

ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

POR UN TEATRO MENOR (DELEUZE Y EL TEATRO 2)*

FOR A MINOR THEATER (DELEUZE AND THE THEATER 2)

Jean-Frédéric Chevallier**

*** Director de escena y filósofo. Estudió filosofía, sociología y teatro al nivel maestría. Es Doctor en estudios teatrales por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle donde impartió clases.*

RESUMEN

Existen tres textos en los cuales Gilles Deleuze cuestiona la actividad teatral. La primera vez propone la noción de “teatro de la repetición” (en la introducción a *Diferencia y repetición*, 1968), la segunda, defiende la idea de un “teatro menor” (en *Un manifiesto menos*, 1979), y la tercera, plantea una dinámica que conduce al agotamiento (en *El Agotado*, 1992). Otrora, un servidor estudió las implicaciones de la primera expresión ; en este presente artículo, se explicitará lo que está en juego debajo de la segunda: ¿por qué, para qué y cómo pensar en un teatro menor?

PALABRAS CLAVE

Agotamiento, diferencia, manifiesto, no-representación, repetición, representación, teatro.

ABSTRACT

There are three texts in which Gilles Deleuze questions the theater activity. The first one proposes notion of “theater of repetition” (in the introduction to *Difference and Repetition*, 1968), in the second one he defends the idea of a “minor theater” (in *One Manifest Less*, 1979), and in the third one he proposes a dynamics that leads to exhaustion (in *The Exhausted*, 1992). Once, the author of this article studied the implications of the first expression; this time what is at stake in the second text will be explained: Why, what for and how to think in a minor theater?

KEYWORDS

Exhaustion, difference, manifest, non-representation, repetition, representation, theater.

* Recibido: enero 15 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

I

Al casi iniciar *Un manifiesto menos*, Deleuze, afirma: “No creemos en la utilidad de las filiaciones. Las alianzas son más importantes que las filiaciones” (1979). Si, para hablar de “teatro de la repetición”, el filósofo hacía alianza con Kierkegaard y con Nietzsche, esta vez procura *entrecruzar* con el director italiano Carmelo Bene. *Un manifiesto menos* más (las páginas sobre el teatro de la repetición constituían otro) no es un ensayo sobre Carmel Bene, sino el desarrollo escrito del eco despertado en Deleuze por el trabajo escénico de Bene¹.

En este eco, este entrecruce, se trata de la “no-representación”, incluso de una “variación sub-representativa”, o bien de “una función anti-representativa” (Deleuze, 1979: 93, 122, 125). La pregunta subyacente es la siguiente: ¿cómo, en la anti-representación, o sea en la no-representación, pensar la positividad del “no”? ¿Cómo dar a entender que debajo de la representación están las variaciones? De la misma manera que el acto de presentar y el acto de repetir se vuelven afirmación pura, se busca ahora entender porqué el *menos* es un *plus*. Para decirlo de otra manera: Deleuze, ayuda en pensar el aspecto creador de la operación que consiste en sustraer el “re” de representar.

Si vamos por pasos, la primera pregunta sería: ¿por qué sustraer el “re”? Deleuze, nos da un primer elemento de respuesta: “lo que es interesante, no es nunca la

manera con la que alguien comienza o termina; lo interesante es el medio, lo que pasa en el medio” (*Ibíd.*: 95). Lo *interesante* (recordemos de nuevo a Kierkegaard) es lo que está en el medio, lo que se está haciendo, o, mejor dicho, lo que está pasando en el medio –es decir: el *movimiento*–.

Esta noción de “movimiento” no deja de aparecer en los textos de Deleuze, desde *Empirismo y subjetividad* (1953), hasta *Dos regímenes de locos* (2004), o sea que, no faltan los análisis a los que referirse para entenderla mejor. Por ejemplo, en el primer capítulo de *Imagen-movimiento*, titulado “tesis sobre el movimiento” (Deleuze, 1983: 9-22), aparece que, primero, hay que reconocer que el movimiento es presente: consiste sencillamente en el acto de atravesar un espacio. El movimiento es el acto de estar cruzando tal espacio. Pero no es el espacio atravesado, y tampoco es el trazo del movimiento una vez atravesado el espacio. Un movimiento nunca se reconstituye; siempre se está haciendo.

Eso no quiere decir que, no se pueda preparar un movimiento, incluso planear el recorrido que tendrá –pensemos en un trazo escénico–. Ensayar se puede volver una manera de facilitar lo imprevisto del movimiento presente². Pero, eso no quita nada al hecho que, cuando el actor efectúa el recorrido previsto, lo que define su movimiento es lo que *presentemente* pasa.

