos sensibles de la obra. La operación de sustracción, en consecuencia, muestra la teatralidad como proceso de experimentación sobre las posibilidades de esos cuerpos.

Imágenes de lo intolerable. Sobre *Usted El crimen está en la mente*

En el montaje *Usted El crimen está en la mente* (2013)⁷⁰, de la Compañía Los Toritos, de Mendoza, se aprecia una síntesis de cierta búsqueda del elenco, relativa a una teatralidad que reduce al máximo posible el dispositivo de exposición, y lo hace circular de manera casi exclusiva por el cuerpo del actor. Esta inscripción responde a la influencia del teatro de Jerzy Grotowski, del teatro físico, de poéticas simbolistas y de investigaciones del teatro laboratorio sobre las posibilidades de producir una nueva corporalidad que, pasando por los actores, agencie los elementos escénicos (escenografía, utilería, luz, sonido) en un uso no instrumental ni decorativo de los mismos.

En la obra en cuestión, el dispositivo de visibilidad se compone a partir de una estética del despojo. El único elemento que aparece en escena es un módulo de hierro, en forma de pirámide trunca, de 1.50 metros de altura, cuyo esqueleto está intervenido por un entramado de telas, en forma de una telaraña irregular que cubre todo el objeto. Este elemento escenográfico es funcional al uso del actor, quien acopla su cuerpo de distintas maneras, para componer con aquél una serie de imágenes y de corporalidades no orgánicas en agenciamiento con el objeto. Por ejemplo, el actor entra, sale, se enreda, lo mueve, se para encima, lo voltea, lo transporta por el escenario, camina sobre y a su alrededor, se cuelga, proyecta extremidades por diferentes caras del dispositivo, etc. En rigor, de lo que se trata es de explorar el objeto y sus posibilidades (hasta agotarlas), y los modos en que éste compone con el trabajo corporal; es decir, que tiene un uso no significativo, pero que contribuye a la disposición del montaje, y puede adquirir el estatuto de símbolo, en la medida en que su agenciamiento con la acción y el texto produzca efectos significantes o afectivos en los espectadores.

Respecto al texto con el que trabaja la obra, se trata de un monólogo donde un personaje indefinido narra de forma fragmentaria la historia de un crimen, que aparentemente cometió, o del cual se adjudica la responsabilidad. Asimismo, el relato del hecho se entrecruza con otro, de naturaleza más delirante, donde expone la idea de la realidad como una proyección de su propia mente. En este sentido, aparece la locura

⁷⁰ *Usted El crimen está en la mente* es un trabajo realizado por la Compañía Experimental Los Toritos, de Mendoza, estrenada en el año 2013. La obra está escrita y dirigida por Daniel Fermani e interpretada por Nicolás Perrone. La producción y realización independiente es de la Compañía Los Toritos.

como un intruso que absorbe la realidad del hecho, y lo ubica en una existencia imaginaria dentro de la mente del protagonista. Esta posición narcisista hace del evento algo ambiguo que, de ser como el personaje narra, no tendría verdaderamente el estatuto de un crimen, y de esa forma se exoneraría. Al mismo tiempo, el narrador se refiere constantemente a un otro, a un “usted” al cual se dirige. No obstante, este otro permanece siempre en la sombra, en la ambivalencia, sin referente. Esto coloca al discurso en una especie de extraño solipsismo. Ahora bien, la propuesta de la dramaturgia textual hace correr en paralelo la historia de una mente que delira y la sucesión de hechos que describe, de modo que se vuelve indiscernible cuál de las posiciones es un reducto de la otra. Es decir, ¿es un hecho real, cuyo efecto traumático provoca el delirio? ¿O es un relato idealista de una consciencia disgregada del cuerpo y del mundo? Esa dualidad, entonces, ubica al relato en el orden de la discontinuidad. En rigor, no nos encontramos con un desarrollo de sucesos, sino con una serie de fragmentos, escenas e imágenes que proponen una narrativa desorganizada, si por organización entendemos una sucesión lógica de hechos encadenados linealmente.

De acuerdo con el concepto de sustracción que hemos tratado reiteradas veces, podemos ver que, aquí, adquiere unos matices diferenciales. No se amputa la narración, pues el discurso cuenta una historia, pero ésta se da en la forma de fragmentos que van y vienen (la dramaturgia es reiterativa y tiene la estructura de círculos concéntricos que van amplificando la dimensión de la trama). Sin embargo, el tipo de dispositivo de exposición hace que dicha organización se module. El mismo diagrama fragmentario y discontinuo del texto colabora en la disgregación de la estructura dramática, ya que no hay una composición de acciones que puedan representar lo que se dice en el discurso. En consecuencia, esto permite un juego de exploración de la corporalidad para producir el montaje como una sucesión de secuencias físicas e imágenes corporales. La teatralidad aparece como un juego del gesto infinito y del ritmo. Ahora bien, esto sustrae la estructura de poder de la representación, y pone la teatralidad en un proceso de variación continua. Justamente, el juego del gesto es un proceso de devenir múltiple, es una conjugación de imágenes que se superponen a una narración que ya no pueden ilustrar. Por lo tanto, la imagen teatral aparece como una producción de corporalidad que hace presencia y se dibuja como una dimensión yuxtapuesta a la del discurso. Lo que se dice y lo que se hace no

van de la mano, sino que se entrecruzan como fuerzas disociadas, en tensión y repulsión permanente.

Esta forma del dispositivo de visibilidad, hace que la corporalidad se produzca como un cuerpo sin órganos, modulado por una histerización del mismo. El cuerpo del actor atraviesa constantemente fuerzas de deformación. Las primeras escenas de la obra consisten en una serie de secuencias físicas de gran intensidad, con variaciones de velocidad y lentitud, torsiones, atletismos y deformaciones del cuerpo hacia el uso de partes u órganos diferenciales. Por ejemplo, en una escena que consiste en un trabajo de piso, en plano bajo, el actor se mueve por todo el espacio del escenario a partir de impulsos internos, al mismo tiempo que pronuncia el texto. Estos impulsos lo hacen rodar en todas direcciones. Luego, detenerse y torcer las piernas para un lado y los brazos para el otro. Más tarde, apoyarse sobre la cabeza y realizar un puente con el torso. Luego, recorrer el escenario como si fuera una araña, entre otros ejercicios. Todo esto libera una potencia de deformación e histéresis que hace de la corporalidad un cuerpo sin órganos. Justamente, el trabajo no consiste en otra cosa que en explorar la presencia de otros órganos u otras partes fragmentarias del cuerpo como ejes del movimiento. De esta manera, la obra adquiere un ritmo de variación que sube, baja y se detiene; y luego recomienza. Esta suerte de ritornelo produce una cadencia que se corta sucesivamente y hace que la temporalidad no sea regular. El tiempo, entonces, se determina como una ritmicidad intensiva, y dentro de ella, lo que se aprecia son capturas de fuerzas. En este sentido, lo que se configura es una lógica de la sensación, tal como lo describe Deleuze. Lo que aparece son fuerzas que materializan la sensación en forma de afecciones. Y el resultado de todo esto, es un cuerpo como otra forma del deseo. En otros términos, el cuerpo sin órganos, como un residuo de la producción deseante o agenciamiento, culmina en la presencia de figuras de la corporalidad que denotan otros modos de existencia y, por lo tanto, otras posibilidades del deseo.

Otro aspecto importante que aparece en la obra, relativo a la imagen teatral, tiene que ver con la desestratificación de la voz. Esta operación técnica es muy habitual en el trabajo de Los Toritos, pues funciona como un modo de desvincular la actuación del registro realista. En este caso, se trata de producir secuencias vocales que exploren el uso de diversos resonadores, tonos y matices, para construir una partitura donde la voz transite por flujos que no dependan del discurso. De esta forma, se disocia el trabajo vocal del texto y de la acción. Muchas veces la labor física, en las secuencias

corporales de cada escena, se emplea como impulso para la modificación de la voz. En otras ocasiones, se trabajan ejercicios separadamente y luego se acoplan a la maquinaria corporal de cada escena. Este proceso de desestratificación de la voz tiende a colocar esta última en un movimiento de variación continua, elemento fundamental en el planteo deleuziano de un teatro de la no representación, y uno de los índices de la aminoración. Como habíamos señalado en el capítulo tercero, el uso desestratificado de la voz determina, por un lado, la extracción de una imagen sonora, la cual se halla en un carril paralelo de su empleo como canal de representación del discurso. Lo que se pone en juego es una modulación de la imagen en el teatro que, en este caso, refiere la sonoridad como un cuerpo independiente que hace imagen. Asimismo, esto desliga a la voz de la figura de la interpretación, es decir, de la actuación como interpretación representativa de emociones. Por otro lado, el uso desestratificado determina una modulación afectiva de la voz. Todas las operaciones se dirigen a una multiplicación de los afectos no personalizados mediante los agenciamientos vocales, los cuales no necesariamente se vinculan con lo que se dice. Por ejemplo, estos flujos de voz son aprehendidos como matices de dolor, furia, cinismo, ironía, desprecio, desconcierto, sensualidad, entre otros. Esto no quiere decir que sean sentimientos o emociones psicológicos (al modo de la actuación realista) expresados mediante la voz, sino matices afectivos impersonales que adquieren esos espesores en la lectura de los espectadores, pero que, en el trabajo actoral, están elaborados como bloques disociados del texto y del cuerpo, como meros impulsos físicos. Más bien, se encuentran agenciados a aquellos, lo cual desplaza el registro de la representación hacia la imagen, la sonoridad y la presencia del cuerpo en ese concierto. Lo que esa voz muestra son las hendiduras y hiatos de las palabras, presentadas en su pura materialidad. Los textos son, ciertamente, del orden de lo intolerable, pues narran la acción manipuladora de un hombre que es responsable de la muerte de otro, por causa de su propio discurso envolvente. Es tan insufrible para él, que constantemente se mezclan en sus palabras ideas de culpa, cuya evasión y banalización es inmediata. Ahora bien, la actuación y la voz no están dispuestas de modo tal que se representen esas ideas, pues al ser tan intolerables son irrepresentables. De modo que la única manera de darles materia es por medio de un uso no realista de la voz y la sonoridad; es decir, la exploración de los tonos, resonadores y matices, no son más que las hendiduras donde el lenguaje ya no puede atreverse a tocar lo real y debe cederlo a la imagen.

En otro orden de cosas, la imagen teatral tiende a un agotamiento del espacio en la obra en cuestión. Ante todo, la espacialidad está extenuada porque es un espacio cualquiera y se vuelve imposible determinar una referencia del mismo. No transcurre en ningún lugar. Lo curioso es que el personaje constantemente afirma que todo es una proyección y efecto de su mente, por lo cual se podría suponer que todo acontece en su consciencia a modo de un delirio universal (de hecho, muchas de las lecturas de los espectadores van por ese camino). Sin embargo, a medida que transcurre la obra y su relato circular, se evidencia cada vez más que el acontecimiento es un estallido de lo real en su versión más intolerable. Asimismo, no hay ninguna referencia que permita ubicar espacial y temporalmente lo que se ve en escena. Esto produce un refuerzo sobre el aspecto no representacional, en la medida en que la acción es tan solo la presentación de una imagen teatral y la espacialización es un uso exhaustivo del escenario hasta el agotamiento de todas sus virtualidades. Cuando la obra comienza, el actor sale desde el interior del dispositivo escenográfico que describimos al principio, el cual está volcado hacia adelante. Inmediatamente, este objeto es abandonado durante casi un tercio de la obra. El actor recorre el escenario, impulsado por secuencias físicas, y en ese andar, explora las posibilidades que el espacio vacío le brinda. Posibilidades virtuales que se actualizan a medida que avanza la acción, pero que son agotadas hasta el punto de ya no brindar ningún asidero de lo posible al movimiento. A partir de allí, el actor comienza a manipular el dispositivo escenográfico. Entra y sale de él, lo traslada de un lado a otro, lo vuelca en todas las direcciones posibles, lo gira, se enreda en él, se cuelga, se para encima, camina sobre él, hasta que esas mismas posibilidades quedan extenuadas. De alguna manera, el dispositivo de visibilidad de la obra, está construido como el proceso de agotamiento de las posibilidades del uso técnico del espacio. Esto mismo, se transforma y reconfigura cuando es agenciado al texto y el relato, de modo que las posibilidades agotadas por las imágenes que se producen son, a su vez, la nihilización de las posibilidades del personaje. El espacio se vuelve una trampa donde se revela lo intolerable de su acción.

De acuerdo con esto, en *Usted El crimen está en la mente*, se hace patente una imagen de lo intolerable. Aunque más preciso sería decir que la imagen pone en evidencia algo intolerable, que no puede ser mostrado en sí mismo y, en consecuencia, se manifiesta su intolerabilidad en las imágenes de un cuerpo desgarrado, atravesado por las potencias deformantes de la sensación en el cuerpo sin órganos. Podemos

pensar que este intolerable tiene varios niveles en nuestro caso de análisis. Por un lado, está la intolerabilidad del hecho. El personaje narra los sucesos de un crimen; o, más bien, la responsabilidad criminal que le atañe ante la muerte de un hombre, fruto de sus manipulaciones. Este acontecimiento en sí resulta tan indigerible para el sujeto, que él mismo racionaliza el hecho argumentando que la realidad es una proyección de su mente. Si esto último es un simple delirio, éste es el resultado del trauma. Pero si su teoría es cierta (pues la obra deja la respuesta en una total ambivalencia), entonces el acto sigue siendo intolerable, y quizás doblemente intolerable, pues se constituye como un escenario de marionetas, donde el personaje es el cínico manipulador de todas ellas. Ahora bien, como la propuesta escénica no se decanta por un posicionamiento moralista sobre el tema, es claro que lo importante de esto es la ambivalencia y el temblor que se produce ante un hecho aberrante, cuya ambigüedad impide una resolución a nivel del juicio. De esta manera, podemos suponer que lo intolerable de la imagen es su ambivalencia ante la certeza del espanto.

Por otro lado, el dispositivo de visibilidad de la obra muestra un nivel de lo intolerable en la dimensión del espacio. Como vimos, el espacio está agotado en sus posibilidades a partir del uso del escenario y del dispositivo escenográfico. De alguna manera, lo que esto pone sobre el tapete es la espacialidad como un aprisionamiento constante. Si el cuerpo que está en escena se dedica a explorar y agotar todas las posibilidades virtuales del espacio, es porque da cuenta del agotamiento propio de todo lo posible. Para él ya no queda nada como posibilidad, ni de estar, ni de ser, ni de redimirse. En este sentido, espacializarse hasta el agotamiento es una forma de mostrar lo intolerable del espacio cuando este se territorializa en lo real. La realidad ya no puede ser asimilada por el personaje, por lo cual tiene que emplazarse en el escenario para escapar de ella, y en ese escape, mostrar lo intolerable que le resulta estar en el mundo.

Finalmente, lo intolerable se da también en el nivel de la imagen-cuerpo. El dispositivo de visibilidad de la obra está constituido a partir de un trabajo corporal, propio de las técnicas del teatro físico, que es llevado al extremo de la tensión y la intensidad. Por ello, hemos enmarcado esta poética en la noción de cuerpo sin órganos, pues toda su construcción tiende a la aparición de figuras de la corporalidad marcadas por el atletismo de la imagen, la deformación, la histéresis y la aparición de la sensación en formas afectivas. Todo ello, apoyado, además, por un uso desestratificado

de la voz. Ahora bien, la totalidad de este conjunto muestra al cuerpo como una imagen que es intolerable. Dicho de otro modo, el cuerpo se vuelve un territorio intolerable. El personaje, justamente, parece no soportar la forma acabada de su cuerpo, cosa que lo hace desarmarlo constantemente. En este sentido, podemos conjeturar que la intolerabilidad se halla en el régimen de la representación mimética. Los sucesos que narra el personaje son tan difíciles de asimilar y tolerar que se vuelven irrepresentables desde el punto de vista de la *mimesis*. De hecho, su representación en ese registro haría de la imagen algo indignantemente intolerable. En este sentido, se ve que lo irrepresentable no lo es necesariamente en sí mismo, sino que tiene que ver con el régimen de mostración que se emplee. Por lo tanto, lo que deja en evidencia la obra en cuestión es que las imágenes de lo intolerable sólo pueden adquirir materialidad si el dispositivo con el cual se muestran es de otro orden que el de la representación mimética. La representación es intolerable, el cuerpo colonizado por la organización del organismo es intolerable, la voz es intolerable; por lo cual, el régimen de visibilidad de la obra quiebra esos registros y se direcciona hacia la producción de otros cuerpos y otras imágenes en esas corporalidades atravesadas por lo aberrante.

Imágenes y cuerpos aberrantes. Sobre *Bajorrelieve apocalíptico*

En el montaje *Bajorrelieve apocalíptico* (2018)⁷¹, de la Compañía Experimental Los Toritos, se pueden observar agenciamientos teatrales que ponen en funcionamiento lógicas de hibridación, tendientes a la construcción de una corporalidad desorganizada. Ante todo, es importante mencionar el proceso de gestación de la obra. La propuesta poética se diagrama a partir de un agenciamiento entre la danza butoh y las técnicas teatrales de desarticulación del cuerpo, que constituyen la peculiaridad de la investigación de la compañía mendocina. Este proceso de indagación implicó varios meses de trabajo de laboratorio, donde el actor y director exploraron ejercicios que llevaron a la aparición de un código propio de la obra. En función de la observación del cuerpo actoral, y de las imágenes y energías que se hacen presentes, el director y dramaturgo Daniel Fermani, compuso una serie

⁷¹ *Bajorrelieve apocalíptico* es un trabajo realizado por la Compañía Experimental Los Toritos, de Mendoza, estrenado en el año 2018. La obra está escrita y dirigida por Daniel Fermani e interpretada por Nicolás Perrone. La iluminación está a cargo de Daniela Aveni y Sabrina Pascual, y el vestuario es creación de Victoria Fornoni. La producción y realización independiente es de la Compañía Los Toritos. Un registro audiovisual de la obra puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=V5e03Wjbaro>

de textos fragmentarios, escritos en forma de versos, como un modo de acoplar la palabra al cuerpo, pero teniendo en cuenta que ésta es un resultado *a posteriori*. Cabe aclarar que esta operación de construcción de la obra y su texto, es particular y exclusivo de este montaje, no así de otros. Mencionamos esto para entender que aquí se pone en marcha un agenciamiento teatral, que atañe a los elementos de pre-producción de la obra, los cuales se dan cita como parte misma del proceso creativo, y no como un agente externo, ya concebido de antemano.

De este modo, la palabra se inserta en la imagen teatral, mostrándose a sí misma como un compuesto de imágenes y no como la gramática que ordena la escena. Aquí observamos otro uso de la lengua que, en términos de Deleuze, podríamos llamar minoritario. Hay un devenir extranjero dentro de la dramaturgia del texto teatral. El esquema dramático se sustrae, es amputado. La estructura de poder que determina la organización de la teatralidad desaparece. En su lugar, el texto se presenta como una serie de imágenes fragmentarias yuxtapuestas entre sí. Dichas palabras-imágenes hablan sobre las formas en que los modos de vida contemporáneos socavan todas las expectativas de un mundo con un futuro alentador. Asimismo, plantean el dolor de unos cuerpos frente el hambre, la desigualdad, el desencanto, el consumismo y ante la expulsión de la vida que implican tales figuras. En este sentido, lo que la palabra enuncia son esas imágenes, pero éstas no determinan la teatralidad de la escena. Esta última, acontece por medio del dispositivo de visibilidad de la obra, y de los agenciamientos teatrales con los elementos de utilería, vestuario, luz y sonido. Tales agenciamientos se articulan a partir de un uso desorganizado del cuerpo, esto es, por la mediación del cuerpo sin órganos.

