

El teatro como imagen del pensamiento y como imagen corporal en Gilles Deleuze

Nicolás Perrone

Introducción

Gilles Deleuze aborda el tópico teatral solamente 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'Épuisé* (1992), dedicado a unas piezas televisivas-teatrales de Samuel Beckett. Estos últimos ocupan un lugar periférico en relación a otros trabajos sobre las artes, como los estudios sobre cine, pintura o literatura. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esto no quiere decir que el teatro no tenga una presencia relevante en su obra. En primer lugar, entendemos que lo teatral aparece metodológicamente a lo largo de todo su itinerario filosófico. En segundo término, cuando el filósofo aborda las obras de Bene y Beckett, brinda conceptos fundamentales para interpretar las teatralidades contemporáneas. De acuerdo con esto, proponemos la noción de imagen teatral para comprender el doble aspecto con el que el filósofo aborda el teatro. Por un lado, refiere la idea de una imagen teatral del pensamiento, donde la figura de lo teatral es considerada en su dimensión de acción, movimiento y encarnación; y opera como un precursor metodológico para el filosofar. El segundo aspecto corresponde a la imagen teatral poética y refiere una teorización de la práctica teatral artística desde la perspectiva de sus desplazamientos en la contemporaneidad y su ruptura con el dispositivo representacional mimético.

1. La imagen teatral del pensamiento

a. Teatro y movimiento

En la introducción de *Différence et répétition* (1968), 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). Aquí, el autor señala que el aspecto irremplazable del teatro es el movimiento. Pero uno completamente distinto al hegeliano. El reproche a este último 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 (2006) considera que Kierkegaard y Nietzsche producen un salto al alejarse 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” (pp. 31-32).

El movimiento, entonces, se halla fuera de toda representación. Este dinamismo, que es propio de un teatro, es análogo al que subyace en el pensamiento, donde una suerte de director de escena 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. En 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 (...), 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)

Dado que el teatro es el movimiento real, este tiene que vérselas con fuerzas, pues son estas las que producen el movimiento, al mismo tiempo que este genera otras fuerzas. Estas dan cuenta de un orden pluralista. Una fuerza entra en relación con otras, no tiene por objeto otra cosa que las fuerzas. Esta razón es la que hace que una imagen teatral del pensamiento se aleje 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, como veremos a continuación.

b. Dramatización de la idea

En la comunicación titulada *La méthode de dramatisation* (1967), el filósofo dice: “La idea es en principio un ‘objeto’ que, como tal, corresponde a una forma de plantear preguntas” (Deleuze, 2005, 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: “es lo inesencial lo que comprende lo esencial, y solamente como un caso. La subsunción bajo el ‘caso’ configura un lenguaje original de las propiedades y los acontecimientos” (Deleuze, 2005, 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.

El problema ya no se centra en la quiddidad del concepto, sino en el sentido y el valor. 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. 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. Asimismo, involucra un movimiento donde se ponen en juego dinamismos espacio-temporales.

(...) 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, 2005, 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. 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. 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).

c. Escenario y personajes

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, 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. En *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) 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.

De este modo, nos encontramos con un nuevo escenario. Para Deleuze éste tiene la forma de un plano de inmanencia, el cual implica un carácter de superficie. David Lapoujade (2016, p.38) recuerda que “lo importante para Deleuze no es el descubrimiento de nuevas profundidades, es más bien *la producción de nuevas superficies*”. 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 plano, como un *topos* de superficie, entonces, no pretende más que recoger sobre sí lo que proviene de un sin fondo. 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.

El caos es el elemento desde donde se instaura el plano de inmanencia. Esto no significa que éste se instale en el caos sin más, sino que emerge de él, pues no es un absoluto indiferenciado, sino aquello que carece 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. En este caso, vemos que la imagen teatral 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.

El teatro de la filosofía necesita de unos personajes conceptuales para escenificarse. 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, colabora en el establecimiento del plano de inmanencia; por otro, es crucial 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.

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.

2. La imagen teatral poética

a. Teatro de la aminoración

En *Un manifeste de moins* (1979), la poética de Bene sirve para plantear el teatro en términos de una disolución de la representación. Esto tiene que ver con una operación que Deleuze llama “sustracción”, que es una tentativa 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 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 *Ricardo III* de William Shakespeare, 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 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 escénica. 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, indudablemente, por las variaciones, intensidades y 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.

