

Dossier

Imágenes Teatrales, Minoridad E Intermittencia. Sobre El “Primer Encuentro Regional De Teatro Raro” (Mendoza, 2025)

Theatrical Images, Minority And Intermittence.
On The “First Regional Gathering Of Rare
Theater” (Mendoza, 2025)

Nicolás Perrone

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales /Consejo Nacional de Inves-
tigaciones Científicas y Técnicas. Mendoza, Argentina.
luisnicolasperrone@gmail.com

Recibido: 15 de agosto de 2025

Aceptado: 8 de noviembre de 2025

Resumen: El presente trabajo recoge la experiencia del Primer Encuentro Regional de Teatro Raro, acontecido en la ciudad de Mendoza, Argentina, en mayo de 2025. Por un lado, se presenta una cartografía de teatralidades regionales con base en búsquedas experimentales. Por otro, el evento funciona como puntapié para reflexionar filosóficamente sobre una modalidad de resistencia estética política en nuestro actual contexto de vaciamiento cultural. Para ello, se emplea la noción de minoridad de Gilles Deleuze y Félix Guattari, con la cual es posible comprender estas teatralidades como prácticas micropolíticas de dislocación del reparto normativo de lo sensible. En otros términos, se considera que la multiplicidad de poéticas da cuenta de una diversidad de intereses de experimentación que, al mismo tiempo, evidencian el carácter discontinuo e incompleto que presenta toda cartografía. Asimismo, se apela a la noción de intermitencia en la imagen-luciérnaga de George Didi-Huberman, para entender que el aspecto político de una imagen y, por extensión de la teatralidad, sintetiza una potencia de resistencia caracterizada por la discontinuidad y la disipación temporal. En ese sentido, las prácticas teatrales que se convocan son el índice de una serie de apariciones, supervivencias y resistencias.

Palabras clave: Política del teatro- cartografía- experimentación.

Abstract: This paper presents the experience of the First Regional Gathering of Rare Theater, held in Mendoza, Argentina, in May 2025. On the one hand, it presents a cartography of regional theatricalities based on experimental explorations. On the other hand, the event serves as a springboard for philosophical reflection on a form of aesthetic-political resistance in our current context of cultural emptiness. To this end, it employs Gilles Deleuze and Felix Guattari's notion of minority, which allows us to understand these theatricalities as micropolitics practices of dislocation of the normative distribution of the sensible. In other words, it considers that the multiplicity of poetics reflects a diversity of experimental interests that, at the same time, reveal the discontinuous and incomplete nature of any cartography. Likewise, the notion of intermittence in George Didi-Huberman's firefly image is used to understand the political aspect of an image, and by extension, of theatricality, synthesizes a power of resistance characterized by discontinuity and temporal dissipation. In this sense, the theatrical practices invoked are an index of a series of appearances, survivals, and resistances.

Keywords: theater politics – cartography – experimentation.

Las prácticas artísticas no vibran por haber sido la instancia más elevada de una cultura, sino por ser aquello que se erige como otro orden de lo real sobre las ruinas que produce la ya diluida humanidad. Ante la catástrofe de la historia, frente a la presencia de lo ineluctable, en medio de las palabras arrebatadas, aparecen órdenes de lo sensible que disputan el espacio de validación y visibilidad social y el *ethos* de los modos de existir.

George Didi-Huberman (2022) expresa que “la danza vibrante de las luciérnagas se efectúa precisamente en el corazón de las tinieblas” (p. 41). Con esta imagen, que evoca asimismo la imagen dialéctica benjaminiana, se conjura la fuerza agonal de la resistencia que fulgura en un instante de peligro. Imagen que convoca una suerte de principio de esperanza, la no renuncia a la experiencia, la necesidad de configurar el espacio de lo sensible. Ahora bien, ¿qué alcance tiene la resistencia artística o desde dónde emerge en contextos de neofascismos y de capturas del deseo? ¿Qué lugar efectivo tiene la sublevación, si es que aún es posible? ¿Qué aparece en medio de una trama tensionada entre un principio de esperanza y un pesimismo generalizado? Y, finalmente, ¿de qué manera la experimentación teatral y las poéticas disidentes se insertan en esta trama como una contracara política asumida en otra forma de organización del *sensorium*?

Peter Pal Pelbart, recordando a Gilles Deleuze y la figura del agotado,¹ evoca un síntoma de estos tiempos, configurado por la sensación generalizada de un agotamiento de todos los posibles; un vaciamiento que vuelve esquiva toda utopía e inasible todo horizonte. Síntoma que no diverge demasiado de nuestro contexto más inmediato. No obstante, ante la encrucijada de ese agotamiento no queda otro remedio que inventarse un posible nuevo: “estas figuras de agotamiento, de crisis, de catástrofe, o de nihilismo pasivo y activo, podrían ayudarnos a pensar este pasaje, no de manera melancólica, tampoco eufórica, sino de otro modo, como una necesidad sobre un fondo de indeterminación” (Pelbart, 2016, p. 17). Teniendo esto en cuenta, es posible considerar el rol de la imaginación como un operador político fundamental a la hora de oponer una práctica de resistencia. En otros términos: ¿qué es dable imaginar y con qué alcance para permitir la aparición de un posible?

Ante esos marcos, hay imágenes y cuerpos que aparecen pese a todo. En

1 Gilles Deleuze publica en 1992 un breve ensayo llamado *L'Épuisé*, donde aborda cuatro piezas teatrales-televisivas de Samuel Beckett, en las que observa un agotamiento de cuatro elementos dramáticos (palabra, voz, espacio e imagen) y a partir de ello plantea la figura del agotado como una nihilización de todo lo posible.

este caso, me interesan las imágenes teatrales, esto es, las teatralidades que se manifiestan fulgurando en estos contextos. Al hablar de imagen teatral me refiero a una modulación de la noción de imagen comprendida como un operador no mimético, es decir, como una forma de presencia. Dentro de las artes escénicas, la imagen teatral se asienta en la materialidad del cuerpo; por lo tanto, se desplaza de la mera representación hacia la presentación o formas de presencia de un cuerpo. La imagen teatral no es la representación de imágenes en el teatro o el teatro de imagen, sino una comprensión de la teatralidad como devenir imagen.

