



## **Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino)<sup>1</sup>**

**Luis Emilio Abraham**

**(Universidad Nacional de Cuyo)**

Los "operadores" que funcionan en el estilo y en la puesta en escena de C. B. son precisamente indicadores de velocidad, que incluso no pertenecen ya al teatro, aunque no sean exteriores al teatro. Y, justamente, C. B. encontró la manera de enunciarlos plenamente en el "texto" de sus obras de teatro, a pesar de que no forman parte del texto. Los físicos de la Edad Media hablaban de movimientos y de cualidades *deformes*, según la distribución de las velocidades entre los diferentes puntos de un móvil o la distribución de las intensidades entre los distintos puntos de una materia. La subordinación de la forma a la velocidad, a la variación de velocidad, la subordinación del sujeto-tema a la intensidad o al afecto, a la variación intensiva de los afectos, son, a nuestro entender, dos metas esenciales que hay que lograr en el arte.

Gilles Deleuze. "Un manifiesto menos"

### **Tratamiento extensivo**

#### **1. ¿Cuál es el interés del tema para una reflexión sobre el teatro argentino reciente? ¿Cuál es el interés del tema para cualquier reflexión sobre lo teatral?**

La disposición a abordar el problema de la presencia escénica surge un poco como consecuencia de mi trabajo anterior<sup>2</sup>. Después de ocuparme del problema de la representación estética y de la ficcionalidad en el teatro, parece lógico preguntarse por ese fenómeno de pura presencia que subyace a toda representación. Pero en esto, además, me acerco a tendencias de investigación muy visibles en los últimos tiempos tras la presión que han ejercido los desarrollos

---

<sup>1</sup> Este ensayo constituye un avance y una versión reducida del que aparecerá próximamente en Gustavo V. Zonana (dir., ed.) y Hebe B. Molina (coed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina II (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, en prensa.

<sup>2</sup> Por ejemplo, el de *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid, CSIC, 2008.



posestructuralistas y pospsicoanalíticos sobre las lógicas representacionales, sobre las *economías simbólicas* y, de modo consecuente, sobre las disciplinas dedicadas a la interpretación. Resultan llamativas, incluso, ciertas orientaciones, no desprovistas de paradojas, que adopta la propia disciplina semiótica. El pensamiento semiótico está consagrado por *naturaleza* a la dimensión representativa, pero algunas derivaciones más o menos recientes de la teoría de la enunciación y del estructuralismo de la Escuela de París anteponen, sin embargo, a toda indagación sobre el signo, sobre la representación y sobre el costado interpretable de las prácticas significantes, un examen del *mero* acto de encontrarse con un objeto: relación con lo presente que constituye un paso indispensable, necesario y lógicamente anterior a todo proceso de semiosis. Estos aportes, que incitan a cuestionarse si es posible una realidad tan paradójica como una *semiótica de la presencia*, contienen interesantes reflexiones para pensar un cuerpo que simplemente está-ahí, que toma posición en un campo, que se hace presente en el espacio. Me han resultado atractivos también porque una aproximación semiótica permitiría tal vez introducir algo de la tradicional precisión y vocación metodológica de esa disciplina en un tema tan oscuro, tan difícil y tan propenso a ser tratado (en algunas transposiciones al teatro) con cierta vaguedad. El propósito más general y abarcador de este trabajo será tan solo ingresar en esta cuestión de orden teórico, examinar en ella ciertas zonas problemáticas, vincularla con el pensamiento contemporáneo que la estimula y abordarla, al final, a través de algunos desarrollos de la semiótica que podrían resultar de mucha utilidad, en trabajos futuros, para confeccionar un marco teórico orgánico sobre la presencia escénica en el teatro. Con mayor precisión, me restringiré a indagar la categoría de *intensidad*, palabra archirrepetida en las teorías de muchos creadores que han propuesto un teatro antirrepresentativo, o poco dramático, y que ocupa un lugar relevante en la práctica reciente y en la reflexión teórica contemporánea. La pregunta inicial que decidió este trabajo está relacionada con esa frecuencia con que he encontrado el término en los ensayos e incluso en las obras de varios teatristas. ¿Hay algo que explorar en ese concepto que tanto convocan los creadores? ¿Hay algo más en la *intensidad* (algún pensamiento por desenterrar,



alguna tradición filosófica por remontar) aunque se presente por lo general de modo in-definido y autoevidente?

La segunda motivación para emprender el tratamiento del tema surge, pues, de la insistencia con que ciertos creadores de presencia importante en el teatro argentino posterior a la última dictadura militar invocan la intensidad, reclaman la generación de lo intenso, buscan producirlo, lo proponen explícitamente a la vez como un ideal perseguido, acechado, y como un rasgo que define su modo particular de concebir los procesos de producción teatral y los resultados del trabajo. Pienso, ante todo, en dos de los teatristas que más han ejercido, paralelamente a la creación escénica, la labor de teorización, en el sentido de exponer sus propias poéticas, de explicar, fundamentar, argumentar sus creencias, elecciones y disposiciones en relación con el fenómeno artístico dentro de un complejo conceptual más o menos extenso y más o menos sistemático. Tanto Ricardo Bartís, cuya producción más personal empieza a gestarse a mediados de los ochenta, como Eduardo Pavlovsky, que para esas fechas se afirma en una de las tantas transformaciones que experimenta su trayectoria, coinciden bastante en cuanto a la centralidad que confieren al trabajo del actor en el proceso creador, en defender la idea y la práctica de un teatro de la actuación, y en un modo singular de entenderla a ella misma: un modo que muchas veces recurre, para autodescribirse, al calificativo de lo intenso.

Haciendo referencia a la recepción de *Rojos globos rojos* (1994), Eduardo Pavlovsky dice, en *La ética del cuerpo*, que uno de los aspectos "que cautivó mucho a la gente fue el de la intensidad", y vincula luego ese concepto con "potencias de vida": el espectador sigue al actor, "está involucrado en los ritmos, velocidades, flujos, cortes [...]"<sup>3</sup>. Como si estuviera poseído por el discurso (por la intensidad del discurso) de Deleuze y Guattari, Pavlovsky repite todo el tiempo el tenor de estas afirmaciones en *La ética del cuerpo* y en *La multiplicación dramática*. Cuando habla de lo cortas que se han tornado algunas obras suyas, declara que "el tiempo debe estar al servicio de la intensidad"<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires, Atuel, 2001, p. 171.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 55.



Ricardo Bartís también abunda en alusiones a lo intenso y a nociones afines. Al explicar su modo de producir a partir del material que surge durante el proceso de preparación, expresa que “el ensayo es una especie de estallido, de pura intensidad [...]”. En vistas al producto acabado, “lo que se rescata al final es la intensidad de algunos momentos”<sup>5</sup>. “Me importa la intensidad”, dice uno de los personajes de Bartís, en la película *El acto*<sup>6</sup>, mientras dirige un *casting* de actores improvisados para la celebración del Bicentenario con que los docentes de una institución desierta de alumnos piensan reconstruir esa escuelita de la Patria.

El objetivo más específico y acotado de este escrito consiste, pues, en proyectar aquellas preguntas teóricas sobre un campo teatral determinado, el porteño, para pensar si es factible encontrar en el concepto de intensidad una categoría descriptiva de ciertas poéticas muy prototípicas y muy visibles dentro del nuevo estado que emerge en el sistema teatral de Buenos Aires a mediados de los ochenta. Inicialmente, se abordarán los textos programáticos de Ricardo Bartís y Eduardo Plavovsky, en los que la apelación a la intensidad es explícita y recurrente. En el caso de Bartís, se examinarán fundamentalmente las entrevistas que ha recogido y ordenado Jorge Dubatti, junto con los guiones de sus espectáculos, en *Cancha con niebla*. En el de Pavlovsky, se han tenido en cuenta dos libros que, aunque de índole muy diversa, son piezas clave para la comprensión de su poética: *La ética del cuerpo*, un volumen que resulta de una serie de conversaciones con Jorge Dubatti y que atiende específicamente a la larga trayectoria teatral de Pavlovsky; y *La multiplicación dramática*, escrito en colaboración con el psicoanalista Hernán Kesselman. Si bien este último ensayo escapa de lo estrictamente estético y se posiciona en el ámbito de la clínica, actividad que Pavlovsky ha desarrollado paralelamente a su labor escénica, no hace más que evidenciar, como se ve ya a partir del título, la integración que Pavlovsky imprime a esas esferas de la praxis y de la teoría, sobre todo en la última etapa de su

---

<sup>5</sup> Ricardo Bartís, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición e investigación Jorge Dubatti. Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 67.

<sup>6</sup> Con algunas resonancias del espectáculo que Bartís estrenó en 2005 (*De mal en peor*) y con guión y dirección de Ricardo Bartís y José Glusman, el telefilme fue producido para el Ciclo “200 Años” de TV Pública y se dio a conocer en el año 2007.



producción<sup>7</sup>, coincidente con el surgimiento de un *nuevo teatro* durante la posdictadura.

Pero este ensayo no se contentará con acercarse al semblante más perceptible y más evidente del fenómeno de la intensidad en el teatro. No se impondrá limitar estas preguntas a los creadores cuyos metatextos establecen un vínculo explícito con el concepto, y cuyas poéticas admiten llamarse *teatro de intensidad o de intensidades*. Por el contrario, aunque permanezca, en este sentido, en el territorio de las hipótesis, se permitirá aventurar que esta cuestión de las intensidades se conecta estrechamente con las ideas y los debates de mayor visibilidad en el teatro argentino reciente, y que bien podría describir, además, una tendencia poética bastante extendida en el campo teatral de Buenos Aires a lo largo de las últimas décadas.