Primer elemento, entonces: el movimiento = el estar en movimiento. Segundo elemento: si no se puede prever, se puede, sin embargo, preparar el presente del

¹ De hecho, el pensamiento que Deleuze, desarrolla a partir del trabajo escénico de Bene, rebasa de alguna manera ése: las puestas en escena del director italiano participan todavía del teatro de ideas (un resto de representación y de discurso pues) –dimensión que, al leer el ensayo, desaparece por completo–.

² De la misma manera, no hay que confundir artefacto artístico y representación. Lo que importa es el paso al acto en su materialidad, es decir, su localidad y su *imprevisibilidad*.

movimiento. Y, tercer elemento: si nos damos un Todo, si suponemos que Todo está dado, perdemos automáticamente el movimiento. “El movimiento se hace sólo si el Todo no está dado y no se puede dar” (*Ibíd.*: 17). El movimiento no posee un Todo que le sería exterior y en función del que cambiaría. Lo que cambia más bien, es el supuesto Todo en función del que se efectuaría un pretendido movimiento. Después del movimiento entre un punto A y un punto B, el conjunto conformado por A y B ha cambiado. El movimiento no es sólo traslación de A hacia B, sino también transformación de A, de B y, de A y B. Si uno remueve con una cuchara el agua y el azúcar que ha echado en un vaso, el conjunto agua y azúcar se convierte en agua azucarada. Se trata de una suerte de inversión: no es el movimiento adentro de un Todo inamovible, sino el movimiento que participa en la transformación del (o de los) todo(s): agua + azúcar deviene, por el movimiento de la cuchara, agua azucarada. El todo con *minúscula* es el todo todo *minúsculo*, todo local, no cerrado: veinte centilitros de agua en un vaso de vidrio con azúcar al lado en un momento, veintidós centilitros de agua azucarada en otro.

Cuarto elemento: “si hiciera falta definir el todo, lo definiríamos por la Relación” (*Ibíd.*: 20). Es la posibilidad de relación; es el entrecruce cuando tiene lugar. De nuevo el agua y el azúcar: el movimiento pone en relación estos dos componentes sin necesidad que tengan previamente algo en común (un Todo de referencia)³. Lo imprevisto que se teje son las relaciones entre singularidades.

³ Tener algo en-común implica que nos equivalgamos: valemos unos por otros, intercambiamos porque somos intercambiables –el agua tendría que ser equivalente al azúcar–.

En la intersección del tercer (sin un Todo), y del cuarto elemento (con Relación), interviene el movimiento: es el garante de la apertura del todo, por ende, de la Relación. El movimiento cambia, abre y entrecruza. Si algo cambia, es que algo se abrió, luego se entrecruzarán, entre otros. Y el paso de una etapa a otra también es movimiento.

II

Con estos cinco elementos regresemos a *Un manifiesto menos*. Lo que interesa es el medio, es el movimiento –ni el principio, ni la terminación–. “Es en el medio que está el devenir, el movimiento, la celeridad, el torbellino. El medio no es un promedio, sino, al contrario un exceso” (Deleuze, 1979: 95). Estamos allí –en el medio– y de lo que se trata es que allí haya movimientos en exceso es decir *devenires* –o sea que no haya un Todo con mayúscula ya ante puesto que, al predeterminar un estado de las cosas, limite los desbordamientos–.

Ahora bien, hoy en día, *mayoritariamente* eso no pasa. Mayoritariamente, se plantea un Todo con mayúscula. La Mayoría que somos antepone un Todo (con mayúscula) a todo (con minúscula) lo que ocurre. La mayoría opera la *mayoración*. “Se eleva al “mayor”: de un pensamiento se hace una doctrina, de una manera de vivir se hace una cultura, de un evento se hace la historia; de hecho se normaliza” (*Ibíd.*: 97). Mayorar es instaurar de ante mano un patrón con el cual identificarse para enfrentar (somos hombres débiles, diría Nietzsche), lo que sigue. Y este patrón implica dos cosas: por un lado, el más pequeño denominador común (desde antes), y por otro, su representación (para

después). Si se tratara de un denominador común puntual, local, no permanente, sino del presente, se hablaría, pura y sencillamente, de un entrecruce. Pero la instauración del denominador común ya tuvo lugar antes y, además se representa para predeterminar el después. Hay una suerte de doble fijación: se preestablece (desde antes), y se figura (para después) –el presente desaparece–.