La primera escena se compone por un agenciamiento entre fragmentos del cuerpo, la luz y el sonido. El actor realiza un trabajo con la espalda. La iluminación tenue recorta el espacio y sólo deja ver ese objeto parcial: la espalda y sus movimientos microfísicos. La secuencia asume una temporalidad de la lentitud, para dejar ver cada movimiento, cada músculo, cada torsión y cada tensión concatenarse entre sí, en una suerte de danza aberrante de un fragmento corporal que aparece casi flotante. Esto ya enuncia el tenor de toda la obra. El cuerpo es una forma imposible en su representación. Acompañado por la música, el cuerpo reacciona ante el impulso externo y lo pliega sobre sí mismo, logrando cada vez una composición que acumula lo anterior como capas que se superponen y contaminan entre sí. Sólo esto es lo que impele al

movimiento. En otros términos, no se trata de una coreografía, sino de una secuencia que se mueve a sí misma por medio de la exploración de zonas de intensidad. Por momentos, la imagen es solo de una espalda, o un cuerpo decapitado, ya que la cabeza está plegada hacia adelante y no se ve; la imagen es la de un objeto parcial que flota en la luz. Paulatinamente, el cuerpo incorpora partes y posibilidades de movilidad, hasta que se yergue con movimientos desarticulados. El trazo del recorrido se realiza con lentitud, dándole presencia a cada una de las partes de ese cuerpo que, ahora, se mueve como un organismo anómalo y aberrante. Los gestos faciales comienzan a acompañar la danza irregular y monstruosa. Todo forma parte de una gran disociación corporal que abandona la figuración. Finalmente, la temporalidad del ritmo se disloca cuando irrumpe un estallido en la velocidad, y el actor recorre todo el escenario con movimientos vertiginosos, tensiones y caídas, al tiempo que repite (y aquí la repetición cobra un espesor por sí mismo) un texto: “Tengo un cuerpo/ tengo tu cuerpo/ no te tengo/ soy un cuerpo/ no tengo cuerpo/ no soy” (Fermani, 2020, p.7). De algún modo, esta escena anuncia y sintetiza el talante de la obra. De ahí en más, solo queda asistir al devenir de ese cuerpo sin órganos.

Hasta aquí, hablamos de la forma particular en que dos sustracciones acontecen en *Bajorrelieve apocalíptico*: la sustracción del texto en tanto drama, que deviene fragmentación e imágenes, con la consecuente aminoración de la lengua en un uso anómalo; y la sustracción de la representación en la figura de un cuerpo sin órganos. Esto determina una tercera amputación, que es la del personaje. Este elemento dramático desaparece por completo y es desplazado por un cuerpo que transita por devenires. Como vimos en el tercer capítulo, Deleuze indica que una obra no se determina por la aparición de un personaje definido psicológicamente, sino que se confunde con el proceso de gestación de este último. En nuestro caso, no se trata de la actuación como construcción de un personaje dramático. No hay término al que se dirija el trabajo del actor, sino más bien una materialización que se define por su operación, por su movimiento, por su mutación, por la alianza de elementos heteróclitos. Se trata de transitar devenires. En la obra, éstos son de distintos tipos: animales, monstruosos, inorgánicos, etéreos. Estas son formas de energía y tonos corporales que introducen el movimiento y la cualidad de ese movimiento. Por ejemplo, en una escena, la corporalidad se configura y transfigura a partir de la imagen del agua, que actúa como flujo energético. Es decir, todos los movimientos se

componen como un devenir agua, no imitan el movimiento de ésta. Se trata de emplear el flujo como un motor que compone corporalidad y movimiento.

Ahora bien, en otras escenas, el desplazamiento de la noción de personaje adquiere otros matices. Hay dos escenas donde aparecen figuras o personajes provenientes de la mitología. Se trata de Prometeo y del Minotauro. En rigor, éstos no son personajes, sino figuras sustraídas de su lugar común, o de su zona territorial, y reescritos en otro contexto donde adquieren el valor de símbolos. Por ejemplo, Prometeo⁷², en su discurso, describe las imágenes de la condena, el puesto del sujeto mortal en el cosmos y la insoportable mentira de la inmortalidad. Y el Minotauro⁷³ expone las imágenes de los laberintos que apresan al cuerpo hasta su agotamiento y la necesidad de parir monstruos para, por fin, reconocerse. Toda una imaginería del cuerpo ante el abismo que lo devora. Una seguidilla de imágenes que teatralizan el *pathos* de un cuerpo agotado. En términos técnicos y de escritura del cuerpo, estas figuras operan como otras imágenes con las que se establecen filiaciones y agenciamientos, con los cuales aparecen nuevas presencias, con matices energéticos y movimientos particulares, como así también variaciones vocales diferentes. En otras palabras, se compone con ellos una multiplicidad de corporalidades. Por lo tanto, la sustracción del personaje dramático opera con la inserción y reescritura de una figura, que se agencia a un uso tonal y energético del cuerpo y éste, a su vez, a un uso vocal de tonos y resonadores. Toda una cartografía de la multiplicidad que se registra en un cuerpo sin órganos.

Por otra parte, el uso de la utilería y el vestuario no es instrumental. Los escasos elementos empleados se transfiguran en el cuerpo del actor, se acoplan de manera que los elementos no sean puras exterioridades ajenas; éstos son el cuerpo mismo. Por ejemplo, se emplea una pantalla circular que se encuentra colgada gran parte de la obra, inerte. Cuando el actor la toma, ésta se agencia a su cuerpo y configura otra imagen corporal. La visualidad de la escena está en primer plano, aunque lo clave de esto es cómo la experimentación tiende a transfigurar todo en cuerpo. La corporalidad no se limita jamás a la extensión del actor, sino que es un proceso de individuación en

⁷² “Debo entregar mi hígado cada mañana”, “No hay peor delito que conocer la propia cárcel”, “Voy a arrojar sobre el mundo una gota de semen. Para que todo lo inmortal se convierta a la vida” (Fermani, 2020, pp.9-10).

⁷³ “No quiero ser hombre. Un asesino. La voz que miente. La mano que golpea. El beso que traiciona”, “Llenaría el mundo de monstruos/ Para que nadie se desconozca” (Fermani, 2020, p.11).

conjunto con todos los elementos del plano de composición. En este caso, el agenciamiento está operado por el actor, la pantalla que adquiere diversas formas en su manipulación, la luz que le otorga una calidad específica, las sombras que proyecta, el uso de una tela que muta en vestido y a la vez extiende las extremidades del actor, la palabra que se inserta en toda esta imaginiería. En este sentido, vemos que la imagen teatral es la presencia de estos agenciamientos de multiplicidades que, en sí mismos y por separado, no tienen ningún valor significativo.

En otras escenas, se exploran imágenes auditivas, por medio de sonidos que transforman la respiración en agitación, y ésta en sonoridades guturales, balbuceos, ahogos, etc. Además, el uso intuitivo de instrumentos poco convencionales (arpa de boca, tambor trueno) operan en la producción de sonidos que engendran ambientes e interrupciones en el decurso de la obra, como así también superposiciones. Aquí vemos otro uso de la imagen, pues su materialidad está puesta en lo auditivo; esto hace una presencia teatral fundamental en el plano de composición de la realización escénica, y produce sus propios efectos. En consecuencia, vemos cómo la noción de imagen se modula constantemente, más allá de la mera visualidad. Esto es parte de la imaginiería teatral que propone la obra y que configura la heterogeneidad del dispositivo escénico que, si bien es despojado o aparentemente minimalista, está atravesado por gran cantidad de materialidades.

¿Hacia dónde conducen, en *Bajorrelieve apocalíptico*, las sustracciones, devenires y agenciamientos producidos por la variación del cuerpo sin órganos? Hacia una serie de imágenes dantescas que son la forma exangüe del cuerpo de la representación. El esquema representativo se revela absolutamente depotenciado; el cuerpo ya no tiende a representar nada. Por el contrario, todo su movimiento es un gran quejido ante las capturas de la figuración. Frente a esto, el cuerpo explora formas de desorganizarse, y atraviesa las afecciones de lo aberrante, de lo inescrutable, de las zonas donde el cuerpo se precipita sobre sí mismo, sobre su propia catástrofe. Lo apocalíptico es la realidad del cuerpo ante la representación. Sobre estas ruinas emergen otras imágenes; las figuras que anuncian el devenir del cuerpo hacia otras experiencias del deseo. Las operaciones de la obra componen una imagen teatral que se sintetiza en su propia presencia. Toda la fuerza afectiva del cuerpo se condensa en la intensidad de la presencia de la imagen teatral que ha abandonado la figuración. Estas potencias son modos de aparición del cuerpo sin órganos y las posibilidades que

éste abre. Como señalan Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos es también el cuerpo del deseo. En este caso, se trata de ver que las posibilidades que se abren con la desorganización del organismo, con el tránsito del cuerpo por afecciones múltiples y deformantes, con la transfiguración del cuerpo en imágenes y gestos, son posibilidades del deseo, esto es, de otros modos de existencia o de la producción de corporalidades cuyas afecciones están en variación continua.

De acuerdo con esto, además de las imágenes de lo aberrante, aparece lo aberrante de la imagen. Desde esta perspectiva, entendemos que la imagen teatral, modulada desde el cuerpo sin órganos, muestra zonas de teratología. Los usos anómalos del cuerpo y una búsqueda de lo deformante en la actuación, se dirigen a la exploración del aspecto aberrante de la imagen, aquellos intersticios donde ésta se desprende del orden apolíneo y figurativo, y se desvía hacia el territorio de lo inescrutable. Ahora bien, en la obra analizada, esto se sintetiza en imágenes visualmente seductoras. Es decir, no se lleva la estética del espanto al punto de lo aborrecible, sino que se sumerge en las hendiduras donde la imagen se vuelve atractiva. De alguna manera, lo que permite el cuerpo sin órganos, además de desplazar la representación por la presencia, es encontrar lo tentador de la imagen en lo aberrante, y realzar la materialidad de un cuerpo como posibilidad del deseo. Y, sobre todo, mostrar que la imagen misma posee zonas de aberración que son puntos que pueden transformarse en líneas de fuga, cuyo desarrollo hace presente los cuerpos fatigados por la lógica de la representación. Lo teratológico del cuerpo sin órganos decanta en la producción de una imagería, cuya cualidad intensifica lo sensible y lo vuelve seductor, envolvente. Hay, entonces, una cualidad hipnótica en la imagen, cuyo poder, en este caso, está articulado por la forma en que los cuerpos devienen aberrantes y, en ese devenir, producen aperturas afectivas.

Imágenes y política de la mirada. Sobre *Panóptico*

En la obra *Panóptico* (2002)⁷⁴, del grupo riojano Kamar, asistimos a una reconfiguración de la distancia entre el escenario y la sala por medio del dispositivo

⁷⁴ *Panóptico* es una obra del elenco Kamar teatro de la luna, de la provincia de La Rioja. Estrenada en el año 2002, ha sido repuesta numerosas veces hasta la actualidad. Está dirigida por Daniel Acuña Pinto e interpretada por él mismo y Miriam Corzi. La producción y realización independiente está a cargo del grupo Kamar.

teatral de exposición. El montaje claramente alude a una inspiración foucaultiana, a partir de la cual se hace posible indagar los regímenes de visibilidad de un espectáculo y un reparto de lo sensible, donde se ven redistribuidas las funciones y jerarquías de la visión.

En *Panóptico*, todo el recinto donde acontece la obra se transforma en parte del dispositivo teatral. Las gradas se montan de manera circular alrededor de un espacio que funciona como escenario, es decir, se transforman en un mecanismo que rodea el espacio de desarrollo de la acción teatral. Esta disposición involucra al espectador en la obra, en el sentido del desplazamiento de la mirada tradicional sobre la escena. No obstante, no es una mera organización circular de la sala, como en tantas puestas puede observarse, sino un borramiento del escenario y la sala en un espacio más pequeño (alrededor de quince espectadores). Al mismo tiempo, cada uno de los asistentes se encuentra aislado del resto por medio de unas planchas de madera que lo encierran en el espacio individual de su asiento. De este modo, el espectador no puede ver a quiénes tiene a los costados, sino solamente al espectador enfrente suyo en la disposición circular. Únicamente los actores adquieren una visión panóptica de la audiencia, invirtiendo el sistema de jerarquía de visibilidad en el teatro. Además, los artistas pueden salirse del círculo y trabajar por detrás de los espectadores, lo cual produce una desjerarquización aún mayor del sistema perceptual de la obra. El público se hace partícipe, de cierta manera, del dispositivo escénico pues, en última instancia, lo puesto en cuestión es quién ocupa realmente el lugar de observador.

Con respecto al texto, la obra es una reescritura de *Hamletmaschine* de Heiner Müller. Reescritura que, en realidad, es una suerte de híbrido frankensteiniano, dado que el grupo, durante el proceso creativo, fue interceptando la dramaturgia con otros textos de naturaleza muy diversa, fragmentos de obras de Foucault, Marx, Lenin, Mao, entre otros. Estos textos aparecen como destellos dentro del desarrollo de la obra, como fragmentos episódicos al interior de un gran manifiesto por la sublevación, que es la obra en su totalidad. La operación sobre el texto de Müller es un efecto de superposición de capas llevado al extremo de la deformación. El texto del dramaturgo alemán es una reescritura del *Hamlet* shakespeariano, donde sustrae todos los elementos del drama original, a partir de lo que él llama una caja implosiva, para reducir la estructura a un mero esqueleto, efecto de la dinamitación de la trama. En este sentido, solo quedan dos personajes, Hamlet y Ofelia, a quienes Müller pone a

dialogar sobre la realidad del sujeto contemporáneo. En el caso de Kamar, superponen una operación similar a la ya efectuada por el dramaturgo alemán, por lo cual tenemos una duplicación exponencial de la resignificación. La reescritura está pensada desde la interpelación de los sucesos de la crisis social de diciembre de 2001 en Argentina (disparador para la génesis de la obra). En este sentido, la obra expone las inquietudes por los efectos de la represión y del disciplinamiento, y por las posibles formas de sublevación popular que, en boca de los nuevos personajes, componen escenas donde Hamlet y Ofelia se rebelan contra el destino de su propio drama y dan cuenta de los conflictos del sujeto en los albores del siglo XXI. Allí es donde los textos de Marx, Lenin o Mao aparecen de forma desconcertante para reforzar el concepto poético, y donde el dispositivo panóptico de la obra cobra otro sentido.

Esta lógica de producción tiene que ver con un posicionamiento del grupo respecto a los intereses creativos y la forma de materializarlos. Como expresa Miriam Corzi, una de las fundadoras del elenco, ese es el esquema común que atraviesa toda la producción histórica del grupo. De lo que se trata es de construir una dramaturgia del actor, esto es, un trabajo donde la actuación sea una experiencia de investigación y se encadene con los propios intereses y compromisos éticos y políticos. “El desarrollo de esta práctica de trabajo permitió a los integrantes del grupo Kamar despertar en el campo de la experimentación, imágenes latentes en sus propios universos personales y reconocerlas como reflejo de su vida cultural” (Corzi, 2019, p.34). Para Kamar el vínculo entre lo poético, lo estético y lo político es indiscernible. Y esto es lo que se evidencia en *Panóptico*. El dispositivo de visibilidad tiene que ver con un cuestionamiento de las políticas de la mirada. Es una pregunta por el quién mira y por los roles de jerarquía en el teatro; como así también una pregunta por los lugares autorizados para tomar la voz. Repensar el régimen escópico, entonces, es una forma de redistribuir las imágenes y lo que éstas pretenden producir.

En este sentido, el trabajo se puede inscribir en una idea brechtiana sobre la función social del teatro. Las imágenes de la obra tienden a producir una distancia con el espectador, en el sentido de la identificación. No se trata de que los espectadores se identifiquen catárticamente con los personajes, sino de colocarlos en la posición activa de sujetos interpretantes; una especie de arenga a la toma de consciencia de clase. Sin embargo, esta distancia de la identificación, cuya intención es intelectual (en el sentido de la toma de consciencia) es abolida constantemente por la naturaleza misma del

dispositivo de visibilidad. La enorme cercanía física, más el intenso trabajo corporal de los actores, produce afecciones sensoriales en la audiencia. Muchas de ellas tienen un carácter de irrupción sorpresiva. Por ejemplo, en una escena el actor trepa a gran altura por una cadena colgada del techo y luego se deja caer sobre el suelo. En otra, la actriz salta de entre las gradas y comienza a clavar cuchillos sobre las planchas de madera que separan al público. En otra, ambos salen del círculo panóptico y se colocan detrás de los espectadores, mientras manipulan instrumentos de percusión que producen sonoridades inquietantes. De modo que los asistentes se ven interpelados constantemente en sentido afectivo. Y si a esto le sumamos las intervenciones sobre los textos, que desplazan la ficción de la mera metáfora, podemos ver que el dispositivo escénico complejiza el aprendizaje brechtiano. No se trata sólo de una toma de conciencia ni de una exposición de la verdad sobre las relaciones sociales (si bien, hay que decirlo, esta es la intención de Kamar). El mismo dispositivo de exposición obliga a que el espectador se vuelva activo, y no sólo porque tenga que pensar e interpretar, sino también porque se lo pone en otra posición de observación y percepción, donde su mirada ya no está a salvo del escenario, sino inserta en él y donde su afectación sensorial está potenciada. Hay otra política del mirar que se pone en juego, en la cual los lugares de jerarquía se redistribuyen.

Imágenes de la herida. Sobre *Nosotras en el espejo*

Miriam Corzi, actriz, docente e investigadora del elenco Kamar, reflexiona sobre la historia y trayecto del grupo en relación a los intereses que han determinado sus producciones teatrales y su lógica de trabajo. “¿Cuál es la imagen que nos ha atravesado, de la cual hemos sido mediadores, y que el grupo Kamar proyecta como propuesta hacia la comunidad?” (Corzi, 2019, p.34). En esta pregunta, la actriz reconoce un influjo de la perspectiva warburgiana que remite a la noción de *Pathosformel*⁷⁵. Esta última, a riesgo de reducir su complejidad, refiere las formas representativas y significantes que cristalizan un momento histórico (al menos en el instante de su primera síntesis), y que contienen una fuerza afectiva fundamental en la experiencia social; éstas marcan una temporalidad que puede ser reactivada en la

⁷⁵ Si bien esta noción de Aby Warburg no es fuente de nuestro trabajo, se puede consultar los trabajos de Georges Didi-Huberman (2002), José Emilio Burucúa (2006), María Cecilia Perea (2013) o Paulina Antacli (2012) para mayor detalle.

inducción emocional que esas experiencias suponen y que constituyen parte de la memoria colectiva, lo cual coloca al artista en un rol más bien mediador. Desde este punto de vista, Corzi considera que las imágenes que le interesan a Kamar se constituyen como parte de un proceso natural, dado por la lógica del trabajo experimental de laboratorio (inspirado en la antropología teatral de Eugenio Barba y el teatro laboratorio de Jerzy Grotowski) y, sobre todo, por los atravesamientos afectivos de las actrices y actores del grupo. En este sentido, la imagen recurrente en sus obras es la de las mujeres, sus pasiones, deseos, fuerzas, violencias, silenciamientos y roles sociales, en una suerte de imaginería femenina trágica. “Creemos que analizando la imagen interior heredada, aquella que nos ha llevado al límite de la sensibilidad, podremos ser el medio correcto para su transmutación” (Corzi, 2019, p.41). De esta manera, Kamar adopta un posicionamiento político en su teatro, direccionado a una exploración de las afecciones e imágenes que los atraviesan, su correlato social y el devenir vehículo del artista para producir un efecto emancipador en los espectadores.