Para apuntalar estos cuestionamientos, nos referiremos al Primer Encuentro Regional de Teatro Raro (Mendoza, 2025) a fin de reflexionar sobre el modo en que las teatralidades que encarnan poéticas mestizas y búsquedas experimentales operan como destellos de resistencia política en tiempos de peligro. A partir de la asunción de una epistemología crítica, situada y encarnada (Haraway, 1995), en la que escribimos bajo la figura de investigador artista (Dubatti, 2014), abordamos la cartografía de obras teatrales que formaron parte del mencionado encuentro. Esta cartografía, tiene un carácter pasajero e inestable; aparece, destella y se esfuma en el marco del acontecimiento que las reúne. Pero como todo acontecimiento, como lo entiende Deleuze (2013), no se limita a sus coordenadas espacio temporales, sino al carácter de irrupción de un esquema de sentido. Por eso, nos interesa la convergencia de esta cartografía con una reflexión filosófica sobre los alcances de la política del teatro, a partir de las nociones de minoridad (Deleuze y Guattari) y de intermitencia o imagen-luciérnaga (Didi-Huberman).

De modo que este no es un estudio de teatro comparado, sino de teatro filosófico. Nuestra epistemología se apoya en el desvío; por eso, nos interesan las fuentes y referencias que no son exclusivamente teatrológicas (aunque no las desconocemos), sino las que pertenecen a debates filosóficos contemporáneos de los cuales podemos traficar nociones que nos ayuden a fugar y construir un marco de análisis crítico. Sostenemos este agenciamiento a la luz de la siguiente hipótesis: el carácter híbrido de las prácticas teatrales contemporáneas produce desvíos de la lógica de la representación y estalla en numerosos dispositivos visuales que hacen encarnar la teatralidad en imágenes corporantes y afectivas. Este desplazamiento desestabiliza el orden normativo de lo sensible y permite la emergencia de una política teatral de la resistencia.

Una cartografía fugitiva

El Primer Encuentro Regional de Teatro Raro², llevado a cabo en la ciudad de Mendoza entre el 1 y 4 de mayo de 2025, fue una iniciativa ideada y efectivizada de manera autogestiva por la Compañía Los Toritos, de la misma ciudad, y de la cual formamos parte. Este encuentro contó con la presencia de grupales de Mendoza, San Juan, San Luis, La Rioja y Catamarca, y participaron las siguientes ocho obras: *Poema dramático en tres cuerpos* (La Rioja, 2024) de ProDanza (Dir. Adriana Nazareno); *Fragmentos de pasión* (San Juan, 2024) de Obcaenum (Dir. Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo); *Ilusión* (San Luis, 2019) de Ver de Teatro (Dir. Hernesto Mussano); *La Bayadera en dermis de tul* (San Juan y La Rioja, 2025) de Gires escénica y Obcaenum (Dir. Federico Tello); *La nube y el león* (Mendoza, 2021) de Camino de monos (Dir. David Maya); *El monstruo está en nosotros* (Mendoza, 2025) de Los Toritos (Dir. Daniel Fermani); *La marcha de las luciérnagas* (Catamarca, 2022) de Constructores (Dir. Marité Pompei); *Banderas en el desierto* (Mendoza, 2023) de La rueda de los deseos (Dir. Fabián Castellani).

En primera instancia, cabe señalar que el objetivo del encuentro se planteó como una acción de resistencia frente al permanente y persistente vaciamiento cultural sustentado por los discursos de la derecha imperante (y los intentos de desmantelamiento de instituciones como el Instituto Nacional del Teatro), sumado a la necesidad de tejer redes creativas y producir cartografías sensibles sobre montajes regionales e independientes. En ese marco, y por medio de un trabajo autogestivo, se logró la reunión de una diversidad de propuestas provenientes de las mencionadas provincias, con la intención de hacer visible aquello que prolifera a pesar de la catástrofe.

Por otro lado, las diversas poéticas que conformaron el conjunto de la programación tejen una trama cartográfica, cuyo espectro en común tiene que ver con una serie de búsquedas experimentales. Esto implica una multivocidad de perspectivas no reductibles a una única lógica. Tal como señalan Deleuze y Guattari (2010), una cartografía implica una lógica de experimentación que actúa sobre lo real. “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (p. 18). La cartografía responde a una lógica rizomática de conexión y heterogeneidad. Esto quiere decir que cartografiar no se refiere al registro de una

² En el siguiente Instagram se pueden encontrar imágenes, testimonios y la programación detallada del evento: <https://www.instagram.com/teatro.raro>

serie de fenómenos que representan una identidad, en este caso, por ejemplo, la identidad escénica de una región. En su lugar, comprendemos que un mapa es un archivo inestable, discontinuo, múltiple y transitorio. En el caso del encuentro que nos convoca, la cartografía tiene esa índole fugitiva. El mapa es tan sólo una figuración de prácticas, intereses y lógicas de producción escénicas de diversas procedencias poéticas, pero cuyo eje común radica en el amplio espectro de la experimentación.

La categoría de rareza es, más bien, una suerte de juego irónico en el que lo que importa destacar es el carácter divergente del esquema dramático tradicional y, en general, de las lógicas normativas de producción teatral. Lo raro o lo extraño, como muestra Julia Kristeva (1988), es aquello que aparece excluido del orden de lo simbólico, pero que al mismo tiempo lo constituye y revela sus límites. De modo que podemos ver en la rareza tan solo el intento de figurar otro orden de lo sensible. Lo raro, podríamos decir, es una operación que compone otro reparto de lo sensible (Rancière, 2014), en tanto habilita una organización alternativa de las palabras, los cuerpos, las imágenes y los afectos. En este sentido, y también en consonancia con la idiosincrasia del teatro independiente, cada elenco concibe sus prácticas desde el margen, no sólo por encontrarse fuera de los circuitos oficiales, sino por construir sus procedimientos escénicos desde un borde epistemológico y poético, caracterizado por el mestizaje de operaciones lógicas y estéticas. Esta cartografía de lo raro reúne los gestos contemporáneos que impactan en cada grupalidad a la hora de producir sus propias poéticas.

