

DELEUZE Y EL TEATRO DE LA FILOSOFÍA. Dramatización, minorización y perspectivismo

Eduardo Pellejero

Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa

Sustituir [la historia de la filosofía], como decís, por una suerte de puesta en escena, es quizá una buena manera de resolver el problema. Una puesta en escena, esto quiere decir que el texto escrito va a ser esclarecido por otros valores, valores no-textuales (al menos en el sentido ordinario): sustituir la historia de la filosofía por un teatro de la filosofía es posible.

Gilles Deleuze, “G.D. parle de la philosophie”.

Incluso cuando reconoce la omnipresencia de la cuestión teatral en el aire de su tiempo, del que la postulación por Althusser “de un teatro que no es ni de realidad ni de ideas, puro teatro de lugares y de posiciones” (ID p. 245), sería ejemplar, Deleuze se reclama asimismo, numerosas veces, de otra tradición, que pasaría por Kierkegaard, por Péguy, y, por supuesto, por Nietzsche (DR pp. 12-13). La búsqueda de una confluencia posible de esos dos flujos de pensamiento, groseramente estructuralistas y nietzscheanos, que Derrida señalaba justamente como una de las paradojas constituyentes del pensamiento contemporáneo (condición de posibilidad, pero también límite),¹ parece señalar para Deleuze (al menos hasta su encuentro con Guattari) la vía más prometedora para el descubrimiento o la producción de un nuevo pensamiento, de una nueva manera de pensar. Porque “el mundo es ciertamente un huevo, pero el huevo es a su vez un teatro: teatro de puesta en escena, en el

que los papeles pueden más que los actores, los espacios más que los papeles y las Ideas más que los espacios” (DR pp. 279-280).

Si, como parece ser, la inspiración nietzscheana es anterior y guía los textos genealógicos, el estructuralismo parece tentar al primer Deleuze como una herramienta valiosa para la evaluación. La determinación de las fuerzas por la voluntad, en efecto, pareciera leerse mejor en términos de estructura que de representación, incluso cuando la estructura deleuziana no sea ya propiamente una estructura estructurante (aunque continúe, a nivel superficial, ejerciendo una cierta causalidad).

¿La fuerza y la estructura juntas? Al menos así pareciera quererlo Deleuze, en un ejercicio extremo de heterodoxia: “Del mismo modo que no hay oposición estructura-génesis, tampoco hay oposición entre estructura y acontecimiento, estructura y sentido. Las estructuras comportan tantos acontecimientos ideales como variedades de relaciones y puntos singulares, que se cruzan con los acontecimientos reales que ellas determinan. Lo que llamamos estructura, sistema de relaciones y de elementos diferenciales es también sentido, desde el punto de vista genético, en función de las relaciones y de los términos actuales en que se encarna. La verdadera oposición está en otra parte: entre la Idea (estructura-acontecimiento-sentido) y la representación” (DR p. 247).

Lejos de oponerse, la fuerza y la estructura se completan. Y Deleuze pareciera necesitar de ambas para hacer de la filosofía un ejercicio efectivo. La fuerza para dar cuenta de la proveniencia (génesis) de la estructura; la estructura para hacer visible (pensable) la fuerza. Punto de encuentro en donde el teatro se desconoce a sí mismo (al menos en su forma clásica) y proclama, a través de Nietzsche y del estructuralismo, un “teatro de las multiplicidades, que se opone a todos los efectos del teatro de la representación, que no deja ya subsistir la identidad de la cosa representada, ni del autor, ni del espectador, ni del personaje en la escena, ninguna representación que pueda, a través de las peripecias de la pieza, ser objeto de un reconocimiento final o de una recapitulación del saber, sino teatro de los problemas y las preguntas siempre abiertas, que arrastran al espectador, a la escena y a los personajes en el movimiento real de un aprendizaje de lo inconsciente, cuyos últimos elementos son aún los problemas mismos” (DR p. 248).

Incluso cuando, posteriormente, Deleuze tome distancias cada vez más grandes con el estructuralismo, esta alianza entre la fuerza y la estructura, a

través del teatro, permanecerá viva. Artaud, Becket, Bene, en fin, todas las experimentaciones dramáticas deleuzianas, no cambiarán lo fundamental, esto es, que el pensamiento tiene que ser un teatro para la puesta en escena de los conceptos y los valores a través de su referencia a relaciones diferenciales de fuerzas que darían cuenta de una determinación de la voluntad que estaría en el origen de tales valores y tales conceptos. Y es que todavía resuenan las primeras formulaciones más o menos estructuralistas cuando, hablando de Becket, Deleuze propone “el reemplazo de toda historia o narración por un ‘gestus’ como lógica de posturas y de posiciones” (E p. 83), no menos que el propósito nietzscheano de encontrar una alternativa al abordaje historicista de la cultura en la lectura de Carmelo Bene, donde “el ensayo crítico es él mismo una obra de teatro” (S p. 87).

Quiero decir que, pese a las diversas posiciones respecto al teatro, a la genealogía y al estructuralismo, que encontramos en la obra de Deleuze, y pese a todas las buenas intenciones de querer separarla de cuanto la precedió, no podemos dejar de señalar una continuidad fundamental en la postulación de un teatro para el pensamiento, desde la distinción genealógica de la idea, el drama y el concepto (“distinguimos, pues, entre la Idea, el concepto y el drama: el papel del drama es especificar el concepto, al encarnar las relaciones diferenciales y las singularidades de la idea”) (DR p. 282), a la caracterización filosófica del plano de inmanencia, el personaje conceptual y el concepto (“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”) (QPh p. 73).

Es en esta continuidad, al fin y al cabo, que Deleuze trabaja, durante toda su obra, uno de los motivos principales de su búsqueda antihistoricista de una salida (línea de fuga) para la filosofía. Como escribía Foucault: “La filosofía, no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales [...] Teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos”.²

Teatro en el que, por un momento, en lo que demora en montarse la función, diríamos, se hace un ejercicio efectivo de lo que más profundamente significa pensar.

La pregunta dramática y el drama de la pregunta

La introducción del teatro en la filosofía o, mejor, la teatralización de la investigación filosófica, encuentra una de sus primeras elaboraciones deleuzianas bajo la tematización de la forma misma del cuestionamiento filosófico, esto es, del modo en que el filósofo hace (y se hace) las preguntas.

Si es posible hablar de una tradición metafísica, que determinaría al menos las líneas mayores de la historia de la filosofía, podríamos reconocerla, sugiere Deleuze, inmediatamente en el modo específico que tiene de formular sus preguntas. Una especificidad paradójica, que se oculta bajo la máscara de la forma más genérica, del gesto más universal, de esta peligrosa estupidez que vela por la validez de todo lo que se presenta como evidente: “La metafísica formula la pregunta de la esencia bajo la forma: ¿Qué es...? Quizá nos hemos habituado a considerar obvia esta pregunta. [...] hay que volver a Platón para ver hasta qué punto la pregunta ‘¿Qué es?’ supone una forma particular de pensar” (NPh p. 86).

Pero Deleuze no va a practicar la crítica de esta pregunta, sin redoblar la apuesta con la instauración de una nueva fórmula. O, mejor —para acompañarlo en la lógica que procura establecer desde sus primeras obras—, va a afirmar una manera diferente de preguntar, centrada en la aprehensión y producción del acontecimiento, que tendrá por consecuencia la destrucción de esta pregunta que busca en la *quiddidad* la esencia de las cosas: “La filosofía siempre ha estado ocupada con los conceptos, hacer filosofía es tratar de inventar o de crear conceptos. Sólo que los conceptos tienen varios aspectos posibles. Se los ha utilizado durante largo tiempo para determinar lo que una cosa es (esencia). Al contrario, nosotros nos interesamos en las circunstancias de una cosa: ¿en qué caso, dónde y cuándo, cómo, etc.? Para nosotros, el concepto debe decir el acontecimiento, y no la esencia” (PP pp. 39-40; DF p. 266; DR p. 310).

En su formulación más inmediata —también en su oposición más simple, tenemos que decir, esta pregunta es: “¿Quién?”. Pregunta dramática, teatral,

dionisiaca. Se trata, evidentemente, de un tema de inspiración nietzscheana (en un proyecto de prefacio para *El viajero y su sombra*, en efecto, Nietzsche escribía: “¿Entonces qué? exclamé con curiosidad. ¿Entonces quién? deberías haber preguntado! Así habla Dionisos, y después se calla, de la manera que le es particular, es decir, seductoramente”).³

La pregunta central de la tradición metafísica que se reclama de Platón (pero puede verse que Deleuze pone en causa la pertinencia de esta filiación)⁴ es siempre, de uno u otro modo, “¿Qué es?”: ¿Qué es —por ejemplo— la belleza? ¿Qué es el bien? ¿Qué es el amor? ¿Qué es —no sé— la justicia? Nietzsche, según Deleuze, o, antes, Deleuze, reclamándose de Nietzsche, piensa que es necesario desplazar esa pregunta central. ¿Quién?: ¿quién es bello?, o, mejor todavía, ¿quién quiere la belleza? ¿Y quién la justicia? Y la verdad, cómo no.

Evidentemente, ni Deleuze ni Nietzsche están pensando como esos insolventes interlocutores socráticos que citan a Alcibíades cuando se les pregunta por la belleza y la dirección del oráculo de Delfos cuando se busca determinar la esencia de la piedad: “Sin duda, citar lo que es bello cuando se pregunta: ¿qué es lo bello? es una tontería. Pero lo que es menos seguro es que la propia pregunta: ¿qué es lo bello? no sea también una tontería. No es nada seguro que sea legítima y esté bien planteada, incluso, y sobre todo, en función de una esencia a descubrir” (NPh p. 86).

Tampoco se trata de una psicologización de las cuestiones filosóficas (NPh pp. 39, 132, 146 y 168). Cuando se pregunta “¿Quién?” no se sale fuera de la filosofía, sino que se avanza en la dirección de una mayor intelección de las preocupaciones específicamente filosóficas, que resumidas a su formulación clásica no dan cuenta de los problemas más que de un modo idealista, formal, abstracto: “los dinamismos no se reducen a las determinaciones psicológicas (y cuando yo citaba el celoso como ‘tipo’ del buscador de verdad, esto no era a título de carácter psicológico, sino como un complejo de espacio y de tiempo, como una ‘figura’ que pertenece a la noción misma de verdad)” (ID p.149).

La pregunta “¿Quién?” significa para Deleuze lo mismo que para Nietzsche: 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? (NPh p. 87 y DF p. 188). A la cuestión se responde con una

perspectiva. El filósofo que pregunta “¿Quién?” no espera por respuesta (no está buscando) un sujeto individual o colectivo. La determinación que corresponde a la pregunta es impersonal, y no la hace más concreta el hecho de encarnarse siempre en sujetos o agentes específicos, sino el hecho de pertenecer al orden de las relaciones de fuerza: “Una vez más es necesario deshacer toda referencia ‘personalista’. ‘Quién’... no reenvía a un individuo, a una persona, sino antes a un acontecimiento, esto es, a las fuerzas en sus varias relaciones en una proposición o un fenómeno, y la relación genética que determina estas fuerzas (potencia)” (DF p. 189-190).

En todo caso, resulta difícil dejar de pensar que la cuestión ¿qué es? no preceda por derecho y dirija todas las demás posibles cuestiones, incluso cuando sólo estas cuestiones permitan darle una respuesta adecuada. Efectivamente, mismo cuando se reconozca que la pregunta “¿Qué es?” avanza poca cosa cuando se trata de determinar una esencia, un concepto, una idea, pareciera conservar la función de abrir este espacio que las otras preguntas (¿quién?, ¿cuándo?, ¿dónde?) vendrían a llenar; lejos de sustituirla, estas preguntas parecieran requerirla, en tanto estas cuestiones parecen fundadas sobre una idea previa (preconceptual) de la cosa, esto es, una respuesta más o menos general a la pregunta “¿Qué es?” ¿Y no es, al fin y al cabo, para responder a la pregunta “¿Qué es?” que hacemos todas las demás preguntas?

Deleuze ha sabido enfrentar directamente esta previsible objeción, no por previsible menos apremiante. En 1967, en efecto, poco antes de la publicación de *Différence et répétition*, afirmaba dudar de que estos dos modos de plantear las cuestiones filosóficas pudiesen ser de algún modo reconciliables. Deleuze se pregunta: “¿No hay antes lugar para temer que si se comienza por ‘¿Qué es?’ no se pueda llegar a las otras cuestiones? La cuestión ‘¿Qué es?’ prejuzga el resultado de la búsqueda, supone que la respuesta es dada en la simplicidad de una esencia, incluso si pertenece a esta esencia simple desdoblarse, contradecirse, etc. Se está en el movimiento abstracto, no se puede ya juntarse al movimiento real, el que recorre una multiplicidad como tal. Los dos tipos de cuestiones me parecen implicar métodos que no son conciliables. Cuando Nietzsche pregunta quién, o desde qué punto de vista, en lugar de ‘lo qué’, no pretende completar la cuestión ‘¿Qué es?’, sino denunciar la forma de esta cuestión y de todas las respuestas posibles a esta cuestión” (ID p. 159).

De hecho, el desplazamiento de la pregunta filosófica, presupone una cierta subordinación de la pregunta ‘¿Qué es?’ a la cuestión perspectivista, en tanto no se consigue pensar ya la posibilidad de una pregunta que no presuponga un punto de vista y, en consecuencia, que la pregunta ‘¿Qué es?’ remita a un ‘¿Quién?’ cuya respuesta adopta, de un modo general, la estructura de una relación de fuerzas y la cualidad de la voluntad de poder que se encuentra por detrás de la formulación de la primera y de sus más o menos efectivas soluciones: “Cuando preguntamos qué es lo bello, preguntamos desde qué punto de vista las cosas aparecen como bellas: y lo que no nos aparece bello, ¿desde qué otro punto de vista lo será? Y para una cosa así, ¿cuáles son las fuerzas que la hacen o la harían bella al apropiársela, cuáles son las otras fuerzas que se someten a las primeras o, al contrario, que se le resisten? El arte pluralista no niega la esencia: la hace depender en cada caso de una afinidad de fenómenos y de fuerzas, de una coordinación de fuerza y voluntad. La esencia de una cosa se descubre en la cosa que la posee y que se expresa en ella, desarrollada en las fuerzas en afinidad con ésta, comprometida o destruida por las fuerzas que se oponen en ella y que se la pueden llevar: la esencia es siempre el sentido y el valor” (NPh pp. 87-88, 36 y 62).