El montaje *Nosotras en el espejo* (2014)⁷⁶ sintetiza las imágenes e intereses comunes del elenco. La obra se plantea como un trabajo documental testimonial, que reúne experiencias reales de mujeres víctimas de violencia de género en todos sus tipos; testimonios que se reescriben en una dramaturgia de la palabra junto a imágenes poéticas. En primer lugar, cabe destacar el aspecto dramático del texto, construido desde la fragmentariedad y singularidad de los testimonios, y anudados mediante un personaje extrapolado de la literatura teatral clásica; se trata de la figura de Desdémona, del *Othelo* de Shakespeare. Por un lado, tenemos los documentos en primera persona de los testimonios de mujeres, los cuales dan cuenta una multiplicidad de situaciones de violencia. La recopilación de estas experiencias, como metodología para la construcción del posterior dispositivo de visibilidad, implica un dispositivo previo, en el cual la actriz, recopiladora de los testimonios, estableció una relación de cercanía afectiva con las entrevistadas (según ella misma narra). Dicho dispositivo

⁷⁶ *Nosotras en el espejo* es un trabajo del grupo Kamar, teatro de la luna, de la provincia de La Rioja, estrenado en el año 2014. La obra está escrita y protagonizada por Miriam Corzi, con la dirección artística de Daniel Acuña Pinto. Cuenta con el asesoramiento del equipo profesional del Ministerio Público Fiscal y Secretaría de la Mujer, Grupo “Volver a vivir”, coordinado por la Dra. Aldana Brizuela Navarro. La producción y realización independiente está a cargo del grupo Kamar. Algunos momentos del proceso de producción de la obra están sintetizados en un desmontaje audiovisual accesible en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=IcCeIyH7W90&ab_channel=MIRIAMCORZI

afectivo, le permitieron encontrar algunos hilos en común que se tejen entre las experiencias, los cuales, luego, sirvieron como referentes para la construcción poética de la obra. En este proceso previo, aparece el espectro del silencio y la soledad como dos denominadores comunes de los testimonios. Asimismo, lo dicho se entreteje con lo no dicho, en la medida en que la palabra se espesa con los silencios, los gestos, las miradas, etc. En otros términos, podemos decir que aparece lo innombrable con una potencia arrolladora. Por otro lado, tenemos la elección del personaje trágico de Desdémona como parte del dispositivo dramatúrgico. Esto responde a una política de lo trágico que recorre de manera repetitiva el trabajo de Kamar; se trata de pensar figuras femeninas que encarnan cierta tragedia del cuerpo de las mujeres y los modos en que eso se puede negar en tanto resistencia al destino condenatorio. Pero, fundamentalmente, este personaje surge como decantación de la experiencia heurística previa. En uno de los pasajes de la obra shakespeariana, Desdémona le miente a su padre para encontrarse furtivamente con Otelo. Al enterarse aquel de esto, advierte, más tarde, al mismo Otelo que no debe fiarse de su hija, pues tal como lo hizo con él, lo engañará. Esto alimenta los celos del personaje, hasta el desenlace fatal de la obra. La intertextualidad con este episodio aparece en *Nosotras en el espejo* en el personaje que les presta voz a los testimonios. Así como estas mujeres fueron víctimas de violencia en el hogar, y confinadas a callar su herida, la figura de Desdémona comparte el aspecto trágico de no haber podido nunca ser usuaria de la palabra que la defiende. De acuerdo con esto, la realidad y la ficción encuentran su nudo en el pasaje del silencio en soledad hacia la toma de la palabra en la escena mediado por el personaje. Este es uno de los primeros agenciamientos teatrales, que se convierte en el sostén y diagrama de toda la obra.

El espacio escénico, por su parte, se presenta de manera especular, con la forma de un pasillo entre dos gradas de público. Es decir que la mirada sobre la escena se realiza desde el costado y, al mismo tiempo, los espectadores quedan enfrentados. En ese escenario de dos frentes, se extiende un papel blanco desde el piso hasta un muro, por el cual trepa. Finalmente, se disponen algunos elementos de utilería, como un cuenco con agua, un jarrón, flores, guirnaldas con siluetas humanas, etc. Estos son todos los elementos con los que, luego, la actriz interactúa para producir agenciamientos y construir el dispositivo de visibilidad de la obra. Tal dispositivo, como dijimos al principio, se caracteriza por un régimen escópico que anula el frente

y lo desdobra. En este sentido la obra se ve desde dos costados, pero nunca desde el frente. Además, los espectadores están enfrentados, lo cual genera un efecto escópico de mayor fuerza, pues se ven entre ellos, sus reacciones, sus posturas, etc. Se transforman, así, en los testigos de los testimonios (otro juego de espejos) que la ficción desarrolla. Al mismo tiempo, el acto de atestiguar implica observar desde el costado. Esto es interesante por la carga afectiva y simbólica que implica. De modo que la obra invita a los asistentes a verse también en el espejo.

En otro orden de cosas, la obra se corre de la lógica narrativa del drama. Si bien consiste en testimonios, éstos no tienen la estructura dramática de una historia que se concatena para configurar una línea de inicio-desarrollo-fin, sino que se vale de la discontinuidad para producir imágenes con el texto y los agenciamientos escénicos. Dicho de otra manera, el texto no marca la dirección de la obra, sino que es una imagen más, que se refuerza junto con la acción. Ésta se produce mediante agenciamientos, y no representaciones del discurso; mediante el trabajo con los elementos de utilería y la generación de imágenes, que no son la ilustración de la palabra, pero que tienen una pretensión simbolista. Desde el punto de vista de la imagen teatral, los agenciamientos escénicos producen las escenas como fragmentos, como imágenes que adoptan el valor de símbolos que intentan reforzar el concepto de la obra en la forma de la delicadeza o lo siniestro de las imágenes. Por ejemplo, en una escena la actriz trabaja con unas flores; en otra, con una copa de vino; en otra, con unas guirnaldas con formas humanas que coloca como si fueran un tendedero de ropa. En todas ellas, las imágenes remiten a la visualidad de los cuadros de Esteban Murillo, que evocan las escenas de la cotidianidad del hogar. En los textos que acompañan esas escenas, se cuentan sensaciones, hechos y reflexiones sobre la violencia de la cotidianidad del hogar, y cómo éste se transforma, en esas circunstancias, en el espacio que alberga el peligro. En este sentido, la sencillez y fragilidad de un objeto (flores, copa, guirnalda) se transmuta en un elemento familiar que alberga el horror.

Una de las últimas escenas adopta un carácter más performático. En ella, Desdémona se despoja por completo de sus vestiduras y deja expuesto el cuerpo desnudo de la actriz, intervenido con escrituras sobre él. Se pasa del personaje a la *performer*; la ficción (si bien no desaparece totalmente) se enrarece con la presencia, antes inefable, de la realidad. En su piel se leen mandatos patriarcales, impresos como marcas indelebles sobre el cuerpo que, además, parece magullado por la acción de esas

palabras. Aquí la metáfora desaparece por completo, para dar lugar, por un momento, a la irrupción de lo real en toda su evidencia. Luego, la actriz emplea un cuenco con agua para lavarse las heridas del rostro y cuello. Inmediatamente, toma un jarrón que vierte sobre su cabeza, dejando caer un líquido negro y espeso que empapa su cabello y piel. Esta nueva materialidad le permite utilizar el cabello como una gran brocha, con la que pinta, sobre el papel del suelo, su propia silueta. Después de esta acción, se dirige hasta el muro, también cubierto de papel, y con todo su cuerpo se frota contra él. Al retirarse, queda dibujado el trazo espectral de una cruz que, frente a la silueta del piso, sellan la tumba de Desdémona. El personaje es desplazado por la pura materialidad de la carne. Sin embargo, es un pasaje hacia una reinención del destino trágico. En ese momento, la *performer* toma nuevamente el cuenco con agua y extiende su mano con un paño, gesto que habilita a los espectadores a acercarse y lavar las marcas y escrituras del cuerpo. La acción colectiva extiende el *pathos* de la imagen, involucra al público mediante una borradura de la distancia y hace de la escena un espacio donde destella el acontecimiento.

La imagen anterior es directa y elocuente, y muestra intensivamente el aspecto performativo de la imagen teatral. Es la imagen de la herida que, a su vez, presenta la herida de la imagen. La herida es la presencia absoluta de la imagen que toca lo real. Dentro de la lógica de la imagen teatral (como hemos determinado en capítulos anteriores), el cuerpo es el elemento que materializa la imagen, con la cual puede tocar lo real. Para lograr ese contacto es necesario un enlace entre el cuerpo y la imagen, que hemos indicado en la performatividad. Por lo tanto, en *Nosotras en el espejo*, el cuerpo muestra que la imagen misma posee una herida. Es la herida que la hace presente como testimonio inenarrable de la realidad, en este caso, de los cuerpos femeninos violentados. La *performance* de la última escena, deja en evidencia el aspecto autorreferencial de la imagen: vale por sí misma. Éste lleva a una conciencia de la herida que, luego, es sanada por la participación de los espectadores, los cuales nunca fueron un testigo indiferente. La imaginería de la obra se teje dentro de una poética simbolista, que quiebra la linealidad de la *mimesis* y el relato, pero que trabaja la representación desde el lugar de la imagen como productora de símbolos. Estos últimos, por su parte, no son meras presencias visuales, sino que se dirigen a un objetivo ulterior: el manifiesto político. La herida de la imagen muestra su politicidad en la forma de una obra que propone un reparto de lo sensible propio, donde los lugares

de visión son laterales y no centrales (espectadores), donde la diferencia entre el escenario y la sala se borra (participación activa del público) y donde las imágenes reconfiguran los lugares de enunciación y lo que es posible decir y ver (los testimonios y cuerpos vivos en la ficción). Son los agenciamientos teatrales singulares de esta obra los que determinan este dispositivo de mostración que, al mismo tiempo, propone un reparto político de lo sensible. Ahora bien, lo que la imagen teatral muestra en este caso, es la posibilidad de lo irrepresentable. Ninguno de los testimonios había podido alcanzar el estatuto de lo audible y visible, hasta que fueron agenciados en un régimen escópico diferente: el dispositivo visual de la obra. De modo que la imagen teatral toca lo irrepresentable cuando toca lo real por medio de la herida.

Imágenes y cuerpos disidentes. Sobre *Un des-generado en el claro de luna*

La obra *Un des-generado en el claro de luna* (2016)⁷⁷, del grupo Gires Escénica, de La Rioja, combina varios registros que fluctúan entre lo teatral, la danza, la *performance* y el audiovisual. En el montaje se puede apreciar el devenir de un cuerpo hacia lo no identificable en el marco del dispositivo sexo-genérico. Justamente, “la intención es experimentar los límites del género y hacer un ejercicio de reprogramación. Esto fue inspirado por Leevon, quien ya tiene pasada por su propio cuerpo toda esa in-formación” (F. Tello, comunicación personal, 5 de septiembre de 2018). Leevon es un artista y *performer* que aborda prácticas del dragquinismo como un modo de extensión de su experiencia vital respecto a la experimentación con su propio género, el cual hace fluir entre las representaciones maricas, no binarias y *drags*. Esa in-formación corporal es la que puso en juego, junto a Federico Tello, para pensar una manifestación poética de la experiencia de des-generizarse, también como una clara respuesta política al índice peyorativo que implica el prefijo “des” cuando se refiere a un cuerpo generizado.

Un des-generado en el claro de luna muestra el devenir de un cuerpo *drag queen*, que se mueve desde la presencia de una masculinidad marcadamente binaria

⁷⁷ *Un des-generado en el claro de luna* es un trabajo del grupo Gires Escénica, de la provincia de La Rioja, estrenado en el año 2016. Está escrito y dirigido por Federico Tello e interpretado por Leevon. La edición audiovisual es de Alejandro Braff y el diseño sonoro y lumínico es de Marcos Leal. La producción y realización independiente está a cargo de Gires Escénica con la asistencia de Jackie O. Un registro audiovisual de la obra puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wm1aQnfKi4k&t=2233s>

hacia un flujo femenino que ya no es aprehensible desde esa lógica identitaria. Lo indeterminado, lo grotesco, la exageración, la desnudez de un cuerpo sin identidad, marcan el acontecer de la obra. El dispositivo escénico desviste al máximo otro dispositivo: el del cuerpo construido como una tecnología. Sobre el escenario están dispuestos una serie de elementos que son usados para ejecutar el transformismo durante la escena (peluca, rellenos, medias, cinta adhesiva, plataformas, vestido, etc.). La acción del *performer* consiste simplemente en mostrar el proceso de transformación de su presencia. Para ello, se coloca, ante la mirada del público, todos los implementos que configuran la ficción de su imagen femenina, y hace explícita la tecnología de ese género otro, inaprehensible desde el binarismo. El trabajo con la corporalidad, en este caso, configura una imagen desvinculada de las tecnologías que oponen lo masculino y femenino y se desvía hacia otro registro. Para ello, resulta crucial el uso de suplementos (los propios de la estética *drag*) que adquieren una función performativa; los suplementos producen aquello que pretenden completar y el cuerpo aparece como una construcción prostética. Es este aspecto prostético el que contribuye, además, a sustraer la figura del personaje por completo, y amputar el registro de ficción de la obra. Precisamente, ésta se muestra como una serie de imágenes teatrales que tocan lo real sin ninguna mediación metafórica. El montaje es un proceso de exposición sobre lo real descarnado de un cuerpo en construcción.

Muchas de las escenas de este trabajo exponen la imposibilidad de capturar el cuerpo como totalidad. Gran parte de las imágenes teatrales consisten en ejercicios de parcialización de la corporalidad a través del uso de proyecciones audiovisuales. En una de ellas, por ejemplo, la imagen se focaliza sobre la piel, impidiendo distinguir de qué parte del cuerpo se trata. La cámara recorre esta superficie, haciéndola aparecer como un espacio indeterminado y material. O bien se enfoca un objeto parcial más determinado, como una mano, que luego es reproducido sobre la escena por medio de la aparición del cuerpo del *performer*, entre el proyector y la pantalla. De este modo, se suscita una transición en las imágenes proyectadas desde un espacio puramente indeterminado como la piel, hacia partes extensivas del cuerpo, parcializadas y, finalmente, estas imágenes cobran materialidad en la escena cuando, entre el recorte producido por la luz, comienza a verse un brazo que juega con su existencia parcial y fragmentada.

El recorrido por estas parcialidades corporales, entonces, se desvía de la pura superficie de la piel cuando la proyección comienza a reproducir imágenes del aparato digestivo, y muestra el revés de la trama corporal. En estos audiovisuales, aparece la imagen del cuerpo como cavidad. Lo que resalta es aquello que no es visible en el cuerpo, los recovecos internos. Aquí es otro órgano el que se pone en primer plano, de manera provisoria. Por lo tanto, la organización del organismo se redistribuye en un cuerpo sin órganos. Por otra parte, lo que resulta llamativo, es que todas esas imágenes parecen remitir a un órgano anal. De acuerdo con el director, esto responde a una inquietud producida por “la lectura de textos de Paul B. Preciado, como el *Manifiesto contrasexual* o *Pornotopía*, que me hicieron pensar en la imagen del ano como tecnología sexual democrática” (F. Tello, comunicación personal, 5 de septiembre de 2018). Es decir, desde ese anclaje teórico, la escena se inclina a la mostración de imágenes que son inidentificables con un género y que, a su vez, son el territorio donde también se puede hacer una reelaboración del cuerpo. Al mismo tiempo, muestran una dimensión de lo real del cuerpo, la que no se ve y subyace como fondo común, y cuyo impacto visual produce repugnancia.

A la fragmentación visual se suma otra auditiva, el sonido como otro tipo de imagen. Por ejemplo, en una de las acciones, la oscuridad satura toda la escena; entonces una voz en *off* habla, hace presencia; escuchamos un interrogante sobre lo que puede ser el cuerpo, sus agujeros, sus superficies, su no identidad. Las palabras no se corresponden con la acción, ni la describen. Ya no hay acción y la visualidad es casi nula. El aparato ocularcentrista se fisura. La oscuridad pone en primer plano la imagen auditiva, y ésta no tiene un referente visual. Son superposiciones, nuevas imágenes, sonoras en este caso, que aparecen en el agenciamiento de la maquinaria escénica.

Todas las operaciones de reprogramación genérica muestran *in situ* una imagen teatral, en cuyo seno nos encontramos con un desmantelamiento del dispositivo escénico, con una *performance* que deshace la identidad y transita hacia un territorio más indeterminado; en definitiva, con una realización que hace real un cuerpo en tanto lo pone en escena. Lo performativo aparece configurando la realidad con las imágenes que se hacen presentes. El cuerpo que observamos juega constantemente con la construcción y deconstrucción de una corporalidad sexuada, al punto que ésta deviene indefinida, al menos desde la lógica de la representación. Este vaivén se aprecia en las apariciones del cuerpo marcadamente masculino, que luego deviene *drag queen*, y

nuevamente se desarma en otro cuerpo a medio camino entre lo masculino y femenino binario, hasta reaparecer, en la escena final, nuevamente como *drag*, exhibiendo un vestuario y tocado suntuosos que desestabilizan la visión por su exotismo. Estos ejercicios de desterritorialización son los propios de un cuerpo sin órganos, que se instala provisoriamente en un estrato, indaga sus posibilidades y se fuga hacia otro. Pero más preciso sería decir que se instala en un registro poshumano. En este caso, se vuelve imposible la aprehensión dentro de una identidad definida, la lógica del binarismo se desmantela y la imagen que presentifica la realización escénica es la de un cuerpo que transita por figuras que no son las de una naturaleza previa y que se sostiene por el uso de prótesis. Por ello, funciona como un dispositivo de crítica política hacia la sujeción de los cuerpos, y al ordenamiento de los mismos. El cuerpo aparece claramente como una tecnología, la cual es dejada al desnudo por la imaginaria de la obra, cuyo sustento está en la mixtura de lenguajes audiovisuales, teatrales y performáticos.

Imágenes y mixturas performativas. Sobre *Variaciones*

En la trilogía *Variaciones I, II y III* (2011, 2012, 2013)⁷⁸, del colectivo Ob Caenum de San Juan, nos encontramos con una poética dadaísta (si recordamos la clasificación de Valenzuela), donde se exploran los puntos de intersección entre lenguajes de diversa naturaleza, como el teatro, la *performance*, la música y el audiovisual. Como el mismo colectivo reconoce, se trata de desarrollar procesos creativos con procedimientos periféricos; de explorar imágenes desde el borde. Es decir, el trabajo se compone desde la mixtura de imágenes y lenguajes, para producir una experiencia de umbral entre disciplinas.

El dispositivo de visibilidad, en la trilogía mencionada, está planteado como una suerte de instalación, y se caracteriza por generar espacios escénicos que podríamos denominar inmanentes. La luz y el sonido no provienen desde afuera, esto es, de los implementos técnicos externos al espacio donde se desarrolla la acción, sino

⁷⁸ *Variaciones* es un conjunto de tres obras, estrenadas sucesivamente en 2011, 2012 y 2013. Están compuestas por el grupo Ob Caenum, de la provincia de San Juan, como una creación colectiva a partir el libro *Polvo* de Gabriela Halac. Los montajes están dirigidos por Guadalupe Suárez Jofré, e interpretados por ella, Facundo Cersósimo y Paula Sánchez, quien además se encarga del diseño sonoro y composición musical. La producción y realización independiente está a cargo del colectivo Ob Caenum. Un registro audiovisual de la segunda obra puede verse en: <https://vimeo.com/69327652>

que son manipulados desde la escena por los propios *performers*. La propuesta del colectivo se encamina a lograr un máximo de visibilidad del dispositivo y del artificio de la obra. En este sentido, todo lo que ocurre en escena, y lo que usualmente sucede detrás de ella (manipulación de la luz y el sonido, aparición de elementos de utilería, etc.) se muestra al espectador sin ocultar nada de la maquinaria escénica. En este caso, la disposición del escenario está delimitado y encuadrado por cables conectados a *laptops*, lámparas y proyectores, que son utilizados y activados desde el interior de la escena. Esta disposición reconfigura la división usual del espacio escénico, donde no hay diferencia entre lo visible y lo invisible para el espectador, sino que éste observa la maquinaria desnuda que configura la toda la obra.

Este dispositivo de visibilidad habilita todo un teatro de operaciones, el cual se sustenta en una serie de sustracciones. Por un lado, hay una sustracción de la narración. Si bien la obra está inspirada por algunos textos del libro *Polvo* de Gabriela Halac, la dramaturgia es propia del elenco, con la intervención de otros textos escritos por ellos. Todo está tomado en forma de fragmentos. De modo que la obra no pretende establecer una narración, sino presentar imágenes y sus posibles mutaciones. En cada una de las versiones de la obra, se ensayan variaciones con nuevas imágenes (sonoras, visuales, corporales, textuales), hilvanadas por el mismo tipo de dispositivo escénico antes descrito. En este sentido, la teatralidad se configura desde las diferentes operaciones que se experimentan en cada versión. No hay trama que desentrañar, sino un teatro como juego de posibilidades en el andamio de las imágenes que se proponen.

Por otro lado, en la experimentación de *Ob Caenum* se produce una sustracción y disolución de los personajes. “Nunca me ha interesado la noción de personaje” (G. Suárez Jofré, comunicación personal, 27 de octubre de 2016) sostiene con frecuencia la directora. En los trabajos mencionados, es imposible acceder al reconocimiento personal e identitario de un sujeto ficcional, tal como es definido en la estructura dramática clásica. Más bien, nos encontramos con una serie de cuerpos que operan elementos e instrumentos técnicos. Actuar, entonces, adquiere otros matices. Se trata de manipular los cuerpos en agenciamiento con los implementos técnicos del dispositivo escénico (cámaras, *laptops*, lámparas, proyectores). “En nuestros procesos creativos partimos de lo que sabemos hacer, de lo que nos sale; no trabajamos la actuación desde el virtuosismo. Por eso, preferimos llamarnos *performers*” (G. Suárez Jofré, comunicación personal, 27 de octubre de 2016). Aquí hay un posicionamiento

respecto de lo que significa la actuación, el cual tiene que ver con un reparto político de lo sensible. Ya no se trata de determinar el lugar del actor a partir de la capacidad técnica y su uso virtuoso, sino de mostrar qué otras capacidades emergen de un trabajo más intuitivo. Es decir, se pone en juego un régimen de lo visible en un *sensorium*, donde se diluyen las jerarquías técnicas que podrían determinar una actuación, y se legitima como tal la mostración operativa de unos *performers* que utilizan los elementos que desnudan el dispositivo teatral (apagar y encender luces, dirigir las, emplear una cámara para enfocar cuerpos, acercarse a la *laptop* para reproducir sonoridades; todo eso es parte del sistema visible de la obra).