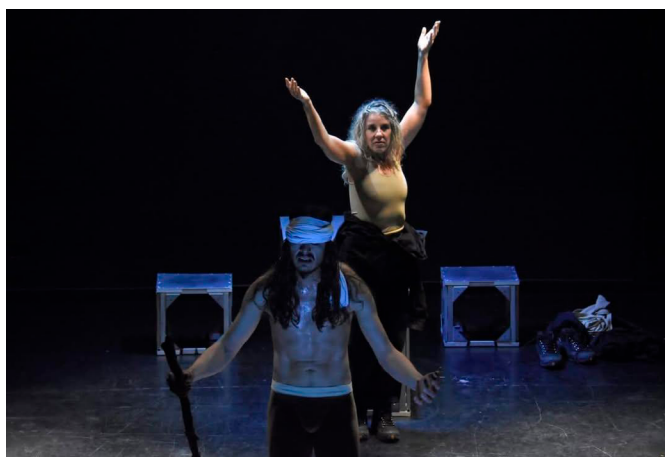
De acuerdo con esto, es posible delinear algunos puntos, apariciones y elementos relevantes que conforman las mentadas propuestas, a modo de síntesis disyuntiva, es decir, tan solo como el mapeo fragmentario de una diversidad imposible de totalizar en una unidad. Esto solamente a modo de una presentación sucinta, pues cada montaje merecería un desarrollo mayor que excede los límites de este texto. Con esta finalidad, aludimos a los rasgos elementales de las poéticas en cuestión. Cabe aclarar que, siguiendo a José Luis Valenzuela, pensamos las poéticas en clave de los modos de producción, esto es, las operaciones, instrumentos y formas de abordar la teatralidad, las cuales reportan “efectos morfológicos, encadenamientos o conexiones entre cuerpos vivos e inertes, entre cuerpos actuantes y enunciados, entre textos y subtextos” (Valenzuela, 2021, p. II).

En *Poema dramático en tres cuerpos* (Prodanza, La Rioja), hay una hibridación entre el teatro, la danza, el audiovisual y la poesía, diagramados por la

configuración fragmentaria de escenas de lo cotidiano, en las que se muestra el devenir poético de un cuerpo, de una mujer, a partir de una escritura hecha desde la investigación corporal de la intérprete. La obra es la conjunción de otras tres (*Un cuerpo propio*, 2019; *Cartografía de un cuerpo*, 2021; y *Ni entonces ni después*, 2023), que conforman parte de un proceso dramatúrgico-corporal, pero que, a la vez, muestran el carácter fraccionario, no lineal y discontinuo del montaje. En éste, hay una prevalencia del gesto, influencia de la danza contemporánea, tejido con imágenes y escenas evocativas, todo lo cual produce un corrimiento de la aprehensión discursiva en favor de la afección y de la percepción sensible de las materialidades.

En *Fragmentos de pasión* (Obcaenum, San Juan), aparece una poética construida entre el dadaísmo y la *performance*, en la que se juega en tono irónico e irreverente con la autoficción, y donde lxs *performers* encarnan diversos personajes trágicos (Medea, Jasón, Yocasta, Edipo) para poner en funcionamiento una maquinaria teatral que hilvana la confesión y el cuerpo como territorio de inscripción de roles de género y capturas culturales. A partir de la inspiración barthesiana en relación al discurso amoroso en fragmentos, el montaje plantea la resignificación de las figuras clásicas en diálogo con las tensiones contemporáneas de los cuerpos que se involucran en la trama pasional, por medio de la encarnación y la autoficción. Para hacerlo, la agrupación apela a una serie de procedimientos rudimentarios, pero no por eso menos complejos, en los que disponen la teatralidad sobre una mesa quirúrgica, esto es, abierta a su disección y deconstrucción permanente. Con mixturas de artes visuales, video arte, música, y *performance*, los cuerpos de lxs *performers* van en una escalada de intensidad, al tiempo que construyen imágenes visuales y sonoras que incomodan y desajustan el ritmo dramático.

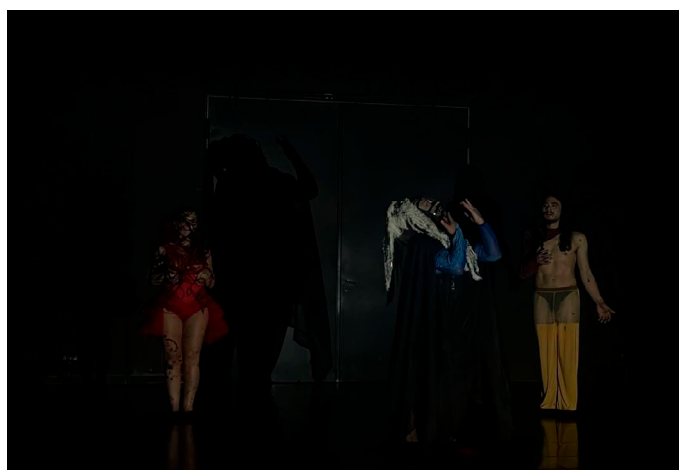




En *Ilusión* (Ver de Teatro, San Luis) se interceptan lenguajes del teatro de objetos, el *kamishibai* y los títeres, dentro de un dispositivo concebido como *collage* o fotomontaje en la dinámica de la puesta en escena, el movimiento de los cuerpos y el uso del espacio. La obra adopta un carácter narrativo y aborda la cuestión de la pérdida, a través de la historia de un padre y su devenir en busca de su hijo, quien tiempo atrás se alejó a causa de las presiones de los mandatos sociales y familiares. En ese viaje, la historia se construye a través de variaciones de uso de un dispositivo escénico en el que funcionan todos los recursos teatrales, desde la manipulación de máscaras de mano, hasta el uso de espejos, instrumentos musicales y láminas de *kamishibai*. El dispositivo construye una fragilidad muy delicada, en consonancia con la narración, lo cual favorece la circulación de contenidos emocionales.

