

¿POR QUÉ DELEUZE HABLÓ TAN POQUITO DE TEATRO?*

WHY DID DELEUZE SPEAK SO LITTLE ABOUT THEATER?

Jean-Frédéric Chevallier**

** Doctor en Estudios
Teatrales. Director
de escena y filósofo.
Universidad La
Sorbonne Nouvelle de
Paris. Paris, Francia.
E-mail: jeanfre@gmail.com

RESUMEN

A Gilles Deleuze poco le gustaba el teatro. Si el filósofo francés se detuvo tres veces a reflexionar sobre las artes escénicas, estos tres momentos no llegaron a conformar un pensamiento deleuziano del teatro. Y peor aún: no solo estamos frente a una suerte de *no*-pensamiento sino también tenemos aquí una reflexión en la que el *no* juega el mayor papel. Pero uno se puede preguntar si surge aquí una postura teórica mucho más viva –y por ende vivificadora– que lo que uno se hubiera esperado. Acaso, acumulando negaciones, ¿no estaría Deleuze diciéndonos algo radical y perturbador para la reflexión en cuanto al teatro de hoy?

PALABRAS CLAVE

Gilles Deleuze, Deleuze y el teatro, teatro del presentar, presentación teatral, gesto teatral contemporáneo, teatro posmoderno, teatro-performancia, entre las artes, transdisciplinaridad.

ABSTRACT

Gilles Deleuze did not like theatre that much. If the French philosopher worked three times on analyzing performing arts, these three moments did not define a *Deleuzian* thought on theatre. And even worst, not only we are facing some sort of *no* thought, but we have a reflexion in which he does not play the main role. But one may wonder also if, what emerges here is a very lively theoretical posture and thus more life-giving- than one would have imagined. Perhaps, by accumulating denials, would not be Deleuze telling us something radical and disturbing for reflection regarding theatre practices today?

KEY WORDS

Gilles Deleuze, Deleuze and theatre, theatre of presenting, theatre presentation, contemporary theatrical gesture, post-modern theatre, performative theatre, in between the arts, trans-disciplinary.

* Recibido: 8 de junio de 2015, aprobado: 20 de agosto de 2015.

Este texto es una versión adaptada y ampliada de la tercera parte de la conclusión del libro de Jean-Frédéric Chevallier: *Deleuze et le théâtre* [Deleuze y el teatro], que la editorial Les Solitaires Intempestifs publicó en Francia en el invierno 2014.

Es un hecho conocido: a Gilles Deleuze poco le gustaba el teatro –al menos en los últimos años de su vida–. Confiaba: “yo no voy al teatro porque el teatro dura demasiado tiempo, está demasiado disciplinado y tengo la impresión de que no es ya un arte que pueda volcarse sobre nuestra época”.¹ En otras palabras: el teatro no le daba ánimo de nada; lo sufría pues, porque lo veía lento², lleno de fijezas y sometido a una insoportable rigidez.

Sin embargo, antes de llegar a tan cruel aserción, nuestro filósofo se había detenido a reflexionar sobre las artes escénicas. En efecto, existen tres textos en los cuales Gilles Deleuze interroga específicamente la actividad teatral: en la introducción a *Diferencia y repetición* (1968), en particular en la sección “El movimiento real, el teatro y la representación”³ (Deleuze, 1968, pp. 13-22), en “Un manifeste de moins” [Un manifiesto menos] (Deleuze, 1979) y en

“L’Épuisé” [El Agotado] (Deleuze, 1992)⁴. En el primer caso, se trataba de pensar un *teatro de la repetición*⁵, en el segundo, un *teatro de la aminoración*⁶ y en el tercero, un *teatro del agotamiento*⁷. Pero estos tres momentos puestos juntos (*teatro de la repetición + teatro de la aminoración + teatro del agotamiento*), incluso de diferentes maneras [(*aminoración + repetición*) + *agotamiento*], no llegan a conformar un pensamiento deleuziano del teatro –tal y como existe un pensamiento deleuziano del cine o de la literatura⁸–.

Y peor aún: no solo estamos frente a una suerte de *no*-pensamiento sino que también tenemos aquí una reflexión en la que el *no* juega el mayor papel. Llama la atención cuántas veces insiste Deleuze en la negación cuando analiza el teatro – como si lo urgente fuese siempre quitar: hay que sustraer eso (el Concepto que media la relación escenario/sala en la representación en *Diferencia y repetición*), neutralizar aquello (la significación del Texto, el querer-decir del Director

¹ Todas las traducciones al español son del autor. La cita completa es: “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). En la primavera de 1988, Deleuze vio, en el Théâtre de l’Aquarium (Cartoucherie de Vincennes, Paris), *Jeu de Faust* [Juego de Fausto] de François Tanguy. El filósofo estaba ya gravemente enfermo. ¿Fue por esta razón que nunca mencionó este montaje –pese a las grandes calidades de este y a que las entrevistas que dieron lugar al *Abecedario* fueron grabadas en el curso del invierno siguiente–?

² Por ejemplo, el cine no usa las mismas velocidades de variación que el teatro. Cf. Deleuze (1979, p. 115).

³ Son en total diez cuartillas en las que el filósofo analiza el teatro ya que el término aparece por primera vez al comienzo de la sección anterior: “Programme d’une philosophie de la répétition selon Kierkegaard, Nietzsche, Péguy” [Programa de una filosofía de la repetición según Kierkegaard, Nietzsche, Péguy].

⁴ Se podría considerar también la comunicación titulada “La méthode de dramatisation” [El método de dramatización] (Deleuze, 1967), [publicado de nuevo en Gilles Deleuze, *L’île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, pp. 131-162], donde Deleuze considera por primera vez la posibilidad de un *devenir-teatro* para la filosofía. Esta comunicación, Deleuze la hace mientras prepara *Diferencia y repetición* –donde retoma esta idea y la amplía–. Podríamos igualmente incluir el capítulo “La nueva armonía” en *El Pliegue*, pese a que no se trate de teatro sino de manera intermitente. Si fuese el caso, añadiríamos la idea de un *teatro del despliegue*. Véase: Deleuze (1988, pp. 164-189), Deleuze (1992).

⁵ Véase Chevallier (s.f.), artículo retomado luego en línea por *Salon Kritik* (http://salonkritik.net/08-09/2008/09/deleuze_y_el_teatro_jeanfreder_1.php).

⁶ Véase: Chevallier (2011).

⁷ Véase el capítulo “L’épuisé c’est l’autre” en Chevallier (2014, pp. 71-112).

⁸ El diagnóstico puede ser peor todavía: cuando, por ejemplo, se trata de Kafka, se tejen relaciones con Kleist, Céline, Proust, etc., relaciones fuertes, duraderas [Véase Deleuze y Guattari (1975, pp. 49, 52, 57, 59-63, 100, 128)] mientras que cuando se enfoca a Carmelo Bene, el director italiano aparece solo, sin aliados y sin alianzas –o casi: se alude, ¡una sola vez!, a Jerzy Grotowski y Bob Wilson...-. Véase Deleuze (1992, p. 94).

de escena en “Un manifiesto menos”), agotarlo (el “yo” del Actor en “El Agotado”)–. La postura es radicalmente diferente cuando Deleuze enfoca el cine, la literatura o incluso la pintura. Con una película, un libro o una obra plástica, llega muy pronto –y sin tantas complicaciones– a un pensamiento liberado que opera más allá de la negación y produce así positividad nuevas. Pero, repito, con el teatro, Deleuze no logra tan fácilmente deshacerse de lo negativo.⁹

Uno se puede preguntar si, por un lado, el aparente *no*-pensamiento y, por otro lado, este análisis que recurre prioritariamente al “*no*” no designan ambos una postura teórica mucho más viva –y por ende vivificadora– que lo que uno se hubiera esperado. Acaso, acumulando negaciones, ¿no estaría Deleuze diciéndonos algo radical y perturbador para la reflexión en cuanto al teatro de hoy?

