

## El teatro de Luis Cano a la luz de Deleuze-Guattari. Una reflexión alrededor de Desmoronamiento y El topo

Fecha de recepción: agosto 2015  
 Fecha de aceptación: octubre 2015  
 Versión final: diciembre 2015

Marta Noemí Rosa Casale (\*)

**Resumen:** A pesar de su enorme variedad, es posible hallar en la obra de Luis Cano ciertas constantes. Una de ellas es la enunciación colectiva, factible de ser leída en la acepción de Deleuze-Guattari no solo como multiplicidad de voces que impiden la idea de un sujeto único y centrado, sino como un flujo de objetos, energías y entidades (maraña, multitud, colectividad) atravesados por el recuerdo. Igualmente fructífera resulta la noción de haecceidad como principio de individuación que trae consigo la temporalidad del acontecimiento.

Nos proponemos un recorrido, a la luz de estos conceptos, por dos obras disímiles en sus temáticas y procedimientos estéticos.

**Palabras clave:** enunciación – acontecimiento - individuación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 115]

*“El diálogo no tendría que establecerse entre personas, sino entre líneas, entre capítulos o partes de capítulo. Esos serían los verdaderos personajes. Perder la memoria: mejor levantar bloques, hacer que floten.” (Gilles Deleuze, 1980, Dialogos).*

*“Quién habla es, a veces, algo tan difícil de determinar...” (Luis Cano, 2012, Una clase portátil. Escuela de marionetas).*

Este artículo aspira a “traicionar” a Deleuze en el menor grado posible, procurando evitar interpretar, crear nuevos significantes, emprender un análisis siempre factible de caer en una lógica despótica. Si tuviésemos que ser rigurosos, quizás la poesía sería el recurso más apropiado para abordar el núcleo de su filosofía, a veces tan esquivo en la medida que se niega a una estructuración rígida, a un abordaje organizado y segmentario; en fin, en la medida en que se mantiene vivo. No obstante, dos conceptos de los desarrollados en conjunto con Guattari, guiarán nuestra lectura de sendas piezas del dramaturgo argentino Luis Cano: el de enunciación colectiva y el de haecceidad. Aunque no es el objetivo principal, el recorrido incluirá también, ocasionalmente, el esbozo de algunos rasgos cartográficos de las posibles líneas de fuga, las aperturas y flujos de pensamiento que los textos plantean y en los cuales se insertan.

Antes de iniciar nuestro análisis conviene aclarar que las obras elegidas son eminentemente discursivas: los personajes son sobre todo voz. En ellas las palabras tienen un peso fundamental y, especialmente en *El topo*, toda su carga lógica. No se trata de textos que hagan un uso deconstructivo del lenguaje -que lo fuercen, arrastrándolo fuera de sus propios límites-, aunque este fenómeno sí se da a nivel de la enunciación, sin dudas rizomática, que va tejiendo una red de voces confusa, enmarañada, inestable. Por otra parte, tanto *El topo* (2014) como *Socavón/ Desmoronamiento* (1999/2006)

toman la forma de un monólogo en la que “un” sujeto recuerda, y a medida que recuerda trae a escena un trozo de su pasado, aunque la forma en la que lo trae no sea la usual narración lineal y aunque ese tiempo pretérito traiga consigo otras formas distintas del recuerdo individual. Estas características son, precisamente, las que permiten una exploración de los textos bajo el aparato conceptual escogido.

### Claves de Lectura – Aparato teórico

Con el fin de guiar la lectura de las dos obras propuestas, definiremos previamente algunos de los conceptos acuñados por Deleuze- Guattari involucrados en este artículo.