Este giro perspectivista, con sus consecuentes preocupaciones genealógicas, será operado algunos años más tarde por Foucault, esta vez en ocasión de la reevaluación y transvaloración de los estudios históricos, de un modo que no echa poca luz sobre la formulación deleuziana. Me refiero, evidentemente, a “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. Las diferentes respuestas (emergencias) que se pueden encontrar a la pregunta por la esencia (“¿Qué es?”) ya no son para Foucault las figuras sucesivas de una misma significación, sino, antes, los efectos de sustituciones, de reemplazos y de desplazamientos, de conquistas súbitas y de retornos sistemáticos. De donde el corolario genealógico: “Si interpretar fuese poner lentamente a la luz una significación encerrada en el origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es apoderarse, por violencia o subversión, de un sistema de reglas que no tiene en sí mismo significación, entonces el devenir de la humanidad es una serie de interpretaciones. Y la genealogía debe ser la historia: historia de las morales, de los ideales, de los conceptos metafísicos, historia del concepto de libertad o de la vida ascética, como emergencias de interpretaciones diferentes”.⁵

Volviendo al registro deleuziano, podemos leer esto de la siguiente manera: “Nunca encontraremos el sentido de algo (fenómeno humano, biológico o incluso físico) si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa, que la explota, que se apodera de ella o se expresa en ella. [...] En general, la historia de una cosa es la sucesión de las fuerzas que se apoderan de ella, y la coexistencia de las fuerzas que luchan para conseguirlo. Un mismo objeto, un mismo fenómeno cambia de sentido de acuerdo con la fuerza que se apropia de él. La historia es la variación de los sentidos, es decir, ‘la sucesión de los fenómenos de sujeción más o menos violentos, más o menos independientes unos de otros’” (NPh pp. 3-6).

Ahí donde la formulación de la pregunta se reduce a un lacónico “¿Qué es?”, nos encontramos, menos ante una forma incorrecta de una pregunta verdadera que ante la forma correcta de una falsa pregunta, esto es, ante el desconocimiento total de los pequeños acontecimientos que subyacen a cada problema y de las fuerzas que se apropian sucesivamente de algunos de esos acontecimientos para producir unas determinadas soluciones (¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?): “Aún más, cuando formulamos la pregunta ‘¿Qué es?’ no sólo caemos en la peor metafísica, de hecho no hacemos otra cosa que formular la pregunta ‘¿Quién?’ pero de un modo torpe, ciego, inconsciente y confuso. [...] En el fondo, siempre es la pregunta ¿Qué es lo que es para mí (para nosotros, para todo lo que vive, etc.)?” (NPh p. 87).

La pregunta “¿Qué es?” resulta abstracta para Deleuze, en la medida en que presupone que la esencia tiene la forma de una *quiditas* estática. La pregunta “¿Quién?”, por el contrario, implica un desplazamiento hacia el terreno de la voluntad y de los valores, donde rige una dinámica del ser inmanente, caracterizada por fuerzas de diferenciación interna y eficiente: “Cuando yo pregunto ¿qué es?, yo supongo que hay una esencia detrás de las apariencias, o al menos algo último detrás de las máscaras. El otro tipo de cuestión, al contrario, descubre siempre otras máscaras detrás de la máscara, desplazamientos detrás de todo lugar, otros casos encajados en un caso” (ID p. 159).⁶

I

Dejada de lado la pregunta clásica, por abstracción e idealismo, resulta imprescindible hacer concreto y material el modo en que va a ser formulada la pregunta dramática, genealógica, perspectivista. Es necesario establecer cómo se plantea y se responde a esta pregunta, y Deleuze, en su lectura de Nietzsche, va a afrontar esta necesidad desarrollando lo que denominará el “método de dramatización” (despojando a la palabra “drama” de todo el *pathos* dialéctico y cristiano que pudiese comprometer su sentido) (NPh p. 89).

Básicamente, en su enunciación elemental, el método de dramatización consiste en no tratar los conceptos simplemente como representaciones abstractas, sino como síntomas de una voluntad que quiere algo, relacionarlos con una voluntad sin la cual no podrían ser pensados: “Dado un concepto, un sentimiento, una creencia, se las tratará como síntomas de una voluntad que quiere algo. ¿Qué quiere el que dice esto, piensa o experimenta aquello? Se trata de demostrar que no podría decirlo, pensarlo o sentirlo, si no tuviera cierta voluntad, ciertas fuerzas, cierta manera de ser. ¿Qué quiere el que habla, ama o crea? E inversamente ¿qué quiere el que pretende el beneficio de una acción que no realiza, el que recurre al ‘desinterés’? ¿Y el hombre ascético? ¿Y los utilitaristas con su concepto de una negación de la voluntad? ¿Será la verdad? Pero, en fin, ¿qué quieren los que buscan la verdad, los que dicen: yo busco la verdad?” (NPh p. 88).

Es importante comprender que con esto no se vuelve atrás, como si la pregunta “¿Qué es?” ejerciera una gravitación invencible. Formulando esta pregunta, ¿qué quiere el que piensa esto o aquello?, y ¿cuándo?, y ¿cómo?, y ¿en qué medida?, simplemente señalamos una regla para el desarrollo de la pregunta fundamental, que sigue siendo “¿Quién?”. Lo que quiere una voluntad, el modo y la intensidad con que lo quiere, tienen que llegar a sumarse para permitir a quien formula la pregunta poder establecer un tipo (pero también un *topos*) capaz de dar cuenta de un determinado concepto. El tipo constituye la relación de fuerzas específicas, así como la cualidad y la intensidad de una cierta voluntad, que se encuentran asociadas a un determinado concepto como a su síntoma. El tipo es lo que quiere la voluntad y la fuerza y el lugar y la ocasión en la que lo quiere. En este sentido, el tipo tiene la forma de un

drama. Esto es, dado un concepto, se lo referirá no a una esencia, sino a una serie de dinamismos dramáticos que lo determinan materialmente (y sin los cuales su representación no significaría nada para nadie): “Sea el concepto de verdad: no basta plantear la cuestión abstracta ‘¿qué es lo verdadero?’. Desde que nos preguntamos ‘¿quién quiere lo verdadero, cuándo y dónde, cómo y cuánto?’, tenemos por tarea asignar sujetos larvarios (yo celoso, por ejemplo), y puros dinamismos espacio temporales (tanto hacer surgir la ‘cosa’ en persona, a una cierta hora, en un cierto lugar; tanto acumular los índices y los signos, de hora en hora y siguiendo un camino que no tiene fin)” (ID p. 137).

Separado de las fuerzas y la voluntad que lo hacen posible, desconectado de su tipo y su *topos* específicos, un concepto deja de tener sentido o, mejor, resulta dominado, subyugado por otras fuerzas, querido por otra voluntad, y de ese modo se torna síntoma de algo nuevo, adoptando otro sentido, un nuevo sentido. Ahí mismo donde en pos de una cierta objetividad parece no querer-se nada: incluso el concepto no dramatizado representa su propia tragedia.

Y del mismo modo en que los conceptos kantianos no son efectivos (legítimos) sin el rol intermediario de los esquemas, los conceptos giran en el vacío (abstractamente) si se los piensa más allá de su conexión material con las fuerzas y la voluntad que el drama que les es propio determina. La analogía no le es ingrata a Deleuze, que sugiere un cierto parentesco de la dramatización con el esquematismo kantiano, al menos en la medida en que el esquema kantiano implica de por sí una organización *a priori* del espacio y del tiempo que determinan “materialmente” un concepto dado (ID pp. 138-151).

II

¿Qué pasa cuando tratamos un concepto como síntoma? Dramaticemos un poco. En *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze nos da algunos ejemplos que no son casuales. Es un libro, hay que reconocer, lleno de preguntas: ¿quién quiere la verdad?, ¿y quién la dialéctica?, ¿quién dice que sí?, ¿quién es capaz de una verdadera afirmación?⁷ Algunas de esas preguntas encuentran en el libro un cierto desarrollo de su drama asociado. No sin alguna suspicacia hemos

elegido para ilustrar este punto el drama que corresponde al concepto de verdad.

Lo que propongo es una verdadera abreviación. Tenemos la verdad. Sabemos que lo que tenemos que preguntar, si queremos una determinación de la verdad que no sea simplemente una abstracción: no ¿qué es la verdad?, sino ¿quién quiere la verdad?, ¿qué voluntad se expresa en la búsqueda de la verdad?, esto es, ¿la voluntad de verdad es síntoma de qué?, ¿qué quiere el que dice: busco la verdad?, ¿cuál es su tipo? (NPh pp. 83-86). Esta forma de plantear el problema, como puede verse, implica desde ya un auténtico desplazamiento de la cuestión; en efecto, preguntarse ‘¿quién quiere la verdad?’ presupone que pueda haber quien no la quiera, quien prefiera la incertidumbre, incluso la ignorancia,⁸ y por lo tanto que no tenga necesariamente una respuesta universal (una esencia inmutable), sino, por el contrario, que sólo pueda determinarse en función de una tipología y de una topología: se trata de saber a qué región pertenecen ciertos errores y ciertas verdades, cuál es su tipo, quién las formula, quién las concibe, en todo caso (NPh pp. 83-86).

Entonces, las hipótesis, que son, estrictamente, unas hipótesis nietzscheanas: 1) el que quiere la verdad es aquel que no quiere ser engañado; pero esta es una hipótesis débil, dado que requiere de la presuposición de lo que intenta explicar para hacer algún sentido, esto es, que el mundo sea verdadero (en efecto, si el mundo, lejos de ser verdadero, fuera producto de la potencia de lo falso, como comenzamos a sospechar, no querer ser engañado sería una voluntad nefasta, aberrante, condenada antes de comenzar a querer); 2) el que quiere la verdad es aquel que no quiere engañar y que, en caso de imponer su voluntad, de triunfar su tipo, no tendrá que temer, como consecuencia, ser engañado. Ahora bien, ¿cómo hacer para no engañar? Cuidándose, ciertamente, de lo engañoso que hay en nosotros. Por ejemplo las sensaciones, por ejemplo los sentimientos, por ejemplo la vida. La vida, no nos engañemos —se dice el tipo verdadero—, tiende a confundir, a disimular, a deslumbrar, a cegar, esto es, en fin, a engañar.

En primer lugar, entonces, de lo que hay que cuidarse es de la vida y de su elevada potencia de lo falso: “el que quiere la verdad quiere en primer lugar despreciar esta elevada potencia de lo falso: hace de la vida un ‘error’, de este mundo una ‘apariencia’ [...] El mundo verídico no es separable de esta voluntad, voluntad de tratar este mundo como apariencia. A partir de aquí la opo-

sición entre el conocimiento y la vida, la distinción de los mundo, revelan su verdadero carácter: es una distinción de origen moral, una *oposición de origen moral*. El hombre que no quiere engañar quiere un mundo mejor y una vida mejor; todas sus razones para no engañar son razones morales” (NPh p. 109).

Pero el drama de la verdad tiene más de tres actos. Todavía este hombre moralista no es más que un síntoma de una voluntad más profunda: voluntad de que la vida se vuelva contra sí misma (para corregirla, para mejorarla, para reencaminarla), voluntad de que reniegue de sí misma como medio de acceso a otra vida: tras la oposición moral se perfila la contradicción religiosa o ascética. Siguiendo a Nietzsche, Deleuze sabe perfectamente a donde conduce todo esto. La condición ascética, en efecto, no es menos un síntoma a ser interpretado. El ideal ascético todavía quiere algo que no su propia cualidad: no rechaza ciertos elementos de la vida, no la disminuye, sin querer ciertamente una vida disminuida, su propia vida disminuida conservada en su tipo, el poder y el triunfo de su tipo, el triunfo de las fuerzas reactivas y su contagio: “En este punto las fuerzas reactivas descubren al aliado inquietante que las conduce a la victoria: el nihilismo, la voluntad de la nada. Ella es quien utiliza las fuerzas reactivas como medio por el que la vida debe contradecirse, negarse, aniquilarse. La voluntad de la nada es quien, desde el principio, anima todos los valores llamados ‘superiores’ a la vida” (NPh p. 110).

Valores superiores a la vida, como, por ejemplo, la verdad.⁹

III

Incluso cuando la dramatización nietzscheana de la verdad puede parecer abstracta a primera vista, no se puede dejar de notar que, por el contrario, la elucidación del concepto de verdad no se opera por análisis lógico, sino por su puesta en relación inmediata con una cierta relación de fuerzas que determina una voluntad, un tipo, una forma de vida, a querer la verdad por encima de todas las cosas, incluso a costa de una disminución de la vida misma, con el fin último de conservarse (como tal tipo de vida disminuida) e incluso de extenderse (hacerse con el poder). Este desplazamiento, del análisis lógico (formal o trascendental) a la evaluación de la voluntad y las relaciones de fuerzas que determinan un concepto, es eficaz; y señala ya —como advierte Michael

Hardt— una temprana tendencia en el pensamiento de Deleuze a moverse de la ontología a la ética, y, enseguida, de la ética a la política.¹⁰

La transvaloración de la pregunta filosófica fundamental no se opera sin transformar radicalmente la imagen del filósofo y de la actividad filosófica. Llegará el momento, en efecto, en que será posible afirmar —como recuerda Deleuze que acostumbraba decir Guattari— que, antes que el ser, está la política (D p. 24). En la época de su trabajo sobre Nietzsche, Deleuze es estratégicamente menos radical, pero ya bajo la mascarada del estudio historiográfico se agazapa en los conceptos nietzscheanos la máquina de guerra que comenzará a operar abiertamente con *L'Anti-Oedipe*. ¿Se encuentra tan lejos, acaso, cuando afirma que “un fenómeno no es una apariencia ni tampoco una aparición, sino un signo, un síntoma que encuentra su sentido en una fuerza actual”? (NPh p. 3).

Me parece que definir la filosofía como sintomatología es ya, a la vez, un acto filosófico sobre el plano político y una politización del acto filosófico (ID p. 194; NPh pp. 9-10). Médico, artista, legislador, el nietzscheano filósofo del futuro, el pensador deleuziano, rompe relaciones (y es una verdadera declaración de guerra) con esta imagen dogmática del pensamiento que se concibe a sí mismo como la elaboración o manifestación de un universal abstracto, políticamente neutro, moralmente comprometido. Deleuze escribe: “Fenómeno turbador: lo verdadero concebido como universal abstracto, el pensamiento concebido como ciencia pura no han hecho nunca daño a nadie. El hecho es que el orden establecido y los valores en curso encuentran constantemente en ello su mejor apoyo [...] He aquí lo que oculta la imagen dogmática del pensamiento: el trabajo de las fuerzas establecidas que determinan el pensamiento como ciencia pura, el trabajo de los poderes establecidos que se expresan idealmente en lo verdadero como es en sí [...] Y desde Kant hasta Hegel, en suma, el filósofo se ha comportado como un personaje civil y piadoso, que se complacía en confundir los fines de la cultura con el bien de la religión, de la moral o del Estado” (NPh p. 119).