Examinar la poética de un artista supone necesariamente una relación con el afuera desde el momento en que, como diría Bourdieu, el "proyecto creador" se afana por generarse una posición en el campo teatral y lo hace teniendo en cuenta el "espacio de los posibles" que ha llegado a consolidarse en cierto estado del campo a través de la dinámica de su historia<sup>8</sup>. Gustavo Zonana hace consideraciones parecidas acerca de la *poética de autor*, y agrega:

---

<sup>7</sup> A partir de los estudios preliminares que ha escrito Jorge Dubatti para cada uno de los tomos del *Teatro completo* de Pavlovsky (tomos I y V, sobre todo), pueden identificarse en su trayectoria cuatro etapas o configuraciones poéticas: (1) el teatro de la neovanguardia durante los sesenta (*Somos, La espera trágica, Un acto rápido, El robot, La cacería, Match*), caracterizado por ser una continuación de principios fundamentales de las vanguardias históricas, por el cuestionamiento de la estructura del drama moderno, sobre todo en su versión realista, por la negativa a representar de modo más o menos directo la realidad histórico-social; (2) el "teatro macropolítico de choque" durante los setenta y los primeros ochenta (*La mueca, El señor Galíndez, Telarañas, El señor Laforgue*, pero anticipado ya en ciertos aspectos de *La cacería*), en el que se alternan procedimientos realistas y desrealizadores para referir de modo más evidente al contexto socio-histórico de la dictadura militar y para sostener una visión crítica ligada al socialismo; (3) el "teatro macropolítico metafórico" que, vinculado con los procedimientos de representación oblicua que dominan en el modelo de Teatro Abierto, se extiende hasta 1990 (*Cámara lenta, Potestad, Pablo, Paso de dos*, pero anticipado ya en *Telarañas*); (4) desde mediados de los noventa, el "teatro micropolítico de la resistencia" (*Rojos globos rojos, Poroto, La muerte de Marguerite Duras, La gran marcha, Variaciones Meyerhold*), que se caracteriza por un cuestionamiento y autoexamen de la concepción macropolítica, a la vez que surge el concepto de resistencia (contra el avance del neoliberalismo y de la globalización) como "reparación compensadora" de las experiencias de derrota y caída de las utopías y de las certezas de la Modernidad. Véanse Jorge Dubatti, "Estudio preliminar", en Eduardo Pavlovsky. *Teatro Completo I*. 2da ed. Buenos Aires, Atuel, 2003, pp. 7-44; y Jorge Dubatti, "Estudio preliminar: 'Variaciones Meyerhold' y el teatro micropolítico de la resistencia", en Eduardo Pavlovsky. *Teatro Completo V*. Buenos Aires, Atuel, 2005, p. 5-66.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. 4ta ed. Barcelona, Anagrama, 2005, p. 347-55.



La reflexión teórica del creador está más implicada en una agenda determinada por los problemas poéticos surgidos al calor de debates actuales del sistema literario en el que se inscribe. [...] La reflexión puede constituir una forma del escritor de destacar la pertinencia de su propuesta en el contexto de un proyecto grupal o en el marco de la tradición, subrayando así su continuidad o su divergencia con respecto a ese contexto. Paralelamente, la reflexión puede servir para demarcar el espacio que defina las condiciones de recepción/interpretación de la obra propia para el público potencial. Toda propuesta entendida como *novedosa* implica una reestructuración del marco institucional implicado en el pacto específico y por ello puede necesitar de una enunciación de principios o de una descripción del objeto artístico presentado que opera a la manera de instrucciones<sup>9</sup>.

## 2. La dinámica del teatro porteño reciente

El teatro de Buenos Aires atraviesa desde mediados de los ochenta un proceso de renovación y de diversificación de poéticas que se destaca en la historia dirigida por Osvaldo Pellettieri cuando alude a la dificultad para encontrar “un frente estético-ideológico común” en las variadas manifestaciones emergentes durante los ochenta y los noventa<sup>10</sup>, y que origina para Jorge Dubatti el núcleo de la especificidad del *nuevo teatro*: el “canon de la multiplicidad” que otorga un lugar importante a la diferencia como valor<sup>11</sup>. Aunque divergentes en metodología y enfoque, ambos abordajes, y otras explicaciones del teatro porteño reciente<sup>12</sup>, coinciden en el rol decisivo que juega para este desarrollo el fin de la dictadura. Este habría permitido, entre otras cosas, un renovado retorno a fenómenos, experimentaciones, estéticas, que habían sido abruptamente interrumpidos en los setenta por la última dictadura militar. Así se explicaría, por ejemplo, el auge de la experimentación con los lenguajes no verbales, que viene a recordar el aura del

---

<sup>9</sup> Gustavo V. Zonana, “Introducción”, en Gustavo V. Zonana (dir., ed.) y Hebe Beatriz Molina (coed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 25.

<sup>10</sup> Pellettieri Osvaldo, “El teatro emergente”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires V. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires, Galerna, 2001, p. 455.

<sup>11</sup> Jorge Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Planeta, 1995; y “Territorio de ebullición: El teatro argentino en el canon de la multiplicidad”, en Jorge Dubatti (comp.), *El teatro argentino en el IV Festival Festival Internacional de Buenos Aires*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003, p. 7-27.

<sup>12</sup> Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006; y Silvia A. Davini, *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.



clausurado Instituto Di Tella. Así se explicaría también la proliferación, durante los ochenta, de experiencias que, emanadas del trabajo de grupo, entablan una relación beligerante con la figura del dramaturgo, e incluso del director<sup>13</sup>, y pretenden trasladar al centro del sistema una ideología estética escenocéntrica que, en tanto vehículo de legitimación, resulta por lo menos incómoda, si no desestabilizante, para el rol del dramaturgo. De allí que el surgimiento de muchos autores durante los noventa se perciba desde algunos sectores del campo teatral como una reaparición novedosa de la escritura dramática, y que, en mi opinión, deba entenderse este fenómeno a través de la dialéctica particular que configura con los desarrollos precedentes: con el avance de los años, este *retorno* a la escritura se perfilará como una aproximación diferente a la escritura, al menos en teoría, porque se postula a partir de procesos genéticos íntimamente ligados al trabajo escénico<sup>14</sup>.

Lejos de constituir un mero fondo para situar la labor de los teatristas que nos proponemos tratar, este encuadre histórico resulta indispensable para su comprensión desde el momento en que ellos mismos le hacen un lugar en sus poéticas explícitas de un modo que se acerca bastante a las investigaciones que hemos mencionado. Esta contextualización permite explicar sus elecciones estéticas en el marco de esa diversificación de los posibles que se iniciaría en los ochenta y en franco contraste con las tendencias dominantes desde los sesenta, es decir, la centralidad que ocuparan en el sistema el *didactismo*, el compromiso socio-político, la función representativa del contexto inmediato con la esperanza de su transformación. Todo esto a través de un proceso que, si miramos a partir de los sesenta y si resumimos a grandes rasgos la historia dirigida por Pellettieri, se inicia con el *realismo reflexivo*, sigue con el desplazamiento de la neovanguardia hacia fines muy similares a los del realismo, se vuelve dominante durante los setenta por necesidades imperantes en el campo de las acciones y de las ideas políticas, y tiene

---

<sup>13</sup> Delfina Fernández Frade y Martín Rodríguez, "Grupos y compañías del teatro emergente", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires V...*, p. 456-62; y Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos...*, p. 13-42.

<sup>14</sup> Luis Emilio Abraham, "Un teatro al acecho de la complejidad de lo real: Rafael Spregelburd y su poética en proceso", Gustavo V. Zonana (dir., ed.) y Hebe Beatriz Molina (coed.), *Poéticas de autor...*, pp. 290-9.



su punto más alto en el modelo legitimado por Teatro Abierto, contexto inmediatamente anterior a la emergencia de la *renovación*<sup>15</sup>.

Hay varios gestos que, aun sin perder de vista el valor otorgado a lo múltiple, quizás puedan reconocerse a estas alturas como disposiciones estéticas prototípicas de las poéticas emergentes durante la posdictadura. Así pues, en la producción y en el pensamiento de muchos de estos creadores se observan la tendencia a situar las discusiones y la novedad en los procedimientos y el proceso de creación más que en los contenidos o *mensajes*, e inclusive a veces más que en el producto terminado<sup>16</sup>; el aumento de la dimensión lúdica y convivial<sup>17</sup> del acontecimiento escénico; el aplazamiento o la relocalización de la función simbólica y del compromiso político y ético que en otros tiempos fueran la misión primordial del

---

<sup>15</sup> Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires IV. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 2003; e *Historia del teatro argentino en Buenos Aires V*. Sin olvidar el aura tan personal que se extiende sobre toda su obra y que la hace sumamente reconocible, la evolución de Eduardo Pavlovsky podría verse como un reflejo en microescala de esta dinámica del teatro porteño (ver nota 1). Sus tres primeras etapas estarían ligadas a los desarrollos que caracterizan al período que va desde los sesenta hasta el fenómeno de Teatro Abierto, con lo cual no se distanciaría sustancialmente de otros dramaturgos emergentes durante los sesenta, como Griselda Gambaro y Roberto Cossa, quienes también atravesaron un primer momento de diferenciación entre la neovanguardia y el "realismo reflexivo", y una segunda fase que Pellettieri llama "intercambio de procedimientos". Pero en su cuarta etapa, Pavlovsky se inclina hacia una poética que lo vincula claramente con los teatristas emergentes durante los ochenta y noventa. Así lo reconocen ellos mismos, no solo en sus opiniones explícitas sino también por la tendencia a incorporar a Pavlovsky en sus proyectos (la puesta en escena de *Telarañas* por Ricardo Bartís en 1985, el trabajo en colaboración con Daniel Veronese para la creación de *La muerte de Marguerite Duras*, estrenada en el año 2000).

