

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 15, Núm. 26**

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## La imagen teatral entre lo intolerable y lo aberrante

Nicolás Perrone\*

\* Universidad de Congreso, Argentina.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1979-4771>  
*e-mail*: [luisnicolasperrone@gmail.com](mailto:luisnicolasperrone@gmail.com)

**Recibido:** 08 de julio de 2024

**Aceptado:** 06 de septiembre de 2024

**Doi:** 10.25009/it.v15i26.2781

## La imagen teatral entre lo intolerable y lo aberrante

### *Resumen*

Se aborda la idea de la imagen teatral como una teatralidad de experimentación, cuya lógica se aparta del régimen de representación mimética. Para ello, se analizan dos trabajos unipersonales de la compañía de teatro experimental Los Toritos (Mendoza, Argentina): *Usted El crimen está en la mente* (2013) y *Bajorrelieve apocalíptico* (2018). La indagación se apoya en una serie de conceptos de la filosofía de Deleuze y se concentra en desentramar los dispositivos de visibilidad y los agenciamientos teatrales propios de cada obra. La finalidad es comprender la poética de estos montajes como un modo de trabajar la corporalidad en tanto imagen teatral y observar que esa singularidad produce otras imágenes; en estos casos concretos, imágenes de lo intolerable e imágenes de lo aberrante.

*Palabras clave:* teatralidad; dispositivo; visibilidad; agenciamiento; Argentina.

## The theatrical image between the intolerable and the aberrational

### *Abstract*

This essay addresses the idea of the theatrical image as a theatricality of experimentation, whose logic differs from the regime of mimetic representation. To this end, two one-person plays by the experimental theater company Los Toritos (Mendoza, Argentina) are analyzed: *Usted El crimen está en la mente* (2013) and *Bajorrelieve apocalíptico* (2018). The research is based on a series of concepts from Deleuze's philosophy and focuses on unraveling the devices of visibility and theatrical assemblage of each piece. The purpose is to understand the poetics of these productions as a way of working on corporeality as a theatrical image and to observe that this singularity produces other images; in these specific cases, images of the intolerable and images of the aberrational.

**Keywords:** theatricality; visibility; device; agency; Argentina.

---

---

## La imagen teatral entre lo intolerable y lo aberrante

### Introducción

Las prácticas teatrales contemporáneas se expanden por líneas de trabajo tan diversas que hacen difícil establecer una determinación esencial de lo puramente teatral. Las formas de contaminación e hibridación entre disciplinas artísticas producen un estallido de posibilidades poéticas y difuminan los bordes que separan estas disciplinas entre sí. Es claro que el movimiento histórico de la teatralidad ha transitado un largo camino de experimentación, desde los intentos artaudianos de implosionar la escena hasta la actualidad. En este trayecto es posible ver que muchas de las búsquedas teatrales del siglo xx tendieron cada vez más hacia el cuestionamiento de la representación mimética. Esto quiere decir que las poéticas realistas dejan de ser las predominantes y conviven con otras prácticas que deshacen los parámetros tradicionales de la representación y la estructura dramática, tal como podría verse en lo que Lehmann denomina teatro posdramático y también en las prácticas de performance. Sin duda, los modos de producción actuales son tan múltiples como singulares, lo que exigiría una constelación conceptual igualmente particular. Ahora bien, lo que nos interesa indagar desde nuestra perspectiva es la posibilidad de comprender este movimiento de la teatralidad como un desplazamiento hacia la imagen.

De acuerdo con esto, proponemos la noción de imagen teatral para inscribir estas reflexiones. Entendemos que la imagen teatral es un operador no mimético, esto es una forma de la presencia dentro de las artes escénicas y del funcionamiento del teatro como territorio de producción de imágenes a partir de una corporalidad desnormalizada. La

imagen teatral se inscribe en una lógica de quiebre de la representación (de allí que haya que entenderla como presencia o presentación), y pone la teatralidad en un movimiento de devenir imagen, lo cual produce una modulación sobre ésta que se asienta en la materialidad del cuerpo.

Para comprender esto emplearemos una serie de conceptos de la filosofía de Deleuze, tales como *cuerpo sin órganos*, *sustracción* y *agenciamiento*, ya que nos brindan herramientas alineadas con una lógica de la diferencia que desarticula la noción de representación. Para apoyar esta idea, nuestro ensayo se enfoca en analizar dos producciones de la compañía de teatro experimental Los Toritos, de Mendoza, Argentina. Se trata de los trabajos unipersonales *Usted El crimen está en la mente* (2013) y *Bajorrelieve apocalíptico* (2018).<sup>1</sup> El objetivo es apuntalar nuestra perspectiva de la imagen teatral en teatralidades concretas. Cabe aclarar que, si bien el momento histórico en el que estos conceptos deleuzianos se forjan es diferente al de las teatralidades analizadas, el uso que les damos es metodológico (y no solamente estético). Dado que se enmarcan en una filosofía de la diferencia, consideramos que su transposición al campo teatral es no sólo posible, sino también deseable, pues las lógicas teatrales contemporáneas dialogan profundamente con los fundamentos filosóficos del pensamiento de la diferencia.

En este orden de cosas, proponemos dos nociones más para guiar este análisis: *dispositivo de visibilidad* y *agenciamiento teatral*. Llamamos dispositivo de visibilidad<sup>2</sup> a las distintas matrices poéticas. En rigor, un dispositivo de visibilidad consiste en una estratificación relativa de elementos heterogéneos cuya disposición, conexión y funcionamiento operan para configurar un aparato que haga patente una lógica de composición determinada. Es decir, que define una poética en la medida que propone un recorte y organización singular de los elementos teatrales.

De manera transversal, vemos que cada modo de producción de teatralidad está recorrido por agenciamientos. Cuando Deleuze piensa el agenciamiento, lo hace como una lógica de conexión, como una suerte de organización no predeterminada de elementos que permite una articulación dinámica. “Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos [...]. La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento: una simbiosis, una ‘simpatía’”

---

<sup>1</sup> Ambas obras escritas y dirigidas por Daniel Fermani, de la Compañía Experimental Los Toritos

<sup>2</sup> Cabe aclarar que Rancière (2011) suele usar la expresión “dispositivo de visibilidad” para referir el reparto de lo sensible en un sistema determinado; es decir, los medios y formas de representación que se emplean para dar visibilidad a una imagen. Nosotros tenemos en cuenta esta caracterización, pero la desplazamos hacia el ámbito teatral y, particularmente, a las prácticas que se inscriben más allá de la representación mimética.

(Deleuze y Parnet, 2013, p. 79). A partir de esta noción, consideramos que la teatralidad se constituye por medio de agenciamientos teatrales, esto es por operaciones concretas que se ponen en juego dentro de un montaje teatral. Es lo que permite que el dispositivo de visibilidad (la poética teatral) se efectúe. Por lo tanto, estamos hablando del modo en que se disponen los cuerpos y el modo en que se relacionan con los demás elementos escénicos. En lo que sigue, veremos estos funcionamientos en las dos obras antes mencionadas.

### **Imágenes de lo intolerable. Sobre *Usted El crimen está en la mente*<sup>3</sup>**

En la obra *Usted El crimen está en la mente* (2013)<sup>4</sup>, de la Compañía Los Toritos, se observa un enfoque del elenco que busca minimizar al máximo el dispositivo de visibilidad, centrando casi todo el protagonismo en el cuerpo del actor. Esta inscripción está influenciada por el teatro laboratorio de Jerzy Grotowski, con elementos de teatro físico y de poéticas simbolistas. La mira está puesta en la investigación de una corporalidad que, gestionada por los actores, agencie los elementos escénicos (escenografía, utilería, luz, sonido) de manera no instrumental ni figurativa.

La obra compone su dispositivo de visibilidad a partir de una estética del despojo. La única pieza en escena es un módulo de hierro, en forma de pirámide truncada, de 1.50 metros de altura, cuya estructura está cubierta por un entramado de telas que forman una telaraña irregular. El actor emplea el elemento escenográfico como una extensión de su cuerpo, acoplándose a él para componer imágenes y corporalidades no orgánicas (ver Imagen 1). Por ejemplo, el intérprete ingresa, sale, se enreda, se trepa, lo desplaza, lo voltea, camina sobre y a su alrededor, se cuelga, proyecta extremidades por diferentes caras del módulo, etcétera. En definitiva, se exploran y agotan las posibilidades compositivas entre el cuerpo y el dispositivo escénico. El uso no es *a priori* significativo, pero ocasionalmente puede adquirir el estatuto de símbolo, en la medida en que su agenciamiento con la acción y el texto produzca efectos de sentido o afectivos en los espectadores.

Respecto a la dramaturgia textual, se trata de un monólogo donde un personaje indefinido narra de forma esquizofrénica la historia de un crimen que aparentemente cometió

---

<sup>3</sup> El siguiente texto recoge un análisis realizado en nuestra tesis doctoral (Perrone, 2023, pp. 225-231) y adapta, amplía y profundiza algunos de sus elementos.

<sup>4</sup> *Usted El crimen está en la mente* es un trabajo realizado por la Compañía Experimental Los Toritos, de Mendoza, Argentina, estrenada el 2 de noviembre de 2013. La obra está escrita y dirigida por Daniel Fermani e interpretada por Nicolás Perrone. La producción y realización independiente es de la Compañía Los Toritos.



**Imagen 1.** *Usted El crimen está en la mente.* Dir. Daniel Fermani. Le Parc, Mendoza 2013. Foto: Exequiel Nieto.

o del cual se adjudica la responsabilidad. En paralelo, el relato del hecho se entrecruza con otro donde expone la idea de la realidad como una proyección de su propia mente. En este sentido, aparece el delirio como un intruso que absorbe la realidad del hecho, el cual se reduce a una ilusión dentro de la mente del protagonista. Esta posición narcisista hace del evento algo ambiguo que, de ser como narra el personaje, no tendría verdaderamente el estatuto de un crimen y de esa forma quedaría exonerado. Al mismo tiempo, el narrador se refiere constantemente a un otro, a un “usted” al cual se dirige. Este otro permanece siempre en la sombra, en la ambivalencia, sin referente, lo cual coloca al discurso en una especie de extraño solipsismo.

Martín Acosta intentó boicotear mi proceso, y tuve que eliminarlo.  
No fue fácil, porque aquí, en esta proyección de mi mente, rigen leyes a las que yo mismo me debo someter, de otro modo no habría aprendizaje. Por lo tanto,

mi plan debía obedecer a esas leyes. Las leyes que mi mente ha creado para crecer. Para no sentirse sola en la inmensidad de la nada. Tal vez mi mente sabe que no está sola. O tal vez sabe que está sola, y por eso inventa esta fantasía, y se obliga a seguir las reglas de su propio juego. Una mente flotando en la nada. El vacío.  
Soy eso.  
Entonces soy porque sé lo que soy.  
Existo en la conciencia de mí mismo (Fermani, 2018, p. 108).

En la propuesta dramaturgica se vuelve indiscernible cuál de las posiciones es un reducto de la otra. Es decir, ¿es un hecho real, cuyo efecto traumático provoca el delirio?, ¿o es un relato idealista de una consciencia disgregada del cuerpo y del mundo? Esa dualidad, entonces, ubica al relato en el orden de la discontinuidad. En rigor, no nos encontramos con un desarrollo de sucesos, sino con una serie de fragmentos, escenas e imágenes que proponen una narrativa desorganizada, si por organización entendemos una sucesión lógica de hechos encadenados linealmente.

En este orden de cosas, es interesante apelar al concepto de sustracción que elabora Deleuze en su ensayo “Un manifiesto de menos”, dentro del libro *Superposiciones* (1979). Allí, el filósofo refiere ciertas operaciones del teatro de Carmelo Bene como inscriptas en una lógica de amputación que corrompe el orden de la representación mimética. Con esto se refiere a la supresión de los elementos de poder de la escena, pues “los elementos de poder en el teatro son los que aseguran a la vez la coherencia del tema tratado y la coherencia de la representación en escena” (Deleuze y Bene, 1979/2020, p. 16). Esto quiere decir que los elementos que componen la estructura dramática son puestos en desequilibrio. La trama como una constante organizadora, el personaje como una identidad o la representación misma como eje de lo teatral se conjuran en una operación sustractiva que pretende poner todo en estado de variación continua. De este modo, Deleuze intenta mostrar una cara de la teatralidad vuelta hacia la experimentación. En ella, la estructura de la escena no es estructurante, sino que se configura como un proceso, como un devenir. La representación, en tanto poder dominante, queda dislocada.

Este concepto de sustracción adquiere unos matices diferenciales en la obra de Los Toritos. No se amputa la narración, pues el discurso desarrolla una historia, pero ésta se da en la forma de fragmentos que van y vienen (la dramaturgia es reiterativa y tiene la estructura de círculos concéntricos que van amplificando la dimensión de la trama). Sin embargo, el tipo de dispositivo de exposición hace que dicha organización se module. El mismo diagrama fragmentario y discontinuo del texto colabora en la disgregación de la estructura dramática, ya que no hay una composición de acciones que puedan represen-

tar lo que se dice en el discurso. En consecuencia, esto permite un juego de exploración de la corporalidad para producir el montaje como una sucesión de secuencias físicas e imágenes corporales.

La teatralidad aparece como un juego del gesto infinito y el ritmo. Esto sustrae la estructura de poder de la representación, y pone la teatralidad en un proceso de variación continua. Justamente, el juego del gesto es un proceso de devenir múltiple, es una conjugación de imágenes que se superponen a una narración que ya no pueden ilustrar. Por lo tanto, la imagen teatral aparece como una producción de corporalidad que hace presencia y se dibuja como una dimensión yuxtapuesta a la del discurso. Lo que se dice y lo que se hace no van de la mano, sino que se entrecruzan como fuerzas disociadas, en tensión y repulsión permanente. Cabe aclarar que estas operaciones de disociación son propias del trabajo de la compañía Los Toritos, razón por la cual nos interesan los marcos teóricos que referimos, ya que explican las herencias estéticas que resuenan en sus producciones.

Por otra parte, la obra muestra una corporalidad dislocada de la norma, por lo cual cabe recordar la noción deleuziana de cuerpo sin órganos. Con este concepto, el filósofo recupera una idea de Antonin Artaud expresada en su pieza radiofónica titulada *Para acabar con el juicio de dios* (1948), donde el poeta expresa un desprecio por el cuerpo organizado. Deleuze intenta pensar una figura de la corporalidad que se corra de la normalización y la representación en un cuerpo. “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, p. 51). Que este cuerpo sea intensivo significa que no está apresado por una forma definitiva y que no se define como representación. En cambio, el cuerpo es territorio de una experimentación y se encuentra en un movimiento de devenir o de variación continua (si lo pensamos en términos teatrales). En *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Deleuze (2009) establece un vínculo interesante entre el cuerpo y la histeria, cuando piensa en las potencias deformantes de las figuras que pinta Bacon. La presencia de la figura está en relación con una potencia más profunda que hace del cuerpo una desorganización que lo desvincula de lo figurativo. 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 un ritmo intensivo. Las deformaciones son cuerpos sin órganos, formas que evidencian la sensación como captura de fuerzas en la imagen y como un movimiento de variación continua. Cosa que ocurre de la misma manera en el teatro. El movimiento teatral de variación continua hace de la escena un lugar donde se producen cuerpos sin órganos.

Ahora bien, Deleuze (2009, p. 53) piensa la presencia del cuerpo sin órganos como una histéresis. La provisionalidad de los órganos, esto es la determinación temporal de un ór-

gano por el encuentro de una onda con una fuerza exterior, hace que el cuerpo se produzca históricamente. 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 traza niveles de acuerdo con su coeficiente de variabilidad. Al mismo tiempo, 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 como captura de fuerzas. Esta forma de histerización reporta un modelo de escenificación (marcado por la provisionalidad de la forma), o del cuerpo como escena nerviosa de la presencia.

De acuerdo con esto, en *Usted El crimen está en la mente*, la forma del dispositivo de visibilidad hace que la corporalidad se produzca como un cuerpo sin órganos, modulado por una histerización del mismo. El cuerpo del actor atraviesa constantemente fuerzas de deformación. Las primeras escenas de la obra consisten en una serie de secuencias físicas de gran intensidad, con variaciones de velocidad y lentitud, torsiones, atletismos y deformaciones del cuerpo hacia el uso de partes u órganos diferenciales. Por ejemplo, en una escena que consiste en un trabajo de piso, en plano bajo, el actor se mueve por todo el espacio del escenario a partir de impulsos internos, al mismo tiempo que pronuncia el texto. Estos impulsos lo hacen rodar en todas direcciones. Luego, detenerse y torcer las piernas para un lado y los brazos para el otro. Más tarde, apoyarse sobre la cabeza y realizar un puente con el torso. Después, recorrer el escenario como si fuera una araña, entre otros ejercicios. Todo esto libera una potencia de deformación e histéresis que hace de la corporalidad un cuerpo sin órganos. Justamente, el trabajo no consiste en otra cosa que en explorar la presencia de otros órganos u otras partes fragmentarias del cuerpo como ejes del movimiento. De esta manera, la obra adquiere un ritmo de variación que sube, baja y se detiene; luego, recomienza. Esta suerte de ritornelo produce una cadencia que se corta sucesivamente y hace que la temporalidad no sea regular. El tiempo, entonces, se determina como una ritmicidad intensiva, y dentro de ella se aprecian capturas de fuerzas.

Otro aspecto importante que aparece en la obra, relativo a la imagen teatral, tiene que ver con la desestratificación de la voz. Laura Cull (2013), a propósito de la lectura deleuziana del teatro y de su influjo artaudiano, destaca el aspecto inmanente del uso de la lengua y declara que permite enfatizar el lenguaje como un cuerpo sonoro en continua variación (pp. 65-79). La desorganización de la voz sólo puede darse en el seno de la práctica escénica. Cull (2009) considera que esto da cuenta de la presencia como pura performance (p. 250); es decir, la voz presenta una cara afectiva de la sensación, más allá de la representación. La desestratificación de la voz no implica necesariamente la desaparición de la palabra. Más bien se trata de jugar con la entonación, la dicción y el desmembramiento del sentido. No se trata de prescindir o exterminar el texto, sino de

hacer un uso no articulado del mismo. Aquí aparece la cuestión del cuerpo sin órganos, pues dentro del sistema lingüístico el fonema funciona como un órgano que sostiene la estratificación. “En el caso de la voz, la desestratificación implica poner elementos como entonación, dicción, tono y significado en variación [...]. En este sentido, el fonema es como un ‘órgano’ del lenguaje, que la voz desestratificada preferiría omitir” (Cull, 2013, pp. 78-79).<sup>5</sup>

Esta operación técnica de desestratificación vocal, muy habitual en el trabajo de Los Toritos, funciona como un modo de desvincular la actuación del registro realista. En este caso, se trata de producir secuencias vocales que exploren el uso de diversos resonadores, tonos y matices, para construir una partitura donde la voz transite por flujos que no dependen del discurso. De esta forma se disocia la acción del trabajo vocal sobre el texto. Muchas veces, en las secuencias corporales de cada escena, la labor física se emplea como impulso para la modificación de la voz. En otras ocasiones se trabajan ejercicios separadamente y luego se acoplan a la maquinaria corporal de cada escena. Como ya señalamos, el uso desestratificado de la voz determina la extracción de una imagen sonora, la cual se halla en un carril paralelo de su empleo como canal de representación del discurso. Lo que se pone en juego es una modulación de la imagen en el teatro que, en este caso, refiere la sonoridad como un cuerpo independiente que hace imagen.