La bayadera en dermis de tul (Gires escénica y Obcaenum, La Rioja y San Juan) es una mixtura irreverente entre lenguajes de la danza, el teatro, el audiovisual y la *performance*. Tomando como referencia la pieza clásica de ballet (*La bayadera*, 1877) adopta una nueva posición enunciativa en clave *queer*, para explorar las fronteras entre la piel y el tul, el género y sus mutaciones, a través de un dispositivo de alto impacto visual y sonoro, y fragmentario en su narrativa. En este montaje, aparece una deconstrucción de la teatralidad en cuanto a la preeminencia racional de la palabra, pues ésta se encuentra reducida a su mínima expresión o toma una forma presentativa (por ejemplo, en proyecciones que anuncian cada acto). La danza como espectro circundante es lo que permite esta dislocación. Al mismo tiempo, la mixtura de lenguajes se robustece con el trabajo de la materialidad. La imagen cobra fuerza, en tanto aparece como la permanente manifestación de la materia, ya sea en los cuerpos, las voces, las sonoridades,

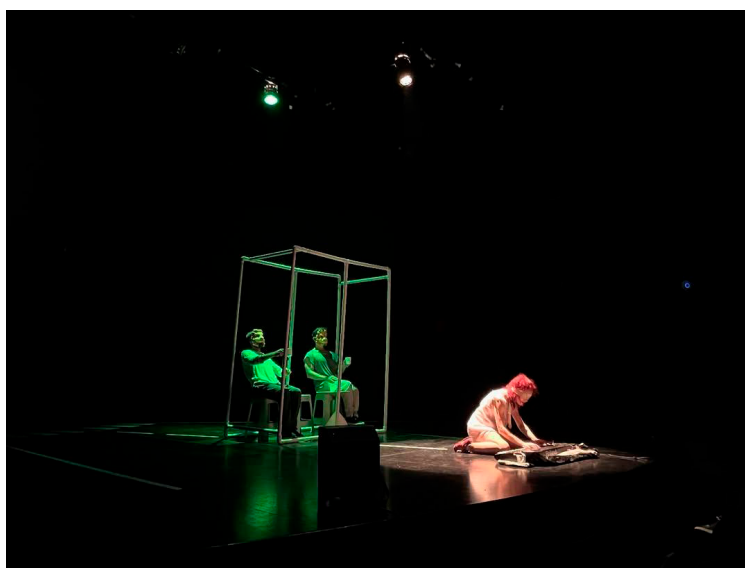
las telas o la luminosidad precaria de un proyector. Pero, sin dudas, lo que más destaca es la intromisión de lo *queer* en los cuerpos, como una forma indómita que, en sí misma, opera como eje de composición.



La nubeyelleón (Camino de monos, Mendoza) presenta un dispositivo teatral rico en recursos e imágenes oníricas, para abordar una narrativa episódica sobre la memoria, el barrio, el miedo, la soledad y la mercantilización del individuo, en una especie de viaje del héroe despojado de épica. La obra muestra el devenir de dos sujetos en medio de una ciudad que se manifiesta cada vez más vertiginosa y amenazante. Para ello, se emplean diversos efectos y recursos. Desde el recorte del escenario, que genera una ilusión de perspectiva, hasta el uso de un dispositivo escénico hecho de caños de plástico, frío y desnudo como la atmósfera de la obra, pasando por el uso de voces en *off*, música, ritmos acelerados e imágenes pesadillescas, el montaje va creciendo en velocidad y asfixia, y pone a los cuerpos

en un compromiso cada vez mayor, con actuaciones que producen una distancia respecto a la identificación y operan como una maquinaria desbocada que lleva el ritmo de la obra hacia zonas de alucinación.

El monstruo está en nosotros (Los Toritos, Mendoza) aborda el problema de la abyección y de la monstruosidad, a través de un dispositivo teatral absolutamente despojado, sostenido por el trabajo corporal y vocal del actor. La obra, inspirada en *Frankenstein* de Mary Shelley, explora la hibridación entre técnicas realistas de interpretación con danza butoh y teatro físico, para producir una corporalidad desarticulada y extracotidiana como sostén de una actuación afectiva, que sintetiza temáticas como la soledad y la marginación de un cuerpo y su deseo. En este montaje, la corporalidad se presenta como una intensificación permanente y en estado de variación continua, que deviene entre tres personajes. El espectro de lo monstruoso funciona como operador de una política del cuerpo que evidencia el desborde y muestra una corporalidad límite, la cual evoca la incongruencia y la discordancia. Uno de esos bordes lo constituye la abyección, que se presenta como la violencia de una amenaza inquietante que desdibuja lo posible y lo tolerable. Al mismo tiempo, la actuación intensifica la función afectiva de la materialidad, dentro de la cual se incluye la palabra, que tiene un lugar altamente significativo. No obstante, ésta adquiere su sentido en virtud del cuerpo que afecta. La corporalidad, entonces, pone en juego una performatividad que, por momentos, desestabiliza los esquemas sensibles del reconocimiento y, por otros, implica un involucramiento emocional.