#### 1) El pensamiento rizomático

Deleuze critica tanto la lógica binaria y las relaciones biunívocas propias del sistema clásico de pensamiento (la forma arborescente del psicoanálisis, la lingüística, la informática), como el sistema-raicilla o raíz fasciculada propios del pensamiento moderno, porque ambos sistemas -aún en su diversidad- no superan el dualismo y conservan, en última instancia, el recurso a la unidad. A estos sistemas de pensamiento el filósofo francés contrapone el rizoma, al que define con una imagen tomada de la botánica: tallo subterráneo superficial que se va ramificando en todos los sentidos. Ni árbol ni raíz, cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro; en él eslabones semióticos de cualquier naturaleza (lingüísticos, económicos, políticos, biológicos) se engarzan en forma muy diversa formando flujos y bulbos, y evolucionan por salto entre líneas heterogéneas. A nivel del rizoma se constituyen las multiplicidades como sustantivo, más allá de cualquier pseudo unidad o de cualquier dicotomía objeto/sujeto. Tanto los agenciamientos como las haecceidades son rizomáticas.

## 2) Agenciamiento

Concepto clave de su filosofía, un agenciamiento es “un aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones”. (2014:14) Los agenciamientos pueden ser de deseo o de enunciación según se refieran al hacer o al decir. Son siempre colectivos y actúan a la vez sobre flujos materiales, semióticos y sociales.

### 3) La enunciación colectiva

Para Deleuze todo enunciado proviene de un agenciamiento, es decir, es siempre colectivo y pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos (1980, p. 61). De lo que se sigue que en la enunciación, en la producción de enunciados, no hay sujeto; el nombre propio no designa sino a una colección de elementos disímiles que obran en conjunto. Deleuze y Guattari utilizan el verbo habitar para describir el modo en que estas multiplicidades se conforman y se involucran con las cosas, término infinitivo sobre el que volveremos más adelante. Una multiplicidad es siempre relacional y expresable con la conjunción “Y”, aunque su naturaleza no se confunde con sus términos ni, tampoco, con la relación misma. Su característica fundamental es darse en el “entre”, en el “medio de”.

### 4) Haecceidades

Para Deleuze existe otro modo de individuación que no resulta en formas, sujetos o cosas. “Una hora, un día, una estación, un clima, [...] tienen una individualidad perfecta que no se confunde con la de una cosa o la de un sujeto constituidos.” (1980, p.104). Se trata de la individuación por haecceidad. Una haecceidad no comporta una temporalidad instantánea, opuesta a la permanencia o duración, pero sí distinta; refiere a un tiempo flotante, el tiempo del acontecimiento Aión, en contraposición a Cronos, el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas.

Tal como los agenciamientos, a los que en cierto sentido Deleuze las homologa, las haecceidades se definen por afectos y fuerzas, y se expresan en artículos y pronombres indefinidos, pero no indeterminados, en nombres propios que no designan personas, sino que señalan acontecimientos, en verbos en infinitivo que no son indiferenciados, sino que constituyen devenires o procesos. Las haecceidades solo se dan en el plano de consistencia, plano de las mutaciones, de los devenires, en el cual las segmentaridades son flexibles.

### Los otros que hablan en mí: *Desmoronamiento*

“La literatura solo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder decir Yo” (Deleuze, 1996, Crítica y clínica).

Desde su primera línea *Desmoronamiento* muestra una mezcla de voces en apariencia interiores y que, no obstante, difícilmente puedan atribuirse a un sujeto. En todo caso, no se sabe con exactitud quién habla pero, sin dudas, no es uno. Si bien en el texto dramático es indiscernible, a pesar de la asignación al “hablista” de algunos párrafos y de la división gráfica en distintos apartados, la puesta en escena vuelca de algún modo

el discurso hacia un monólogo puesto que hay una sola persona en escena. Sin embargo, las distintas voces (bien diferenciadas en el texto-espectáculo) parecen establecer un diálogo. Entonces: ¿quiénes hablan?, ¿hay realmente un solo personaje?

En cuanto al tiempo verbal empleado, el discurso marca –aunque no con absoluta claridad– un tiempo presente (el del/los interrogatorios), pero también determina un tiempo pasado (el de la compra del cuchillo, el de la muerte de la mujer) y, por último, un tiempo indefinido, ligado al estilo indirecto libre, un tiempo que no podría denominarse cronológico, pero esos tiempos se entremezclan y no son fácilmente distinguibles. Voces multiplicadas se corresponden con tiempos multiplicados; líneas temporales coexisten entrecruzándose; elementos heterogéneos se interconectan dando lugar –en el sentido más deleuziano– a una intertextualidad compleja. Se trata de una estructura rizomática.