<sup>16</sup> Un ejemplo paradigmático de esta rearticulación de las prioridades entre forma y contenido o, más bien, entre proceso creador y contenido, es la apelación a la "imaginación técnica" de Francis Bacon. El último Pavlovsky remite a las reflexiones del pintor irlandés no solo cuando explica su modo de encarar el trabajo teatral, sino también cuando alude a la "multiplicación dramática" en tanto técnica terapéutica centrada, más que en la clásica interpretación psicoanalítica, en la liberación multiplicadora de las intensidades que circulan dentro del grupo (Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman. *La multiplicación dramática*. Ed. Corregida y ampliada. Buenos Aires, Atuel, 2006; p. 25). Así como, para Bacon, el tema o la figura se encuentran por accidente en medio del proceso de improvisar manchas sobre la tela, las poéticas de los "nuevos" teatristas insistirán con diversas modulaciones en esta subordinación del tema o del contenido a lo que pueda hallarse por "azar" durante la actividad creativa del dramaturgo, del grupo o del coordinador de dramaturgia frente al hacer de un grupo. La referencia a Francis Bacon es una de las favoritas de los teatristas emergentes durante la posdictadura. Además de Pavlovsky, la practican Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Beatriz Catani y Rafael Spregelburd, entre otros. Sin que entren necesariamente en el terreno de la cita o de la alusión a la estética de Francis Bacon, la preponderancia de los procesos o de los procedimientos sobre los contenidos, que ya no funcionarían como un *a priori* que guíe la confección del producto, es evidente también en propuestas tan distintas como las de Javier Daulte y Federico León.

<sup>17</sup> Jorge Dubatti, quien ha difundido el uso del concepto en el campo teatral argentino, incluye la siguiente nota en su libro *El convivio teatral*: "A pesar de que los diccionarios de lengua española señalan que el adjetivo correspondiente a las voces *convite* o *convivio* es 'convival', el uso rioplatense más frecuente es 'convivial' y preferimos para nuestro trabajo esta segunda modalidad" (*El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2003; p. 54). Puesto que cada vez que usamos el adjetivo lo hacemos en el contexto de un comentario de los trabajos de Dubatti, seguimos aquí la misma tendencia.





teatro de arte; así como la generalización del modo de producir al que ya nos hemos referido y que consiste en incitar fusiones o intercambios entre los distintos roles del hacer teatral<sup>18</sup>.

En el momento de su gestación, estas tendencias implicaban un claro cuestionamiento de los hábitos de producción e interpretación más afincados en el sistema. Por eso, muchos de los *nuevos* creadores se vieron estimulados a generar un corpus explicativo, una verdadera poética explícita, para ofrecer al público y a las instituciones legitimantes un marco de instrucciones que orientara el tipo de lectura que esperaban de sus obras y, con el fin de evitar sobre todo que estas fueran capturadas por protocolos de consumo heredados de momentos anteriores. En consecuencia, y como suele ocurrir en todo período muy volcado al cambio, estos teatristas no se limitan a caracterizar lo propio de sus proyectos, en términos de autodescripción, sino que incluyen también en sus poéticas una evaluación del pasado contra el que pretenden actuar y frente al cual destacan su novedad. Ricardo Bartís, por ejemplo, dedica muchas palabras a legitimar su propuesta de un teatro de *energías*, guiado por la finalidad del *contagio* más que por la de comunicar un contenido, y se preocupa por distinguir la dirección política que conlleva su poética de aquel otro teatro de contenido político, al que ve como una vertiente dominante heredada del pasado teatral:

Creo por otro lado que el teatro no le importa a nadie, que tiene que tener un devenir minoritario. El teatro que nosotros hacemos le interesa a mucha menos gente. No tenemos ninguna expectativa que producir

---

<sup>18</sup> Más que la prueba por la mención de los innumerables casos en que se han practicado estos solapamientos de roles, se me ocurre señalar aquí algo que escuché decir en un panel de teatristas emergentes durante el XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino organizado por el GETEA (Buenos Aires, agosto de 2008). El panel reunía a algunos de los *muy jóvenes*, es decir, aquellos que han comenzado a producir después del año 2000 y que se consideran, en general, continuadores de las renovaciones que iniciaran sus maestros en los ochenta y noventa. Entre ellos se encontraba Matías Feldman, a quien escuché opinar con ciertas reticencias acerca de este modelo de producción basado en la reunión de roles, que antes había seguido sin dudar, y declarar que entre las búsquedas que se proponía realizar en sus próximas obras se encontraba la de escribir *al modo tradicional*, independientemente de la puesta y tratando de *contaminarse* lo menos posible con ideas concretas acerca de la futura escenificación o surgidas del trabajo con los actores. La declaración de Feldman sugiere, con humor e ironía a mi entender, que podría darse la paradoja de encontrar una *novedad* (¿un experimento artístico?) en la escritura dramática en soledad y al margen de la situación escénica, lo que viene a confirmar el carácter dominante que han adquirido para los recién llegados al campo teatral los *ideales* de la escritura dentro del trabajo grupal o de la escritura apegada a la situación escénica, a tal punto que estos modelos de producción constituirían una suerte de *sentido común* o de *saber básico del teatrista* que habrían heredado las últimas promociones apenas nacieron al teatro.



otra cosa que contagio. No comunicación. El teatro no debe preocuparse por una idea comunicacional. El teatro político es muy claro en este sentido y me refiero a los dos teatros políticos. Porque cuando se habla de teatro político se piensa en un teatro político de izquierdas, que es conservador en sus formas, didáctico en sus contenidos, medio estúpido; pero todo el otro teatro es de derechas. El teatro comercial es de derechas, es un pensamiento vinculado a una ideología, es teatro político también<sup>19</sup>.

Otro grupo de creadores, como Rafael Spregelburd, Beatriz Catani y Javier Daulte, aluden sistemáticamente al paradigma de Teatro Abierto otorgándole casi el estatus de un coágulo o de una cifra que acumula todo el pasado del que se intentan distanciar. Daulte comienza uno de sus ensayos con una valoración negativa respecto de la manera de justificar la importancia del teatro que habría tenido su cumbre durante Teatro Abierto y que constituye, en su opinión, un gesto remanente:

En los últimos tiempos el teatro ha adquirido una estatura moral que tomó prestada o que se le ha impuesto de alguna manera, pero que no le corresponde. Me refiero a cierto teatro (no importa aquí si es bueno, malo o regular) al que me gustaría llamar *teatro responsable* y tal vez didáctico, o en definitiva, por qué no, dictatorial. Un teatro que usa al teatro para hablar de cosas importantes.

"Eso está muy bien", pensaría uno en primera instancia; de hecho pensé así durante muchos años, especialmente cuando en nuestro país teníamos una de las dictaduras más severas del mundo occidental y sentía (entre mis 14 y 18 años) que el teatro era bueno porque allí se decían cosas que no se podían decir en otros lugares. El punto cúlmine de esta especie de rebeldía pública y a la vez clandestina fue, como todo el mundo sabe, el fenómeno de Teatro Abierto. Claro, en aquel momento y bajo aquellas determinadas circunstancias *lo importante* dentro y fuera de los teatros era unívoco: hablar en contra del horror de la/s dictadura/s en todas sus variantes. Pero Teatro Abierto pasó, lo mismo que los gobiernos de facto<sup>20</sup>.

Daulte construirá una posición afirmativa sobre la base de esta negación y en contra de este modelo justificatorio que postula un *teatro necesario*. Celebrando las posibilidades de autonomía que el fin de la dictadura habría concedido al teatro,

<sup>19</sup> Ricardo Bartís, *Cancha con niebla...*, p. 148.

<sup>20</sup> Javier Daulte, "Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro", en *Teatro XXI*, nº 13, 2001, p. 13.



se resiste a seguir legitimando una idea del arte ligada a la responsabilidad y al compromiso. A una responsabilidad y a un compromiso entendidos en relación con el afuera, habría que decir en verdad, porque lo más original de su poética consiste en reubicar el sentido de esos conceptos. "El compromiso en teatro es con la regla del juego y con ninguna otra cosa"<sup>21</sup>, sostendrá enfáticamente Daulte al afirmar la idea de un teatro cuya responsabilidad no debería concebirse más que dentro del teatro, y al proponer una poética claramente alejada de la misión representativa con que el teatro fundara, en otros tiempos, su imperiosa necesidad.

Por razones obvias, Pavlovsky ofrece una versión muy diferente sobre Teatro Abierto, al menos sobre la edición más arriesgada y contra-autoritaria de 1981. Su visión es mucho más cercana a la evaluación laudatoria propia de los que participaron activamente en el ciclo. Pero, aun así, sus declaraciones recientes manifiestan una mutación rotunda respecto de las concepciones estéticas y políticas que orientaran el fenómeno en su momento de gestación. Traduciendo la significación de Teatro Abierto 81 a los marcos de pensamiento que caracterizan la última etapa de su producción<sup>22</sup>, en las entrevistas de 1994 que se recogen en *La ética del cuerpo*, Pavlovsky califica al evento como "una vacuna contra la producción de subjetividad del fascismo", como un acontecimiento micropolítico, como una "respuesta ética del cuerpo"<sup>23</sup>. Los valores que atribuye al fenómeno están, en definitiva, mucho menos cerca de la función representativa o simbolizadora que se arrogara por aquella época el teatro, que de un modelo

---

<sup>21</sup> Javier Daulte, "Contra el teatro de tesis, una tesis", en *Teatro XXI*, nº 20, 2005, p. 15.

