

MODULACIONES DELEUZIANAS: DE LA IMAGEN FIGURA A LA IMAGEN TEATRAL

Deleuzian Modulations: from the Image Figure to the Theatrical Image

Luis Nicolás Perrone
CONICET, Mendoza, Argentina
luisnicolasperrone@gmail.com

Resumen

Las prácticas teatrales contemporáneas se caracterizan por un fuerte coeficiente de hibridación. Esto conlleva un replanteo constante de las categorías que definen la teatralidad. En el marco de este problema, queremos pensar, a partir de los aportes de Gilles Deleuze, la intersección entre imagen y teatro, entendiendo que este cruce permite una modulación entre ambos. El aspecto fundamental de esta modulación es su desvinculación de la noción de representación mimética y su viraje hacia la presencia. A partir de la noción de figura (analizada por Deleuze en su obra sobre Francis Bacon), vemos que la imagen se modula en un desajuste de la sensación, el cuerpo y su ritmo. Esto nos indica una operación teatral, de dislocación de la representación mimética y la puesta en escena de otros tipos de ritmo y otros tipos de corporalidad. Dado este vínculo, podemos establecer que la lógica de la sensación en la figura comparte el mismo esquema de variación que en el teatro. Por lo cual, establecemos el concepto de imagen teatral como un operador donde resuenan las nociones de presencia, imagen, cuerpo y desfiguración.

Palabras clave: Gilles Deleuze, teatralidad, imagen, presencia, figura.

Abstract

Contemporary theatrical practices are characterized by a strong coefficient of hybridization. This implies a constant rethinking of the categories that define theatricality. Within the framework of this problem, and considering the work of Gilles Deleuze, we want to think about the intersection between image and theater, understanding that this intersection allows a modulation between both. The fundamental aspect of this modulation is its disassociation from the notion of mimetic representation and its shift towards presence. From the notion of figure (analyzed by Deleuze in his work on Francis Bacon), we see that the image is modulated in a mismatch of sensation, the body and its rhythm. This indicates a theatrical operation: the dislocation of the mimetic representation and the staging of other types of rhythm and other types of corporality. Thus, we can establish that the logic of sensation in the figure shares the same scheme of variation as in the theater. Therefore, we establish the concept of theatrical image as an operator where the notions of presence, image, body and disfigurement resonate.

Keywords: Gilles Deleuze, theatricality, image, presence, figure.

Fecha de Recepción: 22/03/2022 - *Fecha de Aceptación:* 20/12/2022

Introducción

La posibilidad de una modulación de la imagen y del concepto de imagen, a partir de ciertas categorías que propone la obra de Gilles Deleuze, nos permite configurar un concepto que favorezca la lectura de ciertas prácticas teatrales contemporáneas. Esta noción que intentaremos proponer es la de “imagen teatral”.

Desde las propuestas de Antonin Artaud de un teatro de la crueldad, en las que se produce una fractura definitiva con la representación mimética, las teatralidades contemporáneas han indagado formas disímiles de abordar el hecho escénico en una lógica en la que el régimen representacional queda abolido en favor de una investigación sobre los medios teatrales y que, en gran medida, pasan por una relocalización de la corporalidad. Artistas muy influyentes como Vsévolod Meyerhold, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski o Bob Wilson, por solo nombrar unos pocos, han realizados investigaciones sobre la teatralidad, atendiendo a su carácter acontecimental, plástico y corporal, definiendo líneas que desplazan cualquier estatuto tradicional de la representación. Desde allí hasta las prácticas de la *performance*, pasando por lo que Hans-Thies Lehmann denomina “teatro posdramático”, hay un constante replanteo de los esquemas teatrales contemporáneos. Estas prácticas constituyen un ámbito donde se puede pensar un régimen ampliado de la imagen, pues, al desplazar la teatralidad de la representación mimética, el acontecimiento teatral se dirime en una lógica de la presentación.

Por lo tanto, es claro que el teatro no está exento de las problemáticas contemporáneas acerca de la imagen, al menos si lo pensamos desde las discusiones que abogan por una ampliación epistemológica de la misma. Por ejemplo, Keith Moxey destaca que el giro icónico trae la noción de presencia nuevamente al terreno de debate sobre la imagen. Esta perspectiva se coloca en un frente crítico respecto del giro lingüístico y el aspecto mediador del lenguaje en el acceso a lo real. Desde su óptica, ni las estructuras del sujeto ni las estructuras del lenguaje demoran ese acceso al mundo en el que, ya de por sí, siempre estamos. Aquí es donde se instala una nueva discusión, o una forma de rehabilitar discusiones y categorías anteriores, acerca de la imagen. “El «giro icónico» añade la dimensión de la presencia a nuestra comprensión de la imagen, requiriendo el análisis de los medios y las formas que añaden riqueza y textura a las tradiciones interpretativas establecidas” (Moxey 125). Esto invita a considerar el estatuto de la imagen como presentación, pues la presencia del objeto visual se desvía de los análisis culturales y no se reduce a una interpretación dentro de un sistema de signos. Alejandra Castillo también muestra la posibilidad de considerar un régimen ampliado de la imagen. “Lo propio de la imagen es la indeterminación. Las imágenes se enlazan y desvinculan lo visible y su significación, palabra y