La ignorancia de los acontecimientos sutiles, del juego de los desplazamientos topológicos y las variaciones tipológicas, que caracteriza a las filosofías mayores, ya no puede ser atribuido a una inconclusión natural (finitud) de estos pensamientos, ni a una falta de elaboración que la filosofía futura vendría

a corregir (progreso), sino que debe ser referida a las fuerzas que actúan en ellas, el lugar en que se instauran, el momento y la situación en la que se viven como verdad, como valor, o como pensamiento. Este es el modo de denunciar, pero también el de construir, de una filosofía efectiva: no ya por referencia a una verdad universal y atemporal que serviría de medida, sino por la relación de toda verdad al tejido de circunstancias, lugares y configuraciones de fuerzas que conspiran para concederle el estatuto de un pensamiento, a instancias de su surgimiento, su conservación o su desenvolvimiento.¹¹ Para Deleuze, como para Foucault, “la verdad no supone un método para descubrirla, sino procedimientos, proceder y procesos para el querer. Tenemos siempre las verdades que nos merecemos en función de los procedimientos de saber (y especialmente procedimientos lingüísticos), de los proceder de poder, de los procesos de subjetivación o de individuación de los que disponemos” (PP p. 159).

En este sentido, la nueva imagen del pensamiento perseguida por Deleuze pasa, en primer lugar, por romper con la idea de que lo verdadero es elemento del pensamiento. Por el contrario, el elemento del pensamiento es el sentido y el valor. “Las categorías del pensamiento no son lo verdadero y lo falso, sino lo noble y lo vil, lo alto y lo bajo, según la naturaleza de las fuerzas que se apoderan del propio pensamiento [...] No hay idea más falsa que la verdad salga de un pozo. Sólo hallamos verdades allí donde están, a su hora y en su elemento. Cualquier verdad es verdad de un elemento, de una hora y de un lugar: el minotauro no sale de su laberinto” (NPh p. 119).

La lógica, no deja nunca de decirnos Deleuze, debe ser sustituida por una topología y una tipología (ID pp. 164-167). Un concepto, una idea, una palabra, únicamente tiene un sentido en la medida en que quien lo formula, la piensa, la pronuncia, quiere algo al formularla, pensarla, decirla. La filosofía se pone a sí misma entonces una única regla: tratar el concepto como una actividad real, desenvuelta por alguien, desde un cierto punto de vista, en virtud de ciertas circunstancias y objetivos, a partir de un determinado lugar. Un poco como en la filología nietzscheana, la filosofía busca descubrir al que piensa y formula conceptos: “¿Quién utiliza tal palabra, a quién la aplica en primer lugar, a sí mismo, a algún otro que escucha, a alguna otra cosa, y con qué intención? ¿Qué quiere al decir tal palabra? La transformación del sentido de una palabra significa que algún otro (otra fuerza u otra voluntad) se ha apoderado de ella, la aplica a otra cosa porque quiere algo distinto” (NPh p. 85).

Sintomatología, la filosofía pasa a tratar los fenómenos, las ideas y los conceptos como los síntomas de una relación de fuerzas capaz de producirlos. No hay concepto, idea, verdad que antes no sea la realización de un sentido o de un valor: “la verdad de un pensamiento debe interpretarse y valorarse según las fuerzas o el poder que la determinan a pensar, y a pensar esto en vez de aquello” (NPh pp. 118-119). Todo depende del valor y del sentido de lo que pensamos. Y es por eso que tenemos siempre las ideas, los conceptos y las verdades que nos merecemos en función del sentido de lo que concebimos, del valor de lo que creemos.

De la crítica a la experimentación

Indudablemente, en la obra de Deleuze, el método dramático se perfila en una primera instancia como crítica. Como en una puesta en escena de las elaboraciones conceptuales de *Nietzsche et la philosophie*, asistimos al desenvolvimiento de una genealogía particular, en donde la pregunta es dirigida, antes que nada, en la dirección de una tipología específica, donde las apuestas hechas y las fuerzas en juego en torno a los valores y los conceptos instaurados se conjugan para proyectar una imagen del pensamiento dominante, esto es, de la suma de los presupuestos objetivos y subjetivos de un pensamiento establecido, instituido, *de facto*, y que paradójicamente nos separaría, al mismo tiempo, de la posibilidad de cuestionarnos sobre lo que significa pensar. Digo una genealogía particular, porque la puesta en acción del método dramático implica un desplazamiento de esta crítica —de la historia efectiva de la que hablaba el Foucault de “Nietzsche, la genealogie, l’histoire”—, a esa suerte de arqueología del presente que buscaría sentar los principios del Foucault de *Qu’est-ce que les Lumières?*.

La temprana genealogía de la representación que encontramos en *Différence et répétition* y en *Logique du sens*, es, ciertamente, una genealogía en el sentido convencional, donde los síntomas y los tipos, los personajes y los lugares comunes, aparecen inscritos en la propia historia de la filosofía, pero esta modalidad ya no parece ser retomada en la crítica de otros conceptos fundamentales en la construcción del pensamiento de Deleuze. El drama genealógico, en

efecto, es rebatido sobre el presente, y la función de la historia efectiva es retomada por una geografía, una geología, e incluso una cartografía muy especiales (MP p. 149). A través de la tipología y de la topología se trata, de un modo privilegiado, de saber a qué región y a qué tipo pertenece una verdad, o un concepto, o un valor instituido. Esto no lleva, sin embargo, a indagar en la historia la constitución de los mismos, aunque pueda haber notas históricas introducidas en los análisis específicos; incluso cuando se encuentre presente, la componente histórica acaba siempre por subordinarse al plano de la actualidad. El método dramático deleuziano conduce, así, a una genealogía en la que la proveniencia y el surgimiento de las figuras en causa constituyen los elementos, menos de una historia, que de una geografía, y esto en la misma medida en que considera al pensamiento, no ya como una sucesión de sistemas cerrados, sino como un plano esencialmente abierto, que presupone ejes y orientaciones, espacios de diverso tipo sobre los cuales se mueve: “Cuando preguntamos: ‘¿qué significa orientarse en el pensamiento?’, parece que el mismo pensamiento presupone ejes y orientaciones según los cuales se desarrolla, que tiene una geografía antes de tener una historia, que traza dimensiones antes de construir sistemas” (LS p. 152; *cfr.* DF p. 59).¹²

La influencia de la pregunta dramática nietzscheana, por lo tanto, lleva a Deleuze menos en la dirección de una historia de los valores, que en la asunción del mundo como síntoma, como sistema de signos, como puesta en escena, no ya de simples valores representativos, sino de las verdaderas fuerzas productivas de la realidad (ID pp. 192-197; PP p. 28). Y tal vez en esto radique lo esencial de la crítica deleuziana: escenar las fuerzas, pintar las fuerzas, pensar las fuerzas.¹³ Poner en conexión los conceptos que se pretenden absolutos y los valores que se quieren universales con una región específica del plano y un determinado modo de existencia.

En todo caso, el método dramático revela rápidamente una segunda vocación, más allá de la crítica y la desactivación de los valores instituidos. Así como comprende que el pensador no está nunca completamente fuera de la imagen que se empeña en criticar, que los síntomas están siempre en alguna medida presentes en el cuerpo de quien hace el diagnóstico (y en este sentido apela a la sustitución del martillo por la lima) (MP p. 198), Deleuze no propone su precipitación sin aspirar a algún tipo de transformación. En este sentido,

tal vez sea el pensador contemporáneo que con más fuerza ha abrazado la idea de inactualidad. Y si critica unos determinados regímenes de signos, lo hace siempre en la esperanza de otros regímenes, presentes o por venir. Como dice Rajchman, la cuestión no es simplemente hacer la desconstrucción de la identidad; la cuestión está en saber concebir nuevos modos de ser que ya no se apoyen en la identidad.¹⁴ O, para tomar un ejemplo deleuziano, inspirado en Nietzsche: no basta con identificar el ideal ascético, ni referirlo a las fuerzas que se ocultan por detrás (resentimiento, mala conciencia, depreciación de la vida, etcétera); es necesario concebir una alternativa; no simplemente reemplazarlo, sino incluso no permitir que subsista nada del propio lugar, quemar el lugar, levantar otro ideal en otro lugar, una voluntad completamente diferente (NPh pp. 40, 81, 107, 111-117 y 132-133).

En este sentido, el método dramático, invirtiendo su funcionamiento elemental, no se limita ya a poner de manifiesto las fuerzas y los modos existenciales que hay por detrás de los conceptos y los valores en curso, sino que se propone descubrir nuevas relaciones de fuerza, la reconstitución de modos inexplorados de existencia; en fin, la invención de nuevas posibilidades de vida, capaces de ponernos a la altura, de hacernos dignos, de conceptos y valores diferentes (PP pp. 136 y 138). Se pasa así de la crítica a la experimentación, en un movimiento paralelo (y simultáneo, como veremos, en la práctica) al que había llevado a Deleuze de la genealogía de la historia a la cartografía de la actualidad. Porque el modo en que se destruye la actualidad es complicándola, esto es, señalando posibilidades latentes donde nada se dejaba prever, diagnosticando la salud en el seno mismo de la enfermedad y dando cuenta de la presencia de lo heterogéneo bajo la superficie de los sistemas hegemónicos.¹⁵

I V

En la práctica efectiva todo esto funciona de diversas maneras, pero la duplicidad de la dramatización —crítica y experimentación— siempre se encuentra presente. Los tipos siempre vienen de a dos, o de a tres, y los regímenes de signos no son únicos, sino diversos. La tipología deleuziana es, ciertamente, una tipología pluralista.

Para tomar un ejemplo temprano, notemos que, en el estudio sobre Masoch, que es del 67, Deleuze ya veía la importancia de afinar la caracterización de los síntomas y la elaboración de los tipos para la erradicación de las ilusiones de universalidad, formal o dialéctica, que afectan todas las categorías del pensamiento cuando estas son formuladas sobre un horizonte esencialista (SM p. 11). El sado-masochismo, en tanto entidad clínica, en efecto, como resultado de un corte de este tipo (¿qué es la violencia en el erotismo?), no se deja comprender satisfactoriamente en las prácticas singulares. Con el desplazamiento dramático de la pregunta (¿quién quiere la violencia?, ¿y cómo?, ¿sobre sí?, ¿sobre los otros?, ¿como medio de aniquilación?, ¿o como vía de sublimación?, ¿absoluta?, ¿reglada?), la multiplicación de los síntomas en juego (introducción del contrato en la relación, importancia de las pieles), así como la determinación de unos tipos singulares (el masoquista, la mujer verdugo, el sádico, la víctima), no busca destruir la posibilidad de una esencia única y universal (disociación del síndrome en líneas sintomáticas irreductibles), sin abrir al mismo tiempo una diversidad de perspectivas nuevas (sobre todo una perspectiva menor —el masochismo—, como alternativa a una perspectiva hegemónica —el sadismo, o, si se prefiere, el sado-masochismo).

Y si es difícil considerar el pensamiento como se considera el sadismo o el masochismo, no lo es comprender que es posible la destitución de la universalidad de unas categorías por su referencia a unos tipos locales y a unos regímenes de signos irreconciliables. Y viceversa. Deleuze comprende que no se determina un tipo, que no se hace el mapa de una región, en fin, que no se abre una perspectiva cualquiera sin disolver por ese mismo acto al universal que bloqueaba esas singularidades bajo la doble ilusión de un horizonte particular y de un sujeto universal. La pluralidad de los síntomas señalados, su singularidad específica y su irreductibilidad propia, basta para disolver cualquier síndrome, sin necesidad de recules históricos o proyecciones ideales.

Esto cada vez se hace más evidente a medida que Deleuze avanza en la crítica del pensamiento clásico, y, si en los primeros trabajos todavía encontramos presente la tentación de una crítica histórica (pienso, como dije, en la genealogía de la representación, pero también, por ejemplo, en el estudio sobre Kant), progresivamente notamos un privilegio cada vez mayor de la experimentación (creación de nuevos tipos, valorización de modos menores de existencia, apertura de nuevos espacios).

El presente como síndrome, esto es, como estado *de facto* que *de jure* se pretende puntual, homogéneo y monolítico, no se combate por la referencia a su fundación en la historia sobre una injusticia, una inmoralidad o una estupidez, sino por su desmultiplicación en una actualidad multifacética, heterogénea, trabajada por la latencia de lo inactual, esto es, de lo que diferido, lo divergente, lo menor, lo lateral. El método dramático hunde así la pretensión universalista del presente en la (in)actualidad fragmentaria de lo que no tiene representación. Cuando se pregunta quién, la respuesta viene siempre de lo diferente, porque ya no se busca pregunta para reencontrar lo eterno o lo universal, sino para encontrar las condiciones bajo las cuales se produce algo de nuevo (DF pp. 284 y 321).

Se yerra el blanco, entonces, cuando se acusa a la tipología de reduccionismo. Los tipos no son reducciones de las existencias individuales a sus rasgos específicos, sino creaciones de verdaderos modos singulares de vivir, de pensar y de moverse. Es, antes, el esencialismo (una esencia para todos), con su pretensión a la universalidad (una representación para todos), que reduce o empobrece: y es que el precio de la esencia y de la representación implica siempre la aceptación de un mínimo de conceptos y valores fundamentales como lugar común donde reconocerse como sujetos diferentes (sólo que no se habla entonces desde la diferencia, sino en nombre de la identidad, de lo que se representa). La tipología, por su parte, nace de la convicción de que los valores y los conceptos no son unos y los mismos para todos, que la dialéctica de lo universal y de lo individual no ayuda a nadie, y a nadie le da voz, y contra esto propone unos tipos regionales, perspectivistas, no totalizantes.¹⁶ Nada impide, en principio, que estas tipologías puedan ser enriquecidas todo lo que se quiera, o incluso que sean sustituidas, pero siempre de acuerdo a las necesidades y a los objetivos concretos de nuestro pensamiento y de nuestras vidas (y hasta en esto funciona la tipología al contrario que la especificación en la representación, porque no trabaja para la mayor determinación de un concepto, sino para instauración o la destrucción estratégica de los conceptos que oportunamente puedan ganar importancia para nosotros) (QPh p. 10).

Contra la universalidad de la esencia, el método dramático afirma una perspectiva (o varias), contra la homogeneidad de la representación, una diferencia (o una serie de diferencias), contra hegemonía de los sistemas afectados a ese

doble régimen, la subversión (o la inversión) de las reglas sobre sus fronteras. Deleuze escribe: “He aquí entonces que la Ética, es decir, una tipología de los modos de existencia inmanentes, reemplaza a la Moral, que relaciona toda existencia a valores trascendentes. La moral es el juicio de Dios, el *sistema del Juicio*. Pero la Ética invierte el sistema del juicio” (SPP p. 35).