Por otro lado, hay otras operaciones que tienen que ver con la aminoración de la lengua, como por ejemplo el baluceo. En este juego, el actor reconfigura su función, pues ya no es el canal de representación de un personaje. Así, texto, lengua, personaje, son sustraídos, esto es, puestos en un movimiento de aminoración. Por lo tanto, este teatro implica un método crítico que consiste en: “1) suprimir los elementos estables, 2) poner todo en variación continua, 3) a partir de allí transponer todo a *menor*” (Deleuze, 2020, p.23). Así, la representación se disloca y la obra no es un acabamiento, sino un proceso, un devenir, un estado de variación continua. En el caso de la lengua es necesario que “las palabras dejen de hacer ‘texto’” (Deleuze, 2020, p.14). La lengua 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? 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, con una fuerza vinculante que define líneas de segmentariedad e impide la intromisión de elementos desestructurantes. Para 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.

b. Teatro del agotamiento

L'Épousé (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), *Quad* (1981) y *Nacht und Träume* (1982). Allí, 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. Concretamente, tal agotamiento corresponde a cuatro elementos y operaciones: las cosas y su exhaustividad, la voz y su desecación, el espacio y su extenuación, la imagen y su disipación.

En 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 ya no operan en el orden representativo de una trama lineal ni con personajes que detentan identidades favorecedoras del despliegue de un orden aristotélico y teleológico de la obra. 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 estandarizado del lenguaje. 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; trad. propia). Es decir que la televisión le ofrece un horizonte donde el lenguaje juega con su silencio, sus desviaciones, sus borraduras.

Las piezas escritas por Beckett indagan las posibilidades de un dispositivo (el soporte audiovisual) que agote la primacía de las palabras. Es allí donde 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; trad. propia). No se trata de suponer que en el revés de la palabra se halle un sentido originario, sino de mostrar el sin fondo sobre el que éstas se apoyan. Las operaciones de agotamiento dejan al descubierto un proceso de vaciamiento de la palabra. Ésta se encuentra cargada de significaciones, referencias, memorias e intenciones. Deleuze observa que el trabajo beckettiano intenta desatar un encorsetamiento en el que la palabra pone al lenguaje. 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, los 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. Es la intromisión de un escenario liminal que sacude la posibilidad misma del teatro.

En las piezas que analiza Deleuze la representación mimética es acechada por la presencia de la imagen. Producidos los agotamientos, la representación se desplaza hacia la presentación de una imagen en constante disipación. Desde esta perspectiva, entendemos que el acercamiento a

estas dramaturgias indica el último estadio en que Deleuze puede pensar el teatro como una práctica que fractura la representación y coloca el cuerpo como presencia de una imagen. Asimismo, en estas piezas se produce toda una borradura del sujeto. Allí, el dramaturgo deviene más impersonal que nunca. La noción tradicional de personaje se disuelve por completo. En su lugar, queda el cuerpo como pura presencia de la imagen y el sonido. 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.

La imagen teatral se presenta en la disipación misma de la imagen, esto es, en la visión y audición. Nosotros consideramos que esta cualidad disipativa puede ser enriquecida teniendo en cuenta que la disipación de la imagen se da en el cuerpo. En estas piezas, el cuerpo como presencia aparece en una perpetua huida. Todo esto 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.

Conclusión

La preocupación teatral que recorre la filosofía de Deleuze, es mucho más profunda que un mero uso del teatro como una analogía. 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. 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. De allí su interés por hacedores como Bene o Beckett. Las operaciones teatrales que él alude constantemente son las que le permiten inscribir el pensamiento y el cuerpo en la vida y su derrame, en el recorrido energético 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; la teatralidad como un cuerpo que es otro modo de existencia: *theatrum philosophicum* e imagen teatral. Por ello, su acercamiento a la poética teatral tiene que ver con las formas no miméticas que presentan un cuerpo como imagen y la teatralidad como variación continua.

Bibliografía

- Chevallier, J-F. (2015). *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs
- Deleuze, G. (1992). L'Épuisé. En: Beckett, S. *Quad et autres pièces pour la télévision*, p.58-99, Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, G. (2005). *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. (2016). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. (2020). Un manifiesto de menos. En: Deleuze, G. y Bene. C. *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. y Guattari. F. (2013). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus