

# Gilles Deleuze y la imagen teatral del pensamiento

**Nicolás Perrone.** Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina)

Recibido 03/08/2023

## Resumen

La relación entre filosofía y teatro ocupa un lugar interesante y no siempre explorado en la filosofía de Gilles Deleuze. En el presente artículo exponemos la noción de teatro tal como aparece en la obra del autor vinculada al problema de una nueva imagen del pensamiento. Consideramos que el uso metodológico del teatro se encuentra diseminado a lo largo de todo su itinerario filosófico. Lo teatral funciona como una matriz de análisis que permite distinguir las fuerzas que dramatizan un concepto, y esto se inscribe en el marco de una crítica a la representación en la filosofía de Deleuze.

**Palabras clave:** Gilles Deleuze, teatro, pensamiento, diferencia.

## Abstract

### Gilles Deleuze and the theatrical image of thought

The relationship between philosophy and theater occupies an interesting and not always explored place in the philosophy of Gilles Deleuze. In this article, we expose the notion of theater as it appears in the author's work linked to the problem of a new image of thought. We believe that the methodological use of theater is disseminated throughout his entire philosophical itinerary. The theatrical functions as an analysis matrix that allows distinguishing the forces that dramatize a concept, and this is part of a critique of representation in Deleuze's philosophy.

**Key words:** Gilles Deleuze, Theatre, Thought, Difference.

# Gilles Deleuze y la imagen teatral del pensamiento

**Nicolás Perrone.** Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina)

Recibido 03/08/2023

## § 1. Introducción

La obra deleuziana se caracteriza por un constante y desafiante ejercicio de reformulación de los propios parámetros de lo que significa filosofar. Con un anclaje nietzscheano, sus trabajos ponen en funcionamiento una maquinaria filosófica que irrumpe para producir lo que el autor llama *una nueva imagen del pensamiento*. En este concierto, la pregunta por el teatro no es, ciertamente, la que define la filosofía de Gilles Deleuze. Sin embargo, este no es un tema desestimado en su obra. Por el contrario, consideramos que se encuentra presente a lo largo de todo su itinerario en forma de diversas máscaras que operan activamente en la configuración de su modo de filosofar.

El problema del teatro como práctica artística y poética es abordado por el autor en dos breves ensayos: *Un manifeste de moins* (1979) y *L'Épuisé* (1992). El primero corresponde a un análisis de la poética de Carmelo Bene y el segundo se ocupa de unas piezas teatrales-televisivas escritas por Samuel Beckett. Aunque estas obras no son objeto de nuestro examen en este artículo, cabe mencionarlas para indicar que, si bien la problematización de la teatralidad no es un tema central en la obra de Deleuze, ha sido considerada por él. Por otra parte, podemos encontrar otro abordaje del teatro en el itinerario del filósofo. Se trata de un uso metodológico que corresponde a su interés por plantear una lógica de la diferencia y una nueva imagen del pensamiento. Aquí, el uso del teatro aparece de manera dispersa pero constante. El caso más emblemático es la introducción de *Différence et répétition* (1968), en la que aparece la idea de un teatro de la repetición. Un año antes, expone la comunicación titulada *La méthode de dramatisation* (1967), donde sintetiza algunos aspectos de su siguiente obra y enfatiza en la noción de drama. Esta idea metodológica ya había sido trabajada en *Nietzsche et la philosophie* (1962). Asimismo, la cuestión teatral persiste en su obra escrita en

conjunto con Félix Guattari. En *L'Anti-Oedipe* (1972) la cuestión aparece en el marco de una crítica al inconsciente psicoanalítico, y en *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) lo teatral se desenvuelve por medio de las nociones de plano de inmanencia y personajes conceptuales. De modo que, como vemos, la cuestión teatral es un espectro que recorre toda la obra del autor.

De acuerdo con esto, en este artículo proponemos la idea de una imagen teatral del pensamiento para comprender y organizar un aspecto transversal de la obra deleuziana, el cual, haciendo uso de la expresión foucaultiana, podríamos llamar *theatrum philosophicum*. Consideramos que su esfuerzo por construir una nueva imagen del pensar tiene como suelo un uso metodológico del teatro, el cual le sirve como instrumento de articulación de una lógica específica del pensamiento amparada en el movimiento del concepto. La figura de lo teatral, considerado en su dimensión de acción, movimiento y encarnación, opera como un precursor metodológico para el filosofar.

## § 2. Teatro de la repetición

En la introducción de *Différence et répétition*, 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: 33-34]

Este sintético e importante fragmento, contiene algunas cuestiones en las que es preciso detenerse.

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 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. Sin embargo, consideramos que esta idea es incorrecta. Es cierto que el teatro echa mano de 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 sólo 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: en ellas, 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 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: 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 pensamiento. 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. Estas no tienen que ver con la representación, sino con la presencia. De allí que esta noción nos parezca más adecuada 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 propiedad radica en ser una presencia, esto es, un agenciamiento de cuerpos. Cualquier elemento que se emplee 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: Søren 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 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 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. [Deleuze, 2006: 31-32]

Se trata de movimientos 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.

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: 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 *Diferencia y repetición* (2006: 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: 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. Esta 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: 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, 2016: 10). 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, lo cual nos lleva, por analogía, a decir que la vida se encuentra en una relación agónica, en la que existen 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, 2016: 17). Se trata, en rigor, de una actividad afirmativa de la voluntad de poder. En dicha actividad, se instaura 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: 59]

Esa voluntad, y sus relaciones diferenciales y umbrales de fuerza, es la que se encuentra en el suelo del teatro filosófico del que hablamos. 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.

Ahora bien, este movimiento de fuerzas que se diferencian es lo que Deleuze piensa como un teatro de la repetición. Chevallier (2015a: 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 esta 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: 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. 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 con final desconocido o, al menos, 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: 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.

Esto nos permite volver al lugar de la repetición en el teatro. Pues el acontecimiento teatral está definido por el acto de repetición, pero esta 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 (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. Pellejero (2005: 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: 289). El verdadero conflicto es con respecto a la representación que determina al 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, este 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: 291]

A lo largo del siglo XX, las prácticas teatrales se deslindan de la figura representacional de la escena y del modelo poético aristotélico, y se encaminan 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. Todo 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* y la lógica de las multiplicidades en *Mil plateaux*, hasta la explicitación de su imagen del pensamiento en *Qu'est-ce que la philosophie?* 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* y *Proust et les signes*, hasta alcanzar su mayor y más sistemática elaboración en *Différence et répétition*, aunque se

puede identificar su génesis en su primer libro *Empirisme et subjectivité*, y el tema se extiende a lo largo de toda su producción teórica.

Tal como destaca François Zourabichvili (2004: 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, 2016: 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: 175-186; 2016: 148-150)<sup>1</sup>. 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: 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 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 *Différence et répétition* como una impugnación de la representación.

---

<sup>1</sup> 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 y resultado del saber.

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*, 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 este 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*, además de ajustar las cuentas con el psicoanálisis, se pone en práctica la nueva imagen del pensamiento, al visitar un problema considerado mal planteado y revisar los signos del sadismo y el masoquismo que son indicadores de conceptos diferenciados; es decir, da muestra de 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*, hasta las lógicas de la sensación en los cuerpos en *Francis Bacon: logique de la sensation*, o las lógicas de la imagen cinematográfica en *L'image-mouvement* y *L'image-temps*, 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 una suerte de sodomía, como un acto de acercarse por la espalda del pensador para embarazarlo de un ser monstruoso que, asimismo, guarde una

similitud con él; como un arte del retrato que busca la similitud por medios desemejantes (Deleuze, 1996: 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 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, en rigor las lógicas que le interesan a Deleuze son del orden de lo irracional. Como bien destaca François Zourabichvili (2004: 35) esto de ninguna manera implica una contradicción, ya que irracional no es correlativo a ilógico para él. Por ello, Lapoujade considera que «los movimientos aberrantes constituyen la más alta potencia de existir mientras que las lógicas irracionales constituyen la más alta potencia de pensar» (2016: 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: 16). Ahora bien, lo que hay que destacar aquí, es que lo vital no tiene que ver con la vida pletórica ni con formas de vida orgánica. Se trata, en cambio, de una vida inorgánica, de cómo esta puede liberar sus potencias cuando pone en jaque la organización del organismo. Es este 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 Lapoujade<sup>2</sup> y Andrew Culp<sup>3</sup>, cuando señalan que el vitalismo de Deleuze es más oscuro de lo que se suele

<sup>2</sup> «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: 24).

<sup>3</sup> «la oscuridad remodela un Deleuze revolucionario: negatividad revolucionaria en un mundo caracterizado por felicidad compulsiva, control descentralizado y sobrexposición» (Culp, 2016: 13)

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 diferenciada<sup>4</sup>.

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 pos 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, 2008: 107). Intensidad y convulsión caracterizan también el movimiento del pensar que Deleuze pretende introducir con una nueva imagen del pensamiento. 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 dinámicas 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 imagen teatral que bebe de la fuente artaudiana como inspiración y dispone el terreno para un pensamiento no esencialista.

---

<sup>4</sup> En *Le bergsonisme*, 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, 2017: 99-100).

### § 3. El drama como método

El interés por una nueva imagen del pensamiento requiere 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 afirma que «La idea es en principio un “objeto” que, como tal, corresponde a una forma de plantear preguntas» (Deleuze, 2005: 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, pierde de vista otros aspectos relativos a la idea. Él, en cambio, pretende focalizarse en su dimensión problemática.

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: 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 singularidades<sup>5</sup>. Lo que intenta mostrar es que «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: 129). Esto permite recorrer la idea como una multiplicidad, es decir, no ya reducida a una esencia abstracta, sino vinculada a lo accidental de modo más radical. Por ello, se hace

---

<sup>5</sup> Janae Scholtz (2016) repara en los matices que el proceso de vice-dicción adquiere luego en *Logique du sense*, 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. «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 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: 55-56, trad. propia).

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 privilegia las fuerzas que hay por debajo de la pregunta y que, en efecto, ponen a esta 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 este entramado filosófico concreto, que hay detrás del preguntar, el que define el dualismo entre lo esencial y lo aparente. 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.

46

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, 2016: 112]

Visto que la pregunta nietzscheana interroga por las 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.

La forma privilegiada y platónica que había adoptado la pregunta «¿qué es?» a lo largo de la filosofía está 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, 2016: 114]

Esta perspectiva despoja al concepto de toda *quididad*. En tanto síntoma de un querer, aquel se ve envuelto en una serie de tensiones de fuerzas que puján 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: 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 afirmándose en su cualidad: «Lo que quiere una voluntad, de acuerdo con su cualidad, es afirmar su diferencia o afirmar lo que difiere» (Deleuze, 2016: 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 dentro de la 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, 2005: 132]

Este proceso es puramente inmanente, da cuenta de dinamismos subrepresentativos. 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: 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. Esta es la potencia de toda diferencia posible. Configura el entorno de la individuación.
- 2) Luego, se da, propiamente, la *operación de la individuación*, donde se establecen unas series de diferencias intensivas. Esto permite que la especificación pueda darse en un sistema.
- 3) Seguidamente, una vez establecido este escenario teatral, Deleuze reconoce la importancia de lo que llama «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 agente que conecta lo diferente entre sí.

- 4) Una cuarta determinación que se pone en juego en este teatro de la filosofía tiene que ver con 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.
- 5) Finalmente, el movimiento de dramatización requiere una suerte de *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. Este 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: 314). Es decir, lo virtual tiene una consistencia plenamente real, es la insistencia de lo no dado. De allí que la idea pueda ser especificada, y que el drama se muestre 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, 2005: 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, 2005: 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 corresponden a un reparto de singularidades, de cuya distribución y distinción dependerá, posteriormente, 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: 328-329).

La idea, entonces, necesita ser actualizada. Y esta actualización debe realizarse por diferenciación<sup>6</sup>. 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. 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, 2005: 134). Así, la idea no tiene parecido, pues su virtualidad se actualiza por divergencia y diferenciación.