V

En la práctica efectiva, el método dramático funciona en la obra de Deleuze de diversas maneras, con diversos objetos, y ciertamente con diversos resultados. Por un lado, encontramos esbozadas tipologías de origen nietzscheano, psicoanalítico, clínico, literario, político, semiótico, biológico, químico, e incluso, si se puede decir, filosófico; nos referimos, no a las fuerzas, a las determinaciones de la voluntad y los modos de ser que caracterizan, sino al origen de los modelos, o, mejor, a la filiación de las singularidades fundamentales en la composición de los tipos principales. Por otro lado, tenemos una repartición de los tipos que, incluso cuando pueda llegar a aparentar superficialmente por una lógica binaria, no pasa siempre por oposiciones claramente establecidas (sedentario-nómada, esquizofrénico-neurótico, raíz-rizoma), sino que circunstancialmente deja lugar a tríadas que implican relaciones inconmensurables (imperial-despótico-capitalista, maníacodepresivo-paranoico-perverso), y que, en casos aislados, se abre a una diversidad tipológica mayor (así, por ejemplo, en “587 AC - Sobre algunos regímenes de signos”). Finalmente, el objeto de los dramas aparece en principio como siendo de una diversidad enorme, poniendo en escena cosas *a priori* tan alejadas entre sí como la verdad, el juego, la enfermedad mental, el sentido común, etc., etc., etc.

Y, sin embargo, bajo todas estas diferencias, se diría que podemos reconocer un procedimiento común, que consiste en la destrucción de los regímenes hegemónicos de signos, conceptos y valores, por la confrontación de los mismos con una serie de perspectivas alternativas, a las que los tipos, los *topoi*, y en general la conjugación de sus relaciones características sobre un espacio teatral, les dan un cuerpo en el pensamiento.

Vemos a este mecanismo diferencial imponerse sobre la genealogía, por ejemplo, en una de las primeras tipologías deleuzianas (probablemente tam-

bién una de las más famosas), aplicada a los principios de repartición del sentido común, de hecho planteados como universales por derecho propio. El sentido común, en efecto, implica un principio de repartición que se autodetermina —no poco paradójicamente— como una de las cosas mejor repartidas del mundo (un principio de repartición para todos). Deleuze no evita completamente la tentación genealógica, que, como señalábamos, está más presente que nunca en *Différence et répétition* (libro en cuestión), y sugiere que “la cuestión agraria posiblemente haya tenido una gran importancia en esta organización del juicio como facultad de distinguir partes (“por una parte y por otra”)” (DR p. 54), pero, sin detenerse en el análisis de esa eventual filiación, concentra el trabajo de destrucción en la elaboración (creación) del tipo correspondiente a una distribución semejante (sedentario) y su confrontación a un tipo menor (nómada), al que estaría asociada a una suerte de distribución inconmensurable. Vemos, entonces, que el tipo sedentario procede a realizar distribuciones “mediante determinaciones fijas y proporcionales, asimilables a “propiedades” o territorios de representación limitada. [...] Incluso los dioses tienen cada uno su dominio, su categoría, sus atributos, y todos distribuyen a los mortales sus límites y legados conforme a su destino”, en tanto que el tipo nómada implica un *nomos* diferente “sin propiedad, cierre ni medida. En ella no hay ya reparto de un distribuible, sino más bien reparto de los que *se* distribuyen en un espacio abierto ilimitado, o al menos sin límites precisos. Nada revierte ni pertenece a nadie, pero todas las personas se hallan disponibles aquí y allá de modo que resulte posible cubrir el máximo espacio posible. Incluso cuando se trata de lo serio de la vida se diría que se trata de un espacio lúdico, de una regla de juego, por oposición al espacio como *nomos* sedentario. Llenar un espacio, repartirse por él, es muy distinto de compartir el espacio. Es una distribución errante, e incluso “delirante”, en la que las cosas se despliegan en toda la extensión de un Ser unívoco y no repartido. No es el ser el que se reparte, según las exigencias de la representación, sino que todas las cosas se reparten en él, en la univocidad de la simple presencia (el Uno-Todo). Una tal distribución tiene un carácter demoníaco más que divino, pues la particularidad de los demonios es operar entre los campos de acción de los dioses, así como el saltar por encima de las barreras o los cercados, enredando las propiedades” (DR p. 54).

Contraposición de la que resulta lesionada la presunta universalidad del sentido común, en tanto principio de repartición, dado que se lo reconoce como siendo simplemente una manifestación (síntoma) de una configuración particular de la voluntad (perspectiva), cuya figura (el hombre sedentario) denunciaría en el rostro la imposibilidad de ser capaz de representar a todos (al menos con legitimidad, puesto que de todos modos continúa haciéndolo de hecho). Pero, al mismo tiempo, y esto es seguramente lo que mejor caracteriza el teatro deleuziano, no somos remitidos a la historia de la dominación de lo nómada por lo sedentario (genealogía que nos conduciría, en el mejor de los casos, a la comprensión de la instauración de la hegemonía de este segundo tipo, y a la toma de conciencia de las condiciones negativas de lo que somos: no somos nómades), sino que, a partir del desplazamiento de la atención sobre lo nómada, vemos abrirse toda una serie de potencialidades, implicadas por este tipo menor, como la posibilidad efectiva (de hecho) de pensar (la repartición) de otra manera (devenir nómada).

El profesor público y el pensador privado, la raíz y el rizoma, el amante y el amigo, el aparato de estado y la máquina de guerra, son en la filosofía de Deleuze otras tantas puestas en escena diferenciales, de las que resulta la problematización de una figura o un régimen hegemónico o mayor, lo mismo que el descubrimiento de las potencialidades de un tipo o un espacio reglado o subordinado, en todo caso menor, y a través de las cuales se aspira, no simplemente a la comprensión de una relación de fuerzas de hecho, en el mejor de los casos a la destitución de un derecho, sino a su transformación o transvaloración efectiva sobre un plano determinado. Una línea de fuga menor —diríamos, retomando el vocabulario de Deleuze— para una línea de dominación mayor.

V I

Este teatro de lo menor, de lo de menos (como cuando se dice “eso es lo de menos”), fue tematizado explícitamente por Deleuze en torno a la obra de Carmelo Bene. No se trata, exactamente, del mismo problema. Sutilmente nos vemos desplazados del descubrimiento del teatro nietzscheano, que no es retomado ya en este pequeño texto, ni en sus tematizaciones específicas ni en

sus líneas generales, pero hay sin duda una búsqueda, como en Nietzsche, de una alternativa a la historia sobre un espacio dramático nuevo: “A propósito de su obra *Romeo y Julieta*, CB dice: ‘Es un ensayo crítico sobre Shakespeare’. Pero el hecho es que CB no escribe sobre Shakespeare; el ensayo crítico es él mismo una obra de teatro” (S p. 87).

En este sentido, Deleuze reconoce en la obra de Carmelo Bene uno de los elementos más importantes de su filosofía, la distinción entre dos modos de vida, de existencia, de funcionamiento: lo mayor y lo menor, como posibilidades diferenciales de llevar adelante el pensamiento, hacia o más allá de la historia, del poder, y de la representación. Y reconoce, sobre todo, un método, o si se prefiere, unos procedimientos, capaces de invertir o destruir el primero de esos modos para producir el segundo, que no pasan por la crítica, al menos en el sentido historiográfico, sino por la experimentación: “No se trata de ‘criticar’ a Shakespeare, ni de un teatro en el teatro, ni de una parodia, ni de una nueva versión de la obra, etc. CB procede de otro modo, y es más nuevo” (S p. 88).

Todas estas cosas bastarían para justificar la curiosidad de Deleuze. Pero hay algo más, y es que en los procedimientos del italiano parecieran resonar, con una intensidad y una claridad que (digámoslo) no caracterizan la obra deleuziana, los propios procedimientos dramáticos del francés. Quiero decir que la minorización o reducción de las representaciones mayores, que Bene pone en escena, parecieran implicar exactamente la misma estrategia con que Deleuze se acerca a los conceptos y valores que se pretenden universales, de la que hemos intentado dar algunos ejemplos, y de la que ahora buscaremos mostrar el procedimiento básico.

Porque ¿qué significa minorizar? Tomaremos, como Deleuze, el caso de Bene, para facilitar las cosas. Digamos que tenemos una pieza fundamental de la dramaturgia occidental (como podríamos tener un concepto, si nos situáramos sobre el teatro de la filosofía), *Hamlet* o *Romeo y Julieta*, ¿qué significa minorizarla, darle un tratamiento menor, hacer un *Hamlet de menos*, un *Romeo y Julieta menor*? La obra de Bene nos ofrece una respuesta ostensiva; Deleuze escribe: “Supongamos que amputa a la obra originaria uno de sus elementos. Sustrae algo de la obra originaria. [...] No procede por adición, sino por sustracción, amputación [...] por ejemplo, amputa a Romeo, neutraliza a Romeo

en la obra originaria. Entonces toda la obra, porque ahora carece de un fragmento escogido no arbitrariamente, va probablemente a bascular, volver sobre sí, plantearse sobre otro lado. Si amputa a Romeo, va a asistir a un sorprendente desarrollo, el desarrollo de Mercuzio, que no era más que una virtualidad en la obra de Shakespeare” (S p. 88). *Un Romeo de menos* o *La perspectiva de Mercuzio*.

¿Por qué Romeo? ¿Por qué Romeo y no otro personaje cualquiera? ¿Por qué excluir a Romeo (“no arbitrariamente”), y con qué objeto? En principio, diríamos, porque, buscándose el desenvolvimiento de las virtualidades latentes en los personajes menores (como Mercuzio), tenemos que dirigir nuestra atención hacia los elementos que lo mantienen en la sombra o en el silencio, hacia los personajes hegemónicos (en este caso, Romeo). Estos personajes constituyen marcadores de poder desde dos puntos de vista: por una parte, representan el poder de un modo más o menos explícito (Romeo es el representante de la familia), pero, más importante, por otra, constituyen el elemento sobre el cual se construye toda la representación (Romeo funciona como eje del drama y constituye el punto de fuga en el que concurren todas las perspectivas). Como explica Deleuze: “Se pregunta sobre qué caen las sustracciones iniciales operadas por CB [...] lo que es sustraído, amputado o neutralizado, son los elementos del Poder, los elementos que hacen o representan el sistema del Poder: Romeo como representante del poder de las familias, el Señor como representante del poder sexual, los reyes y los príncipes como representantes del poder del Estado. Ahora, los elementos del poder en el teatro son a la vez lo que asegura la coherencia del sujeto tratado y la coherencia de la representación sobre escena. Es a la vez el poder de lo que es representado y el poder del teatro mismo” (S pp. 93-94 y 119-120).

Todo esto, evidentemente, tiene un objeto. La sustracción de los elementos del poder apunta a la búsqueda de un desequilibrio del que puedan surgir nuevas posibilidades, no sólo desde el punto de vista de la materia tratada, sino también desde el de la forma teatral.¹⁷ Suprimidos estos marcadores de poder, todo surge “bajo una nueva luz, con nuevos sonidos, nuevos gestos” (S pp. 103-104).

Bene opera así sobre las piezas clásicas del teatro, no para tomarlas en lo que las constituyen y hacer la historia o la crítica, tampoco para agregarles

cualquier cosa y hacer, por ejemplo, una parodia, sino para, restándoles un elemento cualquiera, pero no al azar (se amputan siempre los marcadores de poder), producir algo de nuevo, no sólo desde el punto de vista del contenido (una nueva perspectiva), sino también, y esto es fundamental, desde el punto de vista de la forma (se trata, siempre, de una perspectiva menor, no hegemónica, otra cosa que una representación): “El hombre de teatro no es ya autor, actor o escenador. Es un operador. Por operación es necesario entender el movimiento de sustracción, de amputación, pero ya recubierto por otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo de inesperado, como en una prótesis: amputación de Romeo y desarrollo gigantesco de Mercuzio, el uno en el otro. Es un teatro de una precisión quirúrgica. Desde entonces, si CB tiene necesidad de una obra originaria, no es para hacer una parodia a la moda, ni para agregar literatura a la literatura. Al contrario, es para sustraer la literatura, por ejemplo, sustraer el texto, una parte del texto, y ver lo que resulta. Que las palabras dejen de hacer ‘texto’... Es un teatro-experimentación, que comporta más amor por Shakespeare que todos los comentarios” (S p. 89).

Deleuze encuentra así, en los procedimientos de Bene, por vuelta de 1978, un modelo teatral o dramático para la producción de lo diferente, lo múltiple, lo plural; y, lo que es más importante, un modelo operativo (con consecuencias reales en el teatro y en la crítica, en el pensamiento y en la historia), que lleva a la efectividad lo que en 1976 —en este texto que constituiría la introducción a *Mille plateaux: Rizome*— aparecía apenas como un imperativo formal: escribir a n , $n-1$ (MP pp. 35-36). Porque, como señalaba, junto con Guattari “no basta con gritar ¡Viva lo múltiple!, aun cuando esta exclamación sea difícil de lanzar. Ninguna habilidad tipográfica, léxical o inclusive sintáctica será capaz de hacerlo entender. Lo múltiple *hay que hacerlo*, no precisamente añadiendo siempre una dimensión superior, sino, por el contrario, lo más sencillamente posible, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así es como el uno forma parte de lo múltiple, estando siempre abstraído). Substraer lo único de la multiplicidad a construir; escribir $n-1$ ” (MP p. 13).

Dar un tratamiento menor a un autor considerado como mayor es un procedimiento de este tipo. Operando una selección de los elementos que dominan una determinada representación teatral, y poniéndolos de lado por un momento, resulta posible redescubrir potencialidades subyacentes a lo que

esta representa (S pp. 95-96). Es el modelo de la dramatización que Deleuze busca introducir en la filosofía: asociando, por ejemplo, un carácter tipológico a un concepto que es propuesto como universal, esto es, minorizando el plano conceptual que sobredetermina, y refiriéndolo a las relaciones de fuerzas singulares de las que depende, abrir el pensamiento a lo múltiple que se encontraba subordinado a la lógica de ese concepto en su régimen mayor, universal o representativo.