*

Empecemos de manera sencilla. Tras la negación, ¿qué hay? Por ejemplo, cuando Deleuze escribe que importa inventar “danzas, rotaciones”, algunos podrán entender que ya *no* estamos exactamente sobre un escenario de teatro: la danza o la acrobacia, defenderán ellos, *no* son teatro. Ahora bien, y pese a que hoy como ayer esta distinción sea en realidad poco operatoria, ayuda por lo menos a entender

⁹ Igualmente, se podría hacer la lista de todas las veces en las que Deleuze usa el teatro como contra-ejemplo, es decir como lo que, a toda costa, hay que evitar hacer. Es el caso en *El Anti-Edipo* donde los autores no paran de insistir sobre el hecho de que el inconsciente no es un teatro (que representa neurosis) sino una fábrica (que produce deseos). Están también las ocurrencias donde el teatro no significa nada en especial y eso pese a que se haga referencia a él con insistencia tal como en “La honte et la gloire: T.E. Lawrence” [*La vergüenza y la Gloria: T.E. Lawrence*] en Deleuze (1993, pp. 148, 149, 155, 156).

lo que está en juego. Es algo básico: en teatro, interviene lo *no*-teatral.

Cuando Deleuze insiste en el hecho de que “el teatro es el movimiento real; y de todas las artes que usa, extrae el movimiento real” (Deleuze, 1968, p. 18), indica que el teatro agarra (“extrae”) de fuera de sí mismo, de “artes” que *no* son arte teatral; toma prestado o bien roba aquí y allí, en *otros* lugares. De entrada entonces, el “*no*” deja de ser pura negación; apunta más bien a una externalidad, a terrenos ajenos. En resumidas cuentas, “*no*” significa “*otro*”.

Con eso en mente, retomemos la lectura de *Diferencia y repetición* considerando no solo las dos secciones de la introducción donde se trata explícitamente de teatro sino también el libro entero. De inmediato, nos damos cuenta de que Deleuze no cesa de regresar sobre la cuestión del teatro. El hilo que articula el argumento se puede resumir así: ya no es posible –porque es inadecuado e ineficaz– representar la diferencia. Si nos interesamos en ella (ella llamándose a veces “singularidad”), si queremos verla y experimentarla, disfrutarla y gozarla, hay que determinar cómo. Deleuze se pregunta entonces si no se podría *repetir* la diferencia.¹⁰ Y, mientras explora esta posibilidad, siempre vuelve al caso concreto del teatro. ¿Por qué?

El hecho de que dos secciones de la introducción traten específicamente de teatro no parece ser una razón suficiente para explicar estos constantes retornos a la cuestión del escenario. Es más bien como si, a lo largo del análisis (sobre la posibilidad de repetir la diferencia),

¹⁰ Véase Chevallier (s.f., p. 16).

Deleuze notara, paralelamente, lo que cada una de las etapas de este análisis le da para pensar del teatro. Es al menos de esta manera que me explico la periódica aparición de un párrafo o dos –a veces nada más algunas frases– en los cuales nuevas propuestas teatrales están expuestas –y eso, pese a que el resto del tiempo, se trate de algo completamente distinto al teatro–.