#### “4. Segundo interrogatorio.

Usted levantó las cejas.

No me había enterado.

No lee los diarios.

Las noticias del turf; me gustan los nombres de los caballos.

Pero no me interesa si no leo el diario por encima del hombro de otro. Con mi propio diario me aburro, se me cae de las manos.

Entonces no sabía.

En las páginas de turf no decía nada.

Usted preguntó si la habían apuñalado.

Fue lo primero que me vino a la mente.

Esa no es una respuesta.

Un hombre, entre el público, asiente comprensivo”

*Desmoronamiento*, pág. 63

El dispositivo de enunciación no centralizado rompe con la unidad de la conciencia para dar cuenta de un sujeto que se diluye, de una frontera inestable que separa el yo y el él, el otro, los otros. El yo deviene multiplicidad: el cuidador de plaza, el ferretero, un vecino. El salto que se produce en la última línea del parlamento citado entre dos niveles de realidad es otra muestra de la heterogeneidad de elementos que conforman el texto (en otras escenas, asimismo, aparece lo onírico). Se trata de una “totalidad” –por otra parte, inacabada– de otro tipo que la del objeto o la del sujeto. Estamos en presencia de un agenciamiento colectivo de enunciación. Si bien para Deleuze-Guattari toda enunciación es colectiva, el caso de *Desmoronamiento* es especialmente interesante en cuanto pone de manifiesto, a través del pensamiento, esta estructura, la hace evidente mediante el recurso dramático del recuerdo y la personalidad esquizoide del protagonista (no por casualidad el método propuesto por los estudiosos franceses se llama “esquizoanálisis”). Por otro lado, un agenciamiento no solo involucra una multiplicidad de voces e intertextualidades, sino un flujo de afectos, energías y entidades, que *Desmoronamiento* también expone: el cuchillo, la mano, sobre todo la mano.

El texto de Cano está en permanente mutación:

“10. Quinto interrogatorio/ Era una mujer hermosa/ ¿Mi madre?/ No, su esposa/ ¿Venía seguido a comprar acá? ¿Si usted venía seguido, por alguien...?/ No. Si *ella* venía *siempre*/ Yo no me ando fijando en eso/ ¿No era hermosa?/ Cuando pasaba, saludaba. Hay gente que ni mira. Algunos viven años acá, y hacen que no lo conocen. Pasan de largo. Algunos, espían por la mirilla pero no quieren dejarse ver. ¿Era eso lo que me preguntaba?/ Si la veía. ¿Venía seguido? ¿Ese día, usted la vio?/ No, ayer no/ ¿No dice que saludaba todos los días?/ A veces estoy ordenando los cajones/ ¿No sabe qué vestido llevaba puesto ese día?/ Estaba ordenando los cajones. A veces hay que volver a acomodar cada herramienta.../ ¿Está seguro de que fue ayer?/ Un lugar para cada cosa, ¡y cada cual a su perrera!/ ¿Se fijó si tenía puesto el vestido lila? Era una mujer hermosa/ ¿Su madre?/ Mi esposa”/ *Desmoronamiento*, pag 67/ (el destacado es nuestro)

En este segundo ejemplo podemos notar cómo en una misma escena se produce una inversión entre los extremos yo-tú del diálogo, subrayándose de este modo un devenir dramático que no puede enmarcarse en una relación causa-efecto, sino que más bien surge de conexiones transversales que progresan por asociación y contagio. Desde la estética del absurdo en la que abreva, Cano se coloca en la línea de segmentación que Deleuze-Guattari denominan molecular, hecha de silencios, alusiones, insinuaciones, palabras necesariamente polívocas. A pesar de que el recuerdo es el motor de la acción, éste se manifiesta más como olvido que como memoria propiamente dicha. A la memoria “larga”, arborescente y centralizada, el dramaturgo contrapone (tal como lo hacen Deleuze-Guattari) una memoria corta, rizomática, que no está sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez con su objeto, sino que importa discontinuidad, ruptura, multiplicidad. Por otra parte, el loco, el anómalo -una de las posibles interpretaciones del texto- pertenecen a esa minoría que nos coloca de lleno en lo molecular dando lugar a una posible línea de fuga.