Y es que “habría como dos operaciones opuestas. Por una parte, se eleva a lo «mayor»: de un pensamiento se hace una doctrina, de una manera de vivir se hace una cultura, de una manera de vivir se hace una cultura, de un acontecimiento se hace la Historia. Se pretende así reconocer y admirar, pero de hecho se normaliza. [...] Entonces, operación por operación, cirugía por cirugía, se puede concebir lo contrario: cómo ‘minorar’ (término empleado por los matemáticos), cómo imponer un tratamiento menor o de minoración, para derivar los devenires contra la Historia, las vidas de la cultura, los pensamientos contra la doctrina, las gracias y las desgracias contra el dogma. Cuando se ve lo que Shakespeare sufre en el teatro tradicional, su magnificación-normalización, se reclama un tratamiento diferente, que reencontraría en sí esta fuerza activa de minoridad” (S p. 97).

¿Acaso Deleuze no nos proponía en *Différence et répétition*, y de este modo preciso, una ontología menor, o la perspectiva de la univocidad? En efecto, cuestionando la representación, poniendo de lado (¿por un momento?) la lógica de la identidad, la semejanza y la analogía, asistíamos al desarrollo de una línea menor de pensamiento que se desarrollaba en una doctrina del ser unívoco. Era importante que se tratara de una perspectiva nueva, pero era todavía más importante que la fuerza de la misma no ocupase el lugar de la antigua representación, que se asumiera como perspectiva, no para ejercer un poder, sino para marcar, por un momento, la diferencia. Como Bene, Deleuze parece detestar “todo principio de constancia o de eternidad, de permanencia del texto: ‘El espectáculo comienza y acaba en el momento en que se lo hace’. Y la obra acaba con la constitución del personaje, no tiene otro objeto que el proceso de esta constitución, y no se extiende más allá. Se detiene con el nacimiento, tanto como el hábito se detiene con la muerte” (S p. 91). Por esto, lo mismo que Bene, Deleuze está constantemente llamándonos a retomar los conceptos

y replantear los problemas, en una continua revisitación, no ya del pasado, sino de nuestro más perentorio presente.

Quiero decir que estoy convencido que Deleuze construye su teatro sobre procedimientos análogos a los de Bene, no solamente en este caso específico de *Différence et répétition* como en el resto de los dramas que pone en escena a lo largo de toda su obra. Sus dramas implican siempre este movimiento doble (que no significa simplemente tipologías binarias): minorización de una figura mayor seguida de la proliferación de las figuras menores, esto es, desplazamiento de los conceptos y los valores que tienden a ocupar el centro de la escena del pensamiento para proceder a la exploración de la periferia, por un momento desligada de la sujeción a un poder central. Ejemplo: minorización de la figura del filósofo platónico (en tanto domina el paisaje de la filosofía) por referencia a una configuración de la voluntad particular (psiquismo ascensional o complejo maniaco-depresivo), seguida de la una exploración de los tipos menores (el pensador presocrático o la perspectiva de la esquizofrenia, el sabio estoico o el punto de vista de la perversión), hasta entonces subordinados a esta figura hegemónica (LS pp. 152-158).

Es cierto que volvemos a sentir una cierta incomodidad en comparar las filosofías con las figuras de la patología psicoanalítica (y los conceptos con las plantas, o con los animales, o incluso con las piedras), pero la realidad es que, más allá de la frágil salud los ideales universalistas, nos encontramos con verdaderas enfermedades filosóficas, como síntomas de una renovada y más alta salud, que pluralizan el pensamiento y hacen de los conceptos, de los valores y de la vida una respuesta —acotada, topológica, tipificada, pero de todos modos siempre más efectiva— a un problema singular.

Nos quedará por elucidar, en todo caso, el estatuto de estos tipos que encuentran su origen en lugares tan diversos como la psicopatología y la biología, y que en su funcionamiento elemental parecieran repetir experiencias tan radicales como la de Carmelo Bene. Invertir el sentido de nuestra problematización y, después de haber llevado la filosofía al teatro, llevar el teatro al palco de la filosofía.

(Dis)continuidad del método dramático: *L'Anti-Oedipe*

En Portugal, durante la primera presentación de estos textos precedentes, Nuno Nabais me levantaba una objeción de método, que era también un cuestionamiento de los contenidos de mi lectura de la cuestión del teatro en Deleuze. Me señalaba, en efecto, que el teatro deleuziano que yo ponía en escena aparecía “como un *topos* permanente, que funcionaba por alargamientos, pero nunca por pliegues interiores, retrocesos, abandonos”.

Entonces yo estaba convencido de que la omisión estratégica de la crítica del teatro de la representación, no resultaba relevante para la estructuración de un método dramático (crítico o experimentalista) y que la singularidad de *L'Anti-Oedipe* en la obra de Deleuze podía y debía encararse como eso, como una singularidad o un paréntesis sin mayores consecuencias para la exposición del resto de su filosofía (al menos por lo que respectaba a la formulación de la cuestión dramática).

Apostaba, así, no a una “continuidad simple y evidente”, sino a una discontinuidad radical, en la que los libros no volvían sobre los libros (anteriores), y que en esa misma medida podían ser leídos según la idea de la interpretación de los aforismos nietzscheanos que el propio Deleuze desarrollaba en 1972 (ID pp. 351-364); esto es, haciendo uso de los diferentes textos en vista de un problema que, rigurosamente, los excedía a cada uno de los mismos aisladamente. Me interesaba menos, por lo tanto, la evolución de un tema (el tema del teatro en Deleuze, para poner el caso), que la (re)evaluación de unos textos singulares (los textos más fuertemente tipológicos o perspectivistas), cuyo agenciamiento podía llegar a dar consistencia a un plano relegado del pensamiento deleuziano (la constitución de la filosofía como teatro o perspectivismo generalizado).

Por otra parte, la singular discontinuidad de *L'Anti-Oedipe*, con el giro o cambio de posición que parecía representar respecto del teatro —del elogio a la crítica—, me parecía circunscripta. Táctica local para la destrucción del aparato hermenéutico psicoanalítico que, en lo esencial, no alcanzaba el corazón de la pasión deleuziana por el teatro. Al fin y al cabo, apenas seis años más tarde, en 1978, Deleuze publicaba un ensayo sobre el teatro de Carmelo Bene, en el que un mecanismo de puesta en escena volvía a demostrar toda la importancia que el teatro podía tener para el pensamiento.

Volviendo ahora sobre la cuestión, sin embargo, comprendo que esa omisión estratégica acababa por empobrecer la lectura del giro experimentalista

que hacía. La crítica de *L'Anti-Oedipe*, al fin y al cabo, obligaba a Deleuze a redefinir su idea del teatro como teatro de producción y a ser más específico (y también más inteligente) por lo que tocaba al desplazamiento que este último implicaba respecto del teatro de la representación (rompiendo efectivamente con la fácil oposición entre génesis y representación, a la que, después de todo, programáticamente, ya renunciaba en sus primeras obras).

Así, en el análisis de la obra de Bene, Deleuze insiste en el hecho de que sus puestas en escena (representaciones) no representan las piezas de Shakespeare, ni en el sentido de repetirlas (hacerlas de nuevo presentes) ni en el sentido de criticarlas (dar una representación distanciada de las mismas), sino que operan una substracción sobre las mismas (de los agentes que estabilizan la representación: la historia, la estructura, el diálogo), cuyo objeto inmediato es la puesta en variación de las mismas, en vista de una producción generalizada de efectos (entre los cuales la nueva representación no es ni el único ni el más importante).

Me parece imprescindible, por todo esto, que hagamos una especie de paréntesis y nos detengamos un momento para preguntarnos en qué consiste exactamente la crítica del teatro presente en *L'Anti-Oedipe*. ¿Por dónde pasa? ¿Y qué consecuencias tiene sobre la idea deleuziana del teatro?

VII

Como es sabido, una de las líneas que guiaba el proyecto esquizoanalítico de *L'Anti-Oedipe* era la crítica de la concepción psicoanalítica del deseo y su sustitución por una concepción materialista alternativa. Rompía, en ese sentido, con la estrecha ligación que las obras anteriores de Deleuze pretendían mantener con el psicoanálisis (para poner sólo un ejemplo, recordemos que *Logique du sens* buscaba funcionar, entre otras cosas, como una novela psicoanalítica) (LS p. 7).

Ahora bien, por lo que concierne a la evolución de la idea deleuziana del teatro, esta ruptura no parece tan evidente. En efecto, esta crítica del freudismo y del lacanismo pasa muy especialmente, como se anuncia desde el título del libro, por una des(cons)trucción del teatro edípico como modelo del inconciente. Pero esta crítica no es nueva para Deleuze.

Ya en *Différence et répétition*, y ya contra la apropiación popularizada de Freud, Deleuze señalaba que cuando se imagina el inconciente como un teatro donde tiene lugar una representación cuyos protagonistas son los componentes de la familia nuclear (padre, madre, hijo) se cae en el peor de los errores: la confusión de la producción deseante del inconciente con una escenación o representación (DR pp. 26-30). Se compromete así, a manos del *teatro* familiar o edípico, lo que de vital supone el psicoanálisis para el pensamiento: el descubrimiento del inconciente como *producción* inmanente del deseo.¹⁸

No es otra, en principio, la crítica amonedada en *L'Anti-Oedipe*. Último avatar de la historia de la representación, el psicoanálisis aparece como un agente de falsificación del deseo, que desconoce su dimensión material y productiva, o la aliena en la representación mítica o estructural de una lógica de antemano sobredeterminada: “desde que nos introducimos en Edipo, desde que se nos mide con Edipo, ya se ha desarrollado el juego y se ha suprimido la única relación auténtica: la de producción. El gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de las producciones del inconciente. Sin embargo, con Edipo, este descubrimiento fue encubierto rápidamente por un nuevo idealismo: *el inconciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo*; las unidades de producción del inconciente fueron sustituidas por la representación; el inconciente productivo fue sustituido por un inconciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...)” (AE p. 31).

Teatro antiguo, por lo que respecta a la historia del teatro, pero también por lo que respecta a la crítica deleuziana. Un teatro de la representación, al fin y al cabo, en el sentido lato de la palabra, respecto del cual Deleuze ya tomaba sus distancias cuando buscaba determinar el método dramático que caracteriza sus libros anteriores. Porque la denuncia de los sistemas materiales por detrás de las representaciones instituidas, como vimos, no apelaba ni podía apelar a un teatro de la representación. Al menos en la medida en que Deleuze, como “dramaturgo”, se imponía por objeto la destrucción de la identidad de las cosas representadas (valores, conceptos, acontecimientos) y de las figuras por detrás de la identidad de la propia representación (autor, historia, espectador), abriéndolas a las relaciones de fuerzas y los problemas singulares de los cuales dependía su existencia (DR pp. 191-192; ID, pp. 137-138).

Por lo tanto, si en *L'Anti-Oedipe* el teatro es calificado de “burgués” (AE p. 115), o si lo teatral deja de ser considerado positivamente (“esta máquina tan sólo es teatral”) (AE p. 33), es porque la apropiación psicoanalítica del teatro —desde la tragedia de Edipo al psicodrama— pasa por una reducción de las relaciones de producción al orden de la representación (teatro fantasmático), antes que por el teatro de la crueldad que ya proponía Deleuze a partir de Artaud y de Nietzsche, como puesta en escena de la relación singular de fuerzas o sistema material de producción que está a la base de toda representación. Teatro de la crueldad del que, por otra parte, continúa reclamándose Deleuze en *L'Anti-Oedipe*, en tanto “puesta en escena de una máquina de producir lo real” (AE pp. 101-105 y 224-226).

VIII

No obstante, esto no significa que la crítica del teatro a la que asistimos en *L'Anti-Oedipe* no implique nada de nuevo respecto de la que se desarrolló, por ejemplo, en *Différence et répétition*. Lo significaría, en todo caso, si *L'Anti-Oedipe* no contemplase otras cuestiones que viniesen a afectar el pensamiento dramático deleuziano. Pero lo cierto es que Deleuze y Guattari levantan una segunda cuestión en relación a la “teatralización” edípica del deseo. Cuestión que podría resumirse más o menos así: ¿cómo es que se pasa de la concepción del deseo como producción a su neutralización en la representación edípica?, y cuya respuesta pasa por el muy especial uso del método dramático que comporta el libro para el diseño de esa genealogía.

En efecto, Deleuze y Guattari dan cuenta de esta alienación del deseo en la representación edípica a partir del sistema de condiciones materiales que está por detrás de la constitución del psicoanálisis. Y del análisis de las condiciones materiales concluyen que es sólo con el advenimiento del capitalismo que el psicoanálisis encuentra su condición de posibilidad como detentor de la representación del deseo.

Es decir, el psicoanálisis no inventa a Edipo, sino que lo retoma como movimiento inmanente de una sociedad dada, para luego elevarlo a principio trascendente a través de la teoría y la práctica que le son propias (AE pp. 144 y 55-56). O, mejor, como escribe José Luis Pardo, “el psicoanálisis es la doc-

trina que expresa las condiciones precisas de represión del deseo en las sociedades capitalistas civilizadas. Estas condiciones se resumen fácilmente recurriendo a nuestro esquema cuatripartito de la representación: la organización social como agente de la represión se hace remplazar en la representación por un agente delegado y secundario, la familia; y la (in)organización libidinal es representada —invertida— como pulsión incestuosa. El psicoanálisis no es más que el desarrollo de este esquema y una combinatoria de las relaciones posibles entre sus personajes. Cumple así la función que se le asigna: mantener el deseo cortado del campo social y separado de la organización de la producción social a la que se subordina”.¹⁹

Esta contextualización del psicoanálisis y de Edipo como figuras históricas del deseo, permite doblar la crítica filosófica del teatro de la representación con una crítica política del mismo. En seguida, hace fuerte la necesidad de invertir la subordinación de la producción a la representación, con el consecuente y conocido desplazamiento del teatro hacia la fábrica. Pero, al mismo tiempo, prepara ya el camino para la elaboración del programa de minorización que marcará la reconsideración del teatro a partir de la obra de Carmelo Bene.

L'Anti-Oedipe juega todo esto en la reevaluación de las relaciones del psicoanálisis con el materialismo. Inversión del orden de explicación de los fenómenos psicológicos y sociales que opone, a la extensión generalizada del teatro edípico practicada por el freudo-marxismo dominante, el descubrimiento de un verdadero orden de producción maquínico por debajo de la psicología individual, lo que a su vez la abre sin mediaciones al orden de la producción social (AE p. 37). Pero también anticipación de un teatro menor que, a través de la sustracción de los agentes de la representación que sostienen el teatro edípico, de lugar a la proliferación del deseo más allá de su confinación al “sucio teatrillo familiar”. Porque, desde el punto de vista del teatro filosófico deleuziano, la denuncia de la desactivación social del deseo por la ideología familiarista es indisociable de su apertura a la producción tipológica del deseo (complementariedad, por otra parte, que es el caso, como hemos mostrado oportunamente, en todas las empresas genealógicas o tipológicas que emprende Deleuze).