En particular, después de un recordatorio en cuanto a la función del arte moderno –que consiste en “mostrar la diferencia cuando se hace ella cada vez más diferente” (Deleuze dirá más tarde: *devenir-singular*)–, leemos la siguiente afirmación:

La obra de arte moderno tiende a realizar estas condiciones [“mostrar la diferencia cuando esta se hace cada vez más diferente”]: se vuelve en este sentido verdadero *teatro*, hecho de metamorfosis y permutaciones. Teatro sin nada fijo, o laberinto sin hilo (Ariadna se ahorcó). La obra de teatro abandona el dominio de la representación para volverse “experiencia”, empirismo trascendental o ciencia de lo sensible. (Deleuze, p. 79)¹¹

Empecemos con lo que no causa problema. El arte se desata y se deshace de la representación; se vuelve dispositivo de experimentación sensible, experiencia directa, es decir sin la intermediación de una representación. Sigamos con los problemas que podemos fácilmente solucionar, o sea las expresiones que quizás haya que actualizar. Estamos en 1968 y es cierto que luego Deleuze no hablará en términos de “metamorfosis” (dirá: “modificaciones” y “variaciones”) ni tampoco de “empirismo

trascendental o ciencia de lo sensible” (preferirá decir: “lógica de la sensación”). Respecto al hilo de Ariadna¹², podemos recordar los análisis que Deleuze proponía del cine contemporáneo donde aparece la idea de una interrupción a la vez tanto de los vínculos lógico-narrativos como de los sensorio-motores.¹³

El problema aquí concierne otra cosa. Es doble. Por una parte, si la obra de arte alcanza a “mostrar la diferencia cuando esta se hace cada vez más diferente”, se dice de ella que es “verdadero *teatro*” –y es Deleuze quien subraya la palabra “teatro”!–. Por otra parte, este *teatro* es un “teatro sin nada fijo”. Para alguien del que dijimos que no tenía en *alta* estima al teatro, he aquí dos afirmaciones que dan a las prácticas escénicas *grandes* responsabilidades –como si *in fine* el teatro fuese un lugar adecuado para la variación que no cesa de variar, entrecruzando flujos, introduciendo cortes, sin nunca instaurar fijezas: un lugar donde acoger *devenires*–.

¹² En 1969, Deleuze pregunta: “¿con qué hilo?, ya que se cortó el hilo”. Pero se trata de Platón y Sócrates. [Véase Deleuze (1969, p. 304)]. Está también un breve texto que Deleuze publica en 1987 en la revista *Philosophie*, “Misterio de Ariadna según Nietzsche”, donde el hilo (de Ariadna) es sinónimo de “empresa de venganza, desconfianza y vigilancia” –una Ariadna que, al abandonar su hilo, se vuelve la segunda afirmación: el *devenir-activo* del Eterno Retorno–. Véase Deleuze (1993, p. 130).

¹³ En cuanto a la interrupción de los vínculos demasiado preestablecidos, la familiaridad entre teatro y cine es sólo parcial [cf. Deleuze (1979, p. 115)]. En lo que al teatro concierne, el programa deleuziano anuncia que “no hay *ideo-motricidad* sino únicamente *sensorio-motricidad*” (Deleuze, 1968, p. 35). Mientras en el cine, se trata no solo de interrumpir los vínculos lógico-narrativos sino también los vínculos sensorio-motores: se opera “la ruptura de las situaciones sensorio-motoras en provecho de las situaciones ópticas y sonoras” (Deleuze, 1985, p. 19). En *Lógica de la sensación*, se encuentran análisis similares pero aplicados a las artes plásticas. Se dice allí que se trata de “interrumpir el curso figurativo, para sin embargo volver a él después...”, y, “es preciso que haya una relación entre las partes separadas, pero esta relación no debe de ser ni lógica ni narrativa” (Deleuze, 2002, pp. 52, 68).

¹¹ Además es Deleuze quien subraya la palabra *teatro*.

Para entender el por qué de este extraño cambio de rumbo, es necesario regresar a la primera afirmación de Deleuze: el teatro integra las otras artes si ellas son portadoras de movimiento.¹⁴ El teatro no integra cualquier cosa; integra, si integrar produce movimiento y por ende *devenir*.¹⁵ He aquí la condición: se integra si se desean movimientos.