efecto, produciendo sentidos pero, a su vez, desviándolos. La imagen, entonces, como falla y alteración, como apertura y performance” (Castillo 59). Aquí vemos que el territorio de la imagen es el de una multiplicidad. En primer lugar, la autora destaca la fisura del sistema semiótico que suele capturar a las imágenes en una lógica unilateral de la significación. Los diversos enlaces producen sentidos, pero también los desvían, es decir, desterritorializan la estabilidad de la imagen. Sus efectos son plurales, por ejemplo, efectos performativos que producen normatividad o bien que la deshacen. Si la imagen se fractura y abre hacia otros registros, entonces podemos suponer que uno de ellos es la materialidad de los cuerpos que hacen presencia en un aquí y ahora. Cuerpos que son ellos mismos imagen.

Esto resulta de nuestro interés dado que, a nivel metodológico, nos permite pensar la teatralidad dentro de estos regímenes expandidos de la imagen. De allí que se habilite la emergencia de una noción como la de imagen teatral, que bosquejamos y fundamentamos desde la noción de presencia y desde las categorías deleuzianas que contribuyen a su postulación. La cuestión de la presencia se escenifica como un territorio que habilita la modulación de la imagen. En el caso de Deleuze, uno de los textos donde podemos encontrar una indagación de la imagen como presencia es en *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981). Allí la imagen pictórica es pensada como figura, cuyos componentes conllevan una lógica propia que se instala en una separación de la representación y, en ese sentido, la figura se inscribe como presencia. Nos proponemos analizar algunos aspectos fundamentales de dicho texto, en los cuales aparece la figura como presentación, con vistas a mostrar que desde allí es posible postular la categoría de imagen teatral. La imagen como figura tiene un anclaje en la corporalidad, y esto no puede dejar de revestir un cierto aspecto escénico. Por su parte, en *Un manifeste de moins* (1979), el teatro aparece como aquello que pone en variación continua los elementos hegemónicos de la teatralidad, desarmándolos y produciendo una fractura en la representación. El teatro presenta. De esta manera, el cuerpo emerge nuevamente como territorio de la presencia, y del proceso de variación continua que presenta. Al sustraer los elementos representativos de la escena, queda el teatro como gesto. En esa línea, podemos ver que la teatralidad se constituye en imagen; por lo cual el concepto de imagen teatral será pensado como la presencia inscrita en corporalidades descentradas que ya no representan miméticamente.

Figura o imagen presencia

Lo figurativo se deshace en la pintura. Esta es una de las premisas fundamentales que Gilles Deleuze explora en el análisis de la obra de Francis Bacon. Pero también es una proposición que el filósofo hace extensiva a otras artes. Y, como veremos, es

un punto de anclaje elemental para entender la posibilidad del concepto de imagen teatral al que pretendemos llegar. El problema de la representación es lo que se pone en jaque a partir del desajuste de la figuración. Deleuze va a mostrar, desde la lógica de la pintura de Bacon, que el aspecto narrativo desaparece en la obra del pintor irlandés. Y veremos que esa misma lógica está presente en la teatralidad, tal como puede verse en el análisis que el filósofo hace a propósito del teatro de Carmelo Bene.

Concentrándonos en primer lugar en Bacon, vemos que su trabajo pictórico no es figurativo, sino figural. Deleuze va a emplear el término figura para evidenciar que la obra del pintor interpone operaciones específicas para desarmar la figuración, pero sin llegar al extremo de convertir el cuadro en un diagrama abstracto. El corrimiento de la representación permite la aparición de una lógica particular, una lógica de la sensación, que hace que su pintura haga presente fuerzas invisibles. Ahora bien, lo interesante de esto es que Deleuze piensa la imagen pictórica como figura. Y es este concepto el que se vuelve crucial para comprender las posibilidades de modulación que adquiere la imagen a partir de la noción de presencia. La figura, ya alejada de la representación, permite hacer visible la pura presencia.