Otro tanto acontece en relación a la aparición del sonido y los audiovisuales. Ambas imágenes se instalan en la escena mediante la superposición y fragmentación, cuyos efectos son la desestratificación de estos elementos. En relación a la imagen audiovisual, se suelen utilizar proyecciones abstractas para generar composiciones visuales y de sombras, como así también recortes de luz. Asimismo, se emplea una cámara para registrar determinados momentos de la *performance* y amplificarlos en la proyección, como una secuencia de pintado de labios, un rostro, una mano, etc. En cuanto al sonido se refiere, durante las *performances* el uso pleno de la voz se combina, en algunas ocasiones, con una amplificación por medio de micrófonos. En estos casos, se suele trabajar el susurro y el canto superpuesto a esos susurros, lo cual genera un ambiente de sopor narcótico. En otras ocasiones, se emplea un *looper* para grabar fragmentos de voces y ponerlos en un bucle de repetición y superposición. Todos estos efectos producen una desterritorialización de la voz, esto es, un corrimiento de su forma estratificada en cuanto canal de comunicación del discurso. La lengua se aminora, pues las operaciones mencionadas la ponen en un estado de variación continua. Además, la función comunicativa se disloca y se vuelve más bien afectiva, pues las operaciones técnicas tienen un carácter asignificante, son simplemente bloques de sensación que no se asocian a algún referente en el orden del significado. En otros términos, la sonoridad opera como imagen.

Por lo que se refiere al ritmo, el trabajo tiende a instalarse en otras relaciones de temporalidad, que no son las de la espectacularización. Los *performers* operan con una constante lentitud, asumen un ritmo que fuerza la expectación a un mayor esfuerzo de concentración y que, por momentos, conduce la percepción hacia un estado de sopor hipnótico. El ritmo se da en una perpetua dilación, donde parece que nada ocurre. Y

esto es cierto desde el punto de vista de una linealidad causal y narrativa, donde se desenvuelve una trama. Esto no ocurre. Por el contrario, se trata siempre de fragmentos episódicos, de micro acciones donde se superponen imágenes visuales, corporales y sonoras, las cuales engendran una materia cuya temporalidad se dilata e insiste como pura duración. Lo importante es la persistencia de las imágenes, las cuales se toman su tiempo, para generarse, desarrollarse y declinar. El ritmo se da en esa duración ralentizada de las imágenes, en una temporalidad de la dilación.

Por último, hay que señalar que las imágenes de *Variaciones* exponen sobre el escenario el aspecto performativo de la mixtura. Por un lado, la hibridación de lenguajes sonoros, audiovisuales y teatrales hacen que la teatralidad se desplace del lugar de la representación, propio de las poéticas realistas. En este caso, se explora un modo de producción más dadaísta, en cuanto se apropia de objetos e instrumentos técnicos y los pone a jugar en el escenario, con vistas a producir agenciamientos que reconfiguren el modo de uso de esos implementos. El dispositivo de visibilidad produce una transfiguración de lo cotidiano. Por otro lado, el esquema de la significación se quiebra. En este conjunto de obras, cada imagen (corporal, visual, sonora), tiene una valencia por sí misma, es autorreferencial y asignificante. La función comunicativa es reemplazada por una estética del efecto, que en este caso tiende a la producción de un ambiente enrarecido, frío e hipnótico. Asimismo, la mixtura de lenguajes pone a la propuesta en una zona de liminalidad, esto es, de umbral, donde la combinación de imágenes y procedimientos produce desorientación, y hace oscilar la percepción entre la cualidad y diferencia de cada tipo de imagen.

Imágenes de la mutilación. Sobre *No soy mujer*

El montaje *No soy mujer* (2021)⁷⁹, del colectivo Ob Caenum, es un trabajo donde la hibridación de lenguajes se direcciona a un dispositivo visual de alto impacto sensorial. La obra explora cuidadosamente los puntos de intersección entre el teatro,

⁷⁹ *No soy mujer* es un trabajo del colectivo Ob Caenum, de la provincia de San Juan, estrenado en el año 2021 (en el Festival Internacional de Buenos Aires). Está dirigido por Guadalupe Suárez Jofré, con la asistencia de Facundo Cersósimo, quienes son, además los autores de la dramaturgia, basada en la obra *Penthesilea* de Heinrich von Kleist. Está interpretada por Guadalupe Suárez Jofré, Ina Estévez Fager, Juana Enoe Montilla Suárez y Melina Echevarría Peinado. El diseño escénico, audiovisual y sonoro está a cargo de Guadalupe Suárez Jofré e Ina Estévez Fager, quien, además, ejecuta la música en vivo. Un registro audiovisual de la obra puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=QtPAX1U2pdE&ab_channel=MelinaSeldes

el audiovisual, el arte digital, la música, la instalación plástica y la *performance*. Las zonas de contacto entre estas disciplinas y los efectos de mixtura se producen como agenciamientos de imágenes, cuyo tejido se entrama con el reciclado dadaísta de objetos, su transfiguración en objetos de arte y la constitución de un ambiente irónico a la par que inquietante, en una suerte de crítica a los cánones de belleza y en una clara reivindicación de las potencias visuales de lo fragmentario y lo precario.

El texto es una reescritura de la obra *Penthesilea* (1808) de Heinrich von Kleist, aunque más bien es un pretexto para dinamitar el drama en fragmentos que se pongan en diálogo con imágenes contemporáneas y discursos feministas. La obra original, con características propias del romanticismo alemán, ficcionaliza un episodio de pasiones desbordadas en las batallas entre las amazonas y los aqueos (en la guerra de Troya), donde la reina amazona Penthesilea y el héroe griego Aquiles se ven envueltos en una pasión amorosa irrefrenable, teñida por el orgullo de ser vencedores en la batalla. En esta reescritura se recrea el mito de las amazonas para poner en tensión el enfrentamiento de los géneros. La figura de la amazona sirve para desplegar un discurso de asedio al macho. “No soy mujer impúdica”. “Yo te conquisto o muerte”, son algunas de las cosas que exclaman las *performers* asumiendo la voz de unas amazonas que libran combates donde el miedo cambia hacia el bando masculino, en un constante asecho de la fuerza femenina. Asimismo, la reescritura reporta todo un aspecto de metateatralidad, pues al iniciar la *performance*, en una suerte de prólogo, anticipan lo que vamos a ver: la resurrección de una amazona para transformarla en reina feminista. Además, expresan que todo es una escena dispuesta para nosotros espectadores. Es decir, no hay necesidad de ocultar el dispositivo ficcional. Pero en esa anticipación, agregan que lo que presentarán es belleza, y que ésta revela un costado aberrante, aberración que definen como el motor de toda la *performance*.

En otro orden de cosas, la poética se decanta por una sustracción de los personajes. En este caso, la amputación de la figura dramática del personaje está articulada por el carácter performático de la propuesta. Las *performers* se transforman en operadoras. Manipulan objetos (maniqués, muñecas), los distribuyen por el espacio, usan sus propios cuerpos para producir imágenes, etc. Por ejemplo, en este último caso, hay una escena donde se emplea el recurso del teatro de sombras, pero de forma invertida. Es decir, usualmente los actores se encuentran detrás de la pantalla en el teatro de sombras, para producir estas imágenes sin ser vistos. Aquí las *performers*

están delante de la pantalla, formando figuras y movimientos que se proyectan como siluetas en la pantalla blanca detrás suyo. Como se encuentran a diferentes distancias entre sí, las imágenes juegan con la ilusión del tamaño, y producen una serie de composiciones plásticas que muestran los cuerpos como trazos monstruosos, inquietantes y demoníacos. Aquí se ve que el efecto no es producto de la actuación, sino de la operación. Ellas simplemente instrumentan sus cuerpos para producir imágenes. Desde nuestro punto de vista, este es un ejercicio de desplazamiento de la actuación, es decir, es una operación que obliga a la actuación a correrse del registro interpretativo y suprimirlo, para extraer de ella una *performance* no capturada por la representación psicológica de emociones.

La poética se caracteriza por un uso dadaísta de los objetos. Las *performers* trabajan con unos maniqués intervenidos plásticamente. En principio, estos objetos están tomados irónicamente como representación del canon de belleza occidental. Su empleo es una parodia, que inmediatamente se torna perturbadora. Justamente, en el comienzo de la obra, dicen que la belleza produce aberración y así van apareciendo los maniqués: como objetos inquietantes rodeados de un aura ominosa (por ejemplo, muchas de las intervenciones consisten en que tengan un seno amputado). Los objetos son extraídos de su uso habitual y transformados en piezas de arte que, por momentos, se tornan aborrecibles, pero al mismo tiempo perturbadoramente atractivas. Estos objetos, luego, encarnan figuras de la tragedia, como la Reina feminista, el Macho herido o la Legión de mujeres. Aquí se apela, entonces, al recurso del teatro de objetos para mostrar las figuras dramáticas no ya como personajes, sino como imágenes de la tragedia. Parte de la estructura de la obra original consiste en tres combates⁸⁰; en la reescritura de *Ob Caenum* esto se mantiene y se reinterpreta en clave feminista (allí aparecen las figuras antes mencionadas), pero lo importante es que es mostrado mediante un dispositivo que se sustenta en el uso de los objetos. Asimismo, en otra escena, sobre el surgimiento de la legión feminista, se utilizan muñecas pequeñas, puestas en el escenario, en un soporte de alambre, como en exhibición. Una de las

⁸⁰ En la primera batalla, el enfrentamiento entre amazonas y aqueos hace surgir el amor entre Penthesilea y Aquiles. En la segunda, Penthesilea es herida por Aquiles, pero éste finge ser él el derrotado para no vapulear el orgullo de aquella. Sin embargo, luego confiesa y la amazona se enfurece. En la tercera batalla, Aquiles reta a la reina a un combate, pero ésta, absorbida por una furia irrefrenable y una pasión desbocada, sobrepasa la fuerza del héroe y lo despedaza, dejándolo mutilado y arrastrado por el campo de batalla. De esta estructura, *No soy mujer* deriva una dramaturgia donde las figuras están siempre en constante asecho y la reina aparece altiva y como “reina feminista” y el hombre como “macho herido”, al tiempo que las mujeres se constituyen en una legión.

performers opera sobre una de ellas, y muestra cómo se inserta el alambre en los orificios del objeto para poder colocarlo en exhibición. Mientras esto ocurre, otra pronuncia un texto sobre la eliminación del deseo y la mutilación del cuerpo. Aquí toda la acción es reducida a un espacio microfísico y la imagen teatral aparece en la forma de los objetos que sustituyen los cuerpos.

Algunas operaciones de la obra tienen que ver con una duplicación de la imagen. En el fondo del escenario hay una pantalla donde se proyectan diversos audiovisuales durante la obra. Pero muchas veces, se proyectan imágenes de lo que está pasando sobre el escenario, captado con una cámara que duplica la acción escénica al reproducirla como imagen sobre la pantalla. También las imágenes son intervenidas con efectos de multiplicación y de espejo, y en algunas escenas se superponen entre sí las figuras proyectadas. El recurso de la cámara se aprovecha, en otras escenas, para enfocar objetos parciales o partes de los cuerpos. Como en la escena de las muñecas que mencionamos anteriormente, la imagen focaliza el proceso de montar ese objeto sobre un soporte, y produce un refuerzo sobre la atención de lo que hay que ver. En términos generales, podemos advertir que esta intervención técnica o audiovisual sobre la teatralidad hace que la imagen teatral se vea duplicada, esto es, que aparezca como imagen de los cuerpos vivos y como reproducción de esa imagen en la proyección audiovisual. Sin embargo, no sería del todo correcto suponer que la imagen aparece como un doble, es decir, que aparece como la copia o reproducción de un original, al cual representa. Duplicar no necesariamente significa doblar o copiar. En realidad, lo que estas operaciones muestran es una suerte de idea rancieriana sobre la representación como un problema de distribución de lo visible. Dicho de otra manera, la imagen tiene que ver con un régimen de aparición; con las formas en que se distribuye lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, para tomar valor e importancia. Por lo tanto, desde nuestra perspectiva, estas operaciones tienen que ver con una imagen teatral que se duplica en su naturaleza, sin que ninguna de esas dimensiones se subsuma a la otra. El escenario se duplica en el audiovisual captado en vivo, pero en su aparición es intervenido por otras imágenes. En consecuencia, la imagen no es una reproducción, sino una repetición donde aparece la diferencia en la mutilación que multiplica esas imágenes.

Otras operaciones se vinculan con una desestratificación de la voz. Todo lo que se dice durante la obra se hace por medio de micrófonos. Esto quiere decir que la voz

y su proyección están completamente mediadas. Al mismo tiempo, este uso se ve intervenido por otras sonoridades, como superposiciones de ruidos, ecos y bucles sonoros. Todo ello saca la voz de un registro de linealidad y de significación, y lo desplaza hacia la pura materialidad del sonido. Otro tanto contribuye el uso de la música. Durante todo el montaje hay un acompañamiento musical y de sonoridades, a veces disonantes, las cuales producen ambientes de distinta calidad. En ocasiones, esas sonoridades reproducen las voces que las *performers* proyectan desde los micrófonos y las superponen entre sí. Esta yuxtaposición desestratifica la voz. Otro efecto de este tipo se produce en una escena donde la música adquiere matices de ritmos *house*, al tiempo que las *performers* pronuncian frases fragmentadas, acerca del asecho hacia lo masculino; esto termina en un devenir musical de la voz, pues el agenciamiento entre las voces y la música se territorializa en una suerte de canto. En otra escena, aparece el uso del *playback*, y una voz en *off* masculina suena, mientras una de las *performers* mueve sus labios como si fuera de su boca de donde sale el sonido, lo cual genera un efecto de marioneta, articulado por el *playback*. Esto es curioso si pensamos que Kleist (autor original de la obra) también escribió sobre el teatro de marionetas, y allí indica una forma en la que el teatro se define por el movimiento, las velocidades, las líneas y las desestabilizaciones gravitatorias. Pero sobre todo porque la marioneta es un índice de un proceso de desobjetivación, lo cual puede verse en estos usos desestratificados de la voz en la obra.

Finalmente, podemos señalar que las imágenes de *No soy mujer* son imágenes de la mutilación. El trabajo con los objetos lo deja ver en primera instancia. Los maniqués tienen las extremidades mutiladas. El canon de belleza que se pone en cuestión, aparece como un modelo que mutila los cuerpos. La belleza, así, revela su cara abominable. Asimismo, los maniqués femeninos tienen un seno amputado. En principio, esta referencia alude al mito de las amazonas, quienes realizaban un rito de corte y cauterización del seno derecho para hacer un uso más eficiente del arco en la batalla. Ahora bien, durante la obra esta imagen es retomada y expuesta desde la idea de mutilación como marca de una batalla. El mito de las amazonas y su fuerza indómita se interpreta como la lucha contra la sujeción, la cual no puede darse sin dejar una cicatriz. “Todas tienen cicatrices, todas están marcadas”, dicen en la obra, pero estas cicatrices, estas mutilaciones son las que configuran la legión rebelde. Además, las *performers* reinterpretan la mitología con la imagen de la mutilación como una

estrategia de eliminar el objeto de deseo, como parte del pacto de la legión femenina. Esta mutilación del deseo es la eliminación del cuerpo como gran trofeo. Esta imagen, sin embargo, se devela más espesa. En un audiovisual que se proyecta en el fondo, la imagen de una muñeca con el seno mutilado habla y dice que la herida es anterior, que la marca es preexistente y que ella ha nacido para encarnarla. De modo que aparece la memoria de la herida como una condición para poseer el propio cuerpo. En otras palabras, el cuerpo es una mutilación y la piel está marcada por una memoria milenaria de la herida. El acto de automutilación es, entonces, una recuperación, una apropiación del cuerpo que busca ser libre. La imagen teatral se define, aquí, como imagen mutilada. Además de estas secuencias, el conjunto de la *performance* es una composición de imágenes fragmentadas, que se agencian con los objetos, sonidos, cuerpos; todos ellos, mutilaciones de la imagen, fragmentos evanescentes que aparecen, se intensifican, insisten y se van. La imagen teatral destella en sus diversas mutilaciones; la imagen misma libra una batalla, y el dispositivo visual no deja de mostrar las apariciones, particiones y declinaciones de una imagen que se erige entre los vestigios de una lucha intestina por la aparición.

Imágenes y paisajes performáticos. Sobre *Paraíso elemental*

La obra *Paraíso elemental* (2020)⁸¹, dirigida por Luisa Ginevro, de Mendoza, con elenco homónimo concertado para la ocasión, es un trabajo performático, planteado como una instalación plástica o, en palabras de la propia directora, “una instalación móvil” (de hecho, el proyecto fue concebido para realizarse en un museo, aunque luego se abrió a otros espacios). El trabajo surge a partir del interés por la geografía local y de la pregunta “¿cómo a través de la bidimensionalidad del material-plano se puede construir la tridimensionalidad del cuerpo-relieve?” (L. Ginevro, comunicación personal, 5 de marzo de 2021). De lo que se trata es de explorar las formas en que un material plano, como el papel, adquiere relieve en el agenciamiento con el cuerpo. De acuerdo con esto, la materialidad se convierte en la protagonista del

⁸¹ *Paraíso elemental* es un trabajo estrenado en 2020, concebido y dirigido por Luisa Ginevro, con la asistencia de dirección y producción de Yanina Bosicovich. El elenco concertado está conformado por Anita Kemelmajer, Carla Sosa, Nicolás Louët, Nicolás Perrone, Gonzalo Domínguez, Esteban Esquivel e Isaac Flores. Un registro audiovisual de la obra puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=iEK8meBV85s&ab_channel=Para%C3%ADsoElemental

trabajo escénico y la obra es una serie de postas donde se operan los materiales para construir imágenes.

Con respecto a la estructura dramática, en la obra desaparece por completo la dramaturgia textual, la narración, la trama y los personajes. Este esquema se transfigura. Los *performers* actúan como operadores de la materialidad. Las imágenes que se producen con los materiales y el agenciamiento con los cuerpos son las que sostienen el desarrollo de la propuesta, que destaca más por su aspecto plástico. Cabe señalar que el equipo de trabajo es interdisciplinario, con formaciones en teatro, danza y plástica. Esto es relevante en la medida en que contribuye a la comprensión de la poética como inscrita en una zona intersticial, donde la teatralidad emerge de los umbrales entre las disciplinas y sus vértices de confluencia. Como decíamos, el trabajo consiste en un sistema de operaciones sobre la materia. Cada parte se desarrolla a partir de la manipulación de un elemento y la composición de imágenes con él. Se trabaja, en primera instancia, con una masa de papel, de grandes dimensiones (9 metros de largo por 7 de ancho), luego con piedras, arena, sogas y pinturas. El ejercicio de los *performers* se centra en la operación de estas materialidades en dirección a la composición plástica de imágenes que destaquen el cuerpo de esos materiales. De este modo, no hay un desarrollo dramático que se sostenga mediante una secuencia lineal de acciones que representen una historia. Más bien, se trata de composiciones cuya narrativa es del orden de la imagen en agenciamiento con los materiales, los cuerpos y el espacio.

La propuesta, entonces, implica un doble trabajo de dramaturgia del espacio y del cuerpo. Respecto al espacio, no existe el escenario como tal. Las acciones acontecen distribuidas por diferentes zonas del recinto donde se realice. “La idea es concebir el espacio de manera flexible, que pueda adaptarse a cualquier lugar. Cada parte de la obra es una posta y el espectador tiene que pensarse como dentro de un museo, donde pueda recorrer y sumergirse en lo que ocurre, en la medida que lo desee” (L. Ginevro, comunicación personal, 5 de marzo de 2021). De acuerdo con la concepción inicial de la directora, el trabajo está pensado como una instalación performática, constituida por postas, esto es, sectores del espacio donde acontecen acciones y operaciones con las materialidades y los cuerpos. En este sentido, el uso del espacio está muy deconstruido. Implica la posibilidad de usarlo de múltiples formas, de acuerdo a las características físicas del recinto donde acontezca la

performance, de adaptarlo a esas características y de capitalizar sus particularidades (por ejemplo, en algunos sitios se aprovecharon rampas, escaleras, desniveles, etc.). Asimismo, el espacio invita a que los espectadores entren en movimiento, es decir, a que puedan desplazarse por el lugar, acercarse o alejarse, para apreciar las acciones a diferentes distancias y de distintos ángulos. Lo curioso es que, ante estas posibilidades de movimiento, los espectadores tienden a buscar un frente o habitar un espacio fijo para observar. No obstante, en ocasiones, se ven obligados a moverse, pues el cambio de postas implica utilizar espacios ocupados por los asistentes. Pero como el desarrollo de la propuesta es orgánico, los observadores comprenden fácilmente el código y se hacen a un lado cuando se dan cuenta que los *performers* se dirigen hacia ellos porque van a operar en ese lugar. Por ejemplo, en la primera posta, los *performers* manipulan una masa de papel enorme. Ellos están adentro de la misma, completamente plegada, como si fuera una piedra con relieves irregulares. Al estar plegada tiene un tamaño muy reducido, pero hacia el final de esa posta, despliegan la masa (desde adentro) y la extienden por completo, al punto de sextuplicar su tamaño. Cuando los espectadores ven que esa masa de papel se abalanza sobre ellos, se mueven inmediatamente y reconfiguran la espacialidad.

Esta dramaturgia del espacio trae aparejada una dramaturgia del cuerpo. Como explicamos, el trabajo de los *performers* es el de unos operadores. En este sentido, un primer principio que se pone en juego es el de deponer la actuación, esto es, desaparecer como intérpretes (y como personajes, lógicamente). Esto no quiere decir que se vuelvan invisibles para dar protagonismo a la materialidad y sus imágenes, sino todo lo contrario. Lo que desaparece es la presencia ficcional, para dar lugar a una presencia performática. Los cuerpos accionan, y en esas acciones se produce un agenciamiento entre sus cuerpos y los materiales, que es de donde realmente surge la imagen. Este trabajo implica una corporalidad donde la presencia está absolutamente intensificada. Es decir, los cuerpos tienen que estar presentes de modo tal que su atención, disposición, percepción, apoyos, distribución del peso, estén activos y multiplicados, para manipular los materiales y asistir a otros cuando sea necesario. De este modo, la *performance* siempre está atravesada por un alto coeficiente de imprevisibilidad, es decir, hay muchas cosas que pueden salir de modo diferente al planificado, como la reacción del público en el espacio, el influjo del piso sobre los

materiales, la fragilidad de éstos, etc. Por ello, los cuerpos deben estar atentos y disponibles, lo cual hace que su presencia se intensifique.

La importancia de la presencia corporal se puede entender mejor si retomamos lo que ocurre en la primera posta. Allí, los *performers* trabajan todo el tiempo desde adentro de la masa de papel, sin ser vistos. Sus operaciones consisten en moverlo muy lentamente, plegarlo, torcerlo, tensionarlo, etc. Hacen que la masa adquiera un movimiento constante y de una temporalidad ralentizada. Como el material es sumamente frágil, el trabajo de los *performers* es de una precisión quirúrgica. Por un lado, es necesario un cuidado extremo del papel, ya que éste se puede romper con facilidad. Además, ese cuidado atañe al modo en que el material se emplaza sobre el espacio: es necesario controlar los lugares hacia donde cada uno se mueve y dirige, el nivel de tensiones del papel, el ruido que produce, etc. Por otro lado, la presencia de los cuerpos es fundamental. Cada uno se encarga de manipular un sector de la masa, de subir o bajar niveles, plegar el papel, torcerlo, estirarlo, etc. La atención y la percepción deben ser múltiples; es necesario la escucha de lo que está ocurriendo, de lo que el otro está haciendo, para evitar la saturación de la acción. La operación del material va de la mano de la atención a sus efectos, esto es, formas que se dibujan, niveles, velocidades, sonoridades. La atención a esto se traduce en una composición casi musical, donde el movimiento y el sonido conciertan una partitura en la que se juega con el equilibrio de la imagen, el tiempo y la improvisación, ya que la infinidad de posibilidades y eventualidades hacen que la secuencia sea siempre distinta en pequeños detalles (si bien hay un diagrama de acciones previamente pactado). Asimismo, durante la *performance* de esta posta, se crean figuras con el papel, las cuales evocan la forma de una montaña que se mueve, que se transforma desde lo inerte de una piedra, pasando por una suerte de masa magmática, hasta la composición de formas montañosas como picos. Para que estas figuras y transiciones sean posibles, es necesario la distribución de lugares y acciones dentro de la masa, pero sobre todo la asistencia a los compañeros. Para que uno pueda elevarse, otro debe bajar de nivel, otro sostener los bordes del papel y otro tensionar. Este trabajo colaborativo depende de una presencia atenta y disponible de los cuerpos. Por lo cual, la dramaturgia del cuerpo consiste en la intensificación de la presencia en agenciamiento con las materialidades, dentro de un trabajo de minuciosidad y cuidado.

Otro aspecto que se desprende de esto, se refiere a la sonoridad y la temporalidad que, en este caso, son codependientes. Todo el sonido proviene de la manipulación de los elementos durante la *performance*. El trabajo se desarrolla en absoluto silencio, lo cual hace cobrar mayor relevancia a cada sonido que aparezca. En la parte de manipulación del papel, éste proyecta mucha sonoridad a medida que se mueve. En ese sentido, la superposición de acciones sobre él, y la temporalidad muy ralentizada, hacen que se yuxtapongan los sonidos y generen un efecto hipnótico. La continuidad del sonido declina en varios momentos de detención del movimiento, lo cual le da al silencio un espesor propio. En otra posta, se quiebra el ritmo temporal y sonoro cuando se opera con unas piedras. Primero, dos *performers* lanzan y atajan pequeñas rocas entre sí, y las distribuyen por el espacio. La velocidad es vertiginosa, lo cual produce un quiebre en el ritmo que se había adoptado, al tiempo que la sonoridad es más fuerte y agresiva. Luego, otros dos recorren el espacio a gatas en forma diagonal. Uno de ellos recoge las piedras que encuentra en su trayecto y las coloca sobre la espalda, manos y piernas de la otra *performer*. En ese trayecto el silencio es lacónico, acompañado por una temporalidad dilatada que hace que toda la atención se dirija hacia el latente peligro de caída de alguna piedra. Finalmente, el silencio es roto cuando otra *performer* es arrastrada por el espacio y se lleva consigo las rocas sobrantes. La velocidad y la sonoridad alteran el ritmo para volverlo más vertiginoso. Estos altibajos son nuevamente quebrados en otra posta, donde los *performers* se colocan detrás de una pendiente de papel, que cuelga a varios metros de altura y se adhiere al suelo. Allí, operan golpeando el papel y haciéndole hendiduras para, luego, comenzar a verter pinturas. El desarrollo se toma su tiempo y está dominado por el silencio. La atención se focaliza en el modo en que la pendiente de papel se tiñe paulatinamente de colores negros, rojos, verdes y azules. Desde el frente se observan unas líneas de pintura que aparecen de la nada y caen por la pendiente, dibujando estrías irregulares. El efecto es nuevamente hipnótico. Pero como el público puede moverse, también tiene la oportunidad de ver las acciones detrás. La desnudez del dispositivo permite jugar con la imagen en su aparición pura y con la observación de las operaciones que la producen.

Paraíso elemental conjuga aspectos performáticos para producir paisajes visuales y sensoriales, cuyo eje en la imagen implica una serie de agotamientos. Esto si tenemos en cuenta la noción deleuziana de agotado, que vimos en su comentario

sobre Beckett; pero, desde nuestra perspectiva, consideramos que hay que matizarlo también con la idea de disolución, ya que la obra tiene otras peculiaridades. En primer lugar, lo que se ve agotado y diluido de antemano es la palabra. La obra carece por completo de palabras. Éstas huelgan ante la presencia de las imágenes. Lo que esto pone en evidencia son los silencios del lenguaje cuando éste deja de ser un vehículo para la representación. Toda palabra es absorbida por la imagen. El lenguaje deviene sensorial y afectivo, ante la reconfiguración visual, espacial, corporal y temporal que producen los agenciamientos del trabajo. En segundo lugar, se agotan y disuelven las cosas. Los elementos, las cosas, están tomados en su pura materialidad. No son objetos que sirvan para algo, sino materias de las que se extraen sus potencias para producir imágenes, sonidos, persistencias, ritmos. En este sentido, su uso se completa en el agenciamiento con los cuerpos que los operan. La exploración de los mismos se da, en cada posta, como un trabajo de tránsito por sus posibilidades, hasta que éstas se agotan y se pasa a la siguiente. Las cosas, entonces, permiten un movimiento entre imágenes fruto de su empleo. En tercer lugar, se da un agotamiento y disolución del espacio. La diferencia entre el escenario y la sala está borrada. De acuerdo con esto, el espacio se expande por todos lados hasta extenuarse. Cada posta es una suerte de exploración de la espacialidad con las materialidades; exploración que implica una contracción y expansión del mismo, como una suerte de movimiento orgánico de sístole y diástole. El espacio se arma y se desarma, se compone y se disuelve. Todo esto produce un agotamiento del mismo respecto a sus posibilidades. De modo que la *performance* es una composición de paisajes que aparecen y desaparecen. De cuerpos que se agencian a las materialidades y generan imágenes que persisten un tiempo hasta que se disuelven. Es el movimiento de un paisaje a otro, de una acción a otra, de una imagen a otra, en una instalación que se mueve con un ritmo propio por medio de estas variaciones.

Imágenes y disipación siniestra. Sobre *Anagnórisis*

La obra *Anagnórisis* (2017)⁸², de Sol Gorosterrazú y Luisa Ginevro, de Mendoza, explora la teatralidad desde la intersección entre los cuerpos, las imágenes

⁸² *Anagnórisis* es un trabajo ideado, dirigido e interpretado por las artistas mendocinas Sol Gorosterrazú y Luisa Ginevro, estrenado en 2017. Cuanta con la asistencia artística de Santiago Borremans, música original de Gastón Taylor y diseño lumínico de Sol Gorosterrazú y Luisa Ginevro.

y la luz. Las intérpretes provienen de la danza, pero con intereses en la intersección de las disciplinas, por lo cual el trabajo dialoga e integra lenguajes, y produce borramientos entre los géneros y sus fronteras. La génesis de esta propuesta en particular está en la improvisación. En principio, las *performers* comenzaron a experimentar con sus cuerpos y la música, en la búsqueda de ciertas posibilidades de comunicación entre ellas, sin tener muy claro hacia dónde llevaría esa exploración. Es decir, el nacimiento de la idea es posterior al movimiento de los cuerpos y, de hecho, sugerida por éste. “Luego de un tiempo, apareció la idea de trabajar con la superposición de los cuerpos y con el ocultamiento de uno” (L. Ginevro, comunicación personal, 18 de octubre de 2019). A partir de ese concepto, la improvisación comenzó a cristalizarse en una especie de coreografía de imágenes que emanan auras siniestras. Allí, toma contundencia la fuerza de la oscuridad y la distorsión del cuerpo.

El dispositivo de visibilidad lleva el despojo a su máxima expresión. Lo único que hay sobre el escenario son dos cuerpos fundidos en una iluminación penumbrosa, y amparados por el ambiente inquietante de la música. Todo el montaje consiste en secuencias de movimientos, rigurosamente controlados, microscópicos, lentos, operados en el espacio vacío, donde las *performers* juegan con la ilusión que se produce entre las formas de los cuerpos, cuando éstos son acompañados por la luz penumbrosa que los recorta, los oculta y los muestra fragmentariamente. El efecto del dispositivo lumínico es como el de un prestidigitador, pues hace que aparezca o desaparezca una imagen, o que ésta evolucione hacia otra cosa, sin percibir completamente el artificio que la produce o la deshace. Pero, al mismo tiempo, el dispositivo se caracteriza por una ostensible fragilidad. La oscuridad ampara, y entra en diálogo con los cuerpos. Pero, además, absorbe al público. Por lo tanto, cualquier ruido, cualquier luz inesperada de algún dispositivo móvil, puede quebrar ese ambiente, puede corromper la fragilidad de la oscuridad y su efecto onírico. Esta peculiaridad de la puesta, su régimen de visualidad, hace del espacio (tanto del escenario como de la sala) un lugar surreal, como si se tratara de un paisaje inconsciente de pesadilla. El dispositivo de mostración, entonces, traduce un régimen escópico sumamente frágil, cuyo color es el de la monstruosidad.

Este régimen podemos observarlo en las distintas escenas de la obra, en las cuales las imágenes se componen y descomponen en un lugar fijo. “La obra juega con una línea compositiva en el espacio: en el escenario se elige una sola recta de avance

y es allí donde las imágenes empiezan a mutar y destrozar el cuerpo humano ‘normal’, mientras conforman otro tiempo, de otro lugar” (S. Gorosterrazú, comunicación personal, 18 de octubre de 2019). En la primera escena o imagen, por caso, el escenario está devorado por una espesa oscuridad. Muy lentamente, una luz se enciende con una graduación mínima, mientras la música aporta trazos al dibujo de un paisaje inquietante. Cuando el ojo del espectador se acostumbra a la tenue iluminación, comienza a ver el cuerpo de una mujer con el torso desnudo, una falda larga y ancha y el rostro cubierto por su cabello. Con una temporalidad del movimiento casi imperceptible, uno de los brazos se extiende hacia un costado. De pronto, este brazo se distorsiona, se advierte extraño, hasta que es posible ver que se está dividiendo. Entonces, entendemos que no había un solo cuerpo, sino dos, uno detrás de otro, moviéndose juntos para crear la ilusión de la aparición inesperada. La obra experimenta todo el tiempo con esa idea de la ilusión visual, de un cuerpo que oculta algo y que lo muta hacia otra cosa. Las *performers* aprovechan la similitud física de sus cuerpos para producir esos efectos de confusión. Todas las imágenes van en esa dirección, donde la música perturbadora, la luz vaporosa, la oscuridad dominante, la temporalidad ralentizada, el movimiento imperceptible y el espacio fijo son los elementos con los que se sostiene la composición.

De acuerdo con lo expuesto, vemos que el dispositivo de exposición hace que la imagen aparezca como mutación y distorsión. “La distorsión logra que el espectador pueda ver la imagen sin entender lo que está sucediendo; ve la imagen, pero en esa mutación hay una especie de flotación, como si fuera un efecto digital logrado desde lo analógico” (S. Gorosterrazú, comunicación personal, 18 de octubre de 2019). El manejo de los cuerpos en diálogo con la oscuridad, es lo que produce ese efecto distorsivo “analógico” que describe la creadora. Las escenas son como instantáneas en movimiento. De lo que se trata es de la aparición de imágenes por breves periodos temporales. En esos lapsos, aquellas mutan a partir de un ritmo denso y lento, el cual desconcierta por completo al espectador. Las formas no son, en principio, reconocibles, sino que en su movimiento componen figuras que el espectador puede vincular con algún referente. Por ejemplo, en una escena, una de las *performers* está dentro del faldón de la otra. La mutación de la imagen, en un ritmo continuo y dilatado, hace que una parte de su cuerpo salga y paulatinamente forme una figura animalesca que se asemeja a un centauro. En otra escena, una de las *performers*, mientras se apoya

en su compañera, levanta su falda hasta cubrirse el rostro, dejando al descubierto su cuerpo desnudo. La luz recorta los cuerpos y éstos se mueven de manera tal que la imagen parece la de una vulva de proporciones desmesuradas que avanza amenazante hacia el público. La imagen es la de un cuerpo mutilado y el foco se coloca en una de esas partes. En otra escena, la coreografía de la imagen muestra un cuerpo que yace de manera horizontal sobre el piso. De pronto, sus extremidades se alargan de forma inverosímil, y componen la figura de un ser monstruoso. Es una entidad no humana, que flota sobre la oscuridad. Como espectadores tratamos de intuir el mecanismo detrás de la ilusión. Suponemos que una está detrás de la otra y, aprovechando la anchura de la falda, se oculta para alargar las piernas con las suyas propias; y que el efecto de la luz y la oscuridad es lo que hace que parezca flotar. Sin embargo, no está muy claro. El dispositivo no nos concede la certidumbre de su artificio. Juega la partida de la ilusión para que la imagen atraviere, seduzca y capture la mirada. La mutación y la distorsión llevan a un estado de sopor narcótico, donde el espectador se ve tan imbuido por la imagen que ya no importa el sentido de lo que ve, sino el afecto que ese régimen de visibilidad produce sobre su cuerpo.

Estas secuencias de movimientos en variación continua, hacen aparecer, eventualmente, un elemento que obliga a repensar lo que se está observando. Ese es el efecto de anagnórisis que busca la obra. La distorsión de la imagen, su mutación a partir de la oscuridad y la temporalidad, hacen que la imagen se cristalice en una figura que nos lleva hacia el reconocimiento. En realidad, se trata de un ejercicio que involucra la expectación como una mirada que completa la imagen. En rigor, las figuras son composiciones fragmentadas que no buscan la representación. El reconocimiento es parte de la experiencia del observador; pero, en sí, se encuentra abierto. La obra es un ejemplo acabado de cómo el abandono del régimen de representación mimética produce sobre la teatralidad un devenir imagen teatral. Lo que se abre son otras posibilidades de visualidad a partir de la presencia de los cuerpos en agenciamiento con los demás elementos escénicos.

Ahora bien, lo que propone el montaje es un viaje de penumbras por paisajes ominosos. En ellos aparece lo animal, lo monstruoso, la mutilación, lo no humano (o lo poshumano), como formas recurrentes de los cuerpos. El marco de estas figuras es la oscuridad abrazadora, pues desde ella emergen y hacia ella confluyen las imágenes. En sentido técnico, es la oscuridad la que permite la mutación de las figuras. En gran

medida, podemos decir que allí se producen cuerpos sin órganos, en cuyo devenir se evidencia el aspecto teratológico de la imagen. Los flujos y devenires no humanos por los que transitan los cuerpos conducen a formas aberrantes, donde se hace presente lo ominoso; es decir, las imágenes inquietan los sentidos y producen terror en algunos momentos. En otros, se vuelven amenazantes; parece que se abalanzan sobre el observador y pretenden devorarlo. Pero al mismo tiempo, esta teratología tiene una contracara erótica, porque por más intimidante que sean las visiones, éstas se encuentran rodeadas de un aura seductora, que impele a no poder dejar de verlas. De este modo, se produce una tensión constante entre el dolor y el placer. La imagen juega y se desliza por esa línea, una línea que permite la aparición de cuerpos extraños.

Por último, las imágenes de *Anagnórisis* se muestran constantemente en disipación, y allí aparece lo siniestro. Dicho de otro modo, lo siniestro se muestra en la disipación de la imagen. Como ya explicamos, la obra es una suerte de instantáneas en movimiento. Una serie de imágenes que mutan y desaparecen, para dar lugar a otras nuevas. Las imágenes aparecen porque son engendradas por la oscuridad y desaparecen cuando ésta las absorbe. Ahora bien, ese parto de las imágenes (con su posterior devoración) por cuenta de la oscuridad, y la mutación de los cuerpos-imágenes, hacen brotar lo siniestro. Cuando los cuerpos se mueven y crean una temporalidad aletargada y densa, el espesor de la imagen se sobrecarga, y produce efectos inquietantes. La extrañeza de lo visible produce confusión. Al principio es imposible encontrarle un referente. Pero con el avance implacable del ritmo, comienza a percibirse algo familiar. La expectación intuye figuras familiares, pero la imposibilidad de completarlas de inmediato, perturba la sensación. Finalmente, el observador puede construir algunas referencias en las imágenes, las cuales transitan entre lo aberrante, lo monstruoso, o animalesco; en definitiva, aquello que ya no es humano. El cuerpo sin órganos se hace presente con una insistencia que inquieta los sentidos. De este modo, la imagen deja ver su costado siniestro. Hay algo familiar en ella, pero es inaprensible. Al mismo tiempo, su mutación produce terror. Pero lejos del rechazo, la imagen tiene un erotismo tal que impele a no dejar de verla, seduce y atrapa. Ahora bien, lo que realmente podemos decir que genera este efecto siniestro, en este montaje, es de dos órdenes. Por un lado, tiene que ver con la sustracción de la representación. Como vimos, la estructura dramática está desarmada y la teatralidad deviene imagen teatral. Las imágenes no evocan una narrativa tradicional, sino que

son destellos surgidos de la oscuridad. En ese juego, no hay nada que representar, sino más bien apariciones de lo irrepresentable. Ese terror que producen las visiones, es el asomo de algo impronunciado y, como tal, solo presente mediante la imagen. De modo que ese algo irrepresentable, se muestra siniestro; es como un aflorar fugaz de algo familiar y perturbador. Por lo tanto, el dispositivo de mostración de la obra suprime la representación para dejar al desnudo, y por un instante, un costado siniestro de la imagen cuando ésta toca lo irrepresentable. Por otro lado, lo siniestro tiene que ver con la disipación misma. Cuando el espectador comienza a referenciar lo que ve, éste se disgrega instantáneamente. En efecto, es absorbido por la oscuridad. El régimen escópico se construye en el engaño constante de los sentidos, y en el arrebatado impiadoso de las formas consumadas. La imagen se disipa porque (si recordamos a Deleuze) ya está agotada. En este sentido, el aparecer furtivo de la imaginación total de la obra, muestra que la imposibilidad de fijar una imagen produce perturbación. Es allí que encontramos otra cara de lo siniestro. Pareciera que el cuerpo se encuentra siempre ante el límite de la forma, y que la imposibilidad de representarla aterroriza los sentidos. En consecuencia, la disipación misma es siniestra y la imagen teatral devela el desplazamiento de una teatralidad que depone los esquemas de la representación y sólo deja, fugazmente, la presencia de la imagen.