La mayoría necesita de esta desaparición. Necesita la representación para reinar: el “patrón” es la representación de lo mayoritario. Sirve de referente para normalizar lo que acontece: se promedia, se hace consenso. La representación hace perder la singularidad (Nietzsche no decía otra cosa de la palabra abstracta en su ensayo sobre *Verdad y mentira en sentido extramoral*). “Ya hay cultura desde que estamos examinando una idea y no viviendo esta idea” (*Ibid.*: 98). Estar cumpliendo con un criterio representado de lo que debemos ser... no es ser y aún menos estar aquí y ahora. A diario, se trata de acoplarse con un patrón. Pero nadie habita el patrón; ése está vacío; la representación no contiene vida.

Además, el patrón “representativo” representado no es exactamente el resultado de un promedio. No sólo el procedimiento de la representación es un procedimiento jerarquizado en sí: el representante está por debajo del representado (el primero vale menos que el segundo); también la representación es la de los que tienen el poder de imponerla. Se puede escribir: Representación + Poder = Patrón.

Es una situación por hecho (así es la mayoría), y por derecho (así debe de ser la mayoría). El Todo (con mayúscula) es, a la vez, la representación y el poder de la representación –es decir, *in fine*, la representación del poder, el poder de enunciar e imponer lo que tiene que ser–. Los elementos estables del Poder son los puntos fijos de la representación mayoritaria –en prejuicio tanto del movimiento como de las líneas de fuga que ése puede conducir a generar–. Si el movimiento es el lance de la fuerza hacia otro, la línea de fuga es el tiro del devenir hacia la multiplicidad de lo actual. Y es precisamente ambos que, la mayoría procura sofocar: que no haya movimiento para que no se produzcan estas líneas de fuga.

III

¿En el teatro, habrá mayoría y habrá poder? Probablemente, porque se suele hablar de “representación” teatral. Deleuze, es más preciso:

los elementos del poder en el teatro son a la vez lo que asegura la coherencia del tema tratado y la coherencia de la representación sobre el escenario; es a la vez el poder de lo que está representado y el poder del teatro mismo (*Ibid.*: 93).

Es de nuevo la doble fijación de la mayoría pero, a un grado más, dos veces por la representación: primero por la coherencia (la lógica de la Mayoría) del tema representado es decir, la representación del Poder; segundo, por la coherencia (la lógica de la Mayoría) de la representación misma es decir, el poder en sí de la representación. “El

poder propio del teatro no se separa de una representación del Poder en el teatro" (*Ibid.*: 93). Lo que está representado del Poder, es inseparable del poder del teatro: imponer lo que está representando por medio de los elementos estables propiamente teatrales. Las constantes o los invariantes a la vez están *en* la representación y son *de* la representación. Lo que hace poder está a la vez *en* y *de* la representación. Es el aristócrata (Racine), luego el burgués (Diderot), por un lado; es el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura "dramatúrgica" del Conflicto por otro lado.

Ahora bien, el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura Dramatúrgica no permiten lo que *realmente* acontece en el teatro. Estos elementos estables tejen un patrón que preexiste al acto, un Todo que no deja espacio (y espacios que inventar) para los movimientos propios y las líneas de fuga que está a punto de producir cada espectador una vez puesto en movimiento⁴. Los elementos estables impiden esta producción, porque imponen un patrón mayoritario. Todo tiene que ser así: al escuchar un Texto Dialogado, el espectador debe de experimentar admiración por el Actor, luego entender el Conflicto planteado por la Estructura dramatúrgica y al final dar la razón al Director. Pero, ¿dónde está el movimiento aquí y ahora, preparado tal vez pero sin un Todo, productor de Relación (no de identificación a un patrón mayoritario), y abierto tanto como abriente? ¿Dónde está este movimiento que ayuda a generar líneas de fuga?

⁴ Si retomamos los elementos del análisis pasado en cuanto al teatro de la repetición, se puede decir que aquí la repetición está dirigida hacia atrás: se trata de una reproducción a lo idéntico de lo idéntico.

¿Dónde está la invitación a fugar? ¿Por qué los conflictos son generalmente subordinados a la representación, por qué el teatro sigue siendo representativo cada vez que toma por objeto los conflictos, las contradicciones, las oposiciones? Es porque los conflictos son ya normalizados, codificados, institucionalizados. Son "productos". Ya son una representación que puede tanto mejor ser representada sobre el escenario (*Ibid.*: 122).