La voz se desliga de la figura de la interpretación, es decir, de la actuación como interpretación representativa de emociones. Este uso determina una modulación afectiva de la voz. Todas las operaciones se dirigen a una multiplicación de los afectos no personalizados mediante los agenciamientos vocales, los cuales no necesariamente se vinculan con lo que se dice. Por ejemplo, estos flujos de voz son apprehendidos como matices de dolor, furia, cinismo, ironía, desprecio, desconcierto, sensualidad, entre otros. Esto no quiere decir que sean sentimientos o emociones psicológicos (al modo de la actuación realista) expresados mediante la voz, sino matices afectivos impersonales que adquieren esos espesores en la lectura de los espectadores, pero que, en el trabajo actoral, están elaborados como bloques disociados del texto y del cuerpo, como meros impulsos físicos. Más bien, se encuentran agenciados a aquellos, lo cual desplaza el registro de la representación hacia la imagen, la sonoridad y la presencia del cuerpo en ese concierto.

Lo que esa voz muestra son las hendiduras y hiatos de las palabras, presentadas en su pura materialidad. Los textos son, ciertamente, del orden de lo intolerable, pues narran la acción manipuladora de un hombre que es responsable de la muerte de otro, por causa de

---

<sup>5</sup> “In the case of the voice, destratification involves putting elements such as intonation, diction, pitch and meaning into variation [...] In this respect, the phoneme is like an ‘organ’ of language that the destratified voice would rather be without”

su propio discurso envolvente. Es tan insufrible para él que constantemente se mezclan, en sus palabras, ideas de culpa, cuya evasión y banalización es inmediata. Ahora bien, la actuación y la voz no están dispuestas de modo tal que representen esas ideas, pues al ser tan intolerables son irrepresentables. De este modo, la única manera de darles materia es por medio de un uso no realista de la voz y la sonoridad; la exploración de los tonos, resonadores y matices vocales, producen hendiduras en el lenguaje, lo desarticulan. Esto evidencia que la palabra se vuelve deficiente para expresar ciertas zonas de lo real y, por ello, encuentra un relevo en la imagen.

En otro orden de cosas, la imagen teatral tiende a un agotamiento del espacio en la obra en cuestión. Ante todo, la espacialidad está extenuada porque es un espacio cualquiera y se vuelve imposible determinar una referencia del mismo. No transcurre en ningún lugar. Lo curioso es que el personaje constantemente afirma que la realidad es una proyección y efecto de su mente, por lo cual se podría suponer que todo acontece en su consciencia a modo de un delirio universal (de hecho, muchas de las lecturas de los espectadores van por ese camino). Sin embargo, a medida que transcurre la obra y su relato circular, se evidencia cada vez más que el acontecimiento es un estallido de lo real en su versión más intolerable.

Asimismo, no hay ninguna referencia que permita ubicar espacial y temporalmente lo que se ve en escena. Esto produce un refuerzo sobre el aspecto no representacional, en la medida en que la acción es tan solo la presentación de una imagen teatral y la espacialización es un uso exhaustivo del escenario hasta el agotamiento de todas sus virtualidades. Cuando la obra comienza, el actor sale desde el interior del dispositivo escenográfico que describimos al principio, el cual está volcado hacia adelante. Inmediatamente, este objeto es abandonado durante casi un tercio de la obra. El actor recorre el escenario impulsado por secuencias físicas, y en ese andar explora las posibilidades que el espacio vacío le brinda. Posibilidades virtuales que se actualizan a medida que avanza la acción, pero que son agotadas hasta el punto de ya no brindar ningún asidero de lo posible al movimiento. A partir de allí, el actor comienza manipular el dispositivo escenográfico. Entra y sale de él, lo traslada de un lado a otro, lo vuelca en todas las direcciones posibles, lo gira, se enreda en él, se cuelga, se para encima, camina sobre él, hasta que esas mismas posibilidades quedan extenuadas. De alguna manera, el dispositivo de visibilidad de la obra está construido como el proceso de agotamiento de las posibilidades del uso técnico del espacio. Esto mismo se transforma y reconfigura cuando es agenciado al texto y el relato de modo que las posibilidades agotadas por las imágenes que se producen son, a su vez, la nihilización de las posibilidades del personaje. El espacio se vuelve una trampa donde se revela lo intolerable de su acción.

De acuerdo con esto, en *Usted El crimen está en la mente* la imagen pone en evidencia

algo intolerable, que no puede ser mostrado en sí mismo y, en consecuencia, se manifiesta su intolerabilidad en las imágenes de un cuerpo desgarrado, atravesado por las potencias deformantes de la sensación en el cuerpo sin órganos. Aquí cabe recordar algunos aportes de Jacques Rancière respecto a la cuestión de lo intolerable, pues este problema presenta en paralelo la discusión acerca de los límites de la representación. El filósofo considera que la representación no puede reducirse al acto de producir una forma visible, sino más bien a producir un equivalente. En este sentido, la imagen no es la reproducción de una cosa, sino el juego complejo entre lo visible y lo invisible (Rancière, 2011, p. 94). Por lo tanto, un régimen de visualidad es lo que determina la posibilidad de manifestar lo intolerable, esto es la legitimidad de semejante tipo de imágenes no corresponden a ellas en sí, sino al dispositivo mediante el cual se presentan.

La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen (Rancière, 2011, p. 99).

De acuerdo con esto, podemos pensar la teatralidad como un régimen de visualidad específico, donde se producen imágenes (corporales) que pueden dar cuenta de lo intolerable. “Lo que se llama imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común” (Rancière, 2011, p. 102). De este modo, la ficción producida en el teatro es un régimen de visualidad y mostración de imágenes. Esto nos permite sostener uno de los objetivos de nuestro trabajo: los dispositivos experimentales, que se separan de la representación mimética, y abren alternativas de visualidad; donde se pueden manifestar otro tipo de imágenes y lo intolerable puede tomar forma de acuerdo a ese nuevo régimen.