Deseo de nuevos modos de existencia, que es necesario leer: proceso de producción o agenciamiento de nuevas formas de pensar, de querer y de vivir, tanto individual como colectivamente.

Teatro de operaciones de una verdadera máquina de guerra.

I X

El teatro anterior a *L'Anti-Oedipe*, incluso cuando buscaba poner en escena las fuerzas, parecía tener todavía de por medio una idea demasiado representativa del teatro. Se diferenciaba del teatro de la representación por el objeto, o por el principio de la representación que le era propio (se ponían en escena las fuerzas y se hacía hincapié en que la representación no se asemejaba a lo representado), pero todavía no era el teatro de la crueldad con el que soñaba Deleuze, porque las fuerzas amonedadas en los tipos todavía no se abrían completamente al delirio histórico, geográfico y racial, que gana consistencia a partir de su encuentro con Guattari.

A partir de *L'Anti-Oedipe*, efectivamente, ya no es posible separar el método dramático y el teatro de la filosofía de la lucha contra la cultura, del enfrentamiento de las razas, la superación de los umbrales históricos y la fuga de los territorios (AE pp. 102-103). Politización del teatro, que llevará a Deleuze a la frecuentación de las minorías, de los animales, de las mujeres (y que en esa misma medida exigirá sus manifiestos),²⁰ pero de la que ya es posible dar cuenta en *L'Anti-Oedipe*, donde el delirio histórico-mundial aparece asociado implícitamente a un devenir-menor (“soy todos los pogromos de las historia”) (AE p. 104). Devenir-mujer, devenir-bestia, devenir-negro de Rimbaud, pero también devenir-polaco de Nietzsche. Plano de variación continua o línea de transformación donde los nombres de la historia ya no dan cuenta de una identificación sobre el teatro de la representación, sino de la frecuentación de zonas de intensidad como “efectuación de un sistema de signos”²¹ (fuerzas y singularidades que, en condiciones de minoridad, carecen de representación).

Y lo que es todavía más interesante, esta proliferación inusitada de sentido como delirio histórico, político y racial, encuentra ya en *L'Anti-Oedipe* el esbozo de su procedimiento privilegiado: la sustracción, minorización o indeterminación de los sistemas afectados a un régimen significante.

Como Deleuze y Guattari escriben, la deriva de las razas, las culturas y los continentes, no depende de una extensión o un producto del teatro edípico (lo que implicaría hacer del padre muerto el significante de la historia): “El

esquizoanálisis no oculta que es un psicoanálisis político y social, un análisis militante: y ello no porque generalice Edipo en la cultura, en las condiciones ridículas mantenidas hasta ahora” (AE p.117).

Por el contrario, la variación continua o devenir-menor pasa por una suerte de sustracción operada sobre este propio teatro edípico (supresión del padre que permite, por ejemplo, el desarrollo canceroso de la madre y de la hermana, en una notable anticipación del proceso de minorización de Bene) (AE p. 108).

Mientras que lo propio del teatro edípico es la sobredeterminación de la historia por el significante ($n + 1$), el teatro de producción al que nos abre el esquizoanálisis pasa por la indeterminación de la misma por la remoción de los elementos significantes ($n - 1$).²²

En este sentido, el teatro adopta la forma de una fábrica muy especial, donde la producción deseante y la producción social se encuentran, rompiendo de una vez por todas con el triángulo edípico y abriendo un espacio para el devenir. Uso productivo de la máquina dramática, que lo mismo que la lectura esquizoanalítica de los textos, no se agota en un ejercicio erudito en busca de significados, pero todavía menos en un ejercicio textual a la procura del significante, sino que se limita a operar, en un uso material y productivo del teatro o la literatura, un agenciamiento de máquinas deseantes que tiene por objeto extraer de la representación su potencia revolucionaria (AE pp. 125-126).

Singularidad de *L'Anti-Oedipe* en la evolución de la obra deleuziana, que, sin romper la línea de transformación de su teatro filosófico, nos permite volver sobre los textos posteriores desde una perspectiva donde la acción sobre el escenario de la producción social gana todo su sentido.

Mil escenarios (o *Del teatro de la filosofía*)

Como dice Deleuze, los universales, que aliados a los poderes de turno conspiran por la dominación de todo, en el pensamiento no sirven para nada, porque “toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica siempre constituye una singularidad [...] siempre tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación [...] un momento, una

ocasión, unas circunstancias, unos paisajes y unas personalidades, unas condiciones y unas incógnitas del planteamiento”(QPh pp. 12-13, 31 y 8); “yo vuelvo a la cuestión: ¿qué es la filosofía? Porque la respuesta a esta pregunta debería ser muy simple. Todo el mundo sabe que la filosofía se ocupa de conceptos. Un sistema es un conjunto de conceptos. Un sistema abierto es cuando los conceptos están relacionados con las circunstancias y no con las esencias” (PP pp. 48-49).

Es por esto que la filosofía levanta su propio teatro, como una alternativa a la historia de las figuras, los conceptos y los valores, tanto en su versión clásica o dialéctica como en su versión contemporánea o deconstructiva, porque la historia es siempre la historia de lo idéntico, incluso cuando se quiere la historia de lo diferente debajo de lo idéntico, y de lo que se necesita es, antes que nada, de producir la diferencia.

Y es por esto, también, que el teatro de la filosofía conjuga necesariamente la crítica con la experimentación, o, mejor, subordina la crítica (negación) a la experimentación (afirmación). Tanto la historia de la filosofía como la filosofía propiamente dicha necesitan, para desenvolver efectivamente sus potencias intrínsecas, de este teatro en el que la combinación de los tipos y los *topos*, de los personajes y los espacios, no abren la posibilidad de nuevas formas conceptuales sin remitir para zonas acotadas, de validez local, las formas heredadas o instituidas.

Los conceptos, por lo tanto, necesitarán de un teatro para erigirse, esto es, si adoptamos el lenguaje de *Qu'est-ce que la philosophie?* para avanzar, de un plano, como de un escenario, sobre el cual desplegarán su acción o su movimiento, y de unos agenciamientos de enunciación, como de unos personajes, que contribuirán para definirlos. Los conceptos, en efecto, sólo pueden ser creados o valorados en función al plano (*plan*) en el que se inscriben, o el escenario (*plateau*) sobre el que se desplazan, esto es, en un lenguaje más convencional, el horizonte de los problemas, los presupuestos y los prejuicios en relación al cual son pensados (QPh p. 31). Pero los conceptos necesitan al mismo tiempo de unos tipos, o de unos personajes, para crearlos sobre el plano o encarnarlos sobre el escenario, no menos de lo que el plano necesita de los tipos para diferenciarse topológicamente y el escenario necesita de los personajes para definirse escénicamente (QPh p. 73). Cuando el concepto no es levan-

tado sobre un escenario concreto y encarnado en unos personajes específicos permanece indeterminado, sin el movimiento que implica el concepto y el territorio que ofrece el plano, el personaje habita una suerte de limbo y poco más es que una figura de la imaginación, en fin, no siendo recorrido por los conceptos y los personajes asociados el plano pierde toda consistencia. De un modo más preciso, debemos decir que para Deleuze “la filosofía presenta tres elementos de los que cada cual responde a los otros dos, pero debe ser considerado por su cuenta: *el plano pre-filosófico que debe trazar (inmanencia), el o los personajes pro-filosóficos que debe inventar y hacer vivir (insistencia), los conceptos filosóficos que debe crear (consistencia)*” (QPh p. 74). Rasgos diagramáticos, personalísticos e intensivos de un teatro de la filosofía en el que el escenario, los personajes y la acción no se pueden proponer por separado más que a fuerza de una abstracción desmovilizante, que no abre el pensamiento a la universalidad sin condenarlo a la impotencia.²³

X

En este teatro filosófico que nos propone Deleuze, proponemos concentrarnos sobre los personajes conceptuales. La función de los personajes conceptuales, en efecto, presentan una cierta prioridad, desde el punto de vista de la génesis, al menos desde el punto de vista de la comprensión de la actividad filosófica. Porque los personajes operan la conjugación de las variaciones del concepto y las singularidades del plano, escenando la diferenciación del segundo por la instauración del primero, y esto de un modo teatral, dando una acción al escenario y un escenario a la acción, por un movimiento de codeterminación en el que la producción del plano depende por completo de la creación del concepto, y viceversa (QPh p. 73). Evidentemente, los personajes conceptuales se encuentran inscriptos en el plano y subordinados al concepto, pero es por medio de los personajes que el plano (escenario) y el concepto (acción) se conjugan y ganan consistencia, como nos enseña la más elemental experiencia teatral.

Ahora bien, ¿qué es exactamente el personaje conceptual? ¿Y de qué modo se relaciona con el concepto? ¿De qué modo lo determina? ¿O de qué modo es determinado por este? ¿En qué casos? ¿Y con qué objetivo?

Basta, para comenzar a orientarnos, decir que los personajes conceptuales constituyen el punto más alto en la elaboración deleuziana de los tipos nietzscheanos, tanto desde el punto de vista de su implementación efectiva como desde la perspectiva de su caracterización filosófica o (si se nos permite la redundancia) conceptual.

Deleuze destaca al menos cuatro rasgos en la caracterización de los personajes conceptuales, que podríamos resumir aproximadamente del siguiente modo: 1) Los personajes conceptuales no son la especificidad de una determinada filosofía ni son la función de unos conceptos particulares —como si hubiesen conceptos dramáticos, tipológicos, y conceptos que no lo son, esto es, universales. 2) Los personajes conceptuales son irreducibles a tipos psicosociales, económicos o antropológicos. 3) Tampoco implican una antropomorfización ni una retorización del concepto, sino que constituyen determinaciones de las condiciones (topológicas, temporales, existenciales) de la creación y el funcionamiento de conceptos singulares. 4) Los personajes conceptuales se constituyen, así, en el sujeto de la filosofía, o, mejor, en el agente de enunciación conceptual del pensamiento.

1. Los personajes conceptuales no son la especificidad de una determinada filosofía ni la función de unos conceptos particulares, sino que constituyen una regla para la construcción del concepto y la instauración de la filosofía.

Esto no es poco paradójal, desde el momento en que incluso esta especie de metafilosofía no debería escapar a la regla y ser, por lo tanto, local, tipológica, no universalizable. En todo caso, debemos resaltar que Deleuze tiene por objeto, menos la imposición de una idea de la filosofía, que la lucha contra un modelo dominante, que asume abiertamente la aspiración a la universalidad. Los personajes conceptuales, en este sentido, son menos la superación de ese modelo comunicacional de la filosofía que la condición para un ejercicio divergente, menor, que no se afirma localmente sin poner en jaque las aspiraciones totalizantes de estos conceptos que se arrojan la ubicuidad.

Reclamando su singularidad, su inactualidad, contra las aspiraciones a la eternidad y las reducciones a la historia, la filosofía se da de este modo un imperativo de prudencia, pero también un espacio de efectividad para la creación de sus conceptos. El hecho es que todo concepto es local, resultado de una creación que responde a circunstancias singulares y problemas específicos,

síntoma de todo esto sobre un determinado tipo existencial o espacio intelectual, y que no puede extenderse a otros dominios más que al costo de transformaciones en la propia naturaleza del concepto, operadas en virtud de su apropiación por una voluntad de otra cualidad, su instauración sobre otro territorio, o su reformulación en una época diferente.

No hay concepto universal. Todo concepto es local, asociado a un tipo, a un territorio y a un tiempo. Y, si es posible que el personaje conceptual en el que se concentran y materializan todas estas circunstancias no sea explicitado por quien formula el concepto, y en general aparezca raramente por sí mismo, o incluso por alusión, no hay que olvidar que “ahí está, y aún innominado, subterráneo, siempre tiene que ser reconstituido por el lector” (QPh p. 62). “En cualquier caso, la historia de la filosofía tiene que pasar obligatoriamente por el estudio de estos personajes, de sus mutaciones en función de los planos, de su variedad en función de los conceptos. Y la filosofía no cesa de hacer vivir a personajes conceptuales, de darles vida” (QPh p. 61).

2. Que los personajes conceptuales son irreductibles a tipos psicosociales, económicos o antropológicos, es una aclaración que nos vemos obligados a realizar, desde que las categorías que más a menudo utiliza tienen origen en esos dominios y, si bien los tipos dramáticos vienen a romper con la universalidad y la eternidad de los conceptos, no pretenden reducir la filosofía a una dimensión meramente histórica.

Deleuze es claro en esto: “los personajes conceptuales [...] son irreductibles a tipos psicosociales por mucho que sigan produciéndose en este caso incesantes penetraciones” (QPh p. 65); “los nombres propios designan las fuerzas, los acontecimientos, los movimientos y los móviles, los vientos, los tifones, las enfermedades, los lugares y los momentos antes de designar las personas. Los verbos en infinitivo designan los devenires o los acontecimientos que desbordan los modos y los tiempos. Las fechas reenvían, no a un calendario único homogéneo, sino a espacio-tiempos que deben cambiar cada vez... Todo esto constituye agenciamientos de enunciación: ‘Lobisón pulular 173’..., etc.” (PP p. 52).

En tanto son introducidos en la historia por la sociología, los tipos representan un acercamiento (hipotético, problemático, todo lo que se quiera) hacia la ciencia y la búsqueda de una verdad objetiva, universal: se va de las

miríadas de los pequeños acontecimientos a la aglomeración y elaboración heurística de los tipos generales. En filosofía, por el contrario, la introducción de los tipos representa un alejamiento de la verdad objetiva, hacia el suelo real y efectivo de los acontecimientos, de tal modo que la objetividad resulta fragmentada, regionalizada, tipificada (pero no por eso relativizada: la verdad de cada tipo es absoluta para ese tipo y tiene un valor real, aunque local, por relación a los demás tipos). Este “a medio camino” entre la universalidad y el relativismo es lo propio del pluralismo, que, a través de los tipos, no banaliza la idea de verdad, pero tampoco reduce el horizonte del perspectivismo (que no consiste simplemente en la multiplicación de perspectivas sobre un mismo objeto), sino que —refiriendo la verdad a los tipos— lleva al pensamiento a operar de modo local, pero efectivo (tanto en lo que se refiere a la crítica como a la construcción de conceptos).

3. Tampoco los personajes conceptuales tienen “nada que ver con una personificación abstracta, con un símbolo o una alegoría” (QPh p. 62), ni mucho menos con “personas históricas, ni héroes literarios o novelescos. El Dionisio de Nietzsche pertenece tan poco a los mitos como el Sócrates de Platón pertenece a la Historia” (QPh p. 63). Los personajes no son hombres de carne y hueso, ni encarnaciones metafóricas, no suponen, sobre todo, ni un antropomorfismo ni una retorización del concepto. “*Los personajes tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento.* Los personajes conceptuales son unos pensadores, únicamente unos pensadores, y sus rasgos personalísticos se unen estrechamente con los rasgos diagramáticos del pensamiento y con los rasgos intensivos de los conceptos” (QPh p. 67).