Por último, es necesario remarcar que, si bien el final es, de algún modo, conclusivo (aunque de cierta ambigüedad importa un punto culminante en función del desarrollo dramático), la obra está estructurada en su totalidad en base a *mesetas*, tal cual están definidas en el aparato conceptual que tomamos como clave de exploración: aunque conectadas entre sí son, de algún modo, independientes una de otras, pueden ser leídas en distinto orden y no están direccionadas específicamente hacia un fin. Este hecho corrobora, por un lado, su calidad de rizoma y, por el otro, la correspondencia entre los procedimientos de escritura y la realidad de la que se quiere dar cuenta.

#### La Geografía en lugar de la Historia: *El topo*

“Porvenir y pasado no tienen mucho sentido, lo que cuenta es el devenir-presente: la geografía y no la historia” Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*

“El perro flaco corre por la calle, ese perro flaco es la calle.” Virginia Woolf, citado por Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*

En *El topo* alguien -no se sabe con exactitud quién, quizás el mismo Topo (o su doble), tal vez alguien que lo conocía y fue testigo de lo que aconteció- recuerda cómo era “el viejo teatro” antes de su demolición, recuperando no solo parte de la historia individual de aquellos que lo habitaron, sino también una tradición: la del teatro a la italiana, las compañías, el repertorio. La línea narrativa toma la forma de extenso racconto, pero el tiempo que convoca el relato no es el de la cronología sino el del acontecimiento: todo sucede mientras el edificio se desmorona dando muerte al Topo que queda aplastado por los escombros. No son recuerdos que siguen unos a otros, como pudiera parecer, sino un bloque de memoria, o mejor dicho, todo lo contrario: un bloque de devenir (conexión de tallos, rizoma) que involucra una época en toda su complejidad, la del esplendor de ese teatro que su derrumbe paradójicamente perpetúa<sup>1</sup>. Un bloque que muta y flota, a pesar de la apariencia lineal de la historia. La utilización de distintos tiempos verbales y diferentes recursos de exposición dramática (cita, narración directa, diálogo, desdoblamiento de personajes) da cuenta de ese enjambre heterogéneo de voces, afectos y materiales que lo conforman. Rizoma, haecceidad: este teatro-hombre-compañía.

El Topo es ese teatro en el que nació y vivió:

Eras algo vestido con trajes usados, con el vestuario de cómicos viejos, con ropa de pigmeo, amamantado en talleres y oficinas, hecho dormir en camarines al principio. [...] Eras todas esas cosas pero confusas, eras el timbre en el pasillo para avisar que empezó la función «la función *vermut*», los cajones falsos, eras todas las cosas de antes, el depósito de escenografía, la orquesta, cosas que amaste y un día volaron por el aire. (Cano, *El topo*, s/p)

La utilización del verbo ser trasciende la posibilidad de la mera metáfora. Aunque distintos, el Topo y el teatro se funden en una sola entidad, construida desde el texto por el uso de dicho verbo en descripciones o acciones que los vinculan. Se va formando de este modo un sistema tripartito de personajes que involucra a quien habla en primera instancia (el “yo” del diálogo), al Topo (el “tú” y al teatro, convertido él mismo en personaje, amalgamándose los tres, en forma progresiva, con otras voces en una multiplicidad, dando lugar a un dispositivo de enunciación complejo y múltiple. Aquí es necesario notar, una vez más, como lo hacíamos más arriba con referencia a *Desmoronamiento*, la presencia de un personaje anómalo, en este caso deforme -y por lo tanto limítrofe en el sentido que Calabrese da a este término (1999, p.75)-, personaje cuya presencia nos coloca ante una línea de fuga que exploraremos en detalle más adelante.