<sup>22</sup> Los rasgos de esta concepción del hecho teatral, muy afín a los tiempos que corren en la Argentina tras la vuelta a la democracia, pueden sintetizarse en cuatro notas: (1) la actuación es el motor del proceso creativo, el eje de producción alrededor del cual se despliega el producto, incluso en su componente verbal, que el actor-dramaturgo hace nacer de su trabajo de ensayo/improvisación o del trabajo del grupo; (2) el resultado de este proceso es la multiplicación del sentido, que surge como consecuencia de los modos de actuación que se ponen en juego y que, lógicamente, se manifiesta también en la fragmentariedad y la deriva del lenguaje poético; (3) el lazo que vincula la práctica estética con la sociedad no se delega más a la dimensión macropolítica (entendida como opción ideológica totalizadora que guía el desarrollo de un proyecto susceptible de ser llevado a cabo por un partido) sino a lo micropolítico fundado en la idea de resistencia, es decir, a la acción atomizada de pequeños grupos o de individuos que construyen "territorialidades de subjetividad alternativa por fuera de lo macropolítico" (Dubatti "Estudio preliminar: 'Variaciones Meyerhold'..." 14); (4) como resultado de lo anterior (pero también de la práctica del psicodrama de grupos, que se orienta en esta última etapa hacia la técnica de la "multiplicación dramática", paralela a la multiplicación del sentido de los lenguajes teatrales) los espacios de la política y de la clínica tienden a fundirse cada vez más (y en la medida de lo posible) con la práctica artística.

<sup>23</sup> Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo...*, p. 107.



performativo, donde el arte se considera sobre todo en su carácter de acción artística y donde se pone el acento en la dimensión física y corporal de la escena.

En esta vocación cuestionadora de todo cuanto tenga que ver con la representación, las teorías y las prácticas del teatro porteño de la posdictadura coinciden con tentativas muy visibles en el ámbito internacional: la postulación de la novedad a través de prácticas liminales que exploran las fronteras entre el teatro y la vida, o entre el teatro y otras artes<sup>24</sup>; el privilegio de lo presencial como modo de resistir a la sobreabundancia de representaciones de la cultura actual<sup>25</sup> o, en términos del psicoanálisis lacaniano, la búsqueda desesperada de lo real en medio de la exasperación simbólica; la reapropiación de gestos de las vanguardias históricas y de la posvanguardia, al menos en lo que atañe a esta concepción antiilusionista que disloca los tradicionales vínculos entre teatro y ficción.

En el marco de las nuevas teorías y los nuevos conceptos que emergen para explicar fenómenos nuevos, o que esas teorías hacen ver como nuevos, pocos han tenido la misma suerte que la idea de Hans-Thies Lehmann de un *teatro posdramático* en tanto medio para atender a la dimensión presencial y puramente performativa que pasa a un primer plano en muchas prácticas teatrales contemporáneas<sup>26</sup>. Entre otros seguidores, Óscar Cornago ha profundizado el concepto insistiendo en las resistencias que implican esas manifestaciones del teatro respecto de los fundamentos de la representación<sup>27</sup>. Aunque quede un poco en las sombras y constituya un dato que se da por supuesto en estas teorías, es evidente que el concepto de *lo dramático* es primordial para entender qué cosa pueda ser lo *posdramático*. No conozco definición de *drama* que venga más al caso que la que ofrece García Barrientos en los textos donde expone los principios de su dramaturgia<sup>28</sup>. El drama es la historia, fábula o diégesis que se representa a través del modo dramático de enunciación, es decir, sin la mediación de una voz o de un

---

<sup>24</sup> Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

<sup>25</sup> Óscar Cornago, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

<sup>26</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

<sup>27</sup> Óscar Cornago, *Resistir en la era de los medios*, pp. 175-210; y "Teatro posdramático. Las resistencias de la representación", en Jorge Dubatti (comp.), *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2005, p. 119-42.

<sup>28</sup> José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid, CSIC, 1991, pp. 77-121; y *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 30.



dispositivo narrativo que funcione como filtro y como evidencia de las manipulaciones que ha podido experimentar la materia narrada. En estado virtual en la obra dramática (el texto literario escrito que puede encontrarse en el origen del espectáculo teatral), o en estado real y efectivo una vez que nos hallamos frente a la (re)presentación, lo dramático, así definido, surge del cruce de la inmediatez que caracteriza al modo teatral (frente a la mediación del modo narrativo) y de la existencia de una historia en tanto objeto de la representación, es decir, la generación de un mundo ficcional que constituiría el punto de encuentro entre ambos modos. Esta concepción permite explicar no solamente las diferencias entre lo dramático y lo narrativo en términos de modos de enunciación, sino también la posibilidad de que el teatro sea más o menos dramático según la mayor o la menor entidad que posea el drama dentro de la obra dramática o del espectáculo. El teatro posdramático sería justamente una práctica teatral de dramaticidad muy atenuada a causa del aplazamiento del componente diegético, ficcional, representativo, que se daría como correlato de un aumento de los procedimientos que señalan la pura presencia.

De gran difusión en el mundo de habla hispana, el enfoque de Jorge Dubatti<sup>29</sup> prefiere recurrir a las *estructuras conviviales* para dar cuenta del *ser del teatro* en el seno de una cultura desdelimitada que provoca el permanente corrimiento de las fronteras entre las artes, y entre las artes y la vida. Si se quiere definir el teatro concediendo el privilegio a las experiencias del siglo XX y del presente, carece de validez el componente mimético-representacional. En su lugar, Dubatti formula un concepto de teatro que circula más bien sobre el terreno de lo que este pueda tener en común con las otras artes performativas o las llamadas *artes del cuerpo*. El teatro es un *acontecimiento* (vivo, presencial, efímero) que se conforma en la suma de tres *sub-acontecimientos*: un *acontecimiento convivial*, un *acontecimiento poiético* que marca "un salto ontológico respecto de la realidad cotidiana" (este salto no implica necesariamente la aparición de lo ficcional), y un "acontecimiento expectatorial" ("constitución del espacio del espectador a partir de

---

<sup>29</sup> Jorge Dubatti, *El convivio teatral...*; y *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.



la observación de la *poésis* desde una distancia ontológica")<sup>30</sup>. Comparando el *acontecimiento convivial* con los atributos propios de la oralidad<sup>31</sup>, Dubatti afirma que el teatro sería un ámbito de pervivencia (y resistencia) de la *cultura viviente* en el marco de una cultura en que dominan los regímenes y sistemas de valoración de lo escrito. Sin embargo, llama la atención que, en el medio de esta toma de posición y de este ahondamiento en los rasgos existenciales que confiere al teatro su condición de acontecimiento convivial, Dubatti incorpore también el mismo tipo de argumentos que llevan a muchos teatristas a hablar de *escritura del cuerpo* o *escritura de la puesta en escena*, y termine sosteniendo, tras una alusión breve a un Derrida que es más bien la contracara de su anterior exaltación de lo presencial, la existencia de una *escritura de la oralidad* y de una *escritura del habla* que se oponen a la *escritura gráfica*. Todo esto cuatro páginas antes de denunciar lo ineficaces que resultan los intentos de legitimar *la oralidad con los recursos de la literatura escrita*, más estimada y validada por una cultura que *privilegia el uso y los fueros de la escritura gráfica*.

Quizás este detalle provoque algo de ambigüedad dentro de la propuesta de Dubatti, pero lo que hace, sobre todo, es poner en evidencia ciertas *contradicciones* muy sintomáticas de nuestra cultura actual. En el reino de la fuga de los límites, lo que se llamaba *teatro* se busca muchas veces en la pura presencia que subyace a la caída de toda mimesis, de toda representación, mientras prácticas como la *danza* se inquietan por encontrar un vínculo con el pensamiento, con la generación de ideas y con algún tipo de *escritura performativa*<sup>32</sup>.

Las teorías y las prácticas que se abordan en este trabajo no se posicionan en un territorio tan fronterizo. Si bien suponen, como venimos diciendo, un claro cuestionamiento del teatro que se propone como representativo en tanto que da prioridad a la modelación de un contenido que procure interpretar la realidad social,

<sup>30</sup> Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 35.

<sup>31</sup> Desde aquí hasta el final del párrafo el análisis remite a Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I...*, p. 43-7 y 71-5.

<sup>32</sup> Ellen W. Goellner y Jacqueline Shea Murphy (eds.), *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick (New Jersey), Rutgers UP, 1995; y José A. Sánchez, "Pensando con el cuerpo", en *Archivo Virtual Artes Escénicas*, Universidad de Castilla - La Mancha. En línea: [http://artesesnicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20Cuerpo.pdf](http://artesesnicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20Cuerpo.pdf) (10 jul. 2008).



e ingresan también, en ocasiones, en un cuestionamiento de la representación entendida como una actividad generadora de ilusión y constructora de un mundo imaginario, en ningún caso abandonan por completo los lazos entre el teatro y la ficción. En otras palabras, los fenómenos que analiza este ensayo adscriben a un teatro más o menos dramático. Pero lo fronterizo o liminal es, sin duda, el enfoque que pretende observar el acto de presencia que siempre subyace a toda representación aunque no constituya lo específicamente representativo o, parafraseando el epígrafe de Deleuze con que se inicia este escrito, pretende examinar un teatro más o menos dramático a través de los flujos de intensidad que no pertenecen ya al teatro dramático, aun cuando no sean exteriores a él.

### **3. ¿Qué alcances tiene el concepto de intensidad?**

Pensemos, ante todo, en la palabra, en sus extensiones, en su capacidad para abarcar fenómenos de diverso alcance, en sus posibles significados. Partamos para ello de algunas coincidencias entre las breves citas de Pavlovsky y de Bartís que pueden leerse en el apartado inicial de este trabajo.

La primera nota relevante es la dificultad que entraña el concepto. Se trata de una noción cuyo significado es difícil de atrapar, de capturar en una definición, ya sea porque se inserta en una cadena explicativa en la que ocupa un lugar muy cercano al final (es decir, sirve para precisar otras nociones, pero queda ella misma en la oscuridad), ya sea porque la mayoría de las veces forma parte de una constelación de conceptos (*potencia, vida, energía, cortes y flujos, ritmos y velocidades*) más que de una serie explicativa guiada por la progresión lógica.