Alain Beaulieu explica, a partir de los estudios de Erich Auerbach, que la noción de figura se desarrolló a lo largo de la historia en una relación conflictiva con la categoría de forma, confundiendo, a veces, con ella (Beaulieu 60-61). La figura era pensada como un intermediario entre el molde y lo moldeado, esto es, como la forma o cavidad de un molde correspondiente al cuerpo que moldea. De allí que la figura se vinculara con las nociones de imitación y semejanza, aunque más adelante también con las ideas de invención y artificio. Esta última es la que se desplaza hacia la noción de presencia más allá del régimen de la representación y cobra mayor fuerza en el siglo XX. Por lo tanto, se puede establecer una distinción entre lo figurativo y lo figural. Deleuze mismo señala esa distinción en Jean François Lyotard, aunque éste último lo hace en el marco de una teoría libidinal del discurso más allá de la significación, con la pretensión de separarse de la fenomenología, y aludiendo que la figura funciona como una matriz fantasmática del discurso; además de ser una imagen de la presencia, es una forma de escenificación cuyo origen es extradiscursivo y libidinal (Lyotard 26). Como indica Beaulieu, Deleuze propone otra vía para pensar la figura, y lo hace con la intervención de una teoría de fuerzas. Son fuerzas las que operan sobre los cuerpos, que los aplastan, los hacen descender; en definitiva, los deforman. Esa potencia deformante es lo que hace emerger la figura como una presencia que ya no está representando.

Gilles Deleuze (2009 13-18) muestra que la pintura de Francis Bacon emplea procedimientos rudimentarios para aislar la figura, tales como el uso del círculo, el

cubo o el paralelepípedo. Estos medios tienen la función de separar la figura de su aspecto narrativo. Aislar es la forma más sencilla de no representar. La figura está simplemente ahí, es una imagen. Asimismo, considera que estos procedimientos no están abocados a reducir la figura a la inmovilidad, sino, por el contrario, hacer sensible su carácter móvil. Este consiste en una exploración de eso mismo que está siendo. Es decir que Deleuze está destacando el carácter de presencia de la imagen. En la pintura de Bacon la imagen tiene, por tanto, un carácter operativo. La operación consiste en mostrar que una figura tiene lugar y no que está figurando algo.

Por otra parte, la emergencia de la figura tiene su punto de partida en un caos que opera como germen de la composición. A este caos Deleuze le da el nombre de diagrama. "Así, pues, el diagrama es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos" (Deleuze 2009 103). Lo que marca el diagrama es una serie de posibilidades; no es un caos sin más, sino una estrategia compositiva. El diagrama es una catástrofe que opera sobre los datos figurativos. Y aquí cabe destacar que lo figurativo tiene una doble cara. De un lado se refiere al resultado del acto de pintar, esto es, a la forma ilustrativa y mimética que queda plasmada en el lienzo; pero, además, hay datos figurativos pre-pictóricos, aquellos que están en la mente del artista antes de ejecutar su obra; lo que Deleuze nombra como cliché. El diagrama interviene en la sustracción de estas formas de figuración. "Suprimir la narración y la ilustración. Ese sería el rol del diagrama y del caos-catástrofe. Y por tanto, suprimir todos los datos figurativos, pues las figuraciones y las narraciones están dadas, son datos" (Deleuze 2007 66). El diagrama cumple una función de apertura de posibilidades, según la manera en que éste se ejecute o cómo se presente en el lienzo; y su funcionalidad tiende al borramiento de lo figurativo. En el caso de Bacon, una de las técnicas con que logra esto, es realizando trazos y manchas azarosas, interviniendo sobre el cuadro limpiando y barriendo ciertas zonas.

De esta manera, queda en primer plano la importancia del aspecto no representativo de la imagen. Deleuze (2009 104-112) insiste en el hecho de que la obra de Bacon se separa de la figuración, pero por procedimientos propios, que lo diferencian de otras maneras de componer el diagrama de la imagen. Una manera de deshacer la figuración sería llevar el diagrama al extremo de la abstracción, en dos modalidades: la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto, en los cuales el diagrama se reduce al mínimo o se despliega al máximo, respectivamente. Pero Bacon opta por una tercera vía, una operación de desfiguración, en la que queda un remanente de algo que podría funcionar como una referencia de esa imagen, pero que está atravesado por un campo de fuerzas que, más adelante, llamará sensación. Por tanto, el proceso de aislamiento de la figura, de raspado y limpiado de la misma, son las modalidades en el que diagrama funciona como un

medio extractivo, donde la imagen se sustrae a la representación y queda solamente la presencia. Esta es la vía de la figura.