Teatro y Topo (o Teatro, Topo y espectro del Topo) forman un solo bloque, son parte de una haecceidad que los incluye como distintos e indisolubles, y que remite a un tiempo y a un lugar determinados, aunque no un tiempo histórico. Un agenciamiento territorializado que

se desterritorializa en el texto-dramático para reterritorializarse en el texto-espectáculo, en la obra en acto. El viejo teatro resurge en el nuevo, se hace nuevo teatro. Deviene otra cosa, encuentra su línea de fuga<sup>2</sup>.

Por lo demás, la estructura rizomática coloca a la obra en una red de intertextualidades explícitas e implícitas –el nombre de los personajes tomados del *Don Juan*, de Molière; la cualidad deforme del protagonista y algunas de sus características que remiten a *El jorobado de Notre Dame* o *El fantasma de la ópera*, por citar algunas de las más evidentes- al mismo tiempo que se inserta en toda una tradición teatral, aunque lo hace desde la periferia, ya que rescata y transforma, no siendo nunca pivote o centro irradiador.

Una de las constantes en las obras de Cano es, precisamente, esta importancia decisiva del lugar (*territorio*), sobre todo cuando el personaje recuerda. El personaje/ recuerdo siempre queda “pegado” al espacio convocado por la memoria, *habita* ese lugar, es ese lugar. Sucede con la playa de *Aviones enterrados en la playa*, la casa de *Vuelta a casa* o *Partes del libro familiar*, y también con *El topo*:

En el viejo teatro cuando una compañía terminaba la temporada, cada quien debía llamarse a sí mismo. Al salir y dejar la sala debía decir, decirte: Vení. Para evitar que una parte tuya quedara atrapada en aquel edificio. «Para evitar que una parte tuya quedara atrapada en aquel edificio.» (Cano, *El Topo*, s/p).

En este sentido puede entenderse la afirmación de Deleuze-Guattari acerca de que: “El entorno es una noción, a la vez topológica y cuántica, que indica la pertenencia a una misma molécula, independientemente de los sujetos considerados y de las formas determinadas.” (2014, p.263)

Así, *El topo* despliega su propia cartografía, y lo hace más claramente en la medida que tanto el texto dramático como su protagonista arraigan en un lugar, son un lugar: largos párrafos se abocan a la descripción de cómo era ese teatro (y, con él, cómo eran/son todos los teatros que respondían/responden a esa concepción): las butacas, la puerta trampa, las luces, las bambalinas, la boca del escenario -asimilada a la boca del Topo por Cano, en una de esas líneas a las que hacíamos referencia más arriba: el Topo es el teatro-. Las determinaciones espacio-temporales dejan de ser predicados de las cosas para pasar a ser dimensiones de las multiplicidades. En tanto forma parte de un agenciamiento el Topo deviene teatro, conforma una haecceidad que involucra afecto y movimiento. De este modo, la obra explícita su carácter más geográfico que histórico, característica que, por otra parte, le cabe a toda pieza literaria<sup>3</sup> -y, también, a toda vida- en tanto que es posible marcar en ellas coordenadas y flujos, trazar líneas de los tres tipos que distinguen los pensadores franceses: segmentaridad dura, flexible y líneas de fuga. Si bien el presente análisis se volcó a las líneas del segundo tipo –segmentaridad que, quisimos demostrar, el mismo Cano privilegia- es necesario remarcar que siempre existen las tres, algunas más fuertes que otras.

## Conclusión: Posibles líneas de fuga

“Individuos o grupos, estamos atravesados por líneas, meridianos, geodésicas, trópicos, husos que no marcan el mismo ritmo y que no tienen la misma naturaleza. [...] Una línea de fuga, ya compleja, con sus singularidades; pero también, una línea molar o habitual con sus segmentos; y entre las dos (?), una línea molecular, con sus cuantos que la hacen inclinarse de un lado o de otro.” (Deleuze-Guattari, 2014, Mil mesetas)