Este teatro del pensamiento puede, por lo tanto, buscar su inspiración en los dominios más diversos, pero de los tipos psicosociales, los modelos económicos, las representaciones antropológicas y las figuras retóricas, extrae apenas un esquema de relaciones de fuerza, una configuración de la voluntad, un ritornelo motriz, posturas y posiciones que fragmentan el espacio sobre el que van a ser planteados los conceptos. El amigo, el amante, el pretendiente, el rival son determinaciones trascendentales, o, si se prefiere, empírico-trascendentales (dado que operan un espacio ideal, pero acotado, local, limitado, en vista de problemas y cuestiones concretas) (QPh p. 9). En esto Deleuze no

cambia demasiado desde sus tempranas afirmaciones a partir de la lectura de Nietzsche. La raíz, el celoso, el nómada, dejan de hacer referencia, en este sentido, a figuras de la biología, la psicología o la sociología, para pasar a señalar nuevos modos de individuación (DF p. 144), complejos de espacio y de tiempo que parcelan y determinan localmente el dominio del pensamiento conceptual. Los personajes conceptuales, en este sentido, son coextensivos con el espacio mental que vienen a determinar, señalan, sencillamente, el tenor de la existencia que implica un determinado concepto, la depresión o la intensificación de la vida que presupone: “Carecemos del más mínimo motivo para pensar que los modos de existencia necesitan valores trascendentes que los comparen, los seleccionen y decidan que uno es mejor que otro. Al contrario, no hay más que criterios que los inmanentes, y una posibilidad de vida se valora en sí misma por los movimientos que traza y por las intensidades que crea sobre un plano de inmanencia [...] nunca hay más criterio que el tenor de la existencia, la intensificación de la vida” (QPh p. 72; DF p. 321).

Se reemplazará, entonces, la historia de los conceptos universales (advenidos o caídos en desuso, a destruir o extender a nuevas experiencias), por un teatro de gestos, posturas y posiciones, del tipo que Deleuze encontraba en Becket, “un teatro del espíritu que se propone, no desarrollar una historia, sino dirigir una imagen [...] un tejido de recorridos en un espacio cualquiera” (E p. 99, 75 y 83). Y esto para la fragmentación del espacio conceptual, porque “la fragmentación ‘es indispensable si no se quiere caer en la representación... Aislar las partes. Hacerlas independientes a fin de darles una nueva dependencia’. Desconectarlas para una nueva conexión. La fragmentación es lo primero de una despotencialización del espacio, por vía local” (E p. 86; la cita es de Robert Bresson).

4. El personaje conceptual, entonces, determina el lugar (posición, ocasión, y cualidad) desde donde y por el cual el concepto es instaurado, no designa “un ejemplo o una circunstancia empírica, sino una presencia intrínseca al pensamiento, una condición de posibilidad del pensamiento mismo” (QPh p. 9). Deleuze dice, por esto, que los personajes conceptuales son los intercesores de los filósofos para la instauración de la filosofía (QPh p. 72), el sujeto de la filosofía (un sujeto plural, se entiende, una pluralidad de modos de subjetivación de la filosofía), o, también, los agentes de enunciación con-

ceptual del pensamiento (así, por ejemplo, en Descartes, es el idiota, en tanto personaje conceptual, el que dice Yo y lanza el *cogito* como principio) (QPh pp. 60-61). El filósofo, los filósofos, en todo caso, representan otros tantos dobles de estos personajes, que son los verdaderos operadores del devenir de la filosofía, de la creación de los conceptos: “El filósofo es la idiosincrasia de sus personajes conceptuales. [...] El personaje conceptual es el devenir o el sujeto de una filosofía, que asume el valor del filósofo [...] En los enunciados filosóficos no se hace algo diciéndolo, pero se hace el movimiento pensándolo, por mediación de un personaje conceptual. De este modo, los personajes conceptuales son los verdaderos agentes de enunciación” (QPh p. 63).²⁴

Los personajes conceptuales, de este modo, apuran la caracterización final de los conceptos como entidades animadas, y pone la filosofía de Deleuze en la vía de estos “autores que reclamaban que se introdujera el movimiento en el pensamiento” (DF p. 263). Un movimiento en el pensamiento o un pensamiento-movimiento (por oposición al movimiento abstracto de la dialéctica) (NPh pp. 182 y 225). Y esto no sólo en el sentido en que Nietzsche buscaba reconciliar el pensamiento y el movimiento concreto, sino en el sentido de que el pensamiento mismo debe comenzar a producir sus propios movimientos. Una idea de lo que es pensar que implica toda una nueva relación respecto de las artes del movimiento, y que no se agota en la producción de una ópera filosófica o de un teatro alegórico, sino que implica la asimilación del teatro por el pensamiento, esto es, su reformulación total como experiencia y como movimiento (DF p. 192).

X I

Aquí termina la función del teatro de la filosofía. Digamos que cae el telón, pero sólo por un momento, porque la realidad está en permanente fuga y es necesario recomenzar siempre, sobre mil escenarios diferentes: el plano tiene que ser vuelto a trazar, y los conceptos recreados, y los tipos reconstruidos. Hay que retomar el movimiento, poner los tipos en acción, esto es, dar un concepto a cada región del plano, como una solución escénica, en donde unos personajes del todo singulares retoman constantemente, a contrapelo de la historia, el trabajo revolucionario de la filosofía.

Notas

1. *Cfr.* Jaques Derrida, “Fuerza y significación”, en *La escritura y la diferencia*, versión castellana de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 9-46.

2. Michel Foucault, “Theatrum philosophicum”, en *Dits et écrits*, II, pp. 99 y 80 (vers. castellana de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 47 y 15).

3. Friedrich Nietzsche, *Le Voyageur et son ombre*, Proyecto de prefacio, 10, trad. Albert, II, p. 226 (citado en NPh p. 87).

4. Deleuze pone en causa, de hecho, la pertinencia histórica del privilegio de esta pregunta (“¿Qué es?”). Incluso en el platonismo y la tradición platónica, en efecto, la cuestión “¿Qué es?” no anima finalmente más que los diálogos que se dicen aporéticos, mientras que el desarrollo de la dialéctica abre la filosofía a otras cuestiones (“¿Quién?”, en la Política; “¿Cuánto?”, en el Filebo; “¿Dónde y cuándo?”, en el Sofista; “¿En qué caso?”, en el Parménides). “Como si la Idea —nos dice Deleuze— no fuese positivamente determinable más que en función de una tipología, de una topología, de una posología, de una casuística trascendentales. Lo que es reprochado a los sofistas, entonces, es menos haber utilizado las formas de cuestiones inferiores en sí mismas, que no haber sabido determinar las condiciones en las cuales toman su lugar y su sentido ideales” (ID p. 133). Menos prolijamente, Deleuze pretenderá extender la impertinencia de esta lectura de la historia de la filosofía, insistiendo en que la pregunta “¿Qué?”, lejos de ser la norma, constituye una rara excepción: “Y si se considera el conjunto de la historia de la filosofía, se busca en vano algún cuál filósofo ha podido proceder por la cuestión “¿qué es?”. Aristóteles, seguramente no Aristóteles. Quizá Hegel, quizá no sea más que Hegel, precisamente porque su dialéctica, siendo la de la esencia vacía y abstracta, no se separa del movimiento de la contradicción” (ID p. 133). Michael Hardt propone recontextualizar el desplazamiento deleuziano señalando que la distancia abierta por la transvaloración de la pregunta filosófica no se marcaría tanto respecto de la tradición platónico-hegeliana, sino respecto del método trascendental (cosa que es más consistente con la lectura que Deleuze nos propone de Nietzsche): “¿Qué es?” es la pregunta trascendental por excelencia que considera un ideal que permanece más allá, como un principio suprasensible que ordena las varias instanciaciones materiales. [...] El objeto de el ataque a la pregunta “¿Qué es?” es el espacio trascendental que implica y provee un santuario para valores establecidos desde el poder destructivo de investigación y crítica. Este espacio trascendental desde la crítica es el lugar del orden” (Michael Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, p. 32).

5. Michel Foucault, “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”, § 4. Deleuze ve perfectamente este punto en común, y lo hace notar, por ejemplo, en su libro sobre Foucault: “El principio general de Foucault es el siguiente: toda forma es un compuesto de relaciones de fuerza. Dadas unas fuerzas, hay que preguntarse, pues, en primer lugar, con qué fuerzas del afuera esas fuerzas entran en relación, y luego, qué forma deriva de

ellas. [...] Se trata de saber con qué otras fuerzas las fuerzas en el hombre entran en relación, en tal y tal formación histórica, y qué resulta de ese compuesto de fuerzas”. Los puntos de contacto son más, evidentemente, y pasan, antes que nada, por la lucha contra los universales; así, para Deleuze “dos consecuencias se siguen de una filosofía de los dispositivos. La primera es el repudio de los universales. El universal en efecto no explica nada, es él que debe ser explicado. Todas las líneas son líneas de variación, que no tienen incluso coordenadas constantes. El Uno, el Todo, lo Verdadero, el objeto, el sujeto, no son universales, sino procesos singulares de unificación, immanentes a tal dispositivo. Así, cada dispositivo es una multiplicidad en la cual operan tales procesos en devenir, distintos de los que operan en otro. Es en este sentido que la filosofía de Foucault es un pragmatismo, un funcionalismo, un positivismo, un pluralismo” (DF p. 320).

6. *Cfr.* Michael Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, p. 32. Robert Sasso señala que, pese a la insistencia de Deleuze en este desplazamiento de la pregunta fundamental, no se ha remarcado suficientemente que la crítica de la pregunta por la esencia no es acompañada en Deleuze de un abandono total de la cuestión “¿Qué es...?”. Por el contrario, vuelve, aunque más no sea de modo formal, en sus libros: *¿Qué es la filosofía?* (QPh), *¿Qué es una literatura menor?* (K), *¿Qué es un acontecimiento?* (P) (*Cfr.* Roberto Sasso y Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 11). Sasso olvida, sin embargo, que en el propio Deleuze advierte que el desplazamiento de la pregunta filosófica más allá de su determinación esencialista no significa acabar de una vez por todas con la pregunta por la esencia (antes bien, por el contrario, implica llevarla a su determinación efectiva); *cfr.* NPh pp. 88-89.

7. Retomando al azar algunas de estas preguntas, podemos citar: “¿quién concibe el poder como adquisición de valores atribuibles? [...] ¿cuáles son las fuerzas de la razón y del entendimiento? ¿cuál es la voluntad que se oculta y se expresa en la razón? ¿qué hay detrás de la razón, en la propia razón? [...] ¿Quién mira lo bello de una manera desinteresada? [...] ¿quién considera la acción desde el punto de vista de su utilidad o de su nocividad? [...] ¿quién considera la acción desde el punto de vista del bien y del mal, de lo loable y de lo censurable? [...] ¿Quién pronuncia una de las fórmulas [o soy bueno luego tu eres malo, tu eres malo luego yo soy bueno], quién la otra? Y, ¿qué es lo que quiere cada uno? [...] ¿quién es aquel que empieza diciendo “Soy bueno”? [...] ¿Quién experimenta la piedad? [...] ¿Quién muere, y quién da muerte a Dios? [...] *¿quién es el hombre y qué es Dios? ¿quién es particular, qué es lo universal?*” (NPh pp. 92-93, 104-105, 116, 134-137, 172, 175 y 182).

8. *Cfr.* Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, §1.

9. Deleuze volverá sobre el problema de la verdad, en su lectura de Proust, proponiéndonos un drama y una tipología diferentes, divergentes, por completo inconmensurables, demostrando que existen varias perspectivas sobre la verdad (en un sentido fuerte), lo que hace más visible que ninguna otra cosa el hecho de que el método

dramático es un método pluralista, esto es, que no da una única respuesta a las preguntas que se hace, ni da una serie de respuestas locales que serían sintetizadas por una respuesta más amplia, en la cual convergirían, como pareciera querer la lógica de la pregunta esencialista. Así, en *Proust et les signes*, podemos leer: “¿Quién busca la verdad? ¿Y qué quiere decir quien dice “quiero la verdad”? Proust cree que el hombre, ni siquiera un supuesto espíritu puro, busque con naturalidad un deseo de lo verdadero, una voluntad de verdad. Sólo buscamos la verdad cuando estamos determinados a hacerlo en función de una situación concreta, cuando sufrimos una especie de violencia que nos empuja a esta búsqueda. ¿Quién busca la verdad? El celoso bajo la presión de las mentiras del amado. Siempre se produce la violencia de un signo que nos obliga a buscar, que no arrebatara la paz. La verdad no se encuentra por afinidad, ni buena voluntad, sino que se manifiesta por signos involuntarios [...] la verdad nunca es el producto de una buena voluntad previa, sino el resultado de una violencia en el pensamiento [...] Proust opone la doble idea de “coacción” y “azar” a la idea filosófica de “método”. La verdad depende de un encuentro con algo que nos obliga a pensar y a buscar lo verdadero [...] Es el azar del encuentro quien garantiza la necesidad de lo que es pensado [...] ¿Qué quiere quien dice “quiero la verdad”? No la quiere más que coaccionado y obligado. No la quiere más que bajo el dominio de un encuentro, en relación a determinado signo. Lo que quiere es interpretar, descifrar, traducir, encontrar el sentido del signo. [...] Buscar la verdad es interpretar, descifrar, explicar” (PS pp. 23-26 y 118-119). Y, de nuevo, en su estudio sobre el cine: “el hombre verdadero supone un ‘hombre verídico’, un hombre que quiere la verdad, pero este hombre tiene unos móviles muy extraños, como si dentro de sí escondiera a otro hombre, una venganza: Otelu quiere la verdad, pero por celos, o lo que es peor, para vengarse de ser negro, y Vargas, el hombre verídico por excelencia, parecer largo tiempo indiferente a la suerte de su mujer mientras trajina en los archivos reuniendo pruebas contra su enemigo. Finalmente, el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar; tiene sed de juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que expiar: origen moral de la noción de verdad. A la manera de Nietzsche, Welles no cesó de luchar contra el sistema del juicio: no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene ‘la inocencia del devenir’, está más allá del bien y del mal [...] Detrás del hombre verídico, que juzga la vida desde el punto de vista de valores presuntamente más elevados, está el hombre enfermo, ‘el enfermo de sí mismo’, que juzga la vida desde el punto de vista de su enfermedad, de su degeneración y de su agotamiento. Y quizá este es mejor que el hombre verídico, porque la vida enferma es vida todavía, opone la muerte a la vida más que oponerle ‘valores superiores’... Nietzsche decía: detrás del hombre verídico, que juzga la vida, está el hombre enfermo, enfermo de la vida misma. Y Welles añade: detrás de la rana, el animal verídico por excelencia, está el escorpión, el animal enfermo de sí mismo. Uno es idiota, el otro es un canalla. Sin embargo, son complementarios,

como dos figuras del nihilismo, como dos figuras de la voluntad de potencia” (IT pp. 179-180 y 184).