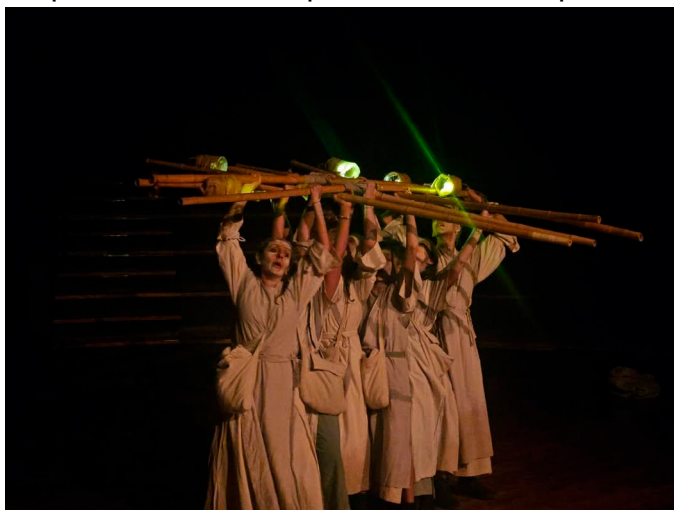




En *La marcha de las luciérnagas* (Constructores, Catamarca) se utilizan figuras del teatro antropológico, el espacio no convencional y la participación activa del espectador, en una suerte de ritual colectivo que, a través de imágenes dialécticas, plantea una reflexión sobre la resistencia política y el pueblo como lo que aparece, persiste e insiste en contextos de genocidio, desplazamiento forzoso y represión. Con un dispositivo que emula el coro griego, el corifeo y lxs figurantxs reconstruyen imágenes documentales y gestos de opresión y rebelión. El montaje juega con la interpelación y la participación activa de lxs espectadorxs, aprovechando la figura de la marcha para hacer del espacio algo móvil, que avanza o retrocede como un bloque de cuerpos (público incluido) en procesión. La obra emplea su dispositivo para evocar situaciones actuales de desplazamientos de migrantes, genocidios de pueblos, cuerpos desaparecidos y enfrentamientos al poder. Partiendo de una imagen didi-hubermaniana de los pueblos en lágrimas, que transforman su dolor en sublevación, lxs *performers* juegan con el *gestus* brechtiano para encarnar la conciencia social, en un trabajo coral donde los cuerpos se intensifican cada vez más en su presencia. Para esto último, apelan a la figura de la fiesta y la danza desbocada como gesto de resistencia y de producción de fuerzas colectivas.

Banderas en el desierto (La rueda de los deseos, Mendoza) plantea la historia de tres militantes que operan desde la clandestinidad, para mostrar las tensiones entre los discursos de una macropolítica y las afecciones micropolíticas que mueven a los personajes. A través del uso del espacio no convencional (se representa en sótanos) y la cercanía del público, la obra construye algunas

escenas que involucran a la audiencia activamente y otras que la distancian por medio de recursos de extrañamiento. El montaje se plantea como una caja de herramientas; es para usar, no sólo para ver. Esta premisa está reforzada por el dispositivo escópico con el que se configura la puesta. El sótano produce una serie de afecciones opresivas y, la vez, intrigantes; la jerarquía de la visión se desplaza al disponer a lxs espectadorxs en forma semicircular, como cómplices de las maquinaciones de las actrices; el uso de música en vivo produce un efecto mayor de inmersión, y la permanente y aleatoria ruptura de la cuarta pared y el accionar del público, hacen que la teatralidad opere como una experiencia altamente vital.



Si bien no es posible unificar estas búsquedas, hay algunos elementos que circulan con recurrencia entre todas. Por un lado, aparece la hibridación de lenguajes como gesto poético contemporáneo en la construcción de los dispositivos de visibilidad de las obras. Por otro lado, las operaciones teatrales responden a una estética que asume la precariedad y lo rudimentario como ejes

(aunque no por eso menos eficientes y complejas) y se corren, en mayor o menor medida, de los dispositivos representacionales de la teatralidad. Asimismo, la corporalidad cobra un rol fundamental como presencia intensiva, fracturando la mimesis representacional en favor de la aparición del gesto, el afecto y la imagen. Por último, pero sin agotar otras posibilidades, hay una política del deseo que se teje en los usos de los cuerpos y los recursos teatrales que determinan las formas de aparición. Retomaremos todo esto en el último apartado, pero antes referiremos dos categorías que sintetizan, a nuestro modo de ver, la política teatral de esta cartografía.

Minoridad e intermitencia

Las manifestaciones teatrales antes descritas responden a una lógica de la minoridad. Deleuze y Guattari (1990, pp. 28-31) mencionan tres elementos o características de una literatura menor: posee un fuerte coeficiente de desterritorialización, todo en ella es político y todo adquiere un valor colectivo. Estas cualidades, que son extensibles en realidad a cualquier práctica artística, bosquejan la dimensión contestataria de una política considerada en su molecularidad. Los autores diferencian una política mayoritaria o molar de otra minoritaria o molecular, para indicar un grado de divergencia respecto a la norma. La marginalidad como lugar de enunciación y de producción poética condensa la posibilidad y la potencia de resistencia ante los embates de la norma molar. No hay que comprender esto como una romantización del margen, sino como un espacio de dislocación de los estratos de la norma mayor y, en consecuencia, la entrada en un devenir que habilita otros procesos de singularización (que en la lógica de los autores es, también, un orden del deseo).

Las teatralidades que consideramos, pertenecen a un orden minoritario, no por su cantidad, sino por sus poéticas. Siguiendo la triple caracterización enunciada más arriba, podríamos hablar de poéticas minoritarias en los siguientes sentidos: primero, hay una experimentación con los dispositivos de visibilidad teatrales, un régimen de aparición de los cuerpos y un tratamiento específico de la materialidad que, en definitiva, desterritorializan el régimen molar del esquema dramático. Segundo, proponen otros devenires, una posibilidad alternativa de distribución de lo sensible. Esto mismo es lo que condensa la política de estas imágenes teatrales; todo ello es político en cuanto hay un régimen de sensibilidad expuesto como posibilidad de aparición de cuerpos, signos e imágenes. Tercero,

el carácter asambleario de la teatralidad, esto es, la reunión espacio temporal de cuerpos, hace que los agenciamientos teatrales sean colectivos. De modo que este tipo de poéticas ponen en funcionamiento un mecanismo de variación y mutabilidad, es decir, una forma de producción experimental cuya lógica no es la de la mera mimesis, sino la de la aparición, la presencia, la fractura y, en consecuencia, implica la intensidad de los cuerpos que habitan la escena. La variación intensiva permite, así, “forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 30).

Los autores muestran que la distinción entre lo mayor y lo menor, no es una diferencia cuantitativa, sino cualitativa. Lo mayor se caracteriza por un elevado grado de territorialización, sostenido por estructuras de poder y dominación que operan de forma estratificada. Representa la norma hegemónica, las constantes que regulan y organizan tanto a los individuos como a los colectivos, así como a las formas de pensar y sentir. En cambio, lo menor se manifiesta como una desviación respecto de ese sistema dominante, como una irregularidad que es desplazada hacia los márgenes. La minoridad es una forma de variación interna dentro de la norma abstracta que suele imponer el régimen mayoritario bajo la figura de la identidad. El valor de lo molecular radica en la capacidad de favorecer un movimiento de desterritorialización frente a lo molar, lo que habilita la potencia creativa de la vida. Las minoridades “deben ser consideradas como gérmenes, cristales de devenir, que sólo son válidos si desencadenan movimientos incontrolados y desterritorializaciones de la media” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 108). Por lo tanto, lo menor implica un devenir. “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en ninguna instancia, una identificación” (p. 244).