Esto último, es similar a la operación de sustracción que Deleuze describe en el teatro de Carmelo Bene. En *Un manifeste de moins*, el filósofo muestra que el director sustrae todos los elementos que puedan anclar la obra a la representación. Los llama elementos de poder, y son, principalmente, el texto y el personaje (Deleuze 2020 16-17). Ambas instancias funcionan como pilares de la representación: es decir, la palabra que domina la acción y que debe ser ilustrada por los actores, y el personaje como la modalidad de una identidad cerrada que representa los caracteres predeterminados de la narración. Pero en el teatro de Carmelo Bene esto se quiebra. Su búsqueda tiende a la mostración de un proceso de variación continua, donde tanto el texto como los cuerpos están expuestos a un movimiento, a un proceso de devenir, donde aquellos pilares del drama quedan disueltos. En rigor, el estatuto de la representación se fractura con las prácticas teatrales que investigan otros medios del trabajo del actor y de la función de la puesta en escena. Desde Antonin Artaud en adelante se asiste a un desvío constante de la representación mimética. Bene se ubica en esa tradición. En esta medida, dentro del teatro también aparece la cuestión de la presencia. Al suprimir los elementos que tradicionalmente ocupaban el rol central en la composición de la teatralidad, la representación se clausura y el teatro aparece como territorio de la presencia. “El teatro surgirá como aquello que no representa nada, sino como aquello que presenta (...) siguiendo líneas de transformación que saltan por fuera del teatro y adquieren otra forma” (Deleuze 2020 37). Los elementos propios del teatro se transforman en esta dinámica, son operadores que modulan la teatralidad por fuera de la lógica tradicional de la representación escénica.

Si bien no es preciso, ni forma parte de nuestra intención, extrapolar al teatro la noción de figura que Deleuze emplea para pensar la imagen pictórica en Bacon, sí es necesario reconocer que hay una operación común a ambas prácticas artísticas. Esta operación es la que interviene en la materia para desviarse de la figuración. En el caso del teatro, consideramos que la sustracción de lo figurativo habilita a pensar la noción de imagen teatral. Ésta es una forma de configurar la teatralidad como pura presencia. Como veremos más adelante, la imagen teatral requiere de la materia del cuerpo para lograr esa separación de la representación, y lo hace por medio de un proceso de variaciones continuas sobre el mismo. Cuando Deleuze enuncia que el teatro aparece como aquello que presenta, está dando cuenta de ello. En este sentido, la presencia en el escenario se configura como una serie de agenciamientos no jerarquizados. La imagen teatral se instala en esa operación singular y móvil que abren los agenciamientos. Y es el cuerpo el medio por el que se posibilita tal desplazamiento de la representación. Hans-Thies Lehmann vislumbra también esto como un punto común a las prácticas del teatro

que él llama posdramático. “El cuerpo posdramático se destaca por su *presencia*, no por su cualidad de significar algo. Su capacidad se vuelve consciente para perturbar e interrumpir toda semiosis que pueda partir de la estructura, la dramaturgia y el sentido lingüístico” (Lehmann 352). Hay un desplazamiento que se da desde la comprensión lingüística hacia la escena como acontecimiento; y, al mismo tiempo, desaparece la noción de obra como *érgon* acabado, en favor de lo acontecimental y de la obra como proceso abierto. El espaciamiento y temporización de los cuerpos teatrales configuran imágenes como presencias que valen por sí mismas. Ya no son la imagen de algo, sino cuerpos-imágenes, gestos que se presentan en el acontecimiento escénico.

Sensación y variación

En el intento de ir más allá de la figuración, Deleuze encuentra dos grandes vías (Deleuze 2009 41-49, 101-112), que corresponden a dos formas diagramáticas de componer la pintura. La primera es tender hacia la abstracción (con las modalidades de la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto), alternativa que el autor ve más ligada al cerebro y su mediación; la segunda vía, en cambio, es la de la figura, cuyo influjo se dirige directamente al sistema nervioso. Por eso, esta es la vía de la sensación. “La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación” (Deleuze 2009 41). Este camino, a ojos de Deleuze, es abierto por Paul Cézanne, en quien ve que tal forma sensible no es ya la de un sujeto o de un objeto representado, y a partir de allí se podrá establecer el enlace con la pintura de Bacon. Lo pintado son ciertas fuerzas, la sensación misma, para cuya aparición es necesario que un cuerpo se haga presente. “Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto es vivido como experimentando tal sensación” (Deleuze 2009 42). En el caso de Bacon, de acuerdo con las entrevistas que Deleuze revisa, la sensación involucra un doble carácter: por un lado, es aquello que se opone a un objeto figurativo, esto es, aquello que no representa ni ilustra nada en particular; por el otro, la sensación es lo que hace visibles los desplazamientos de un dominio a otro, por lo cual funciona como un agente de deformación del cuerpo (Deleuze 2009 43). Esto implica que la sensación está compuesta de diversos niveles, no al modo de varias sensaciones por las que se vaya pasando, sino como la síntesis de una pluralidad o una diferencia constitutiva de nivel. De allí que involucre una suerte de movimiento, que es el desplazamiento de un nivel a otro, y que éste se materialice en la distorsión de los cuerpos. La figura, por tanto, captura ese movimiento deformante. La imagen como presencia se aleja, en este sentido, de la representación. La síntesis de la sensación no procede del objeto figurado.