El aparato conceptual que desarrollan Deleuze-Guattari propone un análisis de grandes trazos, en el sentido literal de la expresión: se trata de líneas, no de puntos, que conforman un *mapa*, y no un *calco*; no va al detalle, sino que se propone dar cuenta en una visión abarcadora de los sistemas sígnicos y sus cruces, los estratos, las territorializaciones y posibles líneas de fuga<sup>4</sup>. Dicho análisis está inserto indisolublemente en su filosofía, es inseparable de ella y la abarca toda, precisamente por su carácter rizomático. Desde este marco teórico nos hemos planteado explorar dos obras de Luis Cano, marcando, fundamentalmente, la concepción rizomática de sus textos y el aparato enunciativo complejo que éstos hacen patentes. Es decir, nos detuvimos, sobre todo, en la línea molecular. Por supuesto, este recorrido no puede ser sino sesgado por las razones sugeridas más arriba, y también por una cuestión de limitación del alcance de este artículo.

Sin embargo, a modo de conclusión, nos gustaría indagar más detalladamente las implicancias de *El topo* a la luz de su contexto de enunciación, es decir, las posibles líneas de fuga.

Una línea de fuga supone siempre una ruptura y, por lo tanto, una *desterritorialización* que permitirá nuevas conexiones rizomáticas. En este caso, la huida es huida de una tradición a la que paradójicamente se perpetúa: la del teatro a la italiana, el repertorio, las compañías. Con proliferación de componentes posmodernos (sujeto escindido, intertextualidades varias, fragmentación del discurso y, más específicamente, en lo teatral: soliloquio, evidencia del artificio, ruptura de las tres grandes unidades aristotélicas), *El Topo* hereda una tradición a la vez que escapa de ella transformándola; traza una línea de fuga que le permite de algún modo evadir la disyuntiva teatro posmoderno/teatro clásico (o nuevo teatro/viejo teatro), deshaciendo el dualismo desde dentro. Se trata de una línea creadora que, de algún modo, surge en contra de las corrientes estéticas dominantes o, más precisamente, “*entre ellas*”. Para entender con claridad la innovación propuesta por Luis Cano con *El topo* hay que tomar en cuenta el contexto de producción y confrontar las diferentes líneas estéticas vigentes al momento, así como los micro-centros de poder imperantes en el campo teatral.

Aunque la versión definitiva de *El topo* no vio la luz sino catorce años después -en el 2014, año en el que se estrenó bajo su propia dirección-, la obra fue escrita gracias a una Beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes en el año 2000. Es decir, surge en las pos-tercerías de un siglo cuya última década se caracterizó, dentro del ámbito teatral, por el advenimiento de

una multiplicidad de micro-poéticas extremadamente diversas. (Dubatti, 1999). Dentro de ese panorama, sin dudas muy heterogéneo, Susana Tarantuviez identifica dos tendencias centrales opuestas: la realista y la de intertexto posmoderno (2001, p.176). Si bien la obra de Cano entraría dentro de la segunda por muchas de sus características, en la medida que recoge ciertos saberes en relación a un tipo de teatro que considera destinado a desaparecer se entronca -o mejor dicho, hace rizoma- con una tradición realista-clásica que, por otra parte, el autor remonta muy atrás a través de la explicitación de las diferentes intertextualidades antes mencionadas, y más concretamente relacionándola con un teatro bien determinado, incluso ediliciamente. Allí, en el “entre”, surge esta línea de escape que para Deleuze-Guattari es siempre desestabilizadora en tanto que promueve el cambio, des-obstaculiza el devenir *otro* de lo que, de otra manera, cristalizaría, permite que circulen los flujos libremente. Una línea de fuga es siempre un camino lateral, una senda poco transitada y, por esto mismo, implica estar en los márgenes; de hecho, ese es el lugar de *El topo* en ese preciso entramado de líneas de fuerzas del contexto de su aparición. En este sentido, no puede decirse lo mismo de *Desmoronamiento*, aunque cuadre dentro del teatro de intertexto posmoderno y éste remita al circuito alternativo, por naturaleza minoritario. Por último, una línea de fuga entraña siempre un peligro: en cualquier momento puede convertirse en línea de abolición, de aniquilación, de autodestrucción, en la medida en que no logre transformar las multiplicidades en devenires de paso, en que no cumpla su función y ella misma resulte bloqueo, agujero negro. Esperamos haber demostrado que éste dista mucho de ser el caso de las obras objeto de nuestro estudio.