Conclusiones

Gilles Deleuze no habló poco de teatro. Si bien sus escritos sobre el tema son escasos (si los cuantificamos en cantidad de páginas), a lo largo de este estudio hemos visto que el espectro teatral se halla presente a lo largo de todo su itinerario filosófico. Y aquí, el uso del término “espectro” no es circunstancial. Porque en el pensamiento de Deleuze, el teatro aparece como un síntoma que se repite. Y esto tiene que ver con el modo en que él concibe el pensamiento. El teatro asedia al pensar, pero porque éste tiene que ver con una lógica que combate el esencialismo y busca el acontecimiento. Ahora bien, el espectro teatral no es el de cualquier teatralidad, sino el de aquellas que dislocan la lógica de la representación. Por ello, la filosofía de Deleuze no sólo establece otros vínculos con el teatro (metodológicos y productivos), sino que permite pensar un cuerpo teórico que da cuenta de un devenir imagen de la teatralidad. De más está decir que este devenir imagen no implica de ningún modo la subsunción del teatro a la imagen, sino que la teatralidad misma se puede entender como imagen teatral, esto es, como una modulación del cuerpo en la imagen, que permite la presencia sensible de una lógica de la experimentación sobre la escena, la cual ya no corresponde al orden de la *mimesis*.

En el primer capítulo, establecimos una constelación teórica alrededor de la relación entre filosofía y teatro en el pensamiento francés de la segunda mitad del siglo XX. Esto nos permitió tener un marco contextual en el cual inscribir las consideraciones de Deleuze sobre el tema y, al mismo tiempo, establecer que la imagen teatral tiene un carácter bifronte: es tanto imagen teatral del pensamiento como imagen teatral poética. Con todo, la presentación del problema en los diversos autores de esta constelación nos permite concluir que el uso del teatro no es solamente instrumental y metafórico. Si bien lo que predomina es el carácter de analogía y descripción, vemos también que el teatro se entiende como una operación teórica, y esto permite un uso metodológico del mismo. Y en el pensamiento de Gilles Deleuze es donde más se evidencia este aspecto operativo. Además de funcionar como una operación teórica, muchos de los autores piensan sobre las características propias del teatro y sobre el

aspecto sensible que éste tiene como hecho artístico. En otras palabras, tienen en cuenta, también la teatralidad. Esto es importante en la medida en que nos habla de la imposibilidad de pensar el vínculo filosofía-teatro como una relación de subordinación de uno a otro.

La discusión sobre el teatro en la filosofía francesa contemporánea, arrojó una serie de caracteres comunes. En primer lugar, el concepto de escena como una imagen del pensamiento; esto es, el empleo metodológico del teatro como una manera de plantear una lógica en la que los conceptos ya no representan esencias, sino que dan cuenta de un devenir y de una tipología que debe entenderse como dramatización del concepto, es decir, como movimiento, producción y acontecimiento. En segundo lugar, el borramiento de la noción de representación; es decir, la emergencia de otras lógicas de producción (en algunas poéticas, claro está, no en la totalidad de ellas), evidencian el agotamiento de la representación mimética y enfatizan el coeficiente de experimentación ínsito en las posibilidades de manifestación sensible de lo teatral. En tercer término, la mirada como una imagen política; esto quiere decir que el teatro y la teatralidad, habilitan un régimen escópico donde los lugares autorizados para enunciar un discurso corren por carriles desjerarquizados. Asimismo, cuando el teatro se corre del régimen de la *mimesis*, permite que se hagan presentes otros modos de existencia, cuya visibilidad depende del mismo dispositivo escénico que los muestra. En cuarto lugar, la noción de presencia como imagen-cuerpo; esto es, la comprensión de la teatralidad como inscripta en un dispositivo de visibilidad que desajusta la maquinaria representativa y pone al teatro en un movimiento de devenir, el cual transforma los caracteres identitarios en gesto y en exploraciones de la corporalidad como un régimen de presentación.

Esto es lo que nos permite determinar el carácter bifronte de la imagen teatral: como imagen teatral del pensamiento y como imagen teatral poética. Esta distinción nos permitió organizar el análisis del teatro en Deleuze desde ese doble aspecto (pues no están dissociados), pero con la intención ulterior de reparar con mayor atención en los caracteres poéticos de la imagen teatral. Con todo, lo que podemos advertir en esta investigación, es que las relaciones entre filosofía y teatro no son del orden de la instrumentalización. El vínculo es más profundo y, al decir de Deleuze, no es de filiación, sino de alianza. La alianza da cuenta de la multiplicidad. La filosofía emplea operaciones teatrales, así como el teatro incorpora operaciones filosóficas. Cuando la

filosofía establece su imagen del pensamiento como un ejercicio tipológico y topológico, en el que se estudia el movimiento de los conceptos y su dramatización, la teatralidad del pensamiento emerge como una lógica invisible, pero fuertemente presente, que evidencia figuras del pensar desancladas del esencialismo, y sumergidas en las corrientes intempestivas del acontecimiento. Del mismo modo, cuando el teatro desestructura las poéticas representativas del orden dramático, evidencia una operación filosófica de una lógica de la diferencia, que diluye los esquemas identitarios y jerárquicos (propios de la estructura dramática clásica) y explora las posibilidades de la experimentación como otro modo de producir teatralidad. Por lo tanto, la imagen teatral tiene dimensiones filosóficas y poéticas, y sus puntos de contacto y mixtura se hallan en los desplazamientos de la maquinaria representativa.

En el segundo capítulo, examinamos la imagen teatral del pensamiento. Si bien la referencia primordial a este aspecto se encuentra en la introducción de *Différence et répétition*, en nuestro análisis pudimos constatar que el problema se halla desplegado a lo largo de toda la obra deleuziana. Esto nos permite concluir que el espectro teatral insiste, persiste y se intensifica en la filosofía del autor, porque contribuye metodológicamente a la construcción permanente de una filosofía de la diferencia. Ahora bien, lo que nos interesa destacar de esta imagen del pensamiento es que, en ella, lo teatral es tomado desde ciertos ejes que, al mismo tiempo, son paralelos a la consideración poética que Deleuze tiene sobre la teatralidad. Hay cinco elementos de la teatralidad que detectamos en el *theatrum philosophicum* deleuziano: drama, escenario, movimiento, personaje y acontecimiento. Tales elementos se ponen en funcionamiento en articulaciones que permiten explicar una lógica de la diferencia, cuyo norte se encuentra en la crítica de la representación. Si Deleuze aborda el teatro metodológicamente, lo hace porque entiende que ciertas figuras teatrales permiten desprenderse de la representación mimética y desde ellas se puede construir una nueva imagen del pensamiento.

Esto nos permite definir que el teatro de la filosofía plantea una serie de ejes fundamentales, los cuales debemos pensar en relación a la proveniencia poética que tienen. Estos ejes no son más que líneas de la misma cartografía que describe la condición teatral del pensamiento; y, en tanto líneas, hay que recordar que en la filosofía deleuziana esto implica movimientos de segmentariedad y desterritorialización. Por lo cual, son líneas que diagraman una imagen dinámica del

pensar filosófico y, específicamente, determinan las características de la imagen teatral del pensamiento. A partir del análisis que realizamos en el segundo capítulo, podemos ahora organizar esas líneas de la siguiente manera. En primer lugar, la declinación de la representación en favor del acontecimiento. Este es el punto neurálgico de toda esta imagen. Lo que pretende Deleuze es pensar la diferencia en sí misma, no reducida a la figura de la oposición, como ocurre en la lógica de la representación y de la identidad. Por ello, entiende que es necesario un movimiento (teatral) de repetición, donde lo que se repite no es lo mismo, sino lo nuevo, donde el acontecimiento irrumpe y desarma los caracteres esencialistas de los conceptos. Si lo pensamos en paralelo con las lógicas artísticas teatrales, vemos que determinadas poéticas se inclinan por ese movimiento donde el teatro no necesariamente representa, sino que presenta un orden de variación continua. Y, además, en prácticas como las de la *performance*, el carácter de acontecimiento es definitorio, en cuanto da lugar a la aparición de lo inesperado.

La segunda línea, en estrecho vínculo con la anterior, tiene que ver con el teatro de la repetición como un modo de exponer el movimiento real del pensamiento. Deleuze se esfuerza por establecer una lógica del pensar en la que éste dé cuenta del movimiento de las fuerzas y sus relaciones diferenciales. Este movimiento tiene que ser directo, para no quedar capturado por la representación. Por eso, la repetición es la potencia primordial de la diferencia, pues es la repetición del dinamismo puro, de los trazos de fuerzas y su experiencia pre-subjetiva; en definitiva, de la diferencia. Todo esto responde a una cara teatral basada en poéticas de la no representación. Es decir, se trata de la teatralidad como variación continua, como una experiencia del devenir. En otros términos, lo que subyace es la concepción de la teatralidad como una experiencia, cuyo eje no es la representación (de conflictos, identidades, etc.), sino la presentación de un movimiento, diferenciaciones y conexiones (en la filosofía posterior del autor, junto a Guattari, esto adquiere el estatuto de agenciamiento). Por otro lado, podemos entender desde aquí, por qué Deleuze y Guattari rechazan la concepción teatral del inconsciente. Como vimos, no se trata de desestimar el teatro en sí, sino de una sospecha acerca del teatro de representación para explicar el potencial político del inconsciente y del deseo. Toda la teoría del deseo es, en última instancia, una apuesta por el movimiento real (y productivo, en este caso) diferenciado y arrollador, y no la falta castradora ni la representación de lo mismo. En definitiva, es

parte de una nueva imagen del pensamiento, que se enlaza con la dramatización como producción de lo nuevo.

Una tercera línea, la encontramos en la dramatización como la naturaleza propia de la idea. Allí, el filósofo diagrama el método que le permite pensar desde la singularidad del caso, desde su tipología y topología (quién, cómo, cuánto tiempo, etc.) y desplazar el anclaje esencialista de la filosofía. La dramatización, entonces, permite configurar una imagen del pensamiento en la que las ideas se actualizan por medio de dinamisismos espacio-temporales, que tienen lugar en sistemas intensivos donde se reparten las diferencias. Si pensamos en los conceptos propios del teatro, vemos que Deleuze toma el sentido primigenio del término drama, esto es, acción. De acuerdo con esto, los conceptos dramatizan en la medida en que se ponen en movimiento, recorren zonas de intensidad, se constituyen por velocidades y detenciones; en definitiva, dan cuenta del movimiento real de las fuerzas. Cabe destacar que esta noción de drama, a su vez, no coincide con la estructura dramática tradicional, la cual se pone en crisis a fines del siglo XIX. Justamente, el enclave de esta concepción teatral del concepto se encuentra en el movimiento de la teatralidad que se despliega a partir de la crisis del drama moderno y se desvía hacia la experimentación escénica. De modo que esta imagen filosófica también está sustentada por la idea del teatro como variación continua. Pero, además, es coherente con el desplazamiento de la noción de personaje, pues el método de dramatización requiere de un sujeto larvado, esto es, no identitario.

La cuarta línea que observamos, corresponde al plano de inmanencia como escenario de la filosofía y los personajes conceptuales como operadores de esa imagen del pensamiento. Esto termina de coronar la idea del teatro como una lógica en este *theatrum philosophicum*. De lo que se trata es de establecer y definir el escenario de la filosofía, esto es, demarcar el espacio donde el drama se pueda desarrollar. Para un teatro de la filosofía, esto debe ser un escenario inmanente, pre-discursivo, que permita un pensar sin presupuestos y donde se puedan crear nuevos conceptos. Por ello, el escenario es un espacio intensivo donde los personajes insisten, no representan, es decir, ponen en movimiento la diferencia, la singularidad, las relaciones de modalidad; en definitiva, su tipología. Esto corresponde a una teatralidad donde el drama redefine los elementos teatrales, como espacio, tiempo, personajes. Y se observa en el abordaje poético que Deleuze realiza sobre la teatralidad contemporánea, donde estos elementos

devienen operadores. Así como el personaje conceptual es operativo en tanto permite describir el plano de inmanencia y colaborar en la construcción de conceptos, el personaje poético (en la práctica artística) es un operador porque no representa su drama, sino que presenta un devenir. De este modo, opera sobre el escenario (lo recorre, lo agota, lo redefine, lo amplía) y crea otro modo de aparición: es un cuerpo en devenir, que hace presentes sus mutaciones.

En otro orden de cosas, pero derivado del análisis de la imagen teatral del pensamiento, pudimos observar que la imbricación entre la filosofía de la diferencia y el teatro nos permite formular una serie de conceptos operativos desde la lógica deleuziana de la multiplicidad. A partir del estudio del concepto de agenciamiento y dispositivo, pudimos crear las nociones de dispositivo de visibilidad y agenciamiento teatral, las cuales cobran un valor metodológico muy relevante para el análisis de nuestro *corpus* de obras en el capítulo quinto. Estas dos nociones, a su vez, ponen en evidencia las formas en que se puede determinar un régimen escópico en el teatro. Lo que vimos es que las prácticas teatrales pueden ser inscriptas en diversos tipos de poéticas, de acuerdo a sus modalidades particulares de producción. Desde nuestro punto de vista, entendemos que esas poéticas son una suerte de máquina abstracta, que determina el diagrama con el cual se puede producir una operación determinada (en este caso, artística teatral). A esto le dimos el nombre de dispositivo de visibilidad, que no es más que una lógica de composición a partir de la determinación de elementos relativamente estratificados, pero, a su vez, metaestables. Esto, sin dudas, indica un régimen escópico específico. Es decir, la teatralidad es un modo de organizar la visión, y un dispositivo de visibilidad determina aquellas imágenes (imágenes-cuerpos, en este caso) que pueden ser presentadas, la forma en que éstas aparecen y todo otro régimen de lo que queda excluido. Por lo tanto, un dispositivo de visibilidad, en el teatro, corresponde a la lógica poética con que se produce la práctica escénica, la cual define un régimen escópico que indica lo que es representable y lo que no, lo que es visible y lo que no. El agenciamiento teatral, por su parte, es el movimiento singular que se produce en el seno de un dispositivo de visibilidad, es la forma de efectuar la materialidad de una práctica escénica por medio de conexiones y usos específicos de los elementos teatrales. Esta clase de agenciamiento determina los niveles de contenido y expresión con los que acontece la teatralidad. Y, en este sentido, son los que le dan forma al régimen escópico. Esto nos permite ver que la imagen teatral tiene un nivel

de contenido, dado por el agenciamiento maquínico de cuerpos y otro de expresión, dado por el agenciamiento de enunciación, que permite construir los signos específicos de la teatralidad. En los dispositivos de visibilidad que corresponden a poéticas alejadas de la representación (simbolistas, dadaístas), los agenciamientos muestran las operaciones con las que otro orden de lo visible se actualiza.

En el tercer capítulo, nos adentramos concretamente en la imagen teatral poética. Allí le dimos más especificidad al concepto de imagen teatral, al considerar los breves ensayos que Deleuze escribe sobre la práctica artística del teatro: *Un manifeste de moins* y *L'Épuisé*. Esto nos permitió ver cómo la crítica a la representación adopta una máscara propia en la singularidad de las poéticas teatrales; máscara que devela la declinación de la *mimesis* y el asedio de las palabras. En este sentido, los aspectos poéticos que analiza el filósofo determinan un teatro de la aminoración y un teatro del agotamiento.

El teatro de la aminoración, que el autor diagrama a partir de la poética de Carmelo Bene, nos permite extraer algunos conceptos que contribuyen a la delimitación de nuestra noción de imagen teatral. En este teatro, Deleuze muestra una serie de operaciones sustractivas que apuntan hacia una dislocación del dispositivo de poder de una obra, esto es, la organización estructurante definida por la estructura dramática tradicional. Desde nuestro punto de vista, entendemos que el poder, en el teatro, no es solamente la representación institucional del mismo (y sus conflictos), sino la lógica de la representación mimética como un dispositivo de poder. Esto es así, dado que esa lógica determina un régimen escópico particular, que se materializa en prácticas poéticas más cercanas al realismo (aunque no exclusivamente), y deja marginados otros regímenes de visibilidad. En realidad, siendo estrictos, cualquier régimen escópico deja excluido una región de lo visible. Pero lo que nos interesa es mostrar que la imagen teatral permite un acceso a lo irrepresentable, dado en la dislocación de la *mimesis* y en el favorecimiento de la experimentación (esto lo expusimos en el capítulo quinto, y lo retomaremos más abajo). Ahora bien, volviendo al teatro de la aminoración, podemos extraer tres conclusiones elementales: la imagen como potencia de desestabilización y emergencia de la presencia; el devenir gesto de la teatralidad; y el devenir menor de la política teatral.

Respecto a la primera, la sustracción de los elementos de poder implica un desplazamiento en la función del texto, la trama, la acción, la configuración del personaje; todos los elementos que desestabilizan el orden orgánico de la estructura dramática. En otras palabras, lo que se desestabiliza es la representación mimética y se favorece una teatralidad de experimentación sobre la escena y los cuerpos. Ahora bien, desde nuestra perspectiva, esto es importante porque permite un desplazamiento hacia la imagen teatral. Es decir, cuando el teatro deja de representar, deviene imagen. Y como esta imagen aparece desvinculada de la representación, deviene presencia. Por lo tanto, hasta aquí, la imagen teatral adquiere dos caracteres: un alto coeficiente de desestabilización y ser presencia. De modo que la imagen teatral es una imagen en desequilibrio (lo cual también vincularemos, más abajo, con la idea de disipación), esto es, es una presentación de cuerpos, en agenciamiento con los demás operadores escénicos, que desorganizan la estructura molar de la representación, y habilitan constantes movimientos de variación y afección. Por ello, una obra es un proceso de gestación y desaparición de una imagen-cuerpo, y la forma en que ésta afecta y es afectada. Esta presencia inestable, marca una teatralidad del movimiento, de las tensiones de fuerzas, de las intensidades inmanentes. Movimientos de diferenciación, intensificación y repetición. Toda una gramática de la escena que, al mismo tiempo, es consecuente con una imagen teatral del pensamiento de la diferencia.

El segundo aspecto que concluimos, atañe al devenir gesto de la teatralidad. Esto tiene que ver con la aminoración de la lengua. Deleuze muestra una serie de operaciones que desarticulan el uso mayor de ésta y la ponen en estado de variación continua: el balbuceo, el tartamudeo, el susurro, entre otras. Esta desestratificación no hace más que producir hendiduras en el seno del lenguaje, las cuales lo desplazan de su función comunicativa y estructurante en el teatro (función molar) hacia un uso afectivo, extranjero y desterritorializante (función molecular). Esto es lo que lleva a la teatralidad hacia un devenir gesto. Lo que cobra valor es el gesto del sonido, su valor afectivo. El devenir sonoro de la lengua es una forma de transformarla en imagen; es un cuerpo sonoro en variación. Para que esto sea posible, se necesita, por supuesto, un dispositivo de visibilidad acorde. Éste es el que se construye desde la dislocación del régimen representacional, y es el que permite una aminoración de la lengua, pues le da un uso no orgánico. Por lo tanto, podemos decir que se produce un cuerpo sonoro sin órganos. En este concierto, el gesto es una modalidad intensiva en la que se presenta

la imagen teatral, en cuanto marca el tiempo y el ritmo. Al estar desecha la cara significativa del lenguaje en el teatro (recordemos que esto no implica la desaparición del texto, sino su desplazamiento estructurante), la lengua deviene gesto y opera una intensificación de la presencia, en este caso, sonora. Por lo tanto, otra característica de la imagen teatral, desprendida de la aminoración de la lengua, es transformar la sonoridad en una imagen, cuyo espesor radica en la ritmicidad, la temporalidad y la afección.