Obviamente no hay que tomar esta idea de un teatro integrador y el deseo que lo animaría en una perspectiva wagneriana porque lo que la noción de “teatro-total” convocaba es precisamente lo que ya hoy no queremos: la totalidad y lo que venía con ella, el totalitarismo. Además no significaría nada pretender integrar *todo*. ¿Cuál sería este “todo”? No, lo que hay que entender con la idea deleuziana de un teatro-integrador, es que el teatro no tendría nada propio; o, en todos casos, que sería “sin nada fijo” –es decir: enteramente dedicado a su deseo de movimiento–. Quizás, en efecto, el teatro no tenga nada propio sino esta capacidad integradora. Y entenderemos “integración” y “capacidad integradora” en el sentido matemático –una función integral–, o en el sentido pedagógico –una clase de integración–.¹⁶

¹⁴ Es la cita dada al comienzo: “de todas las artes que usa, [el teatro] extrae el movimiento real” (Deleuze, 1968, p. 18). Y cuatro años después, Deleuze extenderá esta facultad de integración al arte contemporáneo en general: “el artista *integra* en su arte objetos rotos, quemados, que funcionan mal para llevarlos al régimen de las máquinas deseantes. [...] El artista acumula su tesoro para una pronta explosión” (Deleuze y Guattari, 1972, p. 39). Subrayo yo. Y en *Lógica de la sensación*, Deleuze subrayará la especificidad de la integración en pintura. Véase Deleuze (2002, p. 96).

¹⁵ Véase Chevallier (2011, p. 9).

¹⁶ Cuando participaba en proyectos de educación en comunidades indígenas del sureste de México, se organizaban “sesiones de integración”. Eran la ocasión de reunir los diferentes conocimientos adquiridos: se trataba, por ejemplo, de tomar las matemáticas junto con la agricultura, la física, la historia, la biología, la literatura, la geografía. Y no se buscaba un “todo” de estas materias sino simplemente entrecruzar por medio de lo concreto las cuestiones abordadas en cada una de estas materias en el transcurso de los últimos días. Era ya, antes de la hora, *transdisciplinariedad*.

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. Es posible volver teatro aquello que se integra: un libro dicho por un actor ya no es un libro –incluso en el caso en el que el actor no “actúa” el texto y se limita en decirlo–. Pero es posible también que las letras conserven su condición de letras: dar un texto a uno o a varios espectadores, para ser leído en voz alta (para el auditorio) o baja (para sí mismo) –un servidor lo ha hecho–, conserva el libro como libro: sigue siendo un texto impreso.¹⁷ Igual ocurre con una película proyectada: puede seguir siendo un film en sí –era el caso en *El automóvil gris* donde Claudio Valdés Kuri precisamente jugaba con el hecho de que la película muda difundida sobre el escenario no llegaba nunca a volverse teatro.¹⁸

El teatro puede, pues, integrar toda clase de elementos sin volverlos necesariamente teatro. He aquí un poder que no tienen ni la literatura (un relato de teatro es un relato), ni el cine (el teatro filmado ya no es teatro¹⁹), ni la pintura, etc. Es

¹⁷ Se puede también proyectar un texto sobre las paredes del teatro, como se hace mucho ahora. El texto proyectado no se vuelve por lo tanto teatro porque está leído por los espectadores.

¹⁸ Este montaje se estrenó en el Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque – México, en 2002, y fue presentado en distintas partes del mundo hasta el año 2009.