Lo segundo es emprender una primera aproximación al significado del término recalando en los sujetos de los que la intensidad puede predicarse. Si observamos las declaraciones de Pavlovsky y Bartís, y si sumamos ahora una reflexión sobre nuestro lenguaje cotidiano, encontramos que lo intenso puede enunciarse a propósito de un color (rojo intenso), de la propiedad de cierto olor (el olor nauseabundo que se percibe en una ruta al pasar cerca de un animal muerto va pasando por diversos niveles de intensidad), del grado en que se manifiesta determinado sabor (el limón suele tener una acidez más intensa que la naranja). En



este sentido, pues, el significado de *intensidad* se caracteriza por su naturaleza adverbial. Independientemente de su concreción superficial, se presente como adverbio (el ácido de este limón se siente intensamente), como adjetivo (la acidez de este limón es intensa) o como sustantivo (lo ácido de este limón se percibe con intensidad), su significado aparece como una modificación de algo que a su vez es una cualidad: el modo de manifestación de un atributo. La intensidad sería la cantidad con que se manifiesta determinada propiedad; pertenecería, entonces, al orden de lo económico; y correría pareja a toda la terminología energética que se utiliza, por ejemplo, en la dimensión económica del psicoanálisis<sup>33</sup>. La misma significación económica (y su utilidad para medir, oponer, contrastar cantidades) se observa cuando la palabra aparece claramente como adjetivo (se predica de un sustantivo) y atribuye una cierta magnitud o acumulación a una realidad (intensidad de la vida), a una emoción (alegría intensa), a un sonido (un acento intenso), a un fenómeno natural (intensidad de la lluvia), a un acontecimiento ("la intensidad de algunos momentos", dice literalmente Bartís). Sin embargo, tiendo a pensar que incluso en estos casos el significado de la palabra se acerca mucho al de un modo, es decir, conservaría su naturaleza adverbial. *La intensidad de la vida* puede entenderse como lo intenso que constituye el modo de manifestación del atributo de lo vital en cierta aparición de la vida. ¿Qué es la intensidad de la lluvia?

Pero, en los textos de Bartís y Pavlovsky, la cosa se complica: el significado de la palabra se hace más denso, se concentra y, en tanto sirve para definir un tipo

---

<sup>33</sup> Si seguimos a Laplanche y Pontalis, entre las tres dimensiones que distingue Freud para la psicología, la tópica se dedica a investigar "los sistemas dotados de características o funciones diferentes y dispuestos en un determinado orden entre sí, lo que permite considerarlos metafóricamente como lugares psíquicos de los que es posible dar una representación espacial figurada" (430-1); la dinámica se ocupa del cambio que afecta a las entidades psíquicas que fueran descubiertas por la tópica, es decir, "considera los fenómenos psíquicos como resultantes del conflicto y de la composición de fuerzas que ejercen un determinado empuje siendo éstas, en último término, de orden pulsional" (100-1); y el punto de vista económico tendría su objeto en el modo en que se manifiestan esas fuerzas en sí. La economía del psicoanálisis proviene de la hipótesis de que "los procesos psíquicos consisten en la circulación de una energía cuantificable (energía pulsional), es decir, susceptible de aumento, de disminución y de equivalencias" (102). Freud define la economía como "la tentativa de conocer el destino de las cantidades de excitación y de lograr al menos cierta estimación *relativa* de su magnitud" (102). Impregnada de *vaguedades*, de metáforas y de terminología energética, esta dimensión del psicoanálisis ha sido calificada muchas veces de esotérica y ha recibido duras críticas desde el cientificismo. Laplanche y Pontalis emprenden la defensa con un argumento más que válido: "Las ciencias físicas tampoco se pronuncian sobre la naturaleza última de las magnitudes cuyas variaciones, transformaciones y equivalencias estudian" (104). Todas las citas corresponden a Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires, Paidós, 1997.





de teatro, la intensidad se vuelve un atributo esencial a un sustantivo, casi una realidad sustancial en sí misma antes que una magnitud que se predique sobre otra cosa. Por eso Bartís puede asegurar que "el ensayo es un especie de estallido, de pura intensidad", acercándose con ello a lo que declara Eugenio Barba sobre la energía: "la energía en el teatro es un *cómo*, pero para el actor es útil pensarla como si fuera un *qué*"<sup>34</sup>. Habría, entonces, una intensidad que permite describir un tipo de trabajo escénico frente a otro teatro. En ese sentido es que hemos dicho que un modo de manifestación de un atributo se vuelve casi un sustantivo: una realidad consustancial a ese teatro que se desea practicar. Bartís deja suficientemente explícita esta correlación entre el teatro de intensidad que se propone como meta y la oposición a otras maneras de hacer el teatro:

Nos han atosigado de metodologías o discursos, de saber sobre la actuación y la puesta en escena, que no han servido para producir un teatro vivo, intenso<sup>35</sup>.

Tratar a la intensidad como si perteneciera a la tópica más que a la economía o, en otras palabras, hacer de la intensidad un *qué* sin que pierda la condición modal propia del punto de vista económico, así podríamos describir la sustantivación del concepto que hemos observado en Bartís y que se manifiesta también en Pavlovsky cuando alude a su manera de encarar el personaje teatral a la par que expone su concepción sobre los estados psíquicos. En consonancia con algunos desarrollos posfreudianos y poslacanianos, esa versión del psiquismo elude la interpretación tópica (no prioriza la intervención de los sistemas y complejos que constituyen el aparato psíquico) y tiende a explicar los fenómenos como flujos o cortes de intensidades:

---

<sup>34</sup> Eugenio Barba, *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Trad. Rina Skeel. Buenos Aires, Catálogos, 2005, p. 99. Durante el XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino organizado por el GETEA (Buenos Aires, agosto de 2008) se convocó en un panel a varios teatristas para que relataran la experiencia recogida en incursiones cinematográficas. María Onetto, una actriz emergente en la posdictadura que se formó en el Sportivo Teatral de Bartís, que ha trabajado además con Daulte y con Spregelburd, y que a primera vista podríamos calificar como una "actriz intensa", tuvo una intervención que bien puede ejemplificar esta sustantividad del concepto de lo intenso que aconseja Barba para el actor. Casi literalmente dijo: "Cuando actúo me preocupa muchísimo el tema de la intensidad. Soy una actriz que busca permanentemente producir lo intenso. Me sirve pensar la intensidad como si fuera una pelota. Cuando estoy en el teatro, esa pelota está distante, alejada de mi cuerpo. En el cine, trato de producir también estados intensos, pero pienso la pelota como si estuviera muy cerca, casi dentro de mi cuerpo. Lo que cambia no es la intensidad, sino el modo de conseguirla".

<sup>35</sup> Ricardo Bartís, *Cancha con niebla...*, p. 39.



Alguien se deprime, de allí se pasa a un coro en una iglesia – de allí a una confesión religiosa – de allí a un duelo a sables – de allí a un hospital para enfermos mentales – de allí a un grupo de jóvenes haciendo surf en olas enormes. La depresión circula – dejó de estancarse – ahora circula – el deprimido hace surf con las olas inventadas. Juega. Lo horrible de la depresión es que es agua estancada – no fluye. No circula. El agua de mar convertida en olas móviles que se arman y desarman es lo que circula – lo que deja pasar las intensidades – lo que da vida – potencia alegre.

“El Coriolano<sup>36</sup> que vos hacés no es el que escribió Shakespeare” – me dijeron. Solo busqué desbloquear las intensidades del contorno del personaje, intentando hacerlo estallar por sus poros – fragmentado en potencia. En sus puras potencias de intensidades – en sus múltiples devenires.

Sería un teatro de estados – de cambios cualitativos – atravesado por sus devenires – sin límites ni fronteras. Yo cuando realizaba el personaje me sentía mas [sic] Coriolano que nunca.

La depresión es un bloqueo de intensidad. Las olas del mar con su potencial son el desbloqueo de una intensidad bloqueada<sup>37</sup>.

Muy relacionado con estos interrogantes sobre la *naturaleza* adverbial o sustantiva de la palabra, surge un tercer aspecto que conviene considerar. Cuando cristaliza en su forma singular, *intensidad* puede significar, para la realidad o la propiedad a que se refiere, el darse en un alto grado, con ímpetu, vehemencia, con un valor elevado de energía. Implica en este sentido un aumento y se conecta con lo que suponía la *intensio* (intensión) en el marco de ciertos desarrollos de la física medieval: la *intensio* (aumento) se oponía a la *remisio* (disminución) cuando se trataba de hablar de las cualidades de los cuerpos naturales<sup>38</sup>. Por esta vía circula mayormente el pensamiento de Bartís: la intensidad parece ser para él un excedente, una desmesura en el trabajo físico o en la carga de actuación que se pone en juego sobre el escenario. En cambio, cuando se considera en plural, *intensidades* remite no ya a un alto grado, sino a toda la gama de gradientes con que puede manifestarse una cualidad o un fenómeno: grados de fuerza, de potencia, de energía, de acumulación de una cualidad en una cosa. Dentro de esta

<sup>36</sup> Se refiere a *La gran marcha*, estrenada en el año 2003 con dirección de Norman Brisky, actuaciones de Eduardo Pavlovsky, Norman Brisky, Susana Evans y otros, y dramaturgia de Pavlovsky: una versión libre del *Coriolano* de Shakespeare que había escrito bajo el título de *Volumnia*.

<sup>37</sup> Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman, *La multiplicación dramática...*, p. 25-6.