¿Cómo entonces hacer para no sufrir los elementos estables del Poder? ¿Cómo volver posible lo múltiple? La representación es la del capitalismo; reina el "valer por" (eso vale por aquello). Pero, debajo, hay algo más profundo que se mueve. Deleuze, pregunta: ¿Cómo hacer valer el trabajo subterráneo de una variación libre y presente que se introduce entre las mallas de la esclavitud y desborda al conjunto? (*Ibid.*: 123). En otras palabras, ¿cómo hacer valer, sin que ese valer sea un "valer por"?, ¿cómo valorar sin buscar intercambiar?

Deleuze, sugiere un elemento de respuesta:

Si la mayoría remite a un modelo de poder, histórico o estructural, o ambas cosas a la vez, hay que decir también que *todo el mundo* es minoritario, potencialmente minoritario, siempre y cuando se desvíe de este modelo (*Ibid.*: 124).

La pista propuesta está en el adjetivo "minoritario", es decir, en entender las características de este adjetivo, así como, las implicaciones de estas características. Es minoritario lo que no es mayoritario. Parecerá tautológica la definición pero,

sus consecuencias son determinantes: es minoritario lo que no participa de un patrón, de la representación, del consenso, de un modelo de lo que deber ser; es minoritario lo que abandonó la estabilidad (los elementos estables), lo que no ejerce poder sobre otros. Por ende, lo minoritario puede llegar a ser lo que tiene *devenires*: movimientos en exceso y cuyo exceso produce nuevas consistencias.

Para potencializar aún más este adjetivo, y dar cuenta del exceso que conduce a practicar, sirve considerar el verbo que le corresponde: “aminorar”. Deleuze pregunta:

¿Cómo “aminorar” (término utilizado por los matemáticos), cómo imponer un tratamiento menor o de aminoración, para sacar de allí *devenires* contra la Historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la doctrina, gracias o desgracias contra el dogma? (*Ibid.*: 97).

Si interesa la multiplicidad de los movimientos, la aminoración (el acto de aminorar), aparece como un procedimiento para posibilitarla, para permitir la producción de *devenires* por definición minoritarios.

Esta función anti-representativa sería trazar, de alguna manera, una figura de la conciencia minoritaria como potencialidad de cada uno. Volver una potencialidad presente, actual, es otra cosa que representar un conflicto (*Ibid.*: 125).

Aminorar, es volver posible la multiplicidad porque se trata de permitir

la *variación* en el presente y por debajo de la representación. Se busca “la subordinación de la forma a la celeridad, la subordinación del sujeto a la intensidad o al afecto: sólo afectos y nada de sujeto, sólo celeridades y nada de forma” (*Ibid.*: 114). Hablar de una variación intensiva de los afectos más allá de la “forma” (equivalente aquí de “figuración”), permite empezar a entender en qué medida la aminoración es un acto generador de positividad. No se trata tanto de restar, sino de permitir que haya más.

Deleuze, usa varios verbos para describir lo que aminorar implica: sustraer (los elementos estables), o bien sustituir (lo mayor por los menores), pero sustraer (algo menos), lleva también a amputar (algo sin), y de allí a neutralizar (algo ya no está). “Lo que está sustraído, amputado o neutralizado son los elementos del Poder, los elementos que hacen o representan un sistema del Poder” (*Ibid.*: 93). Detallemos:

Quitar los elementos estables del Poder

$$\frac{1 \quad \quad \quad 2}{3}$$

Tres actos entonces, se sustraen los elementos estables (1), se amputan los elementos estables del Poder (3), y así, se neutraliza todo lo que hace Poder (2). O bien, se amputan los elementos estables del Poder (3), por ende, se neutralizan los elementos estables (1), y uno se sustrae del Poder (2). Se puede pensar también en lo que Husserl llamaba la *puesta entre paréntesis* de la tesis del mundo –aquí una suerte de *epoché* de la mayoría–. Cuando Bene, efectúa el (3) permite un *dejar ser* que sin la sustracción/amputación/neutralización no podría tener lugar,

no sólo es la materia teatral que cambia, sino también, la forma del teatro, que deja de ser “representación”; deja que surja otra materia y otra forma teatrales, que no hubieran sido posibles sin esta sustracción (*Ibíd.*: 93-94).

Se trata de *dejar* (los elementos estables), para *dejar* que, surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos.