Jean-Frédéric Chevallier (2015a: 29) 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. 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 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 a la idea (que se especifica y organiza

---

<sup>6</sup> 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 *différentiation* 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*. Este alude a las condiciones de posibilidad de los campos de individuación (sujetos larvados, dinamos espacio temporales, precursores oscuros, etc.) (Deleuze, 2005: 134-137 y 2006: 315 y ss.).

en términos de cantidad y cualidad dentro de un *continuum* pre-individual y material) un método de transición de lo virtual hacia lo actual.

En síntesis, podemos entender cómo Deleuze ve en el proceso de dramatización un método que permite 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, 2005: 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. 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, al proponer él mismo la crueldad como un modo privilegiado para definir un teatro del porvenir. 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. No podría ser efectivo el anclaje teatral, si no se 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: 329]

El teatro de la crueldad artaudiano implica un enrarecimiento de la escena, esto es, un tratamiento de la teatralidad que se aleja 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: 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 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: 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: 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 de este, 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 sólo 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 una imagen de la filosofía que incorpora 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, 2020: 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.

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, hasta tal punto que una de las publicaciones recientes de la revista *Deleuze Studies* (2016) dedica un número exclusivo a la temática. Allí, Didier Debaise (2016: 7), por ejemplo, se pregunta por la función del método dramático y reconoce que su función es ser el indicativo de la forma en que se intensifica el acontecimiento. Ayesha Abdullah (2016: 20), por su parte, observa que la inspiración nietzscheana del método implica pensar la dramatización ética y estéticamente, pues la génesis del pensamiento tiene su suelo en el problema del sentido y del valor. El método da cuenta del uso y la interpretación, con un carácter situado, en lugar de esencial.

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 antropológica o psicológica, 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. También combate cualquier malentendido que busque una psicología o antropología en el drama de las ideas. [Wiame, 2016: 34, trad. propia]

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. Deleuze alude al teatro de marionetas de Heinrich von Kleist. En *Deux régimes de fous* (2007: 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 de la obra; 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 (cf. Deleuze, 2007: 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: 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: 34, trad. propia]

Este tipo de teatro tampoco corresponde a uno de la representación. El drama, en tanto acción, puede deshacerse fácilmente del elemento 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 está viendo 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.

#### § 4. El inconsciente como teatro

El tratamiento 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: 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 sólo 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. 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, ¿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 este como una fábrica de producción. Ante todo, los autores quieren remarcar el estado de positividad que presume 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: 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: 18), este concepto había sido trabajado por Félix Guattari en torno 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, estos 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 deseante*.

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 fijeza 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 este 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 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. La univocidad del deseo habilita un delirio maquínico. 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 teatro y 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 aleja de las estructuras de poder de la representación (Deleuze, 2020) 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, la disposición de los elementos teatrales en relaciones horizontales de conexión, es decir, en formas de agenciamientos, es un indicativo de que el funcionalismo del deseo está presente.

En otro orden de cosas, cabe señalar que los pensadores no desconocen la presencia de la producción deseante 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 *El Anti Edipo*:

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 sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...). [Deleuze y Guattari, 2010a: 31]

El problema, entonces, radica en el giro idealista que se da en el seno mismo de la teoría psicoanalítica. Este 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. 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: 61]

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. Aquí, el fundamento reposa, por un lado, en una forma vacía: la falta, 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: 149]

Toda una imagen del pensamiento que sigue apelando al fundamento, en una suerte de rehabilitación póstuma del mismo. Toda una maquinaria teatral (un teatro de la representación) que, según Deleuze y Guattari, culmina en una depotenciación de la fuerza creadora del deseo.

Para redondear, como bien señala Pellejero (2005: 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 manisfeste de moins*. 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 la potencialidad 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 vía del deseo se recorre desde 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 dictatorial. Nos encontramos tanto con una epistemología del deseo como con una analítica de las formaciones sociales en las que este 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 y jerarquizadas. La propuesta de un deseo productivo y de un inconsciente como fábrica, exige también una imagen teatral que no sea la clásica. 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.