Aunque disímiles, *Desmoronamiento* y *El topo* muestran algunas constantes –muchas de las cuales se repiten en gran parte de la producción del autor y constituyen marcas de estilo- factibles de ser leídas a la luz del aparato conceptual propuesto por Deleuze-Guattari. Dicha lectura se muestra especialmente fértil en la medida que permite subrayar algunas características medulares del texto que de otro modo quizás pasarían desapercibidas y hacerlas entendibles, marcando la relevancia del dispositivo de enunciación puesto en marcha en relación con el tema elegido.

#### Notas:

<sup>1</sup> “La Memoria tiene una organización puntual, puesto que cualquier presente remite a la vez a la línea horizontal del curso del tiempo (cinemática), que va de un antiguo presente al actual, y a una línea vertical del orden del tiempo (estratigráfica), que va del presente al pasado o a la representación del antiguo presente.” (2014: 281) Los bloques, en cambio, son rizomáticos.

<sup>2</sup> Aquí hay que recordar el rol que Deleuze-Guattari dan al Doble, al Outsider y al secreto en relación con la línea de fuga.

<sup>3</sup> “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” Deleuze-Guattari (2014: 11)

<sup>4</sup> “El esquizoanálisis no tiene por objeto elementos ni conjuntos, ni sujetos, relaciones y estructuras. Tiene por

objeto lineamientos, que atraviesan tanto a grupos como a individuos.” Deleuze-Guattari (2014: 199)

#### Referencias bibliográficas

- Calabrese, Omar (1999) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Cano, Luis (2014) *El topo*. Texto inédito
- Cano, Luis (2012) *Escuela de marionetas, textos dramáticos de Luis Cano*. Buenos Aires: Libro Disociado Editores.
- Cano, Luis (2006) *El paciente – Retrato de una familia en invierno- Ostras frescas – Desmoronamiento*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2014) *Mil mesetas*, Tomo I. Buenos Aires: Biblioteca Popular Los libros de la Buena Memoria.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2014) *Mil mesetas*, Tomo II. Buenos Aires: Biblioteca Popular Los libros de la Buena Memoria.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1980) *Diálogos*. Valencia: Pretextos
- Deleuze, Gilles (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Dubatti, Jorge (1999) *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Tarantuviez, Susana (2001) “Tendencias del teatro argentino actual” en Revista de Literaturas Modernas, nº 31, Año 2001, F.F.y L., Mendoza, Argentina.

**Abstract:** Despite its enormous variety, is possible to find in the work of Luis Cano certain constants. One is the collective enunciation likely to be read within the meaning of Deleuze-Guattari not only as a multiplicity of voices that keep the idea of a single subject focused, but as a flow of objects, energies and entities (tangle, crowd and community) traversed by the memory. Equally successful is the notion of haecceity as principle of individuation that brings the temporality of the event. We propose a tour of two works dissimilar in their thematic and aesthetic procedures, in the light of these concepts.

**Key words:** enunciation - event - individuation.

**Resumo:** Apesar de sua enorme variedade, é possível achar na obra de Luis Cano certas constantes. Uma delas é a enunciação coletiva, factível de ser lida na acepção de Deleuze-Guattari não só como multiplicidade de vozes que impedem a ideia de um sujeito único e centrado, senão como um fluxo de objetos, energias e entidades (maraña, multidão, colectividade) atravessados pela lembrança. Igualmente fructífera resulta a noção de haecceidade como princípio de individuação que traz consigo a temporalidad do acontecimento.

Propomos-nos um percurso, à luz destes conceitos, por duas obras disímiles em suas temáticas e procedimentos estéticos.

**Palavras-chave:** enunciação – acontecimento - individuação.

<sup>(\*)</sup> **Marta Noemí Rosa Casale:** Licenciada en Artes Combinadas Universidad de Buenos Aires. Profesora de Filosofía Universidad Católica Argentina. Coautora de Una historia del cine político y social en Argentina.