En este sentido, podemos inferir que la propiedad de estas teatralidades radica en el devenir. El gesto contemporáneo del acontecimiento teatral se ampara en la dislocación de la unidad y la totalización. En los montajes de nuestra cartografía, se aprecia el interés por explorar el horizonte abierto, variable y transfigurador de los cuerpos, gestos, palabras e imágenes. Esta apertura hacia un estado de variabilidad continua, evidencia que el devenir quiebra la lógica identitaria de la representación mimética o, al menos, la interrumpe por algún momento. Asimismo, este “teatro raro” (categoría que, en definitiva, sintetiza gran parte de la apuesta del teatro contemporáneo, en tanto proceso de rarefacción del esquema dramático) lo es tan sólo por su lógica de minoridad. El habitar el borde y el producir desde el margen son estrategias (políticas) de reconfiguración de lo

sensible en su devenir.

Si el teatro es una imagen, su propiedad se dirime en su carácter de fragilidad, fugacidad e intensidad de la presencia; el teatro independiente, particularmente, conjuga la potencia política de lo minoritario. Entonces, podemos comprender el vínculo que esto reviste con las imágenes del pensamiento de Didi-Huberman. La imagen luciérnaga, en esta línea, aparece como una resonancia en la imagen teatral.

En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman construye una reflexión política a partir de un texto de Pier Paolo Pasolini (*El vacío del poder en Italia*, más tarde conocido como *El artículo de las luciérnagas*, 1975). En él, el cineasta y poeta, se lamenta por la desaparición de estos insectos en el contexto del triunfo de un fascismo que arremete contra los cuerpos del pueblo. Concretamente, su lamentación es la de un genocidio cultural frente a la sociedad del espectáculo. La desaparición de las luciérnagas se da en la noche donde los “feroces reflectores” ciegan toda luz intermitente con su claridad exacerbada. Este lamento teje aspectos estéticos y políticos dados en la indiferencia de un poder transformado en mercancía dentro de las sociedades contemporáneas. Didi-Huberman (2022) repara en el elemento pesimista de la alocución del cineasta, por cuanto considera que se encuentra teñida por una abdicación de su amor por el pueblo. “Pasolini quiso mostrar la potencia específica de las culturas populares para reconocer en ellas una verdadera capacidad de *resistencia* histórica, y por tanto política, en su vocación antropológica por la *supervivencia*” (p. 24). No obstante, la imagen de la desaparición de las luciérnagas es, a su vez, la imagen de una realidad del pueblo en trance de desaparición. La exposición permanente de cada quien, como una suerte de exhibición en una vidriera, es un modo de no aparecer. El triunfo de la sociedad del espectáculo consiste en haber ocupado la totalidad del espacio social, al punto de impedir el escape de nadie. Este es el logro del fascismo: la instalación de un infierno del que no se puede huir.

Didi-Huberman señala que la descripción pasoliniana de la maquinaria fascista implica que la cultura (antes reconocida como una práctica de resistencia), se ha vuelto un instrumento de la barbarie al servicio de la mercancía. Sin embargo, cuestiona que se traduzca tan prontamente en la declaración del triunfo inevitable del totalitarismo. Es una forma de asumir el estado de vencidos. “Es no ver más que el *todo* (...), no ver el espacio -aunque sea intersticial, nómada, improbablemente situado- de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo*” (Didi-Huberman, 2022, p. 31).

De esta manera, el autor vincula el tópico de la intermitencia y discontinuidad de las luciérnagas con el concepto benjaminiano de imagen dialéctica, “noción destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar ‘imagen’” (Didi-Huberman, 2022, p. 34). Y añade que éstas desaparecen solo en la medida en que un espectador renuncia a seguirles el rastro. Porque, pese a todo, ellas forman sus comunidades lumínicas en otras partes; producen una comunidad anacrónica y atópica. Esto es interesante en la medida en que podemos pensar la teatralidad dentro de ese esquema de comunidad. La propiedad del acontecimiento teatral radica, justamente, en su carácter asambleario. Ahora bien, en relación a la confluencia de montajes del Encuentro de Teatro Raro que referimos, cuya diversidad de poéticas compone una cartografía rizomática de la multiplicidad, podemos vislumbrar la operación intermitente y discontinua de una política teatral de la resistencia. En cierto sentido, las imágenes teatrales son resplandores pasajeros de una comunidad anacrónica y atópica. Es decir, allí confluyen temporalidades y espacios diversos que colisionan entre sí. Ese choque es el momento en que el teatro manifiesta su resistencia, por el hecho de aparecer, esto es, de hacerse visible pese a todo. Así como las luciérnagas en trance de desaparición mudan su comunidad lumínica hacia otros lados, el encuentro esporádico de teatralidades evidencia formas de desplazamiento, de insistencia y persistencia; en definitiva, se arrojan la potestad de existir pese a todo.

Aparece, nuevamente, la categoría de supervivencia, aquello que en tiempos de peligro se hace visible como una luz pulsante. La supervivencia “no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella, y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria” (Didi-Huberman, 2013, p. 79). A pesar de los “feroces reflectores” de la sociedad del espectáculo, hay que ver que la danza de las luciérnagas denota un deseo de comunidad, cuestión que se vincula con la noción deleuze-guattariana de minoridad, en cuanto a sus características políticas: desterritorialización, valor colectivo y condiciones revolucionarias propias de su marginalidad. Estas cualidades, que ya vimos presentes en la cartografía del encuentro, constituyen el elemento político de supervivencia de las imágenes teatrales frente a un contexto abismal que las desafía permanentemente. Es una forma de aparecer pese a todo y frente a todo.

