

Gilles Deleuze: la alternativa filosófica a la diferenciación de los estudios teatrales en internalistas y externalistas.

Julia Lavatelli

(Universidad Nacional del Centro-Tandil)

Esta disertación es el resultado de una conferencia dictada en el Depto de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. El estilo coloquial del texto y algunas posibles ausencias de referencias precisas deberían cargarse, así lo espero, a la cuenta del origen - eminentemente oral- de esta reflexión. El propósito general de la misma consiste en abordar algunos textos de G. Deleuze, un poco a la manera de ejemplo (en la retórica clásica el ejemplo tiene función de verificación) y un poco a la manera de excusa, para adentrarnos en algunas cuestiones fundamentales que nos asaltan habitualmente a la hora de darnos a la tarea de teorización sobre la práctica artística. Existe una intención en esta selección de los textos que no es ingenua o inocente, sino que reposa en la confianza de que los análisis de Deleuze sobre cine y teatro - si conseguimos salvar las dificultades que suponen su erudición y nos concentramos, modestamente, en su sabiduría - constituyen ejemplos fundamentales de cierto tipo de teoría y crítica artística que supera la tradicional división entre análisis internos y análisis de externos de la obra de arte. Las posiciones admitidas sobre teoría artística, se organizan normalmente en parejas de oposiciones de este tipo, a menudo heredadas de viejas polémicas y concebidas como antinomias irreductibles y alternativas absolutas, que estructuran el pensamiento al tiempo que lo condenan a la dilucidación de falsos dilemas. El trabajo de Deleuze constituye un ejemplo, sólo uno, de los intentos de superación de estas posiciones convencionales que la teoría del arte contemporánea ha desarrollado.

La diferenciación: estudios internalistas y externalistas

Siguiendo a Pierre Bourdieu¹, podríamos sostener que la teoría sobre el arte puede diferenciarse según una primera gran división: aquella que opone las lecturas internalistas, es decir formales o formalistas y las lecturas

¹ Pierre Bourdieu *Les règles de l'Art*, Paris, du Séuil, 1992.

externas que convocan principios explicativos e interpretativos exteriores a la obra misma, como los factores económicos, sociales y aún biográficos.

Una breve descripción de la tradición de los estudios internalistas debería consignar las siguientes características:

- Reposan sobre la posición del "comentador", legitimado por la *doxa* literaria, la autoridad y la rutina de las instituciones escolares. En verdad no constituye habitualmente un "cuerpo de doctrina", en el sentido de no explicitar su método. Excepto cuando se trata de New Criticism (Nueva crítica) americano o la Hermenéutica alemana (Hans Georg Gadamer) y francesa (Paul Ricoeur).
- Su universalidad reposa en el sostén de las instituciones escolares y de los libros de texto, es decir de los manuales. La prueba de esta afirmación es el surgimiento de teorías idénticas aparecidas como invenciones simultáneas en instituciones escolares de naciones diferentes.

Sin embargo, dentro de la tradición internalista existe también una línea de estudios artísticos que avanza constituyéndose en teoría artística. Dentro de esta línea, deberían mencionarse:

1. La tradición filosófica de formas simbólicas (Gaston Bachelard, por ejemplo) que buscan en los textos estructuras antropológicas universales, algo así como la "literaturidad" o la "Poeticidad" o más simplemente figuras, como la metáfora.
2. La solución estructuralista: que significó una contestación a la *doxa* literaria y dió un aura de cientificidad al comentario de profesores como desmontaje formal de textos descontextualizados y destemporalizados. La teoría estructuralista se basa en la lingüística de Saussure. Si bien el fundamento de la lingüística era el de comprender las obras culturales (lenguas, mitos, obras de arte) como un producto histórico cuyo análisis debería esclarecer las estructuras específicas, la semiología estructural sólo toma la segunda parte del principio y se ocupa de la obra artística como una entidad autónoma, sometida a leyes propias, cuya literalidad o

poeticidad sólo surge del tratamiento particular al que es sometido el material lingüístico, es decir a las técnicas y procedimientos, únicos responsables de la función estética del lenguaje. El estructuralismo propone que todo aquello que es constitutivo de un discurso, se manifiesta en las propiedades lingüísticas del texto y que la obra aporta, en sí misma, la información sobre la manera en que debe ser leída. Imposible llevar más lejos la "Absolutización" del texto. Y los formalistas rusos, con la idea de la lógica del sistema literario que establecería su propia dinámica y por ende que toda "literalidad" sólo puede ser explicada por las condiciones anteriores del sistema, son también representativos de la absolutización, sino del texto, al menos del sistema literario.²