<sup>38</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. 5ta ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1964, s.v. “Intensión”.



línea, la intensidad de una propiedad o de un fenómeno se vuelve una cuestión relativa, que se mide en relación con las otras intensidades manifiestas o posibles: un asunto de variaciones. Por el contrario, si la intensidad se solidifica en lo singular y sustantivo, se inclina hacia un sentido absoluto.

#### **4. *¿Un teatro de intensidades o las intensidades de todo teatro?***

Es evidente que una intensidad en alto grado solo puede percibirse, solo tiene sentido además, sobre el fondo de estados menos intensos. Conviene, pues, matizar las anteriores conclusiones sobre un posible giro del concepto hacia una significación absoluta en la que se encontraría desplazada la condición relativa (relacional) del fenómeno. ¿Desde qué punto de vista puede sostenerse que en las poéticas de Bartís y Pavlovsky la cuestión de la intensidad tiende a convertirse en un factor descriptivo de orden absoluto? Seguramente no desde una mirada que se fije en el interior de sus producciones. Si se atiende al despliegue de las intensidades dentro de una obra o de un proceso creativo, un acontecimiento de intensidad elevada solo puede decidirse sobre la base de la relación con otros acontecimientos. Lo mismo ocurre cuando se afirma que en las obras de Bartís y de Pavlovsky las actuaciones son intensas y se caracterizan por un aumento o un exceso en la expresividad física, vocal o facial, al menos por momentos: esa desmesura se advierte únicamente si se las compara con otros modelos de actuación, o la desmesura de esos momentos se advierte si tiene en cuenta cuál sería el tipo de actuación que otros modelos más convencionales pondrían a funcionar para esos momentos. Así pues, se reconoce la intensidad actoral de tal o cual situación de una obra de Bartís midiéndola, primero, en comparación con otras situaciones de la misma obra y, segundo, en contraste con lo que ocurriría con ese momento dentro de un paradigma de actuación más habitual. Una cuestión de relaciones en ambos casos. Pero si en el primero lo que se destaca es algo que atañe a las intensidades de todo teatro, el segundo da pie para describir las poéticas de Bartís y de Pavlovsky como un teatro de intensidades. Es en este segundo sentido que el concepto de intensidad se vuelve un descriptor absoluto de ciertas poéticas. Se perciba como exceso o se perciba como defecto, lo que resalta



es la intensidad misma de la actuación frente a otros modelos donde esta ocupa un nivel de menor importancia. La intensidad se vuelve un procedimiento de primera necesidad.

Reencontramos por esta vía el asunto de los debates y de las oposiciones que se producen dentro del campo teatral. Lo relevante en el pensamiento de Pavlovsky y Bartís es que la absolutización del concepto sirve para distinguir un teatro de intensidad, o de intensidades, en contra de otro teatro. En efecto, esa vocación de intensidad, esa energía con que se exhibe y se señala la presencia corporal o la pura actuación, corre pareja a la crítica que ambos emprenden hacia la representación entendida en un doble sentido: (1) la representación (interpretación) de un texto previo, y (2) la representación en tanto conformación de un mundo ficcional que responde a un modelo verosímil y que puede ser reenviado al mundo real para expresar algún tipo de contenido sobre él. Cuando hablamos de teatro, más que de dos procesos diferentes se trata en verdad de dos aspectos del mismo fenómeno representativo. Aunque el estrecho vínculo que existe entre 1 y 2 pueda no ser tan visible, los metatextos de Bartís son un lugar privilegiado para observarlo:

Para mí ha resultado muy difícil conceptualizar la cuestión del texto verbal. Primero, por cierto descrédito, segundo, por dificultades mías. Hay un teatro dominante que es el teatro representativo, un teatro psicológico que estructura un relato que se liga secuencialmente en términos de sentido, quiero decir de elementos causales [...] Un teatro con personajes y límites precisos tanto físicos como emocionales en relación con un modelo de lo real, de lo dado como lo real. Los personajes cuentan una historia, éste es el relato. El relato preexiste al cuerpo del actor. Se supone que ese relato lo preexiste, entonces el trabajo del actor consiste en reproducir, representar o traer al espacio ese elemento previo a él. Un buen actor sería aquel que más se acercase a esa representación de ese sentido previo. Ese es el teatro dominante. Tiene causales ideológicas y tiene necesidades expresivas porque quiere confirmar niveles de realidad. Hay otro teatro, que deviene más del teatro del actor<sup>39</sup>.

Bartís hace reflexiones que apuntan en la misma dirección cuando realiza una autocrítica sobre ciertas tentaciones de autocontrol que sentía al actuar, es

---

<sup>39</sup> Ricardo Bartís, *Cancha con niebla...*, p. 118.



decir, cuando cuestiona, en su propia experiencia de la actuación, la irrupción de una mirada de director autoritario acerca de los sentidos del texto, mirada que debía esforzarse por expulsar:

Quando en el pasado yo actuaba o cuando ahora raramente lo hago, observo en mí esa lucha enorme por dominar las fuerzas dentro de algún campo conceptual, preexistente al cuerpo del actor: llámese la obra, la historia que se cuenta, las imágenes del director, abandonando la experiencia teatral básica que es la relación de energías entre un grupo de personas que observa y un actor que actúa<sup>40</sup>.

Es evidente la correlación entre los diferentes sentidos (1 y 2) que hemos distinguido para lo representativo. Empecemos por el segundo, porque en lo que se ha definido como la producción de un mundo ficcional que responde a un modelo verosímil y que puede ser utilizado para representar el mundo de la realidad, existen a su vez dos movimientos que en otro lugar he analizado con mayor profundidad bajo el concepto de mimesis<sup>41</sup>.

En tanto dispositivo de producción y de interpretación de sentido ligado a la configuración institucional del dominio estético, la mimesis conforma un proceso que, desde un punto de vista lógico y con fines heurísticos, conviene deslindar en dos trayectos. El primer movimiento es el de *mimesis productiva* y consiste en la actividad de producción o de interpretación de un mundo ficcional con una cierta verosimilitud, una coherencia interna y relativamente autónoma. Lo relativo de esa autonomía es lo que abre el circuito de esta mimesis-producción a la exterioridad de la cultura: lo verosímil se distingue de lo que se considere real o verdadero en un determinado horizonte, pero no se resuelve en la pura interioridad de la organización de la fábula desde el momento en que hay un contrato en torno de lo que puede ser aprehendido como posible, no ya en la realidad, sino en las prácticas de lo ficcional. El segundo trayecto podría llamarse *mimesis reproductiva* porque atañe a los lazos que se establecen entre el mundo ficcional y la *realidad*. Se trata de esa actividad hermenéutica que, en términos poco especializados, podría formularse como la disposición de la obra para dar a entender determinados mensajes (un discurso) sobre nuestro mundo. A pesar de su autonomía, la mimesis

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>41</sup> Luis Emilio Abraham, *Escenas que sostienen mundos...*, p. 67 y ss.



productiva estimula el pasaje al movimiento reproductivo. Es por eso, entre otras causas, que decimos que se trata de una autonomía relativa: los modelos de lo ficcionalmente verosímil guardan semejanzas internas (de procedimientos más que de entidades) con los modelos de realidad y promueven así la semiosis representativa. Bartís tiene plena conciencia de la interconexión, y de la complejidad, de estos procesos. De allí el vínculo que establece entre la organización causal de la fábula (la organización interna y relativamente autónoma que genera el movimiento productivo de la mimesis) y ciertos modelos de realidad que ese teatro representativo vendría a confirmar (mimesis reproductiva).

Sin embargo, hasta aquí se han considerado aspectos de la mimesis-producción que atañen a una dimensión transmodal: la construcción de ese modelo verosímil y relativamente autónomo vale para el modo dramático tanto como para el modo narrativo. Hace falta introducir los procesos específicamente teatrales que la mimesis implica. En el teatro, el surgimiento de un mundo ficcional requiere de una semiosis particular, dotada de diversos nombres: "desrealización"<sup>42</sup>, "desdoblamiento"<sup>43</sup>, "denegación"<sup>44</sup>. Es necesario que las presencias actuantes sobre el espacio escénico se propongan ante todo como representación de un ausente ficcional y que sostengan, en mayor o menor medida, el efecto de ilusionismo. Esta actividad semiótica de fictivización involucra todos los componentes de la escena y se ve favorecida por determinados procedimientos relativos a la escenografía, al vestuario, a la iluminación, y, lógicamente, por ciertas técnicas del actor.

En este nivel de análisis, el enfrentamiento de Bartís con la representación se manifiesta principalmente en una poética de la actuación distanciada de todo dogmatismo metodológico y formativo, pero opuesta, más que nada, a la dominancia de la identificación emotiva y del método stanislavskiano-strasberiano tal como se lo interpretó por lo general en la Argentina. Su concepción del actor implica, pues, desplazar del primer plano el ideal de componer el personaje haciendo pie en el estudio de su psicología:

---

<sup>42</sup> Patrice Pavis, *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*. 2da. ed. revisada y aumentada. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.

<sup>43</sup> José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo...*

<sup>44</sup> Octave Mannoni, *Clés pour l'imaginaire*. Paris, Seuil, 1969 ; y Anne Ubersfeld, *L' école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris, Éditions Sociales, 1981.



Creo que el actor no ejecuta sino que se ejecuta. Es decir, de alguna manera, se suicida para ser otro. Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona. Cierta tipo de técnicas se ha preocupado casi exclusivamente por la construcción de ese otro sin atender a que, curiosamente, el ser actor también entraña este movimiento sacrificial por el cual alguien similar a cualquiera de nosotros, de pronto nos es infinitamente extraño por el lugar en que queda colocado. Ese lugar desde donde representa, a través de una gran condensación expresiva, aquello que nosotros (espectadores) también somos. El asistir a este ritual, a esta transformación, implica un verdadero movimiento de fractura dentro del actor; es un toparse con ciertas zonas 'oscuras', es un toparse con la muerte, y por lo tanto, produce un temor casi metafísico.