Se trata de una operación precisa: empiezan por sustraer, quitar todo lo que hace elemento de poder, en la lengua y en los gestos, en la representación y en lo representado. Ni siquiera pueden decir que es una operación negativa dado que ya implica y engancha procesos positivos. Van a quitar entonces o amputar la historia, porque la Historia, es el marcador temporal del Poder. Van a quitar la estructura, porque es el marcador sincrónico, el conjunto de relaciones entre invariantes. Van a sustraer las constantes, los elementos estables o estabilizados, porque pertenece al uso mayor. Van a amputar el texto, porque el texto es como la dominación de la lengua sobre la palabra hablada, y atestigua todavía de una invariabilidad o de una homogeneidad. QUITAN el diálogo porque el diálogo transmite a la palabra hablada los elementos del poder y los hace circular: te toca hablar, es tu turno. QUITAN incluso la dicción, incluso la acción. Pero ¿qué queda? Queda todo, pero

bajo una luz nueva, con nuevos sonidos, con nuevos gestos (*Ibíd.*: 103-104).

Es una sustracción/sustitución, para un dejar ser, y un nuevo emerger, a los cuales participa por supuesto el actor “que deja de ser actor”. Lo que hay que privilegiar es el sencillo hecho que en él también opera la aminoración.

El hombre de teatro ya no es el autor, actor o director. Es un operador.” Este operador –ni autor, ni testigo– es un *actante*, un agente de la aminoración. Opera todo a la vez la negación y la positividad, “el movimiento de sustracción, de amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento que hace nacer y proliferar algo inesperado (*Ibíd.*: 89).

Hay una positividad pura de la sustracción. El surgimiento de otras materias y formas teatrales no hubiera sido posible sin la sustracción de la cual el operador es partícipe. La paradoja va en múltiples direcciones: se quita, por una parte, para que haya más, y por otra, para que cada quien haga más, que cada uno se vuelva operador de esta operación de “sustracción de los elementos estables de Poder, que va a desprender una nueva potencialidad del teatro, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio” (*Ibíd.*: 94).

En esta fuerza, en esta variación presente y productora de otros presentes, lo que cuenta son las relaciones de velocidad o de lentitud así como las modificaciones de estas relaciones: toda forma es allí

deformada por modificaciones de velocidad.

Y aquí aparece como el *colmo* de la aminoración: la sustracción/amputación/neutralización/dejar-ser/otro, emerger es un proceso de intensificación –no sólo aporta otra luz, otro sonido, otro gesto, no sólo los diversifica, sino que también, los intensifica–. Se impone el tratamiento menor para dejar que se sustituyan *devenires-menores* a un patrón de mayoría: “la presencia de la variación como elementos más activo, más agresivo, el emerger repentino de una variación creadora, inesperada” en vez de “la representación de los conflictos” (*Ibid.*: 122).

IV

Tal vez el Texto –principal elemento estable del teatro–, permite entender mejor el procedimiento. Deleuze, apunta: “hay que definir lenguas menores como lenguas con variabilidad continua” (*Ibid.*: 100). La pregunta es cómo. ¿Cómo aminorar el texto? ¿Cómo la escritura para teatro puede convertirse en palabra hablada aminorada?⁵

Una lengua menor nada más contiene un mínimo de constantes y homogeneidades estructurales. Tampoco es una sopa, una mezcla de dialectos, dado que encuentra sus reglas en la construcción de un *continuum*. La variabilidad continua no se explica por un bilingüismo, tampoco por una mezcla de dialectos, sino por, la propiedad creadora la más inherente a la lengua en tanto que está tomada en un uso

⁵ He aquí una pregunta que Víctor Viviescas, formula de la siguiente manera: ¿puede la escritura anteceder a un teatro del “presentar”?

menor. Qué es eso, ¿este uso de la lengua según la variación? Ser bilingüe, pero en una sola lengua, en una lengua única... Ser un extranjero, pero en su propia lengua... Tartamudear, pero siendo tartamudo del lenguaje mismo, y no solamente de la palabra hablada. Hablarse a sí mismo, en su propio oído, pero en pleno medio del mercado, sobre la plaza pública (*Ibid.*: 100, 102, 107).

Se trata de desplazar la lengua para que lo hablado *desteritorialize*, desconectar y reconectar el lenguaje para que se escuche, incluso se desee la Relación.

Hacer tartamudear el lenguaje es imponer a la lengua, a todos los elementos internos de la lengua, fonológicos, sintácticos, semánticos, el trabajo de la variación continua (*Ibid.*: 108).

Beckett, escribe simultáneamente en inglés y en francés, con el propósito no de generar un efecto de extrañeza, sino de permitir o, incluso facilitar la producción de variaciones y de una nueva forma de continuidad.