La lectura externa es la otra gran tradición de los estudios artísticos, en ella se encuentran las corrientes del "reflejo", que considera a la obra artística un producto directo de la situación histórica y social en la que surgen. También sería una versión de estos estudios externalista aquellos que proponen la obra como expresión simbólica o "metáfora epistemológica" de su época, toda expresión de lo que L. Goldman llama "visión de mundo" de un grupo social³ (a veces el autor, a veces el destinatario, y esto son distinción ni justificación).

Por supuesto esta división tiene algo de maniquea, porque todos sabemos que los grandes estudios sobre arte, no pueden clasificarse con facilidad en uno u otro grupo y que proponen superaciones a estas alternativas rígidas. Sin embargo, conviene reconocerlos como marcos tradicionales porque nos permiten evaluar frente a un estudio artístico, cuál es el tipo de análisis realizado, más allá de los resultados del mismo. Nos permite evaluar el encuadre epistemológico con el que opera el analista, más allá de su propia declaración y nos permite, en última instancia, tomar una posición frente al mismo; es decir nos permite una lectura crítica de la teoría.

² Frederic Jameson, en *The prison-house of language: a critical account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton, 1982, comenta que los principios de cambio en el Formalismo Ruso constituyen abstracciones últimas: identidad y diferencia. Especialmente en Tynianov, el "sistema literario" respondería esencialmente a una dinámica de "automatización" y "desautomatización" propia.

³ Sobre la noción de "visión de mundo" de Lucien Goldmann, puede verse, además de sus obras, el artículo de E. Cross "Materialismo y Discurso literario: por una poética materialista" en su *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

El caso de los estudios de Gilles Deleuze, mal que le pese a Bourdieu, constituye un claro ejemplo de que el análisis "internalista", pegado a los procedimientos y a la materialidad del objeto estudiado no siempre significa un reduccionismo de la historicidad de la obra, del campo artístico específico y si se quiere, del sentido de la obra en el mundo. También podríamos citar algunos desarrollos de la teoría hermenéutica (de Paul Ricoeur, de Gianni Vattimo, de Hans Georg Gadamer, de Paul Szondi o de Giorgi Agambden) que, al introducir el presente del sujeto que realiza el análisis en el círculo hermenéutico, se despegan de la línea internalista a la que supuestamente respondían.

Deleuze estudia el cine, Deleuze estudia el teatro y, gracias a un profundo análisis de los procedimientos constructivos de estas obras de arte, que podrían ser catalogados de "internalistas", consigue ubicar las obras en el mundo, saltando del campo artístico al campo de las ideas, de la pulsión individual del creador a la significación política de la creación. Deleuze hace filosofía cuando comenta Leibniz, cuando comenta a Carmelo Bene, cuando comenta el cine ruso. Porque en su concepción del mundo, las instancias de naturaleza diferente: las ideas, las obras de arte, las corrientes estéticas, las pulsiones individuales y las normas sociales, constituyen rizoma, en el que no hay relación lineal o de filiación sino múltiple fluir.

En este sentido se acerca a Bakhtine cuando critica la pretensión de los estudios de arte formalistas de abandonar el terreno estético para fundar una ciencia literaria: "*Si la posición científica de estos trabajos sobre poética no es satisfactoria, es porque en fin de cuentas ella está condicionada por una actitud falsa, o en el mejor de los casos, vaga, en cuanto al método poético concebido en ellos al margen de la estética general, sistemáticamente filosófica [...] En su ambición de elaborar una definición del arte independientemente de la estética general filosófica, la teoría del arte escoge el material como la base más sólida de sus argumentos científicos, porque, apoyarse sobre el material, es acercarse de una forma definitiva a la ciencia empírica positiva*"⁴.