De acuerdo con esto, lo intolerable tiene varios niveles en nuestro caso de análisis. Por un lado, está la intolerabilidad del hecho. El personaje narra los sucesos de un crimen o, más bien, la responsabilidad criminal que le atañe ante la muerte de un hombre, fruto de sus manipulaciones. Este acontecimiento en sí resulta tan indigerible para el sujeto que él mismo racionaliza el hecho argumentando que la realidad es una proyección de su mente. Si esto último es un simple delirio, éste es el resultado del trauma. Pero si su teoría es cierta (pues la obra deja la respuesta en una total ambivalencia), entonces el acto sigue siendo intolerable, y quizás doblemente intolerable, pues se constituye como un escenario de marionetas donde el personaje es el cínico manipulador de todas ellas. Ahora

bien, como la propuesta escénica no se decanta por un posicionamiento moralista sobre el tema, es claro que lo importante de esto es la ambivalencia y el temblor que se produce ante un hecho aberrante, cuya ambigüedad impide una resolución a nivel del juicio. De esta manera podemos suponer que lo intolerable de la imagen es su ambivalencia ante la certeza del espanto.

Por otro lado, el dispositivo de visibilidad de la obra muestra un nivel de lo intolerable en la dimensión del espacio. Como vimos, el espacio está agotado en sus posibilidades a partir del uso del escenario y del dispositivo escenográfico. De alguna manera, lo que esto pone sobre el tapete es la espacialidad como un aprisionamiento constante. Para el personaje ya no queda nada como posibilidad: ni estar, ni ser, ni redimirse. En este sentido, espacializarse hasta el agotamiento es una forma de mostrar lo intolerable del espacio cuando éste se territorializa en lo real. La realidad ya no puede ser asimilada por el personaje, por lo cual tiene que emplazarse en el escenario para escapar de ella y, en ese escape, mostrar lo intolerable que le resulta estar en el mundo.

Finalmente, lo intolerable se da también en el nivel de la imagen-cuerpo. El dispositivo de visibilidad de la obra está constituido a partir de un trabajo corporal propio de las técnicas del teatro físico que es llevado al extremo de la tensión y la intensidad. Por ello, hemos enmarcado esta poética en la noción de cuerpo sin órganos, pues toda su construcción tiende a la aparición de figuras de la corporalidad marcadas por el atletismo de la imagen, la deformación, la histéresis y la aparición de la sensación en formas afectivas. Todo ello apoyado, además, por un uso desestratificado de la voz. Ahora bien, la totalidad de este conjunto muestra al cuerpo como una imagen que es intolerable. Dicho de otro modo, el cuerpo se vuelve un territorio intolerable. El personaje, justamente, parece no soportar la forma acabada de su cuerpo, cosa que lo hace desarmarlo constantemente. En este sentido, podemos conjeturar que la intolerabilidad se halla en el régimen de la representación mimética. Los sucesos que narra el personaje son tan difíciles de asimilar y tolerar que se vuelven irrepresentables desde el punto de vista de la *mimesis*. De hecho, su representación en ese registro haría de la imagen algo indignantemente intolerable. En este sentido, se ve que lo irrepresentable no lo es necesariamente en sí mismo, sino que tiene que ver con el régimen de mostración que se emplee.

Lo que deja en evidencia el montaje en cuestión es que las imágenes de lo intolerable sólo pueden adquirir materialidad si el dispositivo con el cual se muestran es de otro orden que el de la representación mimética. Esta última es intolerable, el cuerpo colonizado por la organización del organismo es intolerable, la voz es intolerable; por tanto, el régimen de visibilidad de la obra quiebra esos registros y se direcciona hacia la producción de otros cuerpos y otras imágenes en esas corporalidades atravesadas por la intolerabilidad.

## Imágenes y cuerpos aberrantes. Sobre *Bajorrelieve apocalíptico*<sup>6</sup>

En la obra *Bajorrelieve apocalíptico* (2018),<sup>7</sup> se ponen en funcionamiento operaciones dirigidas a la producción de una corporalidad desorganizada a partir de la hibridación entre la danza butoh y las técnicas teatrales de desarticulación del cuerpo, que son características distintivas de la investigación de la compañía mendocina.

La gestación de este proceso implicó varios meses de trabajo de laboratorio entre el actor y el director, en los cuales se realizaron ejercicios que llevaron a la aparición de un código propio de la obra. En función de la observación del cuerpo actoral y de las imágenes que se hicieron presentes, el director y dramaturgo Daniel Fermani compuso una serie de textos fragmentarios, escritos en forma de versos, como un modo de acoplar la palabra al cuerpo. De modo que el texto no es un elemento previo al proceso del montaje teatral, ni tampoco un agente externo que determine la forma de la obra, sino un resultado *a posteriori* que surge de un agenciamiento teatral.

Desde esta construcción poética, podemos entender que la obra aborda otros ejercicios de sustracción del tipo que plantean Deleuze y Bene (1979/2020):

Van a mutilar o amputar la historia, porque la Historia es el marcador temporal del Poder. Van a suprimir la estructura, ya que es el marcador sincrónico, el conjunto de las relaciones entre invariantes. Van a sustraer las constantes, los elementos estables o estabilizados, ya que pertenecen al uso mayor. Van a amputar el texto, porque el texto es como la dominación de la lengua sobre el habla, y da prueba también de una invariancia o una homogeneidad (p. 22).

En el caso de *Bajorrelieve apocalíptico*, la configuración misma de la obra desarma los componentes estables y estructurantes de la representación mimética. El texto no adopta una función organizadora de la escena, pues se presenta de manera fragmentaria, sin exponer ninguna trama o historia. El personaje se deshace como identidad, para presentarse como el devenir de un cuerpo sin órganos. El uso de la voz, también desestratificado, expone un ejercicio de variación continua, de quiebre de la homogeneidad y de la representación de lo que se dice. De acuerdo con esto, los marcadores estructurantes de la representación como poder, se quiebran

---

<sup>6</sup> El siguiente texto recoge un análisis realizado en nuestra tesis doctoral (Perrone, 2023, pp. 231-236) y adapta, amplía y profundiza algunos de sus elementos.