Estas palabras dan lugar a fisuras por donde fugar. Recordemos las palabras maleta de James Joyce (en una dirección: “nosotras buscamanos a quienum va tuvaé leva prevamieva” (1929: 258)), de Julio Cortázar (en la misma dirección: “apenas él le amaba el noema, a ella se le agolpaba el clemiso y caían en hidromurias” (1984: 533)), o bien de Lewis Carroll (en otra dirección: “uno de los Conejitos de la India aplaudió y fue inmediatamente reprimido por los ujieres (como “reprimir” es una palabra bastante difícil, voy a explicar como

hicieron" (2002: 98)), palabras-sonidos que fallan a representar –desplazamiento de la sonoridad en el caso de Joyce y Cortázar, desvío de una palabra común por medio de una explicación sabia en el caso de Carroll⁶–. De lo que se trata es de intensificar los movimientos *del* oyente, o más bien, *en* el oyente, para que el mismo llegue a generar líneas de fuga de alta densidad y, a constituir otros planos de consistencia. Cuando la palabra deja de ser un amasijo de estabilidades al cual uno se amarra por miedo a vivir, se vuelve realmente parte de este bloque de afectos y perceptos que es el montaje.

En cuanto al gesto del actor, el procedimiento es parecido: importa quitar la estabilidad del par significado/significante, es decir, hacer que el gesto ya no tenga un significado pre-establecido (sería un elemento estable), y pueda así –al poner en movimiento los sentidos– volverse generador de sentido. La variación continua de los gestos y de las cosas, entra en la variación continua de la lengua y de los sonidos y viceversa. Incluso estas líneas pueden interrumpirse, cortarse y recruzarse una con la otra. La Relación, de la que el movimiento es garante, se efectúa aquí también: entre las variaciones que componen el evento escénico. Es el *continuum* de la relación en vez del *a priori* normalizado de la representación: "una sola continuidad de constitución (no una unidad de representación)" (*Ibid.*: 117). Es otra paradoja: hay continuidad porque hay variaciones múltiples, y múltiples entrecruzamientos entre ellas.

⁶ En cuanto a Joyce y Carroll. Cf. Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: P.U.F. pp. 159-162.

V

Cual sea el elemento componente del teatro (el texto, el Gesto, la Estructura), lo que interesa es sacarlo de la mayoría: "el teatro surgirá como lo que no representa nada, sino que presenta y constituye una conciencia de minoridad como devenir-universal" (*Ibid.*: 130), un acto que deja el representar por el presentar. Y sonará extraño entonces el uso del adjetivo "universal". ¿No contradice la preocupación por el presente? Es que el adjetivo "universal" está propuesto aquí en un uso aminorado: aparece dentro del par "devenir-universal". Lo único que se puede universalizar es la neutralización del patrón o sea su sustitución por las multiplicidades de diferencias en devenir. "Lo que cuenta es el *devenir*: devenir-revolucionario, y no el porvenir o el pasado de la revolución" (*Ibid.*: 130). Se trata del presente, sí, seguramente, pero de lo que, en el presentar, obliga al devenir. Es el presentar para fugar desde el presente. He aquí lo "revolucionario".

El teatro menor, es decir, el teatro de la variación y de la inestabilidad, es decir, también el teatro del presentar puede volverse una suerte de "teatro revolucionario, una simple potencialidad amorosa, un elemento para un nuevo devenir de la conciencia" (*Ibid.*: 131). Y hace falta entender "conciencia" como una disposición *abriente* del pensar. "Es cuando la conciencia abandonó las soluciones y las interpretaciones que conquista entonces su luz, sus gestos y sus sonidos, su transformación decisiva" (*Ibid.*: 130).

¿Cómo comprender el teatro de la aminoración como teatro revolucionario? Más sencillamente: ¿cómo entender el adjetivo revolucionario y su relación con la palabra conciencia? Lo que se enfoca aquí, no es la revolución como resultado sino como lance. No se mira hacia la revolución/instalación/fijación, de un nuevo orden. Lo que está en juego es la aminoración –el devenir-menor– de la revolución es decir el devenir-otro: otra luz, otro gesto, otro sonido, otro deseo, otra conciencia, otra vida.

¿Cómo hacer para que la revolución y el teatro con un devenir-revolucionario no conduzcan a la estabilización, sino que sigan siendo una disposición a acoger el deseo de producir líneas de fuga? El teatro de Bene, dice Deleuze, se despliega sólo en las relaciones de la variación que eliminan a los “amos”. ¿Será cierto? ¿No quedará algo del “valer por” (de la representación: eso *vale por* aquello)? ¿No quedará algo del Poder en el escenario aminorado? ¿No quedarán invariables, elementos estables, puntos fijos después de la aminoración? En fin, usar la palabra “revolución”, o mejor la expresión “devenir-revolucionario”, es una manera de no olvidar estas preguntas –una manera de actualizarlas y de reactivar constantemente la aminoración–.