10. *Cfr.* Michael Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, p. 32. De presentarse una objeción, más complicada, más pertinente, más inmediata también, sería la del carácter aparentemente antropológico que presenta este intento de dramatización. Los ejemplos de *Nietzsche et la philosophie*, en efecto, conspiran para fundar esta impresión. Los dramas nietzscheanos (de la negación, de la verdad, de la culpa) vuelven una y otra vez sobre la figura del hombre, y del hombre reactivo, tipo de las fuerzas en cuestión cuando se intenta evaluar esos valores. Deleuze concede en parte para poder escapar a la objeción: “Si bien es cierto que el triunfo de las fuerzas reactivas es constitutivo del hombre, todo el método de dramatización se dirige al descubrimiento de otros tipos que expresan otras relaciones de fuerzas, al descubrimiento de otra cualidad de la voluntad de poder, capaz de transmutar sus matices demasiado humanos. Nietzsche nos dice: lo inhumano y lo sobrehumano. Una cosa, un animal, un dios, no son menos dramatizables que un hombre o que determinaciones humanas. [...] Una voluntad de la tierra, ¿qué sería una voluntad capaz de afirmar la tierra?” (NPh p. 90).

11. *Cfr.* Manola Antonioli, *Deleuze et l'histoire de la philosophie*, pp. 47-48.

12. *Cfr.* Roberto Machado, *Deleuze ea filosofia*, p. 9. *Cfr.* PP p. 50; MP p. 238; D pp. 70 y 122.

13. En este sentido, Deleuze se refiere, por ejemplo, a Klee, que decía que el pintor “no hace lo visible, sino que hace visible”, estando implícito que hay fuerzas que no son visibles por sí mismas; lo mismo ocurre con los músicos: el músico no hace lo audible, sino que hace audibles fuerzas que no son audibles; y lo mismo ocurre exactamente con el filósofo: el filósofo hace pensables fuerzas que no son pensables, que están en la naturaleza, en la cultura, y en el pensamiento actuando de un modo inatendido, desapercibido, inconsciente (*cfr.* ABC “O comme Opéra”). *Cfr.* DF p. 146.

14. *Cfr.* John Rajchman, *As ligações de Deleuze*, p. 100.

15. *Cfr.* John Rajchman *As ligações de Deleuze*, pp. 27 y 37.

16. *Cfr.* PP 121: “Foucault decía que el intelectual ha dejado de ser universal para devenir específico, es decir, no habla ya en el nombre de valores universales, sino en el nombre de su propia competencia y situación”.

17. *Cfr.* S p. 106: “La operación crítica completa es la que consiste en 1º) suprimir los elementos estables, 2º) poner todo en variación continua, 3º) desde entonces también transponer todo en [modo] menor (es el rol de los operadores que responden a la idea de intervalo ‘más pequeño’)”.

18. *Cfr.* José Luis Pardo, *Deleuze: Violentar el pensamiento*, p. 120: “Pero la tesis original de Freud no es esa: el inconsciente, concebido en su realidad primaria y esencial, es sólo deseo, está plenamente colmado por la energía libidinal y su única actividad consiste en desear, tan sólo en desear. No en “representar”. Mientras sigamos pensando que la expresión “deseo inconsciente” mienta “lo que queremos hacer sin saberlo

(o sin quererlo)”, seguimos sustituyendo el deseo por una escena, por una representación, y olvidamos su naturaleza de energía libre y no-ligada. Ahí encontramos la razón última y profunda del rechazo por parte de Deleuze y Guattari del psicoanálisis centrado explícita (Freud) o implícitamente (Lacan) en la teoría de Edipo: se trataría de un capítulo añadido a la ‘historia de la representación’”.

19. José Luis Pardo, *Deleuze: Violentar el pensamiento*, pp. 135-136. *Cfr.* AE pp. 140-143.

20. El texto sobre el teatro de Bene, en efecto, se llama “Un manifeste de moins”, y el subtítulo de la monografía sobre Kafka, *Pour une littérature mineure*, mima el estilo. Para una consideración más amplia del carácter programático de la filosofía deleuziana, ver el *Post-facio: Manifiesto de la filosofía: La inactualidad como perspectiva política generalizada*.

21. *Cfr.* AE, p. 102: “Nunca se trata, sin embargo, de identificarse con determinados personajes, como cuando equivocadamente se dice de un loco que ‘se creía que era...’. Se trata de algo distinto: identificar las razas, las culturas y los dioses, con campos de intensidad sobre el cuerpo sin órganos, identificar los personajes con estados que llenan estos campos, con efectos que fulguran y atraviesan estos campos. De ahí el papel de los nombres, en su magia propia: no hay un yo que se identifica con razas, pueblos, personas, sobre una escena de la representación, sino nombres propios que identifican razas, pueblos y personas con umbrales, regiones o efectos en una producción de cantidades intensivas. La teoría de los nombres propios no debe concebirse en términos de representación, sino que remite a la clase de los ‘efectos’: estos no son una simple dependencia de causas, sino el rellenado de un campo, la efectuación de un sistema de signos”.

22. Utilizamos, para mayor claridad, la formalización de los textos posteriores (que surge por primera vez con la publicación de *Rizhhome*). En *L’Anti-Oedipe*, donde el peso del psicoanálisis y de la crítica de la triangulación edípica son todavía de enorme relevancia, la formalización de la multiplicidad aparece bajo una forma diferente (y menos feliz): $3 + 1$, o la triangulación familiar más la figura del padre muerto como significante de la historia, y $4 + n$, o la apertura de la triangulación edípica a los cuatro cantos del campo social. *Cfr.* AE p. 114: “No existe triángulo edípico: Edipo siempre está abierto en un campo social abierto. Edipo abierto a los cuatro vientos, a las cuatro esquinas del campo social (ni siquiera $3 + 1$, sino $4 + n$). Triángulo mal cerrado, triángulo poroso o rezumante, triángulo reventado del que escapan los flujos del deseo hacia otros lugares”.

23. El *plateau*, en efecto, es el escenario del teatro, y todavía el de la televisión (sentido en el que recuperan la palabra el castellano y el portugués). Sobre la pertinencia de leer en este sentido, tenemos que decir, antes que nada, que el escenario, en el teatro contemporáneo aparece constituido, ciertamente, como un espacio de variación, o, si se prefiere, 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” (MP p. 32), tal como Deleuze, reclamándose de Bateson, define la meseta (MP p. 196). Más difícil resulta asimilar el *plateau* al *plan*, en vista de que existen al menos dos modos de interpretar el plano y dos soluciones para la dualidad en Deleuze. El plano, en efecto, puede aparecer, ya como plano de organización, ya como plano de inmanencia: “el plano de organización o de desarrollo engloba efectivamente lo que llamamos estratificación: las formas y los sujetos, los órganos y las funciones son ‘tratos’ o relaciones entre estratos. Por el contrario, el plano como plano de inmanencia, consistencia o composición, implica una desestratificación de toda la Naturaleza, incluso por los medios más artificiales. El plano de consistencia es el cuerpo sin órganos. Las puras relaciones de velocidad y de lentitud entre partículas, tal como aparecen en el plan de consistencia, implican movimientos de desterritorialización, de la misma manera que los puros afectos implican una empresa de desubjetivación. Es más, el plano de consistencia no preexiste a los movimientos de desterritorialización que lo desarrollan, a las líneas de fuga que lo trazan y lo hacen subir a la superficie, a los devenires que lo componen. Por eso el plano de organización no deja de actuar sobre el plano de consistencia, intentando siempre bloquear las líneas de fuga, detener o interrumpir los movimientos de desterritorialización, lastrarlos, reestratificarlos, reconstituir en profundidad formas y sujetos. Y, a la inversa, el plano de consistencia no deja de extraerse del plano de organización, de hacer que se escapen partículas fuera de los estratos, de embrollar las formas a fuerza de agenciamientos, de microagenciamientos” (MP p. 330). Ahora bien, Deleuze oscila entre la distinción y la separación de estos planos, en la misma medida en que oscilaba entre la posibilidad y la imposibilidad de una desterritorialización absoluta (MP p. 195: “el conjunto eventual de todos los CsO, el plano de consistencia (la *Omnitudo*, que a veces llamaos el CsO”). Vemos esto formularse a través de una pregunta: “¿No habrá que conservar un mínimo de estratos, un mínimo de formas y de funciones, un mínimo de sujeto para extraer de él materiales, afectos, agenciamientos?” (MP p. 330), que también podría ser: ¿en qué medida el plano de organización no copertenece siempre al plano de inmanencia, y viceversa? En esta dirección, podemos leer, “se puede oponer la consistencia de los agenciamientos a lo que todavía era la estratificación de los medios. Pero, una vez más, esta oposición sólo es relativa, totalmente relativa. De la misma manera que los medios oscilan entre un estado de estrato y un movimiento de desestratificación, los agenciamientos oscilan entre un cierre territorial que tiende a reestratificarlos, y una abertura desterritorializante que, por el contrario, los conecta al Cosmos. Por eso no es extraño que la diferencia que nosotros buscábamos no sea tanto entre los agenciamientos y otra cosa como entre los dos límites de todo posible agenciamiento, es decir, entre el sistema de los estratos y el plano de consistencia. Y no hay que olvidar que en el plano de consistencia los estratos se refuerzan y se organizan, y que en los estratos el plano de consistencia actúa y se construye, ambas cosas fragmento a fragmento, golpe a golpe, operación tras opera-

ción” (MP pp. 415-416) En todo caso, sí, como creemos, la propia coherencia de la filosofía deleuziana exige —lo mismo que la reconsideración atenta de lo que significa una desterritorialización absoluta— la afirmación de la impureza de todo plano de inmanencia o de composición (el plano implica siempre un mínimo de estratos y de funciones), entonces asimilar el *plateau* al *plan* tampoco estará fuera de lugar, y nuestra asimilación del plano a un escenario y del concepto a la acción vendrá a reforzar el impulso dramático que atraviesa toda la obra de Deleuze y que alcanza su más acabada expresión en la elaboración de los personajes conceptuales.

24. El teatro de la filosofía, sigue siendo, en este sentido, sub-representativo o pre-representativo, como en ese teatro del que Deleuze hablaba ya en *Différence et répétition*. Como entonces, vemos oponer al falso movimiento de la representación (no se hace nada diciéndolo, representándolo), el movimiento real de un teatro construido sobre un espacio escénico donde los signos “dan testimonio de las potencias de la naturaleza y el espíritu que actúan por debajo de las palabras, de los gestos, de los personajes y los objetos representados. Significan la repetición como movimiento real, por oposición a la representación como falso movimiento de lo abstracto” (DR pp. 36 y 18). Claro que el concepto deleuziano ha ganado ya una dimensión no representativa, y ha dejado de oponerse al movimiento dramático (DR p. 51) para constituirse en la *acción* desenvuelta sobre el *escenario* en que progresan los *personajes* de ese mismo teatro, pero el teatro sigue siendo el mismo y pareciera tener la misma función: pensar el movimiento, dar un movimiento al concepto, una fuerza, una voluntad. Experimentar (esto es, experiencia y dar a la experiencia) “las fuerzas puras, los rasgos dinámicos del espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediación y que lo vinculan directamente con la naturaleza y con la historia, un lenguaje que habla antes de que se produzcan las palabras, gestos que se elaboran antes de que existan cuerpos organizados, máscaras anteriores a las caras [...] todo el aparato de la repetición como ‘poder terrible’” (DR pp. 18-19: “Cuando se dice, en cambio, que el movimiento es la repetición, y que es éste nuestro verdadero teatro, no se habla del esfuerzo del actor que ‘ensaya’, en la medida en que aún no domina la pieza. Se piensa más bien en el espacio escénico, en el vacío de dicho espacio, en la manera cómo se llena y se concretiza, mediante los signos y las máscaras con los que el actor representa un papel que pone en escena otros papeles, y cómo la repetición entreteje los extremos más relevantes, incorporando en sí las diferencias”).

Referencias

- ES** *Empirisme et subjectivité: Essai sur la Nature humaine selon Hume*, Paris, Press Universitaires de France, 1953.
- NPh** *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.
- PS** *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964; segunda edición, 1970, *Proust et les signes* (con el agregado de un capítulo intitulado “La Machine littéraire”); tercera edición, 1976 (con el agregado de un capítulo intitulado “Présence et fonction de la folie, l’Arraignée”); séptima edición, 1986.
- B** *Le Bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.
- KPh** *Kant : philosophie critique*
- SM** *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 (contiene “Le froid et le cruel” de Deleuze y “Venus à la fourrure” de Sacher-Masoch).
- DR** *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- SPE** *Spinoza et le problème de l’expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- LS** *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- SPP** *Spinoza: textes choisis*, Paris, Presses universitaires de France, 1970 ; segunda edición, *Spinoza: Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- AE** con Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie tome 1: l’Anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 ; segunda edición, 1973 (con el agregado del capítulo intitulado “Bilan-programme pour machines-désirantes”).
- K** con Félix Guattari: *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- D** con Claire Parnet: *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- S** con Carmelo Bene: *Sovrapposizioni*, Milan: Feltrinelli, 1978 ; versión francesa: *Superpositions*, Paris, Editions de Minuit, 1979 (contiene “Un manifeste de moins”, de Deleuze).
- MP** con Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- FB** *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.
- IM** *Cinema-1: L’Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- IT** *Cinéma-2: L’Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- F** *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- P** *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- PV** *Périclès et Verdi: La philosophie de François Châtelet*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- PP** *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- QPh** con Félix Guattari: *Qu’est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- E** con Samuel Beckett: *Quad et autre pièces pour la télévision, suivi de L’Épuisé*, Paris, Editions de Minuit, 1992 (contiene cuatro piezas de Beckett y “L’Épuisé” de Deleuze).
- CC** *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993.
- ABC** “L’Abécédaire de Gilles Deleuze”, en el programa de arte *Metropolis* del canal de arte francoalemán *Arte*, 1995 (programas coordinados por Pierre-Andre Boutang, discusiones filmadas en 1988 por Claire Parnet).
- ID** *L’île déserte et autres textes: Textes et entretiens 1953-1974*, Edición de David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002.
- DF** *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Edición de David Lapoujade, Paris, Minuit, 2003.