¹⁹ Existe un caso-límite y por ende una pregunta a la cual no sé dar respuesta. Asistí hace más de 20 años a numerosas funciones de *Roman d'un acteur* [Novela de un actor] (en total 12 episodios) de Philippe Caubert. Vi después en salas de cine, es decir en versión filmada, algunos episodios más que no había visto en teatro. Y debo reconocer que mi experiencia de espectador era, en teatro como en cine, extremadamente similar. Incluyo en esta similitud, la connivencia que solía instaurarse entre los espectadores, sus reacciones a tal o tal de las observaciones o gestos del actor. Joseph Danan observa lo mismo con la captación en video que Don Kent realizó de *Inferno* de Romeo Castellucci (ARTE France, 2008). Véase Danan (2011, p. 128).

tal vez este espectro excepcionalmente amplio de posibilidades el que explica porqué Deleuze habla de un “verdadero teatro” como parangón del gesto artístico contemporáneo. El juego combinatorio es ahí de una extrema variabilidad –extenso y sin embargo no asignado a una manera predeterminada de operar la integración, ni tampoco a una manera peculiar de integrar–.

Pero, puede parecer contradictorio hablar de apropiación si, al mismo tiempo, afirmamos que el teatro no tiene elementos que le sean propios, que le pertenezcan de manera exclusiva, que lo definan específicamente. Si de nuevo decimos que “el teatro [es/está] sin nada fijo”, si el libro o el film no son específicamente propios al teatro, si el teatro no tiene entonces nada que le sea suyo, ¿cómo puede llegar a poseer algo?

He hablado otrora de “teatro del presentar”, “presentación teatral” y “presente del escenario” (Chevallier, 2005). Estas nociones nos ayudan a entender que la apropiación de otras artes por el teatro tiene lugar en el *presente* del teatro haciéndose, dándose a ver, mirándolo –es decir: para esta *presentación* escénica en específico, para este preciso dispositivo, para esta puesta en escena a la cual en este momento asistimos. Deleuze insistía: el teatro no tiene nada más que “lo que presenta”²⁰, aquí y ahora–.

Y la apropiación que realiza el escenario para un espectáculo dado no permite concluir que los elementos que el teatro se apropió esta vez sean elementos del teatro en general. Tomemos un

elefante enrollado en cintas rojas. En un espectáculo en particular, será posible llegar a sacar algo –“movimiento real” nos dice Deleuze–. Pero, ¿quién llegaría a deducir a partir de este caso concreto, que el elefante así enjaezado es un elemento propio y fijo del teatro en general?

El ejemplo suena divertido, incluso absurdo. Sin embargo, el razonamiento aplica para todos los elementos que llegan, en tal o tal puesta en escena, a pasar por el escenario. Digamos que hay aquí materia para entender mejor esta cacería de puntos fijos que actúan como fardos y deben ser removidos –cacería que Deleuze nombraba la “aminoración”–.²¹ Y si el *gesto teatral contemporáneo*²² parece más relajado, más distendido y descomplicado que hace algunos años, es precisamente porque se deshace de las obligaciones en cuanto al recurrir a tal o tales elementos supuestamente imprescindibles para el quehacer teatral, porque quiere esta “nada” que, nos sugiere Deleuze, define propiamente este quehacer y lo vuelve “verdadero”. A la inversa, en la medida en que es querida, esta “nada” abre a una “verdadera” reorientación del quehacer teatral.

En *El Pliegue* (1988) encontramos una confirmación de esta última hipótesis. Deleuze plantea que la “unidad extensiva de las artes forma un teatro universal” (Deleuze, 1988, p. 168). El adjetivo “extensivo” se refiere de nuevo a una distancia. No solo el teatro puede ir lejos de sí mismo en busca de elementos que integrar, sino que también estos pueden ser sacados de prácticas muy distantes

²⁰ “El teatro surgirá como lo que presenta” (Deleuze, 1979, p. 130).

²¹ Véase Chevallier (2011, p. 13).