[...]Desde ese que soy, produzco un movimiento que me hace desaparecer para que aparezca el otro, el personaje. Desaparecer en un sentido aparente porque, por otro lado, nunca estoy más presente que cuando estoy actuando<sup>45</sup>.

Es algo parecido a lo que Pavlovsky llama *teatro de estados*, y que consiste básicamente en no interpretar, sino experimentar el personaje. Los modos de actuación involucrados en esta poética de la multiplicidad se distancian del naturalismo recurriendo a diferentes técnicas, como sucede en *Rojos globos rojos* con las del actor popular rioplatense. (Varias de estas escenas pueden verse en el filme *La nube*, de Pino Solanas). Se busca generar puros estados, puros momentos de intensidad más que explicación: pequeños acontecimientos que fragmentan el drama en *pequeñas unidades existenciales*. Se intenta construir una *narrativa corporal* que no pasa por la interiorización stanislavskiana, sino que produce sentido a partir de la materia del cuerpo, más allá, o incluso paralelamente, a lo que dice la palabra: "Una cosa es decir 'no' con la palabra y otra (...) construir un 'no' con movimientos corporales y gestuales. Un 'no' inscripto en todo el cuerpo"<sup>46</sup>. Se trata en definitiva de un teatro que no persigue como fin el perfecto fingimiento del personaje, sino que incorpora el ahondamiento en la verdad del actor y, en consecuencia, una práctica estética, pero también terapéutica, que nos acerca una concepción sobre la existencia desde la condición física y presencial de la escena:

<sup>45</sup> Ricardo Bartís, *Cancha con niebla...*, pp. 25-7.

<sup>46</sup> Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo...*, p. 215.



A través de *El teatro pobre* comprendí, contra lo que se me señalaba en mis sesiones de análisis, que el modelo de actor es el hombre antiexhibicionista, el hombre que se ofrece en su máximo grado de desnudez, desprovisto de sus muecas y gestos impostados. El teatro como un lugar de exposición, no de exhibición, de desnudez frente a los propios estados emocionales<sup>47</sup>

Una vez que se entiende que lo que persiguen con la intensidad es, sobre todo, la intensidad de la actuación, no quedan dudas acerca del pensamiento de estos creadores respecto del teatro literario. "Lo más importante [...] es la fuerza o la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto"<sup>48</sup>, dice Bartís tratando de explicar la resistencia que lo había caracterizado respecto de publicar los guiones de sus espectáculos. En la órbita del proceso de independización de la escena respecto de un texto previo al que se consideraba garante de la representación, estas poéticas redefinen la relación entre los roles profesionales durante el proceso productivo, a la vez que se oponen de manera tajante a concebir el espectáculo como la mera representación de un texto literario precedente y como la simple ilustración, sobre la realidad efímera y tangencial de la escena, de una historia y de unos personajes inmortales que preexisten al espectáculo. En la medida en que el texto funcionaría, además, como el soporte de conservación de esa fábula y de esos entes ficcionales *eternos* cuya encarnación se vuelve un fin prioritario dentro de los modelos miméticos, se comprende también la continuidad que establece el pensamiento de estos creadores entre (1) cuestionar la representación en tanto reposición de un monumento literario anterior y (2) generar algunas resistencias al desarrollo de la actividad mimética o, en otras palabras, provocar ciertas tensiones en el interior de lo dramático.

En síntesis, la crítica de las representaciones que puede leerse en las poéticas de Pavlovsky y de Bartís recae sobre los *modelos de producción* basados en la preeminencia de un texto anterior que será llevado a la escena, y sobre los *modelos dramáticos* que identifican la finalidad primordial del teatro con la representación de la realidad a través de prácticas muy ilusionistas que se orientan

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>48</sup> Ricardo Bartís, *Cancha con niebla...*, p. 12.





a conformar un mundo ficcional internamente verosímil. Sin embargo, donde más acérrima se hace la polémica es en la oposición a los *modelos de actuación* solidarios con ese fin representativo: los modelos realistas que han ocupado una posición dominante en el teatro porteño desde los sesenta.

La intensidad por exceso y la intensidad como un deseo que, para su advenimiento, requiere combinarse con una ruptura de la lógica representacional o, por lo menos, con la existencia de ciertas líneas de dispersión en la composición verosímil del personaje y en la organización causal de la historia. Con esas dos notas puede condensarse lo que hemos examinado hasta aquí en las poéticas de Bartís y de Pavlovsky. Pero este ensayo alberga la convicción de que, con variantes y diversas modulaciones, esos procedimientos constituyen uno de los ejes del teatro emergente durante la posdictadura. El trabajo sobre la intensidad es una parte fundamental del juego aunque se advierta por defecto (y ya no por exceso) respecto de modelos de actuación más convencionales, como sucede en muchas obras de Daniel Veronese, por ejemplo; o aunque lo intenso de la presencia sea en los espectáculos de Daulte la aparición disimulada y sutil del plano de lo real (la realidad del proceso productivo o la realidad de lo meramente escénico) en medio del más puro ilusionismo y de una ficción muy dramática; o aunque la tendencia a esconder, dispersar o multiplicar las relaciones diegéticas que explicarían la intensidad de las reacciones del personaje se convierta a la vez en la intuición de esa supuesta *unidad* u organicidad que se observa en varias obras de Spregelburd y que funciona como principio constructivo en *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson, por poner un ejemplo cinematográfico muy conocido.

Aparte de presentarlo como un singular constructor de relatos, la película da brillo a la imagen de Anderson como director de actores. *Magnolia* hace alarde de un modo de actuación casi teatral que Alain Badiou describe como "un exceso en la intensidad de la interpretación de los actores" (*Imágenes...* 61)<sup>49</sup>. Corrijo lo dicho.

---

<sup>49</sup> Alain Badiou, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Comp. Gerardo Yoel. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 61. Y agrega: "Esa singularidad desde el punto de vista de la interpretación de los actores es una característica sorprendente del filme. Hay fragmentos enteros que son fragmentos de intensidad de actor. En mi opinión, Anderson sabe muy bien que se le puede reprochar eso como una colección de coqueterías, y es posible decirlo. Hay momentos en que el actor está tan expuesto que se puede decir que lo disfruta realmente: por ejemplo, la escena semihistórica de Julianne Moore en la farmacia, o el gran sermón sexual de Tom Cruise. Todos los actores, como en la ópera, tienen su aria, es decir, un momento en que van a mostrar lo que saben



No sería tanto que la película sume una cosa a la otra, que realce la intensidad del trabajo del actor en su dimensión performativa y que, además, se destaque por la orquestación de los relatos. La conexión o los acuerdos que es factible pensar entre ambos aspectos es lo más interesante. Cuando Julianne Moore actúa con intensidad emocional y expresiva en la farmacia, es sobre todo Julianne Moore, y no podemos dejar de admirar su desempeño. Pero vemos al mismo tiempo a Linda que intenta comprar morfina para su marido enfermo y que no encuentra una salida menos hiperreactiva frente a los comentarios imprudentes del vendedor. No hay ruptura cabal de la ilusión, pero tampoco es la arquitectura lógica de la fábula la que controla el trabajo del actor y le impone las intensidades necesarias. ¿Por qué la reacción de Linda? ¿Por su marido agonizante, por el somnífero que también ha ido a comprar y con el que luego intentará suicidarse (¿sabe que luego intentará suicidarse?), por remordimiento, por razones (desconocidas para nosotros) que se remontan a su primera infancia? El exceso de intensidad de las actuaciones hace proliferar las preguntas sobre las causas y multiplica los posibles en el interior del mundo imaginario.

Ese efecto provocado por lo puramente performativo encaja muy bien en la composición global de la fábula. Emparentada con la teoría del caos y otras líneas de pensamiento que Briggs y Peat incluyen en la llamada "ciencia de la totalidad"<sup>50</sup>, la organización narrativa de *Magnolia* se mueve en el límite entre lo uno y lo múltiple exhibiendo lo azaroso, lo arbitrario y lo caótico de la catástrofe (ese espesor de puro acontecimiento que, ajeno a toda red semiótica que lo ligue a la estructura racional de sus causas, permanece como *mero efecto*)<sup>51</sup>; e insinuando al

---

hacer. Creo que es un barniz otorgado a la escena, una intensidad casi excesiva, que finalmente va a tener que ser retomada, de todos modos, en la vida de la totalidad. [...] Decimos que el filme es neoclásico por una serie de razones evidentes, pero a otro nivel estaríamos tentados de hablar de barroco [...]. Yo percibo una estética barroca, es decir que la construcción del todo se hace a partir de una intensificación de las partes, y no sólo a partir de una subordinación de las partes al conjunto. Cada parte debe intensificarse, y solamente a partir de esa intensificación encontrará su principio de conexión con las otras. Cuanto más singular es una historia, más oportunidades tiene de conectarse con las otras, y para nada en el sentido de que tendría que debilitarse para ligarse con las otras. Anderson logró eso, que es muy difícil porque, habitualmente, en los filmes con múltiples historias intrincadas (algo que no inventó él), se logra anudar las partes a costa de un debilitamiento de cada uno de los componentes. Aquí, en cambio, se anudan en su intensificación [...]" (61-2).

<sup>50</sup> John Briggs y David Peat, *Espejo y reflejo. Del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona, Gedisa, 2005.

<sup>51</sup> En el campo teatral argentino, nadie ha reflexionado tanto como Rafael Spregelburd sobre las posibilidades estéticas que genera este tipo de pensamiento a la vez filosófico y científico. Yo le debo mucho a él en lo que atañe a mi interés por el tema y a mi comprensión. Para una síntesis de este



mismo tiempo la conformación de órdenes posibles, inciertos, que arrojen alguna luz sobre el devenir. Buena parte de la gracia de estas estructuras narrativas consiste en la presencia simultánea del caos y el orden, aunque puedan figurar, por supuesto, en grados diversos.