<sup>7</sup> *Bajorrelieve apocalíptico*, escrita y dirigida por Daniel Fermani, estrenó el 22 de abril de 2018. Contó con la actuación de Nicolás Perrone, iluminación de Daniela Aveni y Sabrina Pascual, vestuario de Victoria Ferroni y producción de la Compañía Los Toritos.

en favor de una lógica dentro de la cual la experimentación con el cuerpo y el agenciamiento con los elementos escénicos exponen un dispositivo de imágenes teatrales.

De este modo, la palabra se inserta en la imagen teatral, abandonando la función de una gramática que ordena la escena. Hay un devenir extranjero dentro de la dramaturgia del texto teatral, pues el esquema dramático se sustrae, es amputado. La estructura de poder que determina la organización de la teatralidad desaparece. En su lugar, el texto se presenta como una serie de imágenes fragmentarias yuxtapuestas entre sí. Dichas palabras-imágenes hablan sobre las formas en que los modos de vida contemporáneos socavan todas las expectativas de un mundo con un futuro alentador. Asimismo, plantean el dolor de unos cuerpos frente al hambre, la desigualdad, el desencanto, el consumismo y ante la expulsión de la vida que implican tales figuras. En este sentido, lo que la palabra enuncia son esas imágenes, pero éstas no determinan la teatralidad de la escena. Esta última acontece por medio del dispositivo de visibilidad de la obra y de los agenciamientos teatrales con los elementos de utilería, vestuario, luz y sonido. Tales agenciamientos se articulan a partir de un uso desorganizado del cuerpo, esto es por la mediación del cuerpo sin órganos.

La primera escena se compone por un agenciamiento entre fragmentos del cuerpo, la luz y el sonido. El actor realiza un trabajo con la espalda. La iluminación tenue recorta el espacio y sólo deja ver ese objeto parcial: la espalda y sus movimientos microfísicos. La secuencia asume una temporalidad de la lentitud, para dejar ver cómo se concatenan entre sí cada movimiento, cada músculo, cada torsión y cada tensión, en una suerte de danza aberrante de un fragmento corporal que aparece casi flotante. Esto ya enuncia el tenor de toda la obra. El cuerpo es una forma imposible en su representación. Acompañado por la música, el cuerpo reacciona ante el impulso externo y lo pliega sobre sí mismo, logrando cada vez una composición que acumula lo anterior como capas que se superponen y contaminan entre sí. Sólo esto es lo que impele al movimiento. En otros términos, no se trata de una coreografía, sino de una secuencia que se mueve a sí misma por medio de la exploración de zonas de intensidad.

Esta secuencia evidencia cómo la imagen se modula en el teatro por medio de una producción de corporalidad que se corre de la mera lógica de la representación, o de la presentación de un cuerpo sin órganos, teniendo en cuenta el objetivo que intentamos hilar en este trabajo. Por momentos, en la escena citada, la imagen es solo de una espalda, o un cuerpo decapitado, ya que la cabeza está plegada hacia adelante y no se ve; la imagen es la de un objeto parcial que flota en la luz. Paulatinamente, el cuerpo incorpora partes y posibilidades de movilidad, hasta que se yergue con movimientos desarticulados. El trazo del recorrido se realiza con lentitud, dándole presencia a cada una de las partes de ese cuerpo que ahora se mueve como un organismo anómalo y aberrante. Los gestos comienzan a acompañar la danza irregular y monstruosa. Todo forma parte de una gran disociación corporal que

abandona la figuración. Finalmente, la temporalidad del ritmo se disloca cuando irrumpe un estallido en la velocidad y el actor recorre todo el escenario con movimientos vertiginosos, tensiones y caídas, al tiempo que repite (y aquí la repetición cobra un espesor por sí mismo) un texto: “Tengo un cuerpo/ tengo tu cuerpo/ no te tengo/ soy un cuerpo/ no tengo cuerpo/ no soy” (Fermani, 2020, p. 7). De algún modo, esta escena anuncia y sintetiza el talante de la obra. De ahí en más, solo queda asistir al devenir de ese cuerpo sin órganos.

Aquí es interesante reparar en el agenciamiento que se produce por la alianza de la imagen teatral con la danza butoh. La particularidad de esta “danza de la oscuridad” es un ejercicio de desterritorialización del cuerpo, similar a lo que Deleuze piensa como cuerpo sin órganos. La experiencia del caos que atraviesa el cuerpo y su movimiento, y el colocarlo en un estado de devenir hace que la corporalidad se presente en la escena como una producción de teatralidad alejada de la representación mimética. En este sentido, el teatro deviene imagen teatral, por cuanto abandona los esquemas de la estructura dramática. Como señala Pérez Monjaraz (2016), a propósito del butoh, “en este lugar el cuerpo se sumerge en el extrañamiento de sí mismo y del mundo y comienza a dejar de ser un cuerpo propio –el yo aparece cada vez más difuso” (p. 4). De lo que se trata, entonces, es de deshacer la identidad, de dislocar el elemento de la representación que remite a la forma acabada, cerrada, totalizada. El teatro dialoga con esta lógica cuando deviene imagen, cuando aborda la experiencia del cuerpo como un proceso de mutación, como un movimiento perpetuo de variación, cuyo destino es indeterminado y cuya forma se fuga constantemente de sí misma. En *Bajorrelieve apocalíptico*, esta experiencia se manifiesta desde la ya descrita primera escena. El cuerpo se mueve, pero con un movimiento aberrante, con un impulso que marca el ritmo, el tiempo y el gesto como intensidades del cuerpo sin órganos. Este agenciamiento produce la desaparición de la identidad del personaje. Éste no existe como tal; más bien, es la experiencia de un cuerpo en metamorfosis. Asimismo, el cuerpo aparece como una presencia que materializa el caos en una forma provisoria, cuya energía contenida explota y se contrae nuevamente. Este movimiento devela el dolor del cuerpo ante la imposibilidad de la representación. Por ello, el agenciamiento producido entre el butoh y la teatralidad engendra una imagen teatral de lo aberrante, cuya traducción es la aparición de un cuerpo abierto a un nuevo horizonte de posibilidades; posibilidades exploradas en el tránsito efímero por zonas de intensidad.

Hasta aquí, hemos hablado de la forma particular en que dos sustracciones acontecen en *Bajorrelieve apocalíptico*: la sustracción del texto en tanto drama, que deviene fragmentación e imágenes, y la sustracción de la representación en la figura de un cuerpo sin órganos. Esto determina una tercera amputación, que es la del personaje. Este elemento dramático desaparece por completo y es desplazado por un cuerpo que transita por devenires. No hay término al que se dirija el trabajo del actor, sino más bien una materialización que se define por su ope-

ración, por su movimiento, por su mutación, por la alianza de elementos heteróclitos. Se trata de transitar devenires. En la obra, éstos son de distintos tipos: animales, monstruosos, inorgánicos, etéreos. Estas son formas de energía y tonos corporales que introducen el movimiento y la cualidad de ese movimiento. Por ejemplo, en una escena, la corporalidad se configura y transfigura a partir de la imagen del agua, que actúa como flujo energético. Es decir, todos los movimientos se componen como un devenir agua, no imitan el movimiento de ésta. Se trata de emplear el flujo como un motor que compone corporalidad y movimiento.

Ahora bien, en otras escenas, el desplazamiento de la noción de personaje adquiere otros matices. Hay dos escenas donde aparecen figuras provenientes de la mitología. Se trata de Prometeo y del Minotauro. En rigor, éstos no son personajes, sino figuras sustraídas de su lugar común o de su zona territorial y reescritas en otro contexto donde adquieren el valor de símbolos. Por ejemplo, Prometeo, en su discurso, describe las imágenes de la condena, el puesto del sujeto mortal en el cosmos y la insoportable mentira de la inmortalidad: “Debo entregar mi hígado cada mañana”, “No hay peor delito que conocer la propia cárcel”, “Voy a arrojar sobre el mundo una gota de semen. Para que todo lo inmortal se convierta a la vida” (Fermani, 2020, pp. 9-10). Y el Minotauro, por su parte, expone las imágenes de los laberintos que apresan al cuerpo hasta su agotamiento y la necesidad de parir monstruos para, por fin, reconocerse: “No quiero ser hombre. Un asesino. La voz que miente. La mano que golpea. El beso que traiciona”, “Llenaría el mundo de monstruos/ Para que nadie se desconozca” (Fermani, 2020, p 11). Toda una imaginería del cuerpo ante el abismo que lo devora. Una seguidilla de imágenes que teatralizan el *pathos* de un cuerpo agotado.

En términos técnicos y de escritura del cuerpo, estas figuras operan como otras imágenes con las que se establecen alianzas y agenciamientos, con los cuales aparecen nuevas presencias, con matices energéticos y movimientos particulares, como así también variaciones vocales diferentes. En otras palabras, se compone con ellos una multiplicidad de corporalidades. Por lo tanto, la sustracción del personaje dramático opera con la inserción y reescritura de una figura que se agencia a un uso tonal y energético del cuerpo y éste, a su vez, a un uso vocal de tonos y resonadores. Toda una cartografía de la multiplicidad que se registra en un cuerpo sin órganos.

Por otra parte, el uso de la utilería y el vestuario no es instrumental. Los escasos elementos empleados se transfiguran en el cuerpo del actor, se acoplan de manera que los elementos no sean puras exterioridades ajenas, sino parte del cuerpo mismo. Por ejemplo, se emplea una pantalla circular que se encuentra colgada durante gran parte de la obra, inerte. Cuando el actor la toma, ésta se agencia a su cuerpo y configura otra imagen corporal (ver Imagen 2). La visualidad de la escena está en primer plano, aunque lo clave de esto es cómo la experimentación tiende a transfigurar todo en cuerpo. Éste no se limita jamás a la extensión del actor, sino que es un proceso de individuación en conjunto con todos los elementos del



**Imagen 2.** *Bajorrelieve apocalíptico.* Dir. Daniel Fermani. Teatrino, Mendoza 2018. Foto: Sabrina Pascual.

plano de composición. En este caso, el agenciamiento está operado por el actor, la pantalla que adquiere diversas formas en su manipulación, la luz que le otorga una calidad específica, las sombras que proyecta, el uso de una tela que muta en vestido y a la vez extiende las extremidades del actor, la palabra que se inserta en toda esta imaginería. En este sentido, vemos que la imagen teatral es la presencia de estos agenciamientos de multiplicidades que, en sí mismos y por separado, no tienen ningún valor significativo.

En otras escenas se exploran imágenes auditivas, por medio de sonidos que transforman la respiración en agitación y ésta en sonoridades guturales, balbuceos, ahogos, etcétera. Además, el actor emplea instrumentos poco convencionales (como el arpa de boca y el tambor trueno), los cuales producen sonoridades que se superponen a las acciones e interrumpen brevemente el desarrollo de la obra. En esos momentos, se concentra la atención en la materialidad del sonido, la cual adquiere autonomía y genera ambientes y afecciones inquietantes. Aquí vemos otro uso de la imagen, pues su materialidad está puesta en lo auditivo. En consecuencia, vemos cómo la noción de imagen se modula constantemente, más allá de la mera visualidad. Esto es parte de la imaginería teatral que propone la obra y que

configura la heterogeneidad del dispositivo escénico que, si bien es despojado o aparentemente minimalista, está atravesado por gran cantidad de materialidades.

¿Hacia dónde conducen, en *Bajorrelieve apocalíptico*, las sustracciones, devenires y agenciamientos producidos por la variación del cuerpo sin órganos? Hacia una serie de imágenes dantescas que son la forma exangüe del cuerpo de la representación. El esquema representativo se revela absolutamente depotenciado; el cuerpo ya no tiende a representar nada. Por el contrario, todo su movimiento es un gran quejido ante las capturas de la figuración. Frente a esto, el cuerpo explora formas de desorganizarse, y atraviesa las afecciones de lo aberrante, de lo inescrutable, de las zonas donde el cuerpo se precipita sobre sí mismo, sobre su propia catástrofe. Lo apocalíptico es la realidad del cuerpo ante la representación. Sobre estas ruinas emergen otras imágenes: las figuras que anuncian el devenir del cuerpo hacia otras experiencias del deseo. Las operaciones de la obra componen una imagen teatral que se sintetiza en su propia presencia. Toda la fuerza afectiva del cuerpo se condensa en la intensidad de la presencia de la imagen teatral que ha abandonado la figuración. Estas potencias son modos de aparición del cuerpo sin órganos y las posibilidades que éste abre. En este caso, se trata de ver que las posibilidades habilitadas por la desorganización del organismo, con el tránsito del cuerpo por afecciones múltiples y deformantes, con la transfiguración del cuerpo en imágenes y gestos, son posibilidades de otros modos de existencia o de la producción de corporalidades cuyas afecciones están en variación continua.

De acuerdo con esto, además de las imágenes de lo aberrante, aparece lo aberrante de la imagen. Desde esta perspectiva, entendemos que la imagen teatral, modulada desde el cuerpo sin órganos, muestra zonas de teratología. Los usos anómalos del cuerpo y una búsqueda de lo deformante en la actuación se dirigen a la exploración del aspecto aberrante de la imagen, aquellos intersticios donde ésta se desprende del orden apolíneo y figurativo, y se desvía hacia el territorio de lo inescrutable. Ahora bien, en la obra analizada, esto se sintetiza en imágenes visualmente seductoras. Es decir, no se lleva la estética del espanto al punto de lo aborrecible, sino que se sumerge en las hendiduras donde la imagen se vuelve atractiva. De alguna manera, lo que permite el cuerpo sin órganos, además de desplazar la representación por la presencia, es encontrar lo atrayente de la imagen en lo aberrante, y realzar la materialidad de un cuerpo como posibilidad de lo desconocido. Y, sobre todo, mostrar que la imagen misma posee zonas de aberración que son puntos que pueden transformarse en líneas de fuga, cuyo desarrollo hace presente los cuerpos fatigados por la lógica de la representación. Lo teratológico del cuerpo sin órganos decanta en la producción de una imaginaria cuya cualidad intensifica lo sensible y lo vuelve seductor, envolvente. Hay, entonces, una cualidad hipnótica en la imagen, cuyo poder, en este caso, está articulado por la forma en que los cuerpos devienen aberrantes, y en ese devenir producen aperturas afectivas.

## Conclusión

Las experiencias que presentan las obras analizadas muestran un aspecto de la teatralidad que se desprende de la representación mimética. Si bien son casos particulares, entendemos que forman parte de una inscripción en modos de trabajo contemporáneos, tan solo unos entre muchos del gran y variopinto espectro de indagaciones actuales acerca del hecho teatral. Lo que nos interesa de ellas es la ruptura con el dispositivo representacional y las imágenes que se producen desde allí. Esta dislocación es posible cuando la poética que define la obra evoca lógicas de producción escénica con la mira puesta en una experimentación sobre el cuerpo y sus posibilidades expresivas. Por ello, propusimos como metodología de análisis las nociones de dispositivo de visibilidad y agenciamiento teatral. Este esquema poético (dispositivo de visibilidad) se efectiviza por medio de operaciones (agenciamientos teatrales) que dan cuenta de los procedimientos particulares para llevar un cuerpo a escena o hacer aparecer la teatralidad como la cara de un acontecimiento no mimético. Todo esto configura lo que hemos llamado imagen teatral, es decir una figura de la teatralidad que permite entender ciertas poéticas como modalidades de producir cuerpos como imágenes. En otros términos, la imagen teatral es el devenir de una teatralidad cuando ésta deja de organizarse por medio del dispositivo representacional.

Ahora bien, lo que pudimos observar en el análisis de *Usted El crimen está en la mente* y *Bajorrelieve apocalíptico* es de dos órdenes: tanto de la expresión como del contenido. Es decir, la imagen teatral atraviesa esas dos dimensiones. Respecto a la primera, vemos que los agenciamientos teatrales configuran una estética de la experimentación con el cuerpo, la cual se orienta hacia la desorganización de la corporalidad en un cuerpo sin órganos. De este modo, la presencia de fuerzas deformantes, la circulación de energía y los tonos corporales transforman la actuación en una indagación por esas posibilidades expresivas. Por lo tanto, el personaje es sustraído como identidad en favor de un movimiento de variación continua que transforma la obra en un ejercicio que pretende hacer emerger un cuerpo extraño. En este sentido, podemos entender que esta exploración muestra la posibilidad de hacer aparecer otros modos de existencia.

Lo que en definitiva queda expuesto con estas construcciones poéticas es el momento en que la representación mimética se suspende como esquema estructurante de la teatralidad. Por otra parte, en cuanto al contenido, cada montaje evidencia la determinación de sus propias imágenes: imágenes de lo intolerable (en *Usted El crimen está en la mente*) y de lo aberrante (en *Bajorrelieve apocalíptico*). Esto quiere decir que los dispositivos de visibilidad (es decir, el diagrama con el que se estructura la pieza) y los agenciamientos teatrales (o los procedimientos teatrales concretos de cada obra) hacen que cada montaje teatral sea capaz de producir imágenes materializadas en los cuerpos. Lo que nos importa destacar

aquí es: cómo los dispositivos de visibilidad de la imagen teatral permiten exponer imágenes que diagraman la corporalidad en una tensión con lo que no se puede tolerar y con la aberración de la misma materialidad. En estas obras no se representa miméticamente lo intolerable o lo aberrante, sino que el cuerpo o los cuerpos que va habitando el actor exponen esas imágenes; es decir, encarnan la experiencia irrepresentable de lo que le pasa a un cuerpo que transita lo que no puede tolerar o habita lo que es aberrante. La presencia, entonces, es lo que sustituye la imposibilidad de representar sin más.

### Fuentes consultadas

- Cull, Laura. (2009). How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence. *Theatre Research International*, 3(34), 243-255.
- Cull, Laura. (2013). *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*. Macmillan.
- Deleuze, Gilles. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- Deleuze, Gilles y Bene, Carmello. (2020). *Superposiciones. Cactus*. (Obra original publicada en 1979).
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. (2013). *Diálogos*. Pre-textos.
- Fermani, Daniel. (2018). Usted El crimen está en la mente. En *Teatro para teatralizar* (Vol. I). Acercándonos.
- Fermani, Daniel. (2020). Bajorrelieve apocalíptico. En *Teatro para teatralizar* (Vol II). Acercándonos.
- Pérez Monjaraz, Nayeli. (2016, noviembre 30). La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión sobre la danza butoh. *Reflexiones Marginales*, 36. <https://reflexiones-marginales.com/blog/2016/11/30/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/>
- Perrone, Nicolás. (2023). *Gilles Deleuze y la imagen teatral* [Disertación doctoral]. Universidad Nacional de Cuyo, Biblioteca Digital UnCuyo, Argentina. <https://bdigital.uncu.edu.ar/19738>
- Rancière, Jacques. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.