²² Véase Chevallier (2012).

unas de otras: la escalada (un escalador sube lentamente la inmensa pared trasera del Palacio Papal de Avignon) y el *basketball* (un niño de 12 años juega al baloncesto) en *Inferno* de Romeo Castellucci²³ o las nuevas tecnologías (el sistema informático *Daedalus* asociado a un motor de animación 3D en tiempo real *AAASeed*) y la literatura erótica (un amplio trabajo colectivo de traducción) en *Orgia* de Jean-Lambert Wild y Jean-Luc Therminarias.²⁴ Y Deleuze sigue:

Quizás volvamos a encontrar en lo informal moderno este gusto por instalarse “entre” dos artes, entre pintura y escultura, entre escultura y arquitectura, para alcanzar una unidad de las artes como “performancia”, y tomar el espectador dentro de esta misma performancia. (Deleuze, 1988, p. 168)

El lector lo habrá entendido, esta nada (este “informal”) que define el teatro-performancia de hoy, esta nada pues, es un “ENTRE” –el teatro que se vuelve (o que vuelve a volverse, no sé) un arte de tejido grueso (lo extensivo)–. El espectador está tomado *adentro* porque ahora forma *parte*

de.²⁵ Pasaríamos así de un *Teatro de Arte* (del cual Stanislavski sería el arquetipo²⁶) a un “teatro de las artes” –“la maquinaria viva de un [dispositivo estético] nuevo” (Deleuze, 1988, p. 169) donde “hacen falta tanto mecánicos como materias, en un extraño entendimiento, en una conexión más que en una jerarquía” (Deleuze y Guattari, 1975, p. 103)–.

Hoy, asistimos a puestas en escenas liberadas en el transcurso de las cuales los operadores proponen sin cesar *agenciamientos* no jerarquizados (“conexiones” sin “jerarquías”). La invención tiene que ver, por un lado, con la naturaleza de las singularidades que se escogen para la composición escénica y, por otro, con la forma de ponerlas en relación. Si *Les egarés* [*Los despistados*] de Pierre Meunier termina con un baile impresionante y conmovedor donde ya no se distingue bien entre los movimientos de los tres andamios metálicos y los movimientos de los actores –ambos colgados y oscilando– no es para poner en crisis la supremacía del actor en el teatro sino porque, esta vez, el *agenciamiento* andamios/cuerpos *potencializaba* el estar del espectador.²⁷ De manera parecida, si el coreógrafo Va Wölfl evoca “luces que se mueven y bailan como los bailarines”²⁸, es que tiene claro que lo que importa

²³ El escalador es Antoine Le Ménestrel. El montaje *Inferno* se presentó en el Festival de Avignon 2008.

²⁴ *Daedalus* es una interacción difusa entre actores y organismos artificiales modelizados a partir de algoritmos (inspirados por organismos vivos que evolucionan en el fondo de los océanos) y visualizada mediante *AAASeed* para producir una ilusión óptica basada en el fenómeno de catóptrica. Carolina Michel, Eugène Duriff y Jean Lamber-wild tradujeron al francés el texto de Pasolini. *Orgia* se estrenó en 2001 en el Teatro Le Granit – Scène nationale de Belfort. Fue presentado luego, entre otros, en el Théâtre national de la Colline, Paris.

²⁵ Es uno de los pocos momentos en los que Deleuze emplea abiertamente el término “espectador”. Pero tengo tendencia a pensar que habla implícitamente del público cada vez que menciona el teatro –empezando por él mismo en tanto que espectador: un espectador que ha dejado de serlo ya que no pasa nada actual en el escenario, un espectador que deja incluso de hablar de teatro–.

²⁶ Véase Banu (2000). Georges Banu muestra que el *Teatro de Arte* se define por una constante preocupación por re-vivificar las tradiciones del arte teatral –re-poner en movimiento desde adentro–.

²⁷ Este montaje se escenificó, entre otros lugares, en el Théâtre de la Bastille, Paris en 2007.

²⁸ Véase Arvers (2001, p. 5).

es componer sin tener ideas *a priori* en cuanto a las diferentes naturalezas de los elementos *in fine* juntados.