Las reflexiones de Pasolini, en definitiva, dan cuenta de una desesperación

política por la carencia de una comunidad viva: “nuestros poderosos siguen impertérritos con sus verborreas incomprensibles, en las que afloran los *flatus vocis* de las promesas estereotipadas de siempre” (Pasolini, 1983, p. 135). Para Didi-Huberman, esta destrucción es también la de un deseo de ver: la visión de la esperanza política. El autor, haciéndose eco de Benjamin, afirma la necesidad de recuperar un principio de esperanza, en el sentido de comprender la constelación en el que el antes se encuentra con el ahora, y en cuyo destello se abre una forma de pensar nuestro futuro. La cuestión atañe a la imaginación: “en nuestra *manera de imaginar* yace fundamentalmente una condición para nuestra *manera de hacer política*” (p. 46). La colisión entre un presente activo y un pasado reminiscente es fundamental para iluminar la emergencia de las supervivencias. La imaginación, como actividad de producir imágenes, hace posible ese destello. La desaparición de las luciérnagas, entonces, representa la desaparición de las supervivencias. Aunque, para Didi-Huberman, no hay que perder de vista aquello que no ha desaparecido del todo y, fundamentalmente, aquello que aparece pese a todo.

En las prácticas artísticas, como las que mencionamos, se conjuga este potencial político de la imaginación, no sólo por la posibilidad de aparición de otro régimen de lo sensible, sino también por la supervivencia de las imágenes del pasado que se activan en el presente. La colisión entre un presente activo y un pasado reminiscente es fundamental para iluminar la emergencia de las supervivencias. La imaginación, como actividad de producir imágenes, hace posible ese destello. Las imágenes teatrales, en general, permiten sintetizar otras formas de imaginar lo posible y otros modos de existencia. La experimentación teatral es una apuesta por bordear las fronteras de la percepción y una disputa por la sensibilidad.

De acuerdo con esto, la imagen luciérnaga evoca lo que en nuestra reflexión es la aparición de lo que podríamos llamar “teatralidades pese a todo”. A pesar de las capturas se la sensibilidad, de la hegemonía de los regímenes de percepción y de organización de la mirada; más allá de los límites de la representación y a través de las condiciones de precariedad, la potencia teatral se abre camino. Como operación estético política, las “teatralidades pese a todo” destellan y se retiran. En ese acontecimiento habita el gesto de resistencia.

El mestizaje de las imágenes teatrales

La cartografía de obras congregadas en el Primer Encuentro Regional de Teatro Raro teje una trama de cuerpos, signos, palabras, afectos e imágenes que

evidencian la naturaleza mestiza, de ya larga trayectoria, propia de las prácticas escénicas contemporáneas. Si bien sería forzoso unificar la multiplicidad de estas manifestaciones, podemos delinear una serie de puntos que se cruzan en este tejido.

En primer lugar, nos encontramos con numerosas formas de hibridación de lenguajes. Ya sea desde la mixtura de técnicas o desde el borramiento de límites entre disciplinas, la experimentación visible en esta cartografía dispone un diálogo entre el teatro (a través de múltiples registros y géneros), la danza, el audiovisual, la plástica y la *performance*. Las poéticas convocadas configuran arquitectónicas plurales que se mueven en una zona de liminalidad. Tal como señala Ileana Diéguez Caballero (2007, p. 17), en lo liminal opera un cruzamiento entre la vida y el arte como una forma de acción de la presencia frente a las prácticas representacionales. Esto quiere decir que hay un agenciamiento entre un *ethos* y la imaginación, donde la imagen teatral aparece en su función de desplazamiento de fronteras. Al mismo tiempo, la liminalidad implica una

antiestructura que pone en crisis los status y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales (...), de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales. (Diéguez Caballero, 2007, p.18)

De modo que, en el seno mismo de este tipo de teatralidades, se encuentra el coeficiente de resistencia dado en la minoridad del borde, la mixtura de lenguajes y las formas de producción independientes y alternativas.

En segundo lugar, podemos destacar una estética de la precariedad. Las teatralidades que consideramos en nuestra cartografía construyen sus procedimientos rudimentariamente. Ya sea que experimenten con objetos, técnicas, cuerpos, sonidos o discursos, la creación se teje y abraza con el rudimento. Esto no quiere decir que carezcan de medios o que se hagan de forma descuidada o simplista. Quiere decir que asumen la experimentación desde una condición material propia del teatro independiente y de una lógica de la minoridad. Esto se vincula, por un lado, con lo que Jerzy Grotowski denomina teatro pobre, esto es, una ética de producción cuyo eje se concentra en el despojo como política y poética teatral y en el trabajo actoral como soporte irreductible de la teatralidad. Por otro lado, se asocia con la lógica de lo performativo. Eleonora Fabião recupera la noción de precariedad para pensar ciertos aspectos teóricos, históricos y estéticos de la *performance*. Entre otras cosas, señala la temporalidad de lo

precario, es decir, una asociación entre el tiempo y la materia. Esto quiere decir que hay, en las prácticas de esta índole (y cuya lógica resuena en las teatralidades que mencionamos), un movimiento permanentemente inestable y riesgoso; algo que se construye a partir de las ruinas, y que, en cierto sentido, evoca la incompletitud de la forma. “Lo precario que no es más que hacer, rehacer y deshacer conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre dislocada que los repite y los diferencia” (Fabião, 2019, p 49). De este modo, vemos que esta estética se traduce en montajes y poéticas que asumen una materialidad específica como lugar de enunciación.

En tercer lugar, la corporalidad aparece intensificada en el gesto y el afecto. Esto tiene amparo en múltiples tradiciones teatrales. Artaud piensa el gesto como jeroglífico, y tiene que ver con una experiencia de no representación, ya que refiere los movimientos del cuerpo que no están subsumidos a la autoridad significativa de la palabra, sino que configuran todo otro lenguaje de la gestualidad.

Una vez que cobremos conciencia de tal lenguaje en el espacio, conformado por sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro deberá articularlo en auténticos jeroglíficos, haciendo usos de símbolos y correspondencias, con relación a todos los órganos y en todos los niveles. (Artaud, 2008, p. 79-80)

Esta misma problematización es retomada por Grotowski en clave de ideograma como principio general de la expresividad. “La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas –sonidos y gestos– que evocan asociaciones en la psique del auditorio” (Grotowski, 2006, p. 33). El gesto funciona como modo de expresar la inmediatez de un impulso, para lo cual el trabajo actoral debe explorar una corporalidad extracotidiana, y cuya significación excede a lxs actorxs y se desplaza hacia lxs espectadorxs. Brecht (2004, p.240), por su lado, considera el *gestus* como actitudes totales, es decir, un tipo de ritmo corporal, vocal y discursivo del actor/actriz, que configura la actitud del personaje en relación al mundo social.