Porque, en resumen, aminorar es pasar de la cuestión del Poder (que uno ejerce sobre otro) a la cuestión de las potencialidades (lo virtual actualizado de y en cada uno). Y se puede preguntar sí, a veces, el teatro – que se llame menor o de presentación– no seguirá manteniendo elementos estables y elementos de Poder, o si los elementos estables, no terminarán siendo un poder

que se ejerce sobre otros elementos. Se puede preguntar si la aminoración de Bene, no consiste sólo en sustraer el Poder, y sí, entonces, no faltaría todavía sustraer los elementos estables. “Hace falta que la variación no deje ella misma de variar, es decir que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados” (*Ibid.*: 126). En fin, es la pregunta del principio de este texto: ¿cómo hacer para que haya movimientos *todo el tiempo y en cada uno*?

VI

Llama la atención, lo que ocurrió a lo largo del Festival de Avignon de 2005⁷. En muchos de los montajes presentados en esta edición, se observaba una suerte de voluntad de intentar una aminoración de la misma presencia del actor. Eso podrá parecer extraño, por no decir contradictorio. Si aminorar consiste finalmente en quitar el “re” al verbo representar, ¿por qué proceder luego a una aminoración del mismo presentar? ¿Por qué redoblar la aminoración? Probablemente porque, en el acto de presentar, pueden quedar todavía elementos estables en general y de Poder en particular –como si la sustracción/amputación/neutralización necesitaría ir más lejos todavía para lograr realmente la *potencialización* de lo que aquí y ahora está–. Por cierto, si la representación aminorada es presentación, la presencia

⁷ Estas últimas reflexiones tienen como punto de partida el artículo de Ariane Martínez y Sandrine Le Pors: *Avignon, qu'en dira-t-on ? Une semaine de recherche en Avignon sur le geste contemporain*. Éste fue escrito después de las *Jornadas de Trabajo en Avignon* organizadas del 14 al 20 de julio del 2005 organizados por Jean-Frédéric Chevallier (Proyecto 3) y Joseph Danan (Instituto de Estudios Teatrales, Universidad de la Sorbonne Nouvelle). La idea de una *presencia en menor* aquí radicalizada en *presencia aminorada* es originalmente de Ariane Martínez.



Obra: “Crave”. Universidad de Antioquia. Foto: *Diego Jimenez*

puede ser todavía totalitaria⁸. Aminorar lo aminorado sería una manera de mantener la radicalidad de la aminoración, activo el devenir-revolucionario del teatro.

En *Aegri Somnia*, de Jean Lambert-Wild, el actor provisto de una escafandra se encuentra en el fondo de una alberca, donde está puesta una cama. Si quiere ver sus movimientos, el espectador está obligado a sumergirse en el agua con la máscara que se le entregó en la entrada; pero puede también, cabeza afuera, escuchar el texto que está difundido en la sala y contemplar la multitud de miembros y tubas que se mueven en la superficie del agua. El dispositivo invita al espectador a buscar la o las presencia(s) –no sólo la del escafandrista, sino también

la de los otros espectadores, incluso tomar conciencia de la suya que flota a la deriva (una ligera corriente le impide quedarse inmóvil en la alberca)–. La presencia deja por un lado de ser total, y por otro lado, deja de ser la sola presencia del actor –hay presencias y operadores, hay plural–.

En *Crescita XII*, de la Societàs Raffaello Sanzio, el niño que ocupa el espacio escénico jugando con un balón cuando se sientan los espectadores, desaparece rápidamente para no regresar más. La sala está hundida en la oscuridad y arrevesada por un soplo violento, se escucha un ruido ensordecedor en constante aumentando. La rapidez del evento (dieciséis minutos), y su violencia demultiplican los movimientos en el espectador y, por ende, las fugas. Uno se puede preguntar: ¿en qué medida la densidad de estos movimientos es inversamente proporcional al grado

⁸ Como lo recuerda Jean-Luc Nancy, la no-representación, según el contexto, también puede ser aniquilación de diferencias para la legitimación de cierta Presencia todo poderosa. Cf. Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida*.

de retiro de la presencia en el escenario? Porque se trata de un retiro en el escenario (un *menos*), que busca dar la prioridad a un *plus* en la sala. No importa tanto cuanto se retira el actor, sino cuanto se produce en el espectador. Eso sería un real devenir-revolucionario para el teatro: en la aminoración, el *menos* está al servicio del *plus*; pero esta segunda aminoración ya no trabaja la Relación del escenario con el escenario (espejismo), sino la del escenario con la sala (curvatura) –en las dos direcciones–.