Ahora bien, Deleuze explicita la importancia de distinguir la sensación de lo sensacional y del sentimiento (Deleuze 2009 45-46). Lo sensacional implica una figuración primaria de lo que produce una sensación. Esto no es lo que pretende lograr Bacon con sus figuras. Cuando él remarca que ha intentado siempre pintar el grito y no el horror, está dando cuenta de ello. Su trabajo no está orientado hacia la representación de lo horripilante ni a su narración. Sus figuras no ilustran una historia ni figuran lo sensacional a partir de un referente. Simplemente muestran la presencia de fuerzas invisibles. Su búsqueda tiende a pintar el gesto más que el rostro, es decir, a mostrar cómo las fuerzas desorganizan la estructura orgánica que aparecería en un rostro. El sentimiento, por su parte, no es la sensación, pues, en primer término, ésta no corresponde a un sujeto identificable, ni siquiera se refiere a lo que puede producirse en un eventual espectador. Además, esto supondría la referencialidad a algo que se representa o una narración que se efectúa en la imagen, cosa que no ocurre en los cuadros de Bacon. Si lo pintado es la sensación, esto se debe a que la figura presenta el movimiento de una violencia; esta violencia no es la de lo representado, sino la acción directa sobre el sistema nervioso.

De esta manera, Deleuze arriba a una hipótesis motriz: “Los niveles de sensación serían como detenciones o instantáneas de movimiento, que volverían a componer el movimiento sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia” (Deleuze 2009 46-47). Este movimiento es de tipo intensivo. La sensación hace presente lo que subsiste de ese movimiento, de esa violencia o de esas fuerzas invisibles que se materializan en la pintura. En este sentido, lo que aparece en la figura es la potencia de un ritmo. Éste es el que produce el desplazamiento de un nivel a otro de la sensación. Funciona como un movimiento de contracción y distensión, de sístole y diástole, a partir de cuya coexistencia la imagen adquiere un ritmo de intensidad. El atletismo de los cuerpos da cuenta de ello. Cuerpos que se contraen sobre sí mismos, que se estiran sobre un contorno, muestran, además de una espacialización particular, una manera de presentar el tiempo como ese ritmo intensivo.

La cuestión del ritmo obliga a Deleuze a pensar que la presencia de la figura está en relación con una potencia más profunda que hace del cuerpo una desorganización que lo desvincula de la figuración. La sensación, en este caso, determina formas de variación continua, que hacen posible pensar una organización de la figura que no es estable, sino que se encuentra desajustada. Ésta es la del cuerpo sin órganos. Las figuras baconianas están atravesadas por una potencia de deformación, que hace del cuerpo una imagen no figurativa. El cuerpo sin órganos es el efecto de esa fuerza deformante. “El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo” (Deleuze 2009 51). Este tipo de corporalidad que se hace visible en las figuras de Bacon acontece cuando el ritmo

se sumerge en una suerte de caos o en un movimiento de variación a partir del cual es posible que el cuerpo mismo deje de funcionar como un organismo caracterizado por la jerarquía y presencia de un órgano central. En este sentido, lo que aparece es un estado de variación alotrópica, la presencia provisional de un órgano a su vez transitorio. Este desplazamiento deforma el cuerpo, lo corre de la figuración, y produce la imagen como una forma rítmica, no representativa, intensiva y, a veces, aberrante. El cuerpo, entonces, no tiene órganos, sino niveles, y la sensación no se determina como una cantidad, sino como un estado intensivo, como una variación que se presenta en esos umbrales. Lo que aparece es la presencia de fuerzas que actúan sobre el cuerpo. La sensación no puede ser representativa en este sentido; de modo que la figura es ese cuerpo sin órganos, pura presencia. Las estrategias de Bacon de cepillado y barrido funcionan como un modo de descubrir la figura o, lo que es lo mismo, como un modo de limpiar las partes orgánicas del cuerpo. Esto quiere decir que, a partir de esa técnica, el medio material deja de estar supeditado a la figuración y no se emplea como instrumento para lograr una pintura narrativa. Bacon neutraliza el organismo a partir de su técnica, dejando al descubierto la sensación deformante sobre los cuerpos.

La captura de fuerzas, el pintar la sensación, la neutralización del organismo, el ritmo de las figuras, tienen una cara netamente escénica. Hay una teatralidad como potencia en todo esto. Deleuze piensa el teatro como un movimiento de variación continua. “Lo que cuenta en la variación son las relaciones de velocidad y lentitud, las modificaciones de esas relaciones, en la medida en que acarrear los gestos y los enunciados, según coeficientes variables, a lo largo de una línea de transformación” (Deleuze 2020 27). Este movimiento de transformación también deshace el organismo. La obra misma ya no es un organismo. La estructura que empieza y termina pierde toda importancia. Lo que interesa es lo que ocurre “entre”, es el devenir como movimiento decisivo del teatro. La teatralidad aparece como un espacio intersticial en el que se inscriben cuerpos en relaciones de variación. La lógica de esto es, también, de intensidad. Como ya no hay nada que representar, como la narración ya no domina la escena, ni la identidad de un personaje que debe ser ilustrado captura el cuerpo, entonces aparece el gesto como performance de esos cuerpos que se presentan sobre el escenario. El teatro se vuelve imagen, presencia. Esta presencia insiste sobre la escena, acarrea velocidades y lentitudes, es decir, un ritmo propio de intensidad en la que se presentan los cuerpos como espaciados y temporizados sobre la escena. El teatro de Bene, aunque hay que decir que también gran parte de las prácticas teatrales contemporáneas, adoptan esa lógica de la presencia. Y en tal sentido, la teatralidad se vuelve imagen teatral. En Deleuze lo que muestra la imagen es el devenir. Por eso, fractura la representación. La teatralidad, como ya hemos dicho, no consiste en la mostración de un personaje, sino el proceso de devenir y

construcción de un cuerpo que ya no es una identidad como la que se halla contenida en la noción misma de personaje. Esto se sustrae. La obra no es un producto acabado, sino proceso abierto que consiste en el tránsito y composición de cuerpos con formas variables.

Si bien Deleuze no dice estrictamente que el teatro consista en hacer presente la sensación, sí es claro que una teatralidad de la presencia hace patente afectos. En el teatro aparece “una geometría de las velocidades y de las intensidades, de los afectos” (Deleuze 2020 28). Entre los cuerpos desprendidos de la representación circulan afectos. Los afectos son impersonales, pues “ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos” (Deleuze y Guattari 165). Los afectos están más allá de los sujetos, hacen presentes fuerzas que producen una redistribución de lo sensible, si nos permitimos la expresión rancieriana. La materia teatral se vuelve expresiva, al modo de gestos no significantes. Por lo tanto, el cuerpo sin órganos hace de la teatralidad una imagen donde los medios no tienen otra función que la misma presentación.

Figura como histeria

Deleuze piensa la presencia del cuerpo sin órganos como una histéresis. La provisionalidad de los órganos, esto es, la determinación temporal de un órgano por el encuentro de una onda con una fuerza exterior, hace que el cuerpo se produzca históricamente. La potencia de deformación que se da en este movimiento es lo que Deleuze intenta comprender como histéresis. Según él, en el cuerpo sin órganos aparece una onda, cuya amplitud variable lo recorre de un lado al otro, y de la cual no se puede extraer una forma fija. Esta onda va trazando niveles de acuerdo con su coeficiente de variabilidad. Al mismo tiempo, Deleuze considera que en este trazado se da la acción de una fuerza, que permite el constante desplazamiento. La danza de este encuentro es lo que hace aparecer la sensación de la que venimos hablando. En este sentido, es claro que el cuerpo sin órganos no carece estrictamente de órganos, sino de organización a partir de un órgano central. Está definido por la indeterminación. Los cuerpos que pinta Bacon, entonces, pueden pensarse como histéresis en la medida en que hacen presente la desorganización del organismo y, por tanto, la provisionalidad de la forma, marcada por la variación, la acción de fuerzas y la deformación consecuente. Pero al mismo tiempo, esta forma de histerización, reporta un modelo de escenificación, o del cuerpo como escena nerviosa de la presencia. El movimiento de deformación es tan propio a la pintura de Bacon como al teatro de Bene; y el cuerpo sin órganos, territorio de la histéresis, es el enlace entre la imagen como figura y la imagen teatral.

Deleuze destaca que estas potencias deformantes pueden remitirse a la manera en que aparece y se forma la histeria en el siglo XIX:

Y en primer lugar las célebres contracturas y parálisis, las hiperestésias o las anestésias, asociadas o alternantes, unas veces fijas y otras veces migratorias, según el paso de la onda nerviosa, según las zonas que invista o de las que se retire. Después los fenómenos de precipitación y de adelantamiento, y al contrario, de retraso (histéresis), de *ya-tarde*, según las oscilaciones de la onda adelantada o retrasada. Después, el carácter transitorio de la determinación del órgano según las fuerzas que se ejercen. Después aún, la acción directa de estas fuerzas sobre el sistema nervioso, como si el histérico fuera un sonámbulo en estado de vigilia, un "Vigilámbulo" (Deleuze 2009 55).

Estos movimientos, estas características del cuerpo histerizado, hacen que la figura introduzca el tiempo en el cuadro. La presencia transitoria de los órganos va marcando diferencias de nivel en la figura. Los cuerpos de Bacon parecen desbordarse en ocasiones, precipitarse por la fuerza de gravedad, como puede observarse en *Three studies for a crucifixión* de 1962, donde las figuras se distorsionan a tal punto que aparecen como un trozo de carne carente de huesos, haciendo evidente un movimiento de derrumbe; pero también dan cuenta de una onda intensiva que parece retrasarse, a la que se llega tarde, es decir, que presenta un cuerpo por el que algo ha pasado, pero que ya no se observa como una fuerza fija. Como puede verse en el tríptico de 1967 *Three studies for a self-portrait*, en el que la deformación de la cabeza deja al descubierto una onda que la distorsiona de manera diferente en cada una de las tres partes de la serie, una onda que ha pasado y a la que ya no asistimos, y que deja zonas donde algo falta en la figura. Esto es lo que otorga un ritmo particular a las imágenes. El cuerpo sin órganos introduce, de esta manera, el tiempo en el cuadro, regulado por un uso del color y la textura que no es liso como en los fondos de las pinturas de Bacon, sino con variaciones cromáticas mucho más marcadas. Por ello, Deleuze habla de un cronocromatismo de las figuras (Deleuze 2009 55). Esto interrumpe el curso figurativo de la imagen.

El ritmo de las figuras, en el que se hace presente el tiempo en el cuadro, está determinado por la captura de fuerzas dentro de la imagen. Pero ¿cómo se logra tal captura? La técnica de Bacon consiste en fregar y limpiar ciertas zonas del cuadro. A través de esto, logra mostrar cuerpos recorridos por una onda deformante. Se conquista un efecto de hiperestesia, de exceso anormal de percepción táctil; un cuerpo anómalo que muestra el gesto doloroso, no ya el dolor (de allí el interés de Bacon por mostrar el grito, no el horror). Pero, a su vez, se alcanza un efecto de anestesia, de parálisis, que se ve acentuado por las zonas faltantes en los cuerpos, como si una fuerza hubiera pasado o estuviera pasando y arrastrando consigo la materia misma. De esta manera, hay un tiempo y un ritmo en el cuadro. Éste permite hacer presente algo que está por debajo del organismo,

el cuerpo sin órganos. La figuración, la representación orgánica, quedan disueltas por la presencia histórica del cuerpo sin órganos.

Presencia, presencia, es la primera palabra que llega ante un cuadro de Bacon. ¿Es posible que esta presencia sea histórica? El histórico a su vez es aquel que impone su presencia, pero también aquel para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que le da a cada cosa y comunica a cada ser este exceso de presencia (Deleuze 2009 57).

Esta presencia se distingue de la representación (Deleuze 2007 52), haciendo que lo histérico sea todo el cuadro. Su acción se ejerce directamente sobre el sistema nervioso. Es una insistencia. Como vimos en la cita anterior, Deleuze remarca que la histeria del cuadro es la forma en que se impone de manera excesiva la presencia que hay detrás del organismo. Por ello, no es que Bacon represente su propia histeria, sino que hace de la pintura una presencia histórica, cuya acción inviste de manera directa al ojo. Ojo que se transforma en un órgano polivalente, pues se libera de la percepción orgánica. Los colores, las líneas, las zonas faltantes, el movimiento deformante e histórico de la figura, hacen visible la pura presencia del cuerpo. La representación queda barrida de la imagen.

Esta histeria recorre el teatro. Desde que Artaud (1975) declarara la guerra al organismo y planteara la necesidad de un cuerpo sin órganos que se libere de la subordinación al orden de las jerarquías, el teatro ha recorrido un camino de experimentación sobre la corporalidad en virtud de encontrar en ella una potencia vital que no esté capturada o mediada por otra instancia superior o ajena a la misma vida. El teatro de la crueldad es la búsqueda de eliminar esa distancia entre las fuerzas vitales y el teatro como expresión sensible de dichas fuerzas. La misma preocupación se encuentra en Jerzy Grotowski (1970), por ejemplo, cuando indaga la posibilidad del teatro como un laboratorio en el que se experimenten formas posibles de la expresión, dentro de las cuales el impulso vital no esté mediado por la representación. De hecho, en Grotowski también se pone en funcionamiento una maquinaria de sustracción para lograr ese objetivo. Su “teatro pobre” amputa todos los elementos que no sean imprescindibles para la teatralidad, hasta llegar al punto irreductible del cuerpo actoral. Y el trabajo sobre ese cuerpo indaga formas expresivas que están siempre en un estado de devenir. En Carmelo Bene, esa investigación fulgura no sólo como sustracción de los elementos de poder, sino, además, como una potencia deformante de los cuerpos. El teatro mismo se transforma en gesto histórico. El problema de la transformación o variación se vuelve un tema de deformación. Eso permite, a los ojos de Deleuze, que el movimiento sea siempre una instancia de captura de fuerzas, un proceso donde las ondas intensivas recorren los cuerpos y transforman la teatralidad entera en un devenir. Por eso, el teatro no representa, sino que muestra la presencia de un cuerpo sin órganos, de movimientos de variación continua; en última instancia,

hace presente una histéresis que no prescinde de la potencia de deformación como modalidad de configuración de la imagen.