⁴ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 25-28. [traducción personal]. Para comprender cómo las ciencias de la literatura se expandieron hegemónicamente en el terreno de la investigación artística, aún cuando existían críticas tempranas como las de Bakhtine, es necesario salirse de la historia del pensamiento y pasar a la de la cultura, y observar el posicionamiento de estas críticas fuera de las murallas del conocimiento instituido, del cual dan prueba el casi destierro y el anonimato que marcó a M. Bakhtine.

La teoría así desarrollada no sería una teoría *sobre* el cine o *sobre* el teatro, sería teoría filosófica, es decir una práctica de los conceptos, al igual que el cine o que el teatro, que son prácticas. La filosofía no sería más abstracta que el cine o que el teatro. La práctica de los conceptos en general no presenta ningún privilegio sobre las demás, como tampoco hay privilegio de unos objetos sobre otros. *Las cosas, los seres, las imágenes, los conceptos, todos los tipos de acontecimientos se hacen al nivel de la interferencia de muchas prácticas*⁵.

Esta concepción de la filosofía y de la teoría artística rompe, no sólo con la tradicional división de los estudios en internalistas y externalistas, sino también con la insostenible división entre la práctica artística y la teoría artística. Los grandes autores de teatro, los grandes realizadores cinematográficos, pueden hablar mejor que nadie de lo que hacen, pero al hablar devienen teóricos o filósofos, sostiene Deleuze.

Los estudios sobre cine : el análisis sobre el cine político

Resulta interesante aclarar que la teoría de Deleuze constituye una teoría de los conceptos del cine (imagen, encuadre, montaje, movimiento, etc.) opuesta a las teorías semiológicas de la imagen cinematográfica; una teoría que ciertamente no está legitimada en las instituciones escolares. Casi toda la enseñanza de teoría de la imagen cinematográfica se basa en la teoría semiológica⁶ y, lo que es peor, ni siquiera se la enseña como una de las alternativas posibles sino que se la aborda como *el* método de análisis de la imagen. Yo tengo para mí que es porque el método que propone es reproducible y podemos aplicarlo al infinito, mientras que para hacer un análisis como el de Deleuze parecería que es necesario ser Deleuze, y resulta poco menos que intransferible. Claro que de todas formas habría que justificar el interés por multiplicar aquello que no nos satisface.

En el fragmento sobre cine político Deleuze se pregunta por la diferenciación posible entre el cine político clásico y el cine político moderno. Y considera cuatro grandes diferencias.

⁵ Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986; 370.

⁶ Gilles Deleuze, ob. cit. 1986, sostiene que los estudios semiológicos tienden a cerrar sobre sí al significante, y a separar al lenguaje de las imágenes y los signos que constituyen su materia prima.

Primera Diferencia: En el cine político clásico el pueblo está presente. Esto es visible en el cine ruso (Eisenstein, Pudovkin) y en el cine político americano (Vidor, Ford). Ya sea que se trate de lucha de clases, de unificación de los pueblos o de toma de conciencia, en este cine el pueblo está presente. Constituye la gran idea del cine político clásico: El cine es el arte revolucionario por excelencia porque hace de las masas un auténtico sujeto. En el cine político moderno, por el contrario, el pueblo es lo que falta.

La gran idea del cine como arte revolucionario se transforma por la acción de tres factores:

- Hitlerismo: que hace de las masas no un sujeto activo sino un colectivo sojuzgado.
- Estalinismo: que transforma la unificación de los pueblos en la unidad tiránica del partido.
- Descomposición del pueblo americano y la explosión en grupos étnicos o tribus.

Como vemos estos factores que Deleuze señala en el origen de la descomposición de la idea base del cine político clásico no corresponden a la obra misma sino al devenir del mundo y a la inscripción de los artistas en él.

El ejemplo del cine político clásico sería el film de Eisenstein "El acorazado", en el que el pueblo pasa de ser acibillado a balazos, en la célebre escena de la escalinata, a bombardear desde el buque la ciudad de Odessa. Por el contrario en el film de Glauber Rocha, ejemplo del cine político moderno, la indagación de los mitos: del profeta y del bandido constituyen violencias que, como contracara del capitalismo, redoblan la violencia que el pueblo sufre por otra vía.

Segunda Diferencia: En el cine clásico las esferas de lo político y lo privado son diferentes y correlativas, permitiendo pasar, a través de la toma de conciencia, de una posición política a otra. El ejemplo citado por Deleuze es el de *La Madre* de Pudovkin, basado en la novela de M. Gorki: la madre toma el rol del revolucionario en el momento en que toma conciencia de la lucha del hijo. Como ejemplo más nuevo podríamos citar *La Casa de los Espíritus* de Billie August, basada en la novela de Isabel Allende, en la que el padre cambia su posición política a raíz de una toma conciencia impelida por una situación privada -la desaparición de su propia hija-. La película es nueva,

sin embargo es clásica y de hecho nos parece insostenible o aún inverosímil, la « toma de conciencia » del personaje del senador conservador.

En el cine político moderno esta correlación político/privado es reemplazada por la coexistencia hasta el absurdo de etapas sociales muy diferentes. La agitación ya no emana de la toma de conciencia, sino que consiste en poner todo en trance: el pueblo y sus amos y la cámara misma, empujar a la aberración para comunicar las violencias entre sí y pasar del asunto privado al político y viceversa. El cine político no se construye sobre una posibilidad de evolución o de revolución sino sobre imposibilidades. Es de agitación, pero no de propaganda, porque no hay solución ofrecida sino pura variación.

Como vemos estas dos diferencias se refieren a los sujetos y a la acción de los sujetos. Ya no vemos en el cine político moderno, el proletariado asumir el papel de sujeto activo o al intelectual cambiar de posición política por la toma de conciencia. No vemos, por lo tanto, "el cambio de fortuna" que produciría la acción, la inversión de la situación como consecuencia de la acción.⁷ Ya no veremos en el cine político moderno el ascenso al poder del proletariado o mejor dicho el cambio de mano del Poder, de un sujeto opresor a un oprimido.

Estas dos características del cine moderno: la toma de conciencia de que no hay pueblo, sino muchos pueblos y la coexistencia de lo político y lo privado, son dos constataciones que se realizan especialmente en los países del Tercer Mundo, sostiene Deleuze. El Tercer Mundo sería por definición minoría (en el sentido de menor con respecto a los parámetros que establecen lo mayor). Y aquí Deleuze no se anda con eufemismos y supone los siguientes parámetros: hombre, blanco, macho, adulto, habitante de grandes ciudades, hablante de una lengua standard, europeo, heterosexual. En el Tercer Mundo el pueblo no existe más que en estado de minoría y por eso falta.

Tercera diferencia : No habría un sólo tipo de cine político, aquel que propulsara la revolución socialista, como en la etapa clásica, sino una explosión del cine político ligado a las minorías, múltiples, diferentes: minorías étnicas, minorías sexuales, minorías regionales, etc. El cine político

⁷ En esta reflexión, tomamos sólo la diferenciación entre cine político clásico y el moderno, pero esta diferenciación en general es la gran hipótesis del libro de Deleuze: el cine moderno rompe con la imagen movimiento que constituía una estructura SAS, de cual emana en forma indirecta la percepción del tiempo y propone la imagen tiempo, que es una representación directa del mismo.

moderno cumple con el retorno al ghetto. Para contrastar la teoría de Deleuze con la práctica concreta, conviene pensar, por ejemplo, en algunos films de Kusturica. Dificilmente *Gato negro*. *Gato blanco* podría ser considerado un film político si lo consideramos con los patrones del cine clásico, sin embargo según la teoría de Deleuze, aparecería como cine político ligado a la minoría gitana en la ex-yugoslavia - y la imagen del cerdo que come literalmente un automóvil, es sin duda una toma de posición sobre la modernidad impuesta y forzada por medio de la dominación.

Cuarta diferencia : La imposibilidad de sostener historias ficcionales privadas o de asumir enunciados colectivos. Ni etnólogo ni inventor de ficciones para el realizador moderno. El cine político moderno se despliega como intercesor, entre los personajes reales y la posibilidad de fabular, de constituir enunciados colectivos. La sucesión de primeros planos de rostros sudamericanos que vemos en *Diario de Motocicleta*, tienen ese doble juego: ¿son personajes de una historia? ¿representan personajes concretos o son representación colectiva? El relato del minero comunista y el plano sobre su mirada, tienen esa función de múltiple fluir, de devenir entre los personajes de ficción y las personas reales que caracterizan el cine político moderno. Y que rompe de paso con la división entre documental y ficción. También podríamos pensar los films de C. Sorín en esos términos, desde *La Película del Rey* hasta *El perro* y preguntarnos por la connotación política de su obra.

Como vemos, leer el trabajo de Deleuze no sólo significa aprender las diferencias que él propone y verificarlas en los films mencionados, sino que abre nuevas perspectivas para los análisis sobre los films que vemos hoy, sobre aquellos films que vemos y que percibimos como una fuerza que rompe al mismo tiempo con la tradición de la práctica del cine y con la práctica de la teoría artística.

Los estudios sobre teatro : el análisis sobre el teatro de Carmelo Bene.

En el análisis teatral de Deleuze, y en especial sobre la obra de Carmelo Bene, vemos que buena parte de los conceptos usados para la teoría cinematográfica reaparecen.

El primer párrafo verifica, a mi criterio, nuestra interpretación del trabajo de Deleuze como superación a la división entre estudios internalistas y externalistas en la teoría artística. Dice Deleuze: *Supongamos que estamos de acuerdo con las funciones del teatro en Carmelo Bene [...] Supongamos que lo aceptamos. De todas maneras hay que pasar a cuestiones más prácticas : ¿De qué sirve esto para el exterior, ya que se trata nada más que de teatro?*⁸.

En primer lugar, no sirve al exterior como solución clásica del teatro político. Justamente lo particular en Bene es que huye de la representación conflictiva oficial, institucionalizada: de conflictos entre ricos y pobres, entre patrones y obreros, de oposiciones que se inscribirían en la dialéctica del amo y esclavo. Esa sería la solución propuesta por las concepciones de teatro popular o del teatro épico. Sin embargo, no se puede inscribir el teatro de Bene dentro de otras líneas teatrales de vanguardia anti-representativas: ni el teatro "vivencial", ni el teatro "esteta", ni el teatro "místico o ritualista". Bene huye de la representación de conflictos y adopta la presencia de la variación, como elemento más activo, más agresivo. La hipótesis de Deleuze es en este punto arriesgada: la representación de los conflictos está necesariamente normalizada, codificada, institucionalizada porque los conflictos son "productos": sólo pueden concebirse como tales dentro del parámetro de lo Mayor. Se habla de conflictos "sociales" porque se los ha colocado en un "pueblo" que es imposible hallar, o se habla de conflictos "históricos" porque se ha elevado los acontecimientos al escalón mayor de la Historia. Por el contrario, la variación continua escapa a la normalización y la estandarización porque desborda el umbral representativo del patrón mayoritario. De esta manera el teatro de Bene, a través de la variación continua, tendría una función antirepresentativa, la de trazar una conciencia minoritaria, convertir en acto la potencialidad de devenir menor de cada uno y escapar al sistema de poder que hace de cada uno, una parte de la mayoría. Es aquí dónde el teatro puede surgir con una función política específica que permitiría defenir lo que podría ser un teatro revolucionario: *una simple potencialidad amorosa, un elemento para un nuevo devenir de la conciencia*⁹.

El estudio sobre la obra de Carmelo Bene se basa en la versión de *Ricardo III* de Shakespeare. No es extraño que una versión de *Ricardo III*

⁸ Carmelo Bene y Gilles Deleuze, *Superposiciones*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2003; 95.

⁹ Bene y Deleuze, ob. cit., 2003 ; 102.

resulte política. Ya la obra original lo es: Shakespeare desmonta el mecanismo de poder, lo saca a la luz como mecanismo autónomo y automático: la escalera de violencia que conduce al Poder. Sin embargo vemos que lo político en la versión de Carmelo Bene no tiene la misma definición, ni los mismos presupuestos, ni las mismas funciones. La variación continua que Deleuze detecta en la obra, arranca con la supresión del sistema de poder, reyes y príncipes desaparecen en la versión de Bene y sólo queda Ricardo y las mujeres. La violencia no aparece ligada al esquema de poder sino a la corporalidad, a lo obscuro, "al exceso de deseo". Era un germen que estaba en la obra de Shakespeare. En *Ricardo III*, el duque de Gloucester asesina a varios soberanos y herederos del trono para hacerse de la corona. En la escena II del acto I, Ricardo, insultado por lady Anne, sostiene que es ella la causa de la violencia. Y es celebre la réplica : L. Anne :- *No yacerás en paz, Ricardo*. Ricardo :- *Hasta yacer contigo, mi reina*. Que alguien mate a diestra y siniestra para ascender a la corona, puede ser condenable, pero no deja de ser lógico dentro del mecanismo de poder, estamos siempre dentro de la esfera de lo público. Que el sistema de poder dependa del deseo amoroso de un individuo es algo monstruoso, no porque sea más violento o más feo, sino porque quita toda la base racional que sostenía esa violencia. Hay una coexistencia de lo privado y lo público, una mezcla de órdenes que resulta inquietante. Es una escena extraña, que no se había escapado a la crítica, pero aquello que en la obra de Shakespeare era un germen, una línea de fuga en la estructura de poder, se convierte en la obra de Bene en el elemento que pone en movimiento toda una serie de variaciones. Ricardo y las mujeres y el exceso de deseo transformando un hombre en una máquina de guerra. La obra, dice Deleuze, no es menos política. Pero con una concepción de lo político moderna.

Como vemos los dos análisis propuestos por Deleuze se encuentran y se complementan. Ahora bien, supongamos que estamos de acuerdo con Deleuze, que lo político no puede entenderse sólo como referido a cuestiones públicas, que lo político no puede definirse en términos de organización institucional o de lucha de clases sociales. Supongamos que entendemos que lo político escapa por líneas de fuga: étnicas, regionales, sexuales, religiosas a la organización de los asuntos públicos. Y que tanto en el cine moderno como en el teatro moderno esta transformación del concepto de lo político deja su huella en las obras. Habría entonces que llegar a cuestiones prácticas más

sencillas. ¿De qué sirve esto para nuestra tarea de teorizar? Raramente nos ocuparemos de la obra de Carmelo Bene, casi desconocida en Argentina, o del nuevo cine brasileño. Pues bien, creo que la teoría de Deleuze es insoslayable para el estudio de cualquier obra moderna o como se dice fácilmente en Argentina, pos moderna. Se reconoce sin dificultades que las nuevas dramaturgias argentinas son habitualmente definidas como un teatro sin gran compromiso político, obras "que no denuncian nada" suele decirse. También el nuevo cine argentino suele pensarse en esos términos, un cine que no se ocupa de la Historia argentina y que se vuelca a historias privadas.

Yo tengo para mí que esa clasificación resulta de aplicar a las obras concepciones políticas clásicas. Escuchamos sostener que el teatro de Paco Giménez no es político, porque no es idéntico a la tradición de teatro colectivo cordobés que se ocupaba explícitamente de asuntos políticos. O que la obra de los nuevos dramaturgos: Spregelburd, Tantanian o Veronese no es política, porque se diferencia del tradicional teatro político argentino. Otro resultado daría el análisis si se lo estudiara desde la teoría deleuziana. Podríamos decir que hay un despliegue de una política "otra", una política íntima, de una política de imposibilidades y no de soluciones, de una política que excede los límites simbólicos y pasa a la esfera del cuerpo, que se convierte en bio-política.

Podríamos también no estar de acuerdo con la teoría de Deleuze, y de hecho, no es necesario adherir estrictamente a muchos de sus argumentos, pero lo que no podemos hacer, si queremos hacer teoría seriamente, es desconocerla. No hace falta ser Deleuze para intentar un análisis que supere la división entre estudios internalistas y externalistas de la obra artísticas. Lo que hace falta es no hacer como si Deleuze no hubiera existido.