En el caso de *Mue*, de Jean Lambert-Wild, la atención del público se aleja del cuerpo de los actores para concentrarse sobre sus solas voces y sobre el espacio en el que ellas se difunden. Bajo la noche estrellada, en el patio del castillo de Saumane, y en medio de árboles, los actores están sentados en círculo, casi inmóviles y rodeados por el público. Una potencia de encantamiento progresiva se desprende, la voz migrando de un actor a otro para finalmente perderse en la naturaleza. Pese a una presencia continua, los cuerpos se desdibujan, los espectadores –semi acostados– contemplan las sombras, los reflejos de la luna, es decir, otra vez, fugan... Lo que termina importando son estas líneas de fuga, tranquilas y dispersas en el caso presente de *Mue*, densas y concentradas en el caso anterior de *Crescita XII*.

VII

Podría parecer extraño que Deleuze, use el término “conciencia” para analizar el teatro mientras propondrá el de “pensamiento” cuando estudiará el cine (1985). Porque ahora se trata obviamente

de pensamiento. A cerca de *Mue*, como de *Crescita XII*, no sería suficiente decir que, el espectador tomó conciencia de... (la inmensidad de la naturaleza, la violencia humana, por ejemplo). Sus constantes fugas lo condujeron a pensar *realmente*, es decir, probablemente, a pensar lo impensable de lo impresentable (a pensar lo inesperado que surge del presente porque se fugó del presente). Y es donde hay que entender que la sustracción del “re” no bastaba para así pensar; todavía faltaba sustraer/amputar/neutralizar la sobra de imposición del escenario –una segunda aminoración esta vez dirigida sobre lo que sigue siendo un elemento estable de la presentación: la presencia del actor–. Aminorar esta presencia es quitarle su papel protagónico, su función de centro de las miradas: no se ve bien al escafandrista, el niño desaparece, los porta-vozes están en la penumbra. Quizás no sea la presencia misma (considerada en sí, aislada de los demás elementos) a la que en *Aegri Somnia*, en *Crescita XII*, en *Mue* se impuso un tratamiento menor sino a la presencia en tanto que centro del dispositivo teatral. Instaurar un centro es instalar un elemento estable y por consecuencia disminuir de nuevo la posibilidad de variaciones. Entonces, exactamente, al segunda aminoración podría ser esa: quitar su carácter de centro a la presencia, es decir volver la presencia una operadora también. Y ahora sí, tal vez, se podrá hablar *realmente* de un operador escénico. O bien hay que ser más radical aún y considerar que esta presencia aminorada se vuelve uno de los elementos componentes del evento teatral, facilitando así la multiplicidad de entrecruces entre las distintas líneas de variación (una voz amplificadas + una fracción de luna + una

silueta lejana + una silla para recostarse) para, *in fine*, producir más movimientos del espectador y más diferencias entre los respectivos movimientos. *In fine* todavía, lo que cuenta, no es el devenir-revolucionario del teatro, sino el devenir-revolucionario del espectador, de cada espectador, el devenir-menor de cada uno vuelto operador no sólo en el transcurso del evento teatral sino a lo largo de su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Carroll, Lewis. (2002). *Alice's adventures in wonderland*. Nueva York: Modern Library.
- Cortazar, Julio. (1984). *Rayuela*. Madrid: Cátedra. p. 533.
- Chevallier, Jean-Frédéric. (2007). "El teatro de la repetición (Deleuze y el teatro 1.)". En: *Revista K*. No.1. México. pp. 12-18.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: P.U.F. pp. 159-162.
- _____. (1979). *Un manifeste de moins*. Paris: Minuit.
- _____. (1983). *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Joyce, James. (1929). *Ulysse*. Paris: Gallimard.
- Martínez, A. & Le Pors, S. (2006). *Avignon, qu'en dira-t-on? Une semaine de recherche en Avignon sur le geste contemporain*. Paris.
- Nancy, Jean-Luc. (2004). *La representación prohibida*. México: Fractal.
- Viviescas, Víctor. (2006). "Sobre, entorno, alrededor de la fragmentación". En: *El gesto teatral contemporáneo*. México: Casa Refugio Citlaltépetl.