El tercer aspecto que concluimos, tiene que ver con el devenir menor de la política en el teatro. Podemos observar que esta dimensión tiene dos niveles: por un lado, el de la expresión; por otro, el del deseo. En el primer caso, es claro que lo político no atañe meramente al contenido, pues la representación de conflictos permanece en el orden de la *mimesis*, ya quebrada por la imagen teatral. En este sentido, el nivel de la expresión refiere los dispositivos de visibilidad y los agenciamientos que emplea el teatro para producir otros modos de existencia. Esto quiere decir que la imagen teatral configura otras formas de aparición, donde otros cuerpos u otras realidades pueden tomar presencia y visibilidad. Esta es otra cara de la idea del pueblo que falta, pues se trata de producir una nueva realidad, hacerla presente, aunque sea en el ámbito del escenario. Por otro lado, una teatralidad de la no representación, otorga presencia a otros regímenes de deseo. Como el deseo es una máquina productiva, entendemos que la teatralidad, cuando disloca el régimen de la *mimesis*, aminora la lengua y pone todo en estado de variación, produce también otras figuras del deseo. Es decir, esta cara del deseo se vuelve hacia el cuerpo sin órganos, hacia la producción de otras corporalidades no capturadas por la norma molar. De modo que la imagen teatral produce deseo en la medida que le da presencia a un cuerpo que huye de la prisión del organismo. En consecuencia, podemos ver que otro de los caracteres de la imagen teatral es su dimensión política, en cuanto denota un régimen escópico que muestra otros modos de existencia y de deseo.

En otro orden, el teatro del agotamiento, que Deleuze deriva del análisis de unas piezas de Samuel Beckett, presenta más caracteres sobre la teatralidad. Si bien las piezas que analiza el filósofo fueron concebidas para un soporte audiovisual, nosotros consideramos que dan cuenta de un devenir de la teatralidad que el dramaturgo irlandés había perfilado desde el principio de su obra. Esto sirve para entender el análisis deleuziano desde la óptica de la imagen teatral, pues los caracteres

que se desprenden de él, develan la índole de un teatro de la no representación. Ahora bien, en este teatro del agotamiento, lo primero que emerge es el problema del asedio de las palabras. Deleuze se interesa en la preocupación beckettiana acerca de los encorsetamientos del lenguaje y las formas en las que éste se ve hendido en su seno. Ante esto, la figura del agotado es la síntesis de un movimiento que agota lo posible en tanto tal (Deleuze lo organiza en el cuádruple agotamiento de las cosas, las voces, el espacio y la imagen). Esto se direcciona hacia la construcción de una lengua donde confluyen la imagen y el espacio como presencia.

Desde nuestra perspectiva, podemos concluir que el agotamiento de lo posible es, al mismo tiempo, el agotamiento de la posibilidad de la representación. Como ya hemos visto, la sustracción del poder de la representación en la teatralidad culmina en un devenir imagen de ésta. En el teatro del agotamiento, este devenir imagen se radicaliza aún más. Por un lado, el elemento estructurante de la palabra se deconstruye al punto de mostrar los horadamientos de las palabras; huecos en los cuales se inserta la imagen teatral. Por otro lado, esto evidencia la nueva fuerza de la materialidad de lo teatral. Por ejemplo, el secamiento de la voz muestra la materialidad del sonido, con un estatuto propio y ajeno a la función significante. Es decir, hay un devenir imagen de lo sonoro. Asimismo, el espacio se extenúa de manera tal que ya no representa un referente, sino que es un espacio cualquiera. En definitiva, lo que esto evidencia es que la representación mimética se agota en su misma posibilidad. No obstante, esto abre el juego a la experimentación y a la presencia de los cuerpos como elementos definitorios de la aparición del acontecimiento teatral en tanto imagen. En este sentido, el teatro del agotamiento profundiza el esquema de la aminoración que Deleuze había planteado. El teatro no pierde su valor de existencia, sino que transmuta la lógica de la representación y la identidad en prácticas híbridas que componen la teatralidad como imagen, lo cual devela otra lógica y otras potencias.

Por otra parte, podemos inferir de esta lectura cuatro caracteres fundamentales que adquiere la imagen: es formal, no metafórica, intensiva y disipativa. En primer lugar, es formal porque se desvía del nivel del contenido hacia el nivel de la expresión. La imagen no se define por lo sublime de su contenido, sino que se constituye por una serie de agenciamientos no capturados por el dispositivo significante. Lo que presenta el orden formal es la tensión interna de fuerzas. Esto es importante para nosotros, pues denota la relevancia del dispositivo de visibilidad en el cual se inscribe una imagen

teatral. Un régimen escópico determinado engendra distintos tipos de imágenes y marca lo que puede ser visible y lo que no. De modo que la formalidad de la imagen produce una hendidura sobre el lenguaje y da cuenta de un registro de lo visible en tanto visible.

En segundo lugar, la imagen es no metafórica. En este caso, se trata de quebrar el registro de la significación (y lo que analiza Deleuze es que Beckett lo busca por medio de la literalidad del lenguaje). Ahora bien, esto nos interesa en tanto es otra forma de fisurar la representación y porque, asimismo, muestra que una imagen presenta lo puramente visual o lo puramente sonoro. En las prácticas teatrales contemporáneas, este carácter cobra enorme relevancia en las poéticas más performáticas. No obstante, no podemos decir que sea una condición *sine qua non* de la imagen teatral, pues como vimos en el capítulo quinto, muchas prácticas teatrales transmutan el dispositivo significante y efectivamente apuestan por una construcción metafórica del signo teatral. Aún sí, esos corrimientos siguen presentando destellos que hieren el lenguaje en su función referencial.

En tercer término, la imagen es intensiva porque pierde todo carácter figurativo. Lo que cuenta no es lo que representa, sino la forma en que insiste, persiste y se disgrega. De acuerdo con esto, vemos que la imagen intensifica la presencia de lo que aparece, pasa y se desgrana. Nuevamente, tiene que ver con la presencia de fuerzas en tensión, cuyas fisuras materializan la sensación y el afecto como una lógica inmanente a la propia imagen.

En cuarto lugar, la imagen es disipativa. Este aspecto es, a nuestro juicio, el más importante y el que sintetiza los anteriores. Deleuze muestra que el horadamiento del lenguaje también es posible por la operación de una imagen que es, en su misma constitución, efímera. La imagen se disipa en cuanto aparece. Y esto es, indudablemente, una de las características definitorias de la teatralidad. La imagen teatral jamás tiene que ver con un ícono fijo, pues la imagen tiene una temporalidad de duración limitada. Este carácter evanescente nos permite pensar en la modulación de la imagen que se establece en el teatro, donde aquella es el destello de una huida. Allí se ven tanto su formalidad como su intensidad. Ahora bien, lo que nos interesa destacar es que en la imagen teatral se da una disipación en el cuerpo. Como hemos explicado, la presencia del cuerpo sin órganos produce una materialidad donde la corporalidad

está siempre escapando de las formas anquilosadas, en busca de otros modos de existencia. Esto evidencia un nomadismo de la imagen-cuerpo, cuya temporalidad efímera impide la captura de la imagen en una representación estable. Por ello, la experimentación se erige como una práctica que produce hendiduras en el seno de la representación teatral, ya que se alcanza la teatralidad por medio de la experiencia de los agenciamientos singulares. Pero este movimiento de variación involucra todo un carácter furtivo de la imagen, que desaparece mientras se presenta.

Finalmente, consideramos que esto último tiene relevancia para pensar el espectro de lo irrepresentable en el teatro. Un teatro cuya lógica se separa de los esquemas de la representación mimética, abre una posibilidad poética de hacer visible lo irrepresentable. En el capítulo quinto lo vimos como la aparición del dolor, la herida, lo aberrante, lo intolerable, etc. Ahora bien, en sentido estricto, no podríamos decir que lo irrepresentable aparezca (representado), sino que la aparición y desaparición de la imagen logra tocar un ámbito de lo real difícilmente codificable para el lenguaje. Es por ello que la hendidura de este último es tan importante, porque abre umbrales que antes estaban encorsetados y donde la representación encuentra un límite de posibilidad. De esta forma, lo irrepresentable aparece en destellos efímeros, en espectros de lo real, en imágenes que tocan una fibra inusitada de la sensación. Lo irrepresentable se transforma en la cuestión de la autodisipación de la imagen, donde lo imposible estalla, pero es inaprehensible en su cabalidad.

En el cuarto capítulo, nos dedicamos a complementar el concepto de imagen teatral mediante la profundización del vínculo entre cuerpo e imagen, el cual consideramos un sustrato fundamental de nuestra noción. Aquí se hizo patente el espectro bergsoniano en la concepción de la imagen como materia. Esto da cuenta de un aspecto teatral de la materia-imagen, dado en el movimiento, la duración y la diferenciación. Dichas capas permitieron ver que la imagen teatral es una modulación apoyada en la materialidad de la imagen y la forma en que tal materialidad produce agenciamientos escénicos. Estos últimos evidencian (gracias al uso no meramente narrativo) una ampliación de lo corporal y de la imagen en la escena: hay cuerpos e imágenes vivas, cuerpos e imágenes sonoras, cuerpos e imágenes lumínicas.

Esto nos llevó, en primer lugar, a considerar los debates contemporáneos en torno a las imágenes, en el giro icónico/pictorial, para contextualizar una superficie de

inscripción de nuestra propia problemática. En esa lectura, pudimos detectar algunas claves comunes al teatro y la teatralidad, que facilitan la comprensión del desplazamiento hacia la imagen. Ante todo, la importancia del régimen escópico para producir fracturas sobre la representación mimética, cuestión que nosotros hemos planteado en términos de dispositivo de visibilidad y agenciamiento teatral. Asociado a esto, podemos concluir que la imagen instituye un mostrar propio, cuya especificidad se coloca más allá del lenguaje. Esto permite entender que la lógica de la imagen teatral vincule cuerpo e imagen como una modulación expresiva que cruza la vereda de la representación y la significación. En otros términos, se establece un mostrar afectivo. Asimismo, podemos determinar que uno de los aspectos cruciales de las discusiones sobre las imágenes refiere los medios y artefactos visuales que la canalizan; en el caso teatral, esa medialidad se encuentra en el cuerpo y los artefactos de visualidad se constituyen a través de los agenciamientos escénicos; todo lo cual marca una ampliación del objeto visual. De modo que el cuerpo es medio, pero no como instrumento, sino como presencia que desplaza la representación por una presentación del cuerpo en tanto imagen o gesto. En definitiva, la materialidad de la imagen es la que permite pensarla teatralmente sin disociarla del cuerpo. Éste es, propiamente, un registro escópico.

En segundo lugar, enfocamos el vínculo cuerpo-imagen a través del cuerpo sin órganos. El teatro deviene imagen por fuerza de éste. Sus características específicas, como la desorganización de los estratos, la presencia de fuerzas, la intensidad, la inmanencia y la vitalidad no orgánica, son las que permiten pensar el desplazamiento de la representación teatral hacia la imagen teatral. De acuerdo con esto, es claro que las prácticas escénicas no miméticas juegan con la producción de un cuerpo sin órganos, el cual funciona como modulación de la imagen como cuerpo, como gesto y como presencia, donde se evidencia la diferencia en detrimento de la identidad estratificada. Por ello, podemos decir que el cuerpo sin órganos, además de ser una producción desestabilizante de la corporalidad (y, en ese sentido, una producción deseante de la misma), es una medialidad, es decir, es el enlace que vincula la imagen con el cuerpo, en tanto quiebre de la representación y su mutación en presencia.

La imagen teatral, entonces, no representa, sino que presenta y produce imágenes corporantes. Este doble aspecto, de presentación y producción, devela dos dimensiones fundamentales de la imagen teatral: la presencia y la performatividad. En

cuanto a la primera, los análisis realizados nos permiten concluir que, en el marco de la imagen teatral, la presencia es mucho más profunda que la mera comparecencia de cuerpos, como suele pensarse (de forma simplista, a nuestro juicio) en las discusiones sobre teatrología contemporáneas. En cambio, la presencia tiene el espesor de la intensificación de las fuerzas, es decir, de una dinámica cuyo aparecer está teñido por la insistencia, la tensión y la desestabilidad. De acuerdo con esto, la materialidad del cuerpo es el territorio de esta dinámica e implica una temporización y un espaciamento. Es decir, un ritmo y una gestualidad. De modo que la figuración queda abolida en esta coreografía de fuerzas. Por este motivo, vimos que la noción de figura implica una concepción no figurativa de la imagen, lo cual nos permitió derivarla hacia la noción de imagen teatral, por mediación del cuerpo sin órganos; en otros términos, esta deriva fue posible por el coeficiente dramático que implica la desorganización del organismo en su presencia, determinado por un ritmo y gesto del cuerpo, que lo desplazan de la representación hacia la imagen. El ritmo está configurado por fuerzas intensivas, en movimientos de variación continua, que implica una armonización o desajuste de los elementos teatrales; es una repetición que se va diferenciando. El gesto, por su parte, tiene un efecto dramatizador en la imagen, que no es ya narrativo, sino intensivo. Allí se desvincula la imagen de la cristalización del personaje, pues la escena opera juegos de repetición y diferencia que marcan un devenir constante del cuerpo-imagen. Por lo tanto, los personajes no son representados, sino intensificados. Asimismo, lo que el gesto muestra es la pura medialidad sin fin, esto es, los cuerpos (cuerpos vivos, sonoros, lumínicos) que no se disponen en cierto orden para lograr la representación, sino que son la exposición como puros medios, como la aparición de una experiencia que toca la vida.

En relación a la performatividad, podemos concluir que establece el enlace entre cuerpo e imagen y entre teatro y presencia, cuestión elemental para el concepto de imagen teatral. Antes que nada, hay que recordar que la *performance* no es un tema que trabaje Deleuze. No obstante, la preocupación está agazapada en su consideración de la teatralidad, pues ésta plantea problemas performáticos, como la tensión entre representación y presencia, lenguaje y cuerpos, teatro y variación. Ahora bien, la performatividad opera en la imagen teatral, pues las imágenes tocan lo real y tocan los cuerpos; y en ese contacto hacen cosas con los cuerpos. Ese tocar es en sí teatral, productivo, autopoietico. Produce mutaciones en la sensibilidad y otras escrituras de

la escena, desplazamientos de la mirada, desidentificaciones. En este proceso hay una búsqueda del impulso real, de contacto con lo real que, en el caso de Deleuze, tiene que ver con una forma de alcanzar la vida. De esta manera, los elementos de la estructura dramática se separan de la función representativa. La trama, por ejemplo, desaparece en favor de la producción de acontecimientos. Esto supone otra temporalidad, donde las relaciones causales entre acciones se fragmentan y el tiempo se intensifica en las imágenes que presenta. El actor o *performer* no representa identidades en una obra, sino que deviene con ésta; pone en movimiento un proceso de corporización de la imagen, que es, a su vez, un proceso singular de autoproducirse, de acontecer. De esta manera desestratifica los elementos de la representación, en favor de la presencia. En el caso del lenguaje, es claro que la aminoración del mismo deviene en un uso performático y afectivo, más allá del dispositivo de la significación. Incluso, su agotamiento marca las hendiduras que lo conducen hacia la imagen; imagen que se caracteriza por su condición efímera de disipación (condición performática por excelencia). Así, pues, vemos que la imagen adquiere múltiples capas gracias a su índole performática.

Por otro lado, es necesario aclarar que Deleuze expone un esquema distinto al de la metafísica de la presencia, pues propone un concepto diferencial de esta última. Como hemos señalado, la imagen teatral, separada de la representación, se caracteriza por la presencia. Pero ésta es una presencia diferenciante. La performatividad muestra la necesidad de producir una imagen del pensamiento que enfoque la diferencia en sí misma. El proceso de variación continua, propio de la teatralidad, permite que la diferencia se repita como diferencia, sin quedar reducida a la representación mimética. La presencia, entonces, es una noción que opera de manera performática en la imagen teatral, es la modalidad en que el cuerpo aparece como imagen, más allá de las estructuras que lo confinan a la representación. Por lo tanto, la imagen teatral (presente, material, real) se inserta en la alianza entre cuerpo e imagen por medio la performatividad.

En el quinto capítulo, nos abocamos a observar el funcionamiento de la imagen teatral en su materia concreta. Es decir, a partir de nuestro *corpus* de obras teatrales, pusimos en funcionamiento los conceptos antes trabajados y observamos el modo de emplazamiento de las características de la imagen teatral. Esto permitió advertir los matices que ésta adquiere en la singularidad de cada agenciamiento escénico. A nivel

metodológico, nos resultaron de gran utilidad los conceptos de dispositivo de visibilidad y agenciamiento teatral (propuestos en el segundo capítulo), pues así pudimos ordenar la maquinaria poética de cada obra, y la especificidad para materializarla. En otras palabras, pudimos ver claramente cómo el dispositivo de visibilidad es un diagrama o máquina abstracta, que expresa la lógica de una poética. En este sentido, concluimos que un dispositivo de visibilidad determina un régimen escópico particular. Cada obra, por lo tanto, se organiza desde cierta lógica que establece las modalidades en que algo es visible. Asimismo, los agenciamientos teatrales son los que determinan la molecularidad del régimen de aparición de la imagen teatral. Es decir, son las operaciones concretas, los recursos, la alianzas y maquinaciones; en definitiva, las imágenes (vivas, sonoras, lumínicas, espaciales, temporales) que constituyen la teatralidad.

De acuerdo con esto, podemos confirmar que la imagen teatral corresponde a un devenir de la teatralidad cuyo esquema de visibilidad se organiza desde una dislocación del dispositivo representacional. En otras palabras, la imagen teatral es la lógica propia de poéticas teatrales que organizan sus procedimientos y modalidades de producción del acontecimiento teatral a partir de una separación de la matriz realista. Al mismo tiempo, ponen en suspensión los esquemas tradicionales de la estructura dramática, en virtud de la emergencia de nuevas modalidades de expresión y producción. Por lo tanto, lo que está en cuestión es la norma de la *mimesis*. Como vimos, esto se contextualiza en los procesos de experimentación de otros regímenes de expresión desde la crisis del drama moderno en adelante, es decir, desde hace un siglo. Ahora bien, desde nuestra perspectiva, lo que se evidencia, por un lado, es que un montaje teatral determina y propone un régimen escópico específico. La poética de cada obra analizada, es decir, su dispositivo de visibilidad, permite organizar la mirada. En esa organización lo que se configura es la distribución de lo sensible en el espacio-tiempo que crea cada montaje. Esto quiere decir que cada poética abre una posibilidad de mostración, esto es, de hacer visible aquello que de otro modo (es decir, en otra matriz poética) no tendría lugar. Esto implica la apertura y visibilidad de los cuerpos, de la materia de lo escénico, de la mirada y su multifocalidad, de los lugares de autoridad, de los desplazamientos del sentido; en definitiva, de la redistribución de todo aquello que constituye un régimen escópico y la forma de la teatralidad. Por consiguiente, lo que nos muestra la imagen teatral es la apertura insistente y constante

del régimen de lo visible o, en otros términos, la insistencia de la imagen como forma de lo sensible en un plano de composición. Por otro lado, lo que resultó evidente del análisis de nuestro *corpus* poético, es que un dispositivo de visibilidad se materializa gracias a los agenciamientos teatrales que pueblan la escena. Esto es muy importante, dado que explica la singularidad inherente a la imagen teatral. Es decir, cada obra propone una serie de agenciamientos específicos, formas de conexión, uso, distribución y síntesis de los elementos teatrales. Esto es lo que realmente sostiene la producción escénica, lo que le da su particularidad o estilo. Gracias a esto, lo visible aparece como tal: imágenes, sonoridades, espacio, temporalidades, cuerpos. De este modo, la imagen teatral no es un universal abstracto, sino el devenir de la teatralidad cuando ésta abandona el régimen de la *mimesis*. Y este devenir es, lógicamente, tan singular como las prácticas que lo llevan a cabo.