## § 5. 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 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 entramen 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 este tiene la forma de un plano de inmanencia. Es interesante destacar el carácter de superficie que implica el plano. 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 una suerte de sin fondo. Ya no se trata de descender a las profundidades, sino de recorrer 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: 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 tanto de un programa como de «un plano en el sentido geométrico, sección, intersección, diagrama» (Deleuze, 2004: 149)<sup>7</sup>. 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 un filtro que revela en superficie 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: «Todo el problema es trazar un plano que vuelva perceptible lo que no lo es sobre otros planos» (Lapoujade, 2016: 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 a bosquejar una imagen determinada del pensamiento.

---

<sup>7</sup> 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 para que el plano no se transforme en puro caos.

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 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 este 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: 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: 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 coordenadas 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, instaura. 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: 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 entraman 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, este 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 duda, 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 plateaux*, 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: 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. El plano de inmanencia 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: 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 con dimensiones 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 a una 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 este 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 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 este 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: 65). Se 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 conceptual 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: 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: 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 van demarcando con ciertos rasgos propios. Ante todo, desempeñan el rol de una 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 circunstancionalista 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, más allá de que lo controle o lo gestione con diversas estrategias.

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: 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 conceptuales. Estos insisten sobre un plano, señalando el talante 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 conceptual 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: 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.

## § 6. Conclusión

En el precedente examen, pudimos constatar lo que denominamos *una imagen teatral del pensamiento*, inspirada en el tratamiento de la forma teatral llevada a cabo por Deleuze en su obra. 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 diseminado 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 difiere y es paralelo 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.

Podemos comprender 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 (por eso puede ser metodológico). Lo que intenta desarrollar a lo largo de su trayecto intelectual es una lógica de la diferencia, la cual encuentra en el teatro el sustrato 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 el 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 a las que él alude constantemente son las que le permiten inscribir el pensamiento 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; el concepto como un cuerpo que es otro modo de existencia: *theatrum philosophicum*.

## Bibliografía

- Abdullah, Ayesha (2016), «The birth of thought : dramatization, pluralisation and the idea», en *Deleuze Studies*, 10 (1), pp. 19-32.
- Alvarado Castillo, Nicolás (2020), «Alcances y límites del “método de dramatización” en *Diferencia y repetición*», en *Universitas Philosophica*, 37 (74), pp. 101-138.
- Artaud, Antonin (2008), *El teatro y su doble*. Jujuy, Arenal.
- Chevallier, Jean-Frédéric (2015a), *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Chevallier, Jean-Frédéric (2015b), «¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?», en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 35-43.
- Culp, Andrew (2016), *Oscuro Deleuze*. Buenos Aires, Melusina.
- Debaise, Didier (2016), «The dramatic power of events : the function of method in Deleuze’s philosophy», en *Deleuze Studies*, 10 (1), pp. 5-18.
- Deleuze, Gilles (2020), «Un manifiesto de menos», en G. Deleuze y C. Bene, *Superposiciones*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2017), *El bergsonismo*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2016), *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles (2014), *Proust y los signos*. México, Teotihuacán.
- Deleuze, Gilles (2007), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2006), *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, Gilles (2005), *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2004), *Spinoza. Filosofía práctica*. Buenos Aires, Tusquets.
- Deleuze, Gilles (1996), *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2013), *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2010a), *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2010b), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós.
- Dumoulié, Camille (1996), *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México DF, Siglo XXI.
- Juanes, Jorge (2005), «Artaud y el teatro de la crueldad», en *Assaig de Teatre: Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, 48, pp. 189-206.
- Kleist, Heinrich von (2011), en Luis Eduardo Hoyos, «Sobre el teatro de marionetas y otras prosas», en *Ideas y valores*, LX (146), pp. 165-182.
- Lapoujade, David (2016), *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires, Cactus
- Nietzsche, Friedrich (2005), *Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza.

- Pellejero, Eduardo. (2005), «Deleuze y el teatro de la filosofía: Dramatización, minorización y perspectivismo», en *Devenires*, 6 (12), pp. 20-68.
- Scholtz, Janae (2016), «Dramatization as life practice: counteractualisation, event and death», en *Deleuze Studies*, 10 (1), pp. 50-69.
- Wiame, Aline (2016), «A thought without puppeteer: ethics of dramatization and selection of becomings», en *Deleuze Studies*, 10 (1), pp. 33-49.
- Zourabichvili, François (2004), *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires, Amorrortu.