Liberado de las capturas de la representación, el teatro emerge como acontecimiento en el que la fuerza del devenir es productora de formas; o más bien, es productora de desfiguraciones. Hay una histéresis de la materia teatral. Dado el cuerpo sin órganos como el residuo de un movimiento de desmontaje de las jerarquías que configuran la escena, el teatro aparece como imagen. La teatralidad está investida por la imagen como presencia, cuyo territorio es el cuerpo. La imagen teatral aparece cuando esa presentación fractura el régimen de la representación mimética en favor de formas gestuales, no significantes, cuyo coeficiente de variación continua pone la escenificación como un plano donde lo teatral es un recorrido, un devenir de cuerpos atravesados por fuerzas deformantes.

Conclusión

Hemos visto cómo Gilles Deleuze trabaja la imagen en la obra de Francis Bacon por medio de la categoría de figura. Desde allí, intentamos trazar un arco entre la noción de figura y la de imagen teatral, observando que este enlace está tendido por la fractura de la representación mimética. Para ello, nos concentramos en los caracteres fundamentales que la noción de figura proporciona para pensar la imagen como presencia. Entre ellos, nos encontramos, en primer lugar, con que la figura emerge de un caos-germen, el diagrama. Esto posibilita que la figura desplace toda figuración: sustrayendo los elementos figurativos, queda por debajo la figura. La imagen, en este sentido, no es narrativa ni ilustrativa. En segundo lugar, la figura aparece como aquello que hace visibles fuerzas. De allí que la pintura haga presente la vía de la sensación, que es impersonal, y es el trabajo de las fuerzas sobre un cuerpo. En tercer término, esos cuerpos son producto de una histéresis. Por lo tanto, la noción de cuerpo sin órganos entra en juego como un elemento crucial que deshace toda forma figurativa, orgánica y jerárquica, y, sobre todo, hace del cuerpo una presencia atravesada por fuerzas deformantes. Entendidos estos puntos, consideramos que todos estos elementos aparecen como una potencia teatral de la imagen. Separada de la representación mimética, la imagen figura pone en escena una configuración de los cuerpos que responde a una lógica de la sensación, en la que la desfiguración produce un ritmo de la imagen y los cuerpos fracturan todo régimen representacional. Allí encontramos un enlace con la teatralidad que nos permite pensar la noción de imagen teatral. Ésta se puede trazar desde la categoría de figura, adoptando sus propios caracteres. En primer término, la imagen teatral implica una sustracción de lo figurativo. En el texto de Deleuze sobre Carmelo Bene, esto aparece como la

amputación de centros de poder, sintetizados principalmente en la dramaturgia, como organizador lingüístico de la representación, y el personaje, como instancia identitaria que ilustra el discurso. Al sustraer estos elementos, la materia teatral cambia por completo y se desplaza hacia la presentación. En segundo término, en el teatro devenido presencia aparece una lógica de los afectos, también impersonales. Esto permite la construcción de la teatralidad como un dispositivo que pone en marcha el devenir. Ya disuelta la representación, los cuerpos están en un movimiento de variación continua y la obra emerge como ese proceso de configuración de una corporalidad, nunca acabada. El teatro se resuelve en el acontecimiento. Finalmente, dados los elementos anteriores, el cuerpo también se halla histerizado. Aparece en la teatralidad la desorganización del organismo, el cuerpo sin órganos como instancia de desfiguración de las formas miméticas y el teatro desplazado hacia el gesto.

De acuerdo con esto, podemos entender que en el teatro se produce una modulación de la imagen y, por ello, hablamos de imagen teatral. Desprendido del régimen de la representación, todo elemento de la teatralidad se vuelve imagen teatral. Los medios del teatro se transforman y nos encontramos nuevamente con la presencia. Esta modulación de la imagen tiene por territorio el cuerpo, los cuerpos que, sustraídos a la lógica de la representación, se constituyen ellos mismos como imágenes y presencias materiales.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Caldén, 1975.
- Beaulieu, Alain. *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Letra Viva, 2012.
- Castillo, Alejandra. *Imagen, cuerpo*. Adrogué: La Cebra, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Deleuze, Gilles. "Un manifiesto de menos". G. Deleuze y C. Bene, *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus, 2020. 11-37.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2013.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1970.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato/Cendeac, 2013.
- Liotard, Jean-François. *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra, 2014.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, 2015