En las poéticas de nuestra cartografía el dispositivo representacional se disloca, en mayor o menor medida; esto es el índice de un enlace entre cuerpo e imagen, cuyo efecto se traduce en una teatralidad producida como gesto, en la mostración de la presencia y en la intensidad del afecto. Siguiendo a Giorgio Agamben, podemos ver que el gesto corresponde a la esfera del mostrar, no del decir, esto es, no comunica nada más que el hecho del lenguaje como medialidad; “el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el

lenguaje” (Agamben, 2001, p.55). En las obras convocadas, vemos la presencia del gesto de manera reiterada, como un corrimiento de la significación, al menos en términos totales y cerrados. En su lugar, hay una preeminencia de las materialidades, ya sean corporales, afectivas, sonoras, visuales, discursivas. Éstas juegan la partida del gesto afectivo que se intensifica en los cuerpos y se expone en la imagen.

Por último, esta cartografía evidencia una trama específica de la política del teatro, que podemos pensar en clave de una política del deseo tejida por la minoridad y la intermitencia. La producción poética no se disocia del deseo en la medida en que éste implica una potencia afectiva y una trama de fuerzas. La realización escénica, en tanto instancia de relaciones de unos cuerpos con otros, pone en circulación fuerzas intensivas que involucran una producción deseante. Estas fuerzas, que son parte del tejido de una lógica de la minoridad y la intermitencia, transfiguran las formas. En este sentido, el deseo es un operador productivo, cuya maquinación se traduce en las tramas afectivas y corporales del teatro, al tiempo que favorece pequeños desvíos de las formas de la representación.

El teatro surgirá como aquello que no representa nada, sino como aquello que presenta y constituye una conciencia de minoría, en cuanto devenir-universal, que opera alianzas aquí o allá, según el caso, siguiendo líneas de transformación que saltan por fuera del teatro y adquieren otra forma; o bien que se reconvierten en teatro por un nuevo salto. (Deleuze, 2020, p. 37)

Tal como muestra el filósofo, la experimentación teatral involucra una separación, por más sutil que sea, de la mera mimesis. Ante eso, las imágenes teatrales se presentan. Son la intensificación de la presencia. Eso desestabiliza el dispositivo significativo anclado en la lógica de la identidad, de la ilustración, de la representación ligada a la semejanza. La lógica dramática se conmueve en favor de la teatralidad como un movimiento de variación continua. Ese mismo movimiento es el que favorece la aparición de otros regímenes de visualidad y presencia de los cuerpos y afectos, es decir, un reparto alternativo de lo sensible. Allí se inscribe el deseo, como eje de un *sensorium* que habilita otras sensibilidades a asumir la potestad de su aparición. Es la política del teatro la que adopta una máscara deseante, cuya operación se inscribe en la disputa por la imaginación.

Palabras finales

La experiencia del Primer Encuentro Regional de Teatro Raro permite reflexionar sobre los alcances de la resistencia estético política. A través de los conceptos de una politicidad menor (Deleuze y Guattari) y de la imagen luciérnaga (Didi-Huberman), podemos constatar que la lógica de una política teatral, materializada en este caso en la configuración específica del mentado Encuentro, opera en clave de minoridad e intermitencia. Por un lado, las teatralidades consideradas son prácticas artísticas de experimentación bajo una lógica de producción independiente. En este sentido, su estructura es minoritaria, por cuanto se coloca al margen del circuito mayoritario (oficial, comercial, *mainstream*). Asimismo, disloca el esquema dramático de la representación, en la medida en que elabora propuestas poéticas de hibridación. Esta lógica del margen, o de minoridad, habilita una configuración estético política alternativa respecto al reparto de lo sensible. Las teatralidades aparecen como imágenes teatrales, es decir, como formas de presencia moduladas en el cuerpo y el gesto. Por otro lado, las imágenes teatrales tienen un carácter de intermitencia. Son discontinuas, efímeras y frágiles (algo que se encuentra en la naturaleza de la teatralidad). Pero es, precisamente, en esa dinámica de aparición y disipación, que la resistencia cobra sentido. Pues, lo que el teatro permite, es la aparición de teatralidades pese a todo. Frente a la catástrofe del vaciamiento cultural, el Encuentro evidencia la vocación de insistencia y persistencia de las imágenes teatrales.

La resistencia, en definitiva, aparece con la fuerza de una intermitencia que destella en el medio de la noche, cuya luz obviamente no puede disipar la oscuridad, sino tan solo mostrar un régimen de apariciones minoritarias. Estas apariciones, que recogen en su seno también las supervivencias de diferentes tradiciones teatrales, juegan la partida de la imaginación, en el sentido de producir imágenes alternativas. Allí aparece la resistencia con la forma de una insistencia, una supervivencia, una intensidad discontinua y disipativa. Es una política de la intermitencia, cuya potencia radica en su misma fragilidad. Poner un cuerpo en escena es como arrancar una imagen pese a todo, implica una acción política de exposición que, como tal, hace ver aquello que aún destella en su latencia. Pero su fulgor condensa, al mismo tiempo, el desencanto por esperar algo de una política mayor. La minoridad aparece como el lugar del contrapoder, un espacio donde la imaginación conjura la resistencia en lo sensible.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G.** (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Artaud, A.** (2008). *El teatro y su doble*. Jujuy: Arenal.
- Brecht, B.** (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Deleuze, G.** (2013). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Bene, C.** (2020). *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (1990). *Kafka: por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G.** (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G.** (2022). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Diéguez Caballero, I.** (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J.** (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Fabião, E.** (2019). Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz (comp.). *El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja negra.
- Grotowski, J.** (2006). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, D.** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Kristeva, J.** (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pasolini, P. P.** (1983). *Escritos corsarios*. Barcelona: Planeta.
- Pelbart, P.** (2016). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rancière, J.** (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Valenzuela, J. L.** (2021). *Bye-bye Stanislavski?* Buenos Aires: Argus-a.

Cómo citar este artículo:

Perrone, N. (2025). Imágenes teatrales, minoridad e intermitencia. Sobre el “Primer Encuentro Regional de Teatro Raro” (Mendoza, 32025). *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 12 – 33.