Otra de las conclusiones que arroja el análisis del *corpus* de obras, tiene que ver con la preeminencia de los medios de visualidad en la imagen teatral. Estamos hablando, específicamente, de los cuerpos. Éstos son mucho más que la extensión de un cuerpo vivo; son toda materialidad escénica que, a su vez, es imagen. Los agenciamientos teatrales ordenan las materialidades para construir imágenes. Como vimos hay cuerpos vivos, sonoros, lumínicos, etc. La forma de estas materialidades funciona como imagen teatral, es decir, presentan la teatralidad como un régimen de lo visible que no se ordena en favor de la representación, sino de la aparición de otros modos de componer lo visible y lo teatral. De tal manera, los agenciamientos son irrenunciables, porque son las disposiciones que permiten este devenir de la teatralidad. En consecuencia, la presencia cobra un espesor fundamental en la imagen teatral, pues define el valor de los medios teatrales como componentes de un régimen de visualidad con peso propio.

En otro orden de cosas, la presencia de la imagen teatral evidencia una lógica propia del teatro que favorece la aparición del acontecimiento. Y aquí es claro que no referimos meramente el componente acontecimental y presente (comparecencia) del teatro (es decir, que la acción se dé en un aquí y ahora frente a un espectador), con el cual la teatrología define la propiedad del teatro, pero limita el concepto a solamente eso y pierde de vista otros matices (deleuzianos). Nos referimos a la singularidad irrepetible (o repetible en su diferencia), productora de un régimen de visibilidad evanescente y creadora de formas de desplazamiento del sentido en favor de los

afectos. Esto nos permite pensar en una suerte de pervivencia tácita y pagana del carácter ritual del teatro. Muchas de las obras (y la intencionalidad de sus creadores) dan cuenta de esto. Algunas parten de fuentes antropológicas, simbolistas, artaudianas o grotowskianas, las cuales consideran el rito como una pérdida en la tradición representacional mimética. Otras se apoyan en estéticas dadaístas, performáticas y digitales, pero que, de todos modos, dejan al descubierto la cara de un ritual contemporáneo donde la presencia, el acontecimiento y el afecto son las vías de desarrollo de la teatralidad. Esto quiere decir que, si el teatro ha perdido todo el carácter ritual de sus orígenes, una de las formas de recuperar la presencia es que ésta se vuelva imagen; imagen teatral. Por supuesto que esto es una discusión que excede por completo los límites de este estudio, pues implica una genealogía de la cuestión del rito en el origen de la teatralidad y el análisis de su posibilidad o imposibilidad en el contexto de nuestros tiempos; pero es interesante referirlo como un marco de comprensión de la propiedad de lo teatral y las formas en que éste se desplaza y emplaza en la contemporaneidad. Desde nuestra perspectiva, simplemente lo mencionamos como un síntoma de una serie de prácticas que, en su disgregación, dispersión y multiplicidad irreductible, piensan la teatralidad con lógicas muy conscientes sobre la potencia de la presencia, la imagen y el afecto en la dimensión política del teatro, dimensión que habla de la posibilidad de crear otros modos de existencia.

Finalmente, otro aspecto que podemos concluir de nuestro análisis, es el referido al problema de lo irrepresentable. La imagen teatral se ha presentado como una dislocación de la representación mimética. Pero, como vimos, las diferentes prácticas teatrales abordan esto de maneras muy disímiles. Ahora bien, lo que podemos inferir de ello, es que no se trata de una condena a la representación ni de una prohibición de la misma, sino de un desplazamiento de los medios para hacer algo visible. Esto es lo que acontece en las poéticas que hacen de la teatralidad un devenir imagen. En este sentido, lo irrepresentable se ha mostrado como un espectro recurrente y con múltiples máscaras en gran parte de las obras abordadas. Ya sea bajo la forma del balbuceo que ahoga y evoca los cuerpos silenciados o desaparecidos (*El carozo de invierno se llama primavera*); o de lo intolerable del crimen que, a su vez, es lo intolerable de la representación y lo insoportable del cuerpo (*Usted El crimen está en la mente*); o de lo aberrante de un cuerpo descompuesto en formas que desafían al

organismo (*Bajorrelieve apocalíptico*); o de las heridas del cuerpo femenino confinado al silencio, la culpa y la soledad (*Nosotras en el espejo*); o de la aparición disidente de un cuerpo que cuestiona la norma binaria (*Un des-generado en el claro de luna*); o de la mutilación de los cuerpos y la imagen para presentar una figura poshumana (*No soy mujer*); o del terror de lo siniestro que se manifiesta como oscuridad que devora los cuerpos (*Anagnórisis*); en todos estos casos, vemos destellos de lo irrepresentable. Su forma de aparición no puede ser más que centelleante, un instante donde se hace presente a la sensibilidad aquello que es de otro orden; una forma de conjurar la realidad sensible de aquello que aparece como relámpago de lo invisible. En este sentido, la imagen teatral da cuenta de una crisis de la representación (que no es lo mismo que su desaparición) modulada en formas poéticas que presentan o hacen visibles (aunque sean sólo un espectro) lo irrepresentable como una fuerza inaprehensible, pero que, a su vez, expone un posible revés de la trama de la teatralidad.

Referencias bibliográficas

Fuentes en francés

- Deleuze, G. (1953). *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses Universitaires de France
- Deleuze, G. (1962). *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France
- Deleuze, G. (1964). *Proust et le signes*. Paris: Presses Universitaires de France
- Deleuze, G. (1965). *Nietzsche*. Paris: Presses Universitaires de France
- Deleuze, G. (1966). *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France
- Deleuze, G. (1967). *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1981). *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1983) *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1992). L'Épuisé. En: Beckett, S. *Quad et autres pièces pour la télévision*, p.58-99, Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (2002). *L'île déserte et autres textes. Textes et entetienes (1975-1995)*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous. Textes et entetienes (1975-1995)*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. y Bene, C. (1979). *Superpositions*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mil plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1977). *Dialogues*. Paris: Flemmarion.

Fuentes en español

- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos
- Deleuze, G. (2004a). *Deseo y placer*. Córdoba, Alción Editora
- Deleuze, G. (2004b). *Spinoza. Filosofía práctica*. Buenos Aires, Tusquets
- Deleuze, G. (2005a). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2005b). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-Textos
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu
- Deleuze, G. (2007a). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos
- Deleuze, G. (2007b). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2009a). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2009b). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros
- Deleuze, G. (2009c). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2012). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros
- Deleuze, G. (2013a). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, G. (2013b). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, G. (2014). *Proust y los signos*. México: Ediciones Teotihuacán
- Deleuze, G. (2015a). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, G. (2015b). *La subjetivación: curso sobre Foucault III*. Buenos Aires: Cactus

- Deleuze, G. (2016a). *Cartas y otros textos*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2016b). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. (2016c). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. (2017a). *Derrames II. Aparatos de Estado y axiomática capitalista*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2017b). *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2017c). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu
- Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2020). Un manifiesto de menos. En: Deleuze, G. y Bene. C. *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2021). *Spinoza y el problema de la expresión*. Buenos Aires: Isla Desierta
- Deleuze, G. y Guattari. F. (1990). *Kafka: por una literatura menor*. México: Ediciones Era
- Deleuze, G. y Guattari. F. (2010a). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, G. y Guattari. F. (2010b). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, G. y Guattari. F. (2013). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2013). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos

Bibliografía general

- Abdullah, A. (2016). The birth of thought : dramatization, pluralisation and the idea. *Deleuze Studies*, 10 (1), 19-32
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos
- Alvarado Castillo, N. (2018). La doble escena: usos filosóficos del teatro y distinciones teatrales en la filosofía francesa contemporánea. *Universitas Philosophica*, 35 (71), 379-415
- Alvarado Castillo, N. (2020). Alcances y límites del “método de dramatización” en Diferencia y repetición. *Universitas Philosophica*, 37 (74), 101-138
- Alliez, E. (2004). La condición CsO, o de la política de la sensación. *Revista Laguna*, 15, 91-106
- Arcos Palma, R.J. (2009). La estética y su dimensión política según Rancière. *Nómadas*, 31, 138-155

- Artaud, A. (2003). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad y Para acabar con el juicio de dios*. México: Octaedro
- Artaud, A. (2008). *El teatro y su doble*. Jujuy: Arenal
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós
- Badiou, A. (2005). Teatro y filosofía. En: *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial
- Badiou, A. (2014). *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Nueva visión
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo y Dobal Editores
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Catus
- Bardet, M. (2019). Hacer mundos con gestos. En: Haudricourt, A. *El cultivo de los gestos*. Buenos Aires: Catus
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Paidós
- Beaulieu, A. (2012). *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Letra Viva
- Beckett, S. (2019). *Teatro reunido*. Barcelona: Tousquets
- Belting, H. (2011). Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. En : García Vargas, A. (Ed.). *Filosofía de la imagen*, pp. 179-210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad: a propósito de la teoría de Einstein*. Buenos Aires: Del Signo
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En : García Vargas, A. (Ed.). *Filosofía de la imagen*, pp. 87-106. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Brandstetter, G. (1995). *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt: Fischer Verlag
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba

- Buchanan, I. (2020). El problema de los estratos. En Landaeta y Ezcurdia (ed.), *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Perspectivas actuales de una filosofía vitalista*, p.201-232. Santiago: Metales Pesados
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En: Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press, pp.270-282
- Castillo, A. (2015). *Imagen, cuerpo*. Adrogué: La Cebra
- Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. Adrogué: La Cebra
- Chevallier, J.-F. (2004). Le geste théâtral contemporain: entre présentation et symboles. *L'Annuaire théâtral*, (36), 27–43
- Chevallier, J.-F. (2005). Teatro del presentar. *Cuadernos de investigación teatral*, 176-185
- Chevallier, J.-F. (2011). Fenomenología del presentar. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1),49-83
- Chevallier, J.-F. (2015a). *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs
- Chevallier, J.-F. (2015b). ¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro? *Revista colombiana de las artes escénicas*, 9, 35-43
- Ciancio, B. (2016) El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino, o tecnologías y teratologías del género y de la (pos)memoria. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5, 245-256
- Ciancio, B. (2018) Bodies, Gestus, Becoming: Cinema as a Technology of Gender and (Post)memory. *Deleuze&Guattari Studies*, 12, 555-571
- Ciancio, B. (2021a). *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo, género*. Buenos Aires: Biblos
- Ciancio, B. (2021b). Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria, (pos)género. En: Ciancio, B. (comp.). *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, pp.3-34. Buenos Aires: Imago Mundi
- Cull, L. (ed.). (2009a). *Deleuze and performance*. Edimburg: Edinburgh University Press
- Cull, L. (2009b). How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence. *Theatre Research International*, 34(3), 243-255
- Cull, L. (2013). *Theatres of immanence. Deleuze and the ethics of performance*. New York : Palgrave Macmillan
- Debaise, D. (2016). The dramatic power of events : the function of method in Deleuze's philosophy. *Deleuze Studies*, 10 (1), 5-18

- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos
- Derrida, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos
- Didi-Huberman, G. (2007a). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra
- Didi-Huberman, G. (2007b). *Un conocimiento por el montaje / Entrevistado por Pedro Romero*. Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes, 5, 17-22
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Falena. Ensayos sobre la aparición 2*. Santander: Shangrila
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel
- Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Buenos Aires: Atuel
- Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México DF: Siglo XXI
- Etchegaray, R. et al. (2016). *Acontecimiento y creatividad en la filosofía de Gilles Deleuze. Un nuevo modo de sentir y percibir*. San Justo: UNLaM
- Fermani, D. (2018). *Teatro para teatralizar. Vol I*. Buenos Aires: Acercándonos
- Fermani, D. (2020). *Teatro para teatralizar. Vol II*. Buenos Aires: Acercándonos
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores
- Foucault, M. (1994a). La scène de la philosophie. En M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, p. 571-595. Paris: Gallimard
- Foucault, M. (1994b). Le jeu de Michel Foucault. En M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, p. 298-329. Paris: Gallimard
- Foucault, M. (2005). *Theatrum philosophicum*. En M. Foucault y G. Deleuze, *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, p. 7-47. Barcelona: Anagrama
- Foucault, M. (2014). Una introducción a la vida no fascista. En M. Foucault, *Las redes del poder*, p. 69-74. Buenos Aires: Prometeo

- Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI
- García, L. I. (2018). *La comunidad en montaje. Imaginación política y posdictadura*. Buenos Aires: Prometeo
- García Vargas, A. (Ed.). (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Garcin Marrou, F. (2015). Gilles Deleuze, le théâtre et sa politique. L'idée d'une déreprésentation théâtrale. En: Adnen Jdey (dir.), *Gilles Deleuze. Politiques de la philosophie*. Genève: Métis Presses
- Grajales, T. A. (2015). El concepto de teatralidad. *Artes La Revista*, 7(13), 79–85
- Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago: Frontera Sur
- Grotowski, J. (2006). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Grumann Sölter, A. (2008). Estética de la “danzalidad” o el giro corporal de la “teatralidad”. *Aisthesis*, 43, 50-70
- Guénoun, D. (1997). *Le théâtre est-il nécessaire?* Paris: Circé
- Hang, B. y Muñoz, A. (comps.). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires : Caja Negra
- Heredia, J.M. (2014). Dispositivos y/o agenciamientos. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XIX (1), 83-101
- Jackson, S. (2000). *Professing Performance*. Cambridge: Cambridge University Press 200).
- Juanes, J. (2005). Artaud y el teatro de la crueldad. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 48, 189-206.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal
- Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture*. Berkeley: University of California Press
- Kleist, H. von. (2011). En Hoyos, L.E. Sobre el teatro de marionetas y otras prosas. *Ideas y valores*, LX (146), 165-182
- Landaeta Mardones, P. (2020). Artefactos conceptuales: el concepto de agenciamiento y la noción de dispositivo. En: Landaeta y Ezcurdia (ed.), *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Perspectivas actuales de una filosofía vitalista*, p.233-256. Santiago: Metales Pesados
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato/Cendeac

- Luca, G. (1973). *Le chant de la carpe*. Paris: Le Soleil Noir
- Liotard, J-F. (1981). *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos
- Liotard, J-F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra
- Maldonado-Serrano, J.F. (2017). La pedagogía del concepto según Gilles Deleuze. *Revista Filosofía UIS*, 16 (2), 197-239
- Martínez Quintanar, M. (2019). Concepto, método y sistema en *Différence et répétition* de Gilles Deleuze. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 36 (3), 759-779
- Mengue, P. (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós
- McKenzie, J. (2000). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York: Routledge
- Mengue, P. (2018). Un théâtre sans représentation? *La deleuziana. Revue en ligne de philosophie*, (7), 1-23
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal
- Mitchell, W.J.T. (2011). ¿Qué es una imagen? En : García Vargas, A. (Ed.). *Filosofía de la imagen*, pp. 107-154. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil
- Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 8 (2) ,5-16
- Murillo, M. (2019). *Deleuze y Guattari. El deseo y lo social*. Buenos Aires: Brueghel
- Nancy, J-L. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia
- Nietzsche, F. (2005). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza
- Pardo, J.L. (1992). *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Cíncel
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Tomo I y II*. La Habana: Edición revolucionaria
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós
- Pellejero, E. (2005). Deleuze y el teatro de la filosofía: Dramatización, minorización y perspectivismo. *Devenires*, 6 (12), 20-68

- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. London : Routledge
- Pombo Nabais, C. (2012). Deleuze et Beckett: l'image comme épuisement du mot. En: Pombo, O. y Guerreiro, A. (org.). *Da civilização da palavra à civilização da imagen*. Lisboa: Fim de Século
- Pombo Nabais, C. (2013). *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*. Paris: L'Harmattan
- Proust, F. (1994). *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris : Les Éditions du Cerf
- Rancière, J. (2007). El teatro de las imágenes. En: A. Valdés (ed.). *La política de las imágenes*, p.69-91. Santiago: Metales pesados
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- Rancière, J. (2012). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo
- Rancière, J. (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial
- Roach, J. (1994). *Cities of the Dead*. New York: Columbia University Press
- Sachs-Hombach, K. (2011). La Bildwissenschaft alemana y las imágenes como signos. Una entrevista con Klaus Sachs-Hombach. En: García Vargas, A. (Ed.). *Filosofía de la imagen*, pp. 309-325. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Salinas Araya, A. (2019). Filosofía teatral: lecturas posibles de Deleuze. *Hermenéutica Intercultural. Revista de Filosofía*, 32, 145-160
- Sánchez Martínez, J.A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. La Mancha: Cuenca
- Sartre, J-P. (1979). *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada
- Sarrazac, J-P. (2017). *Poética do drama moderno: de Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*. Sao Paulo: Perspectiva
- Sauvagnargues, A. (2013). *Deleuze and art*. London: Bloomsbury
- Schechner, R. (1965). Theatre Criticism. *The Tulane Drama Review*, 9 (3)
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico. En : Isabel de Naverán (ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Cuerpo de Letra
- Scholtz, J. (2016). Dramatization as life practice: counteractualisation, event and death. *Deleuze Studies*, 10 (1), 50-69

- Sibertin-Blanc, G. (2010). *Deleuze y el Antiedipo. La producción del deseo*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Siegel, M. (1968). *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*. New York: Saturday Review Press
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson
- Tackels, B. (2015). *Les écritures de plateau. État des lieux*. Paris: Les Solitaires intempestifs
- Talens, J. (2019). Signifique quien pueda o La voz de qué amo. En: Beckett, S. *Teatro reunido*. Barcelona: Tousquets
- Thoburn, N. (2019). *Deleuze, Marx y la política*. Buenos Aires: Marat
- Valenzuela, J. L. (2021). *Robert "Bob" Wilson. La locomotora dentro del Fantasma*. Buenos Aires: Atuel
- Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación: entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO
- Valenzuela, J. L. (2021). *Bye-bye Stanislavski?* Buenos Aires: Argus-a
- Valéry, P. (2004). *La idea fija*. Madrid: Machado Libros
- Videla Zavala, F. (2019). La dimensión teatral en Giles Deleuze. *Resonancias. Revista de Filosofía*, 6, 91-104
- Waldenfelds, B. (2011). Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. En : García Vargas, A. (Ed.). *Filosofía de la imagen*, pp. 155-178. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Wiame, A. (2016). A thought without puppeteer: ethics of dramatization and selection of becomings. *Deleuze Studies*, 10 (1), 33-49
- Zarka, Y.C. (dir.). (2010). *Deleuze político. Nueve cartas inéditas de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Nueva visión
- Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel

Registros audiovisuales

- Boutang, P.-A. (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Film. Paris: Editions Montparnasse (DVD).
- Carmelo Bene Tracce. (29 de diciembre de 2016). *Carmelo Bene - Riccardo III*. [Archivo de video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=26mGL_MrZbY

- Celestialrailroad. (6 de febrero de 2021). *Ghost Trio / ...but the clouds...* (1977). [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3mtbEcwJUZI&t=1986s>
- Chelco Producciones. (14 de diciembre de 2017). *El carozo de invierno se llama primavera*. [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LOywiWTGbjw&t=1065s>
- Cruce Arte y Pensamiento Contemporáneo. (14 de diciembre de 2020). *Samuel Beckett - Nacht und Träume*. [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Uj-CZw8PMFY&t=4s>
- Complicato. (3 de marzo de 2018). *Carmelo Bene - Manfred - versione per concerto in forma d'oratorio*. [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=INNSSDzyLx4>
- Federico Tello. (20 de marzo de 2017). *Un des-generado en el claro de luna*. [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Wm1aQnfKi4k&t=2233s>
- Le voyageur de l'orage. (13 de septiembre de 2012). *Antonin Artaud, Pour en finir avec le jugement de dieu (Version intégrale)*. [Archivo de video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A&ab_channel=LEVOYA%20GEURDEL%20ORAGE
- Maldoror67. (1 de febrero de 2012). *Il poeta Ghérasim Luca legge Passionnément*. [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>
- Melina Seldes. (24 de noviembre de 2022). *I am not a woman subtitled*. [Archivo de video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=QtPAX1U2pdE&ab_channel=MelinaSeldes
- Miriam Corzi. (14 de diciembre de 2020). *Nosotras en el espejo. Desmontaje audiovisual*. [Archivo de video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=IcCeIyH7W90&ab_channel=MIRIAMCORZI
- Nicolás Perrone. (1 de noviembre de 2018). *Bajorrelieve Apocalíptico*. [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=V5e03Wjbaro>
- Paraíso Elemental. (19 de agosto de 2022). *Paraíso elemental obra completa 2021*. [Archivo de video]. Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=iEK8meBV85s&ab_channel=Para%C3%ADsoElemental
- Text und Bühne. (12 de noviembre de 2012). *Samuel Beckett Quad I+II*. [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>