Hoy, los artistas del escenario, al estar ellos fuera de la representación, participando de *otra* dinámica –donde los referentes externos y comunes están no solamente ausentes sino que también son inútiles–, permiten la puesta en relación inmediata de las singularidades en presencia, incluyendo pues la presencia de los espectadores.

Y más todavía: favorecen la producción de vínculos inéditos entre singularidades lejanas. En los recorridos sonoros organizados por el Colectivo Mu en el Festival Paris Quartier d'Été 2007, el espectador caminaba en el muy burgués barrio XVI escuchando (vía un lector mp3 recibido al comienzo del paseo) un montaje de sonidos, voces y músicas del mucho menos burgués barrio XVIII²⁹. Y no eran ni el barrio XVI ni el XVIII los que importaban, sino el vínculo inédito (sin referencia preestablecida) que, de manera extensiva, se tejía entonces. Siete años después, a lo largo del canal de l'Ourcq, el mismo colectivo realizó *Bande original*: una serie de recorridos sonoros (esta vez no solo a pie, sino también en barco o con aplicaciones interactivas para *smartphone*) para, al combinarlos con sensaciones auditivas, poner en movimiento nuestras presencias en el espacio.³⁰

*

²⁹ El título de este trabajo presentado en julio y agosto en Paris era *Super 16*.

³⁰ *Bande Original* se realizó en el marco del festival L'été du canal, Seine-Saint-Denis.

Al final de "Un manifiesto menos", Deleuze habla de un *teatro de la variación presente* (Deleuze, 1979, p. 123). Quizás sea esta expresión la que tengamos que usar para designar un dispositivo combinatorio que no tiene nada permanentemente suyo, ni elementos, ni reglas, y que anima un deseo de extraer movimientos constantemente.

Y si quisiéramos, a partir de ahí, seguir pensando, convendría entonces agrandar nuestra problemática: ya no hablar del teatro solo sino del teatro en relación con el cine, la literatura, la pintura, la música, etc. –el teatro, repito, como dispositivo combinatorio a-centrado que procura, sigue Deleuze, que esta combinatoria abierta se vuelva una "presencia [que] actúe directamente sobre el sistema nervioso" (Deleuze, 2002, p. 53)–.

Apostaría un servidor a que es a esta tarea a la que hay que seguir abocando nuestro pensar, al menos para que, más allá de las aparentes negaciones y confortables rigideces, viva un *teatro integrador de las variaciones presentes*, un teatro que incremente nuestro deseo de estar aquí y ahora, vivos.

REFERENCIAS

- Arvers, F. (2001). Entretien avec Va Wölfl. *Hors-Série janvier-mars 2011*. Paris, Théâtre de la Ville.
- Banu, G. (2000). *Les Cités du théâtre d'Art. De Stanislavski à Strehler*. Montreuil: Théâtrales.
- Boutang, P.-A. (1996). Gilles Deleuze, Claire Parnet. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Film. Paris: Editions Montparnasse (DVD).
- Chevallier, J.-F. (2005). Teatro del presentar. *Citru.doc, 1 - Cuadernos de investigación teatral*, 176-185.

- Chevallier, J.-F. (2011). Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2). *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 5, 7-19.
- Chevallier, J.-F. (2012). La crisis ha terminado. *Cuadrivio*, 4. Recuperado de <http://cuadrivio.net/2012/04/la-crisis-ha-terminado>
- Chevallier, J.-F. (2014). *Deleuze et le théâtre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Chevallier, J.-F. (s.f.). Deleuze y el teatro. Primera parte: el teatro de la repetición. *Revista K*, 1, 2-18.
- Danan, J. (2011). Témoins d'une présence. *Etudes théâtrales*, 51-52.
- Deleuze, G. (1967). La méthode de dramatisation. *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 61(3), 89-118.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1979). Un manifeste de moins. En G. Deleuze y C. Bene. *Superpositions* (pp. 91-130). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1988). *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1992). L'Épuisé. En S. Beckett. *Quad* (pp. 58-99). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.