Pero lo que estoy tratando de mostrar es el arreglo entre esa organización narrativa de causalidad difusa y las licencias de lucimiento que se toma el actor. La intensidad de lo puramente actoral es uno de los factores que generan ese tipo de causalidad dispersa y que invitan a abrir la búsqueda de motivaciones incluso al plano de lo real, a lo estrictamente performativo, a las instancias de producción de la película. La genialidad del filme consiste, entre otras cosas, en que se mueve con maestría en ese terreno inestable que establece una continuidad entre la vida de la ficción y la intensidad de la vida. Algo así sugiere Badiou cuando dice que los momentos de intensidad actoral encuentran luego su lugar en *la vida de la totalidad*. De manera que tal vez yo haya planteado mal las preguntas. ¿Por qué la morfina; por qué la agonía del hombre; por qué el intento de suicidio de Linda? ¿Para dar cabida en el mundo ilusorio a la intensidad de la reacción histérica de Julianne Moore?

Parece que en el concepto de intensidad hay mucho más que lo estrictamente evidente y mucho más de lo que hemos alcanzado a entrever hasta aquí. Por el momento, ha prevalecido la reflexión sobre el fenómeno en su relación con el afuera. Lo que signifique un teatro de intensidades ha podido explicarse por su modo de inscripción en el contexto (el campo teatral de Buenos Aires) y por el roce que establece con otros procedimientos, como la representación. En otros términos, hasta ahora el propio desarrollo de este trabajo se ha preguntado por lo intenso privilegiando la extensión en el tratamiento y sacrificando bastante la intensidad. Eso es lo que espero se comprenda mejor a continuación.

---

aspecto de su poética, pueden verse algunos trabajos míos donde comento sus ensayos y remito a las fuentes: Luis Emilio Abraham, "Un teatro al acecho..."; y "De la realidad como 'mero' lenguaje a un lenguaje para la 'mera' realidad: El teatro de Rafael Spregelburd", en *Teatro XXI*, n° 25, 2007, pp. 40-7.



## Tratamiento intensivo

### 5. ¿Qué teorías sobre la intensidad?

La apelación a la intensidad de la presencia o de la actuación corre pareja, como hemos visto, a una crítica de las representaciones y puede señalarse para esta una clara filiación teórica que atraía cada vez más atenciones en la Argentina en el momento en que Bartís comenzaba a producir y en que Pavlovsky perfilaba una nueva orientación a su poética. Me refiero a la presión que ejercieron los desarrollos posestructuralistas y pospsicoanalíticos sobre las lógicas representacionales, sobre las *economías simbólicas* y, de modo consecuente, sobre disciplinas (como el psicoanálisis y la semiótica) dedicadas a la interpretación. En este sentido, vale la pena recordar a Jean-François Lyotard por la difusión que ha tenido en el campo de los estudios sobre el teatro uno de los ensayos de sus *Dispositivos pulsionales*. En "El diente, la palma de la mano", texto que comenta Patrice Pavis tratando de incorporar esta perspectiva a su metodología de análisis<sup>52</sup>, sin mucho éxito a mi entender, Lyotard propone una "desemiótica generalizada", un "teatro de las energías":

[Un teatro energético] no tiene que sugerir que esto quiere decir aquello; no tiene tampoco que decirlo, como deseaba Brecht. Tiene que producir la más alta intensidad (por exceso o por defecto) de lo que está allí, sin intención. Y ésta es mi pregunta: ¿es posible, cómo?<sup>53</sup>.

Más evidente aún, por el complejo conceptual que conforma Bartís y porque Pavlovsky los cita directamente, es la apropiación del pensamiento de Deleuze y Guattari. Con Gilles Deleuze, además, nuestros teatristas comparten el interés por la obra de Francis Bacon<sup>54</sup>. El concepto de *intensidad* cumple una función importante en la teoría de estos autores y se lo lee en muchos pasajes fundamentales, ya sea en relación directa con el teatro, cuando Deleuze analiza la

<sup>52</sup> Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*. Trad. Enrique Folch González. Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 31-2.

<sup>53</sup> Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1981, p. 97.

<sup>54</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. 2da. ed. Buenos Aires, Arena Libros, 2005.



obra de Carmelo Bene<sup>55</sup>, ya sea en articulación con otras imágenes-realidades célebres, como la de *acontecimiento*, la de *devenir* o la de *cuerpo sin órganos*. Esta última imagen, por su parte, remite directamente a Artaud, figura señera, si las hay, en la persecución de un *Teatro x la intensidad*.

No puedo detenerme demasiado, pero no quiero dejar de hacer una referencia al primer ensayo de *El teatro y su doble*, uno de los más iluminadores y sugerentes, a mi entender, a pesar de no ser uno de los más comentados. En "El teatro y la peste", Artaud imagina una conexión real entre la peste que anida en un barco que pasa cerca de Cerdeña y un sueño que tiene el virrey de dicha ciudad, del que destaca su peculiar intensidad ("la fuerza particular de la influencia que ese sueño ejerció sobre él"<sup>56</sup>). Prevenido por su pesadilla, el virrey prohíbe la entrada del navío en la ciudad. Pero lo que interesa aquí es ese lazo real que Artaud se atreve a señalar entre la enfermedad y el sueño, un sueño que no está simplemente para ser interpretado, que no actúa por representación (en ausencia de su objeto), sino que tiende una misteriosa relación de copresencia con lo que pasa en el navío:

El virrey percibió en sueños ciertas emanaciones [de la peste]; porque no se puede negar que entre la peste y él se haya producido una comunicación ponderable, aunque sutil, y sería demasiado fácil atribuir la comunicación de semejante enfermedad al contagio por simple contacto<sup>57</sup>.

Y más adelante dirá: "Ante todo, lo que importa es admitir que el teatro sea, como la peste, un delirio, y que sea contagioso"<sup>58</sup>. En realidad, en este último caso que he traducido por *contagioso*, Artaud dice *communicatif*, poniendo en evidencia el juego que viene haciendo con la polisemia que la palabra *communication* tiene en francés, más que en castellano probablemente. De modo que pude haber traducido: "lo que importa es admitir que el teatro sea, como la peste, un delirio, y que (se) comunique como una enfermedad". La apuesta de Artaud es por un teatro

---

<sup>55</sup> Gilles Deleuze, "Un manifiesto menos", en Carmelo Bene y Gilles Deleuze. *Superposiciones*. Trad. Jacques Algasí. Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, pp. 75-102.

<sup>56</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964, p. 22. Las traducciones son mías.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 39.



de contagio, o de comunicación en el sentido en que puede decirse que la peste se comunica de uno a otro. La alucinación de Artaud es pensar el sueño, más allá de su función de representación onírica, como si fuera un contagio (y un contacto) a distancia. Prefiere la idea de un teatro dedicado a transmitir algo real (algún efluvio, alguna emanación) entre dos entidades que se hallan presentes, que un teatro comunicativo en el sentido más usual de la palabra. Ya hemos visto cómo, en el pensamiento de los que promueven un teatro intenso, suele aparecer también la propuesta de un teatro que, a fuerza de resistirse a la representación y a la comunicación, estimule más bien el contagio de las energías y de las intensidades desplegadas por la presencia de los cuerpos en escena. Y así volvemos a encontrar la apelación al contagio en Deleuze y Guattari: muy ligada a los conceptos de *acontecimiento* y de *devenir* que ellos oponen a la función representacional (mimética) y a la organización (la forma) que dicha función contribuye a modelar. Solo se puede devenir por contagio.

Deleuze y Guattari comienzan su ensayo "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible..."<sup>59</sup> enfrentando la noción de *devenir* a la reproducción mimética. Devenir animal, por ejemplo, no se da por semejanza, no requiere una imitación. No se deviene animal imitando al animal:

El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene"<sup>60</sup>. En "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?"<sup>61</sup>,

esta exaltación de lo real en tanto proceso se explica con el movimiento del deseo. Los autores se refieren al deseo a partir del caso del amor cortés, que niegan deba interpretarse como una carencia o la búsqueda de un ideal de trascendencia:

---

<sup>59</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia, Pre-textos, 1988, pp. 239-315.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 155-71.



La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia<sup>62</sup>.

Así se desterritorializa el sujeto. El placer (que vendría a suprimir el deseo por su satisfacción exterior) es el medio que tiene una persona para volver a encontrarse a sí misma "en el proceso del deseo que la desborda"<sup>63</sup>. Los placeres son reterritorializaciones. El deseo en el amor cortés, en cambio, es un caso de desterritorialización del sujeto, y es un proceso en que se hace un cuerpo sin órganos. "Cuerpo sin órganos" no quiere decir un cuerpo que carece de órganos. Significa un cuerpo sin organismo, sin lo que un organismo implica de organización, de forma, de significación, de composición del sujeto. El cuerpo sin órganos solo está atravesado por intensidades, pero no hay organización ni extensión ("intensidades que ya no se pueden llamar extensivas"<sup>64</sup>). No hay placer o, mejor dicho, el placer es el flujo mismo del deseo. Inmanencia del deseo en vez de hacerlo depender de tres fantasmas: la carencia interior, lo trascendente superior, lo exterior aparente.

En Deleuze y Guattari<sup>65</sup>, la intensidad se abre y, enlazándose con una tradición filosófica (la física medieval, Spinoza, Leibniz y Whitehead, entre otros), deja de parecerse al término último en un complejo de asociaciones. Se la explica pero no se la descompone, porque la intensidad corresponde al orden de los elementos que ya no tienen forma ni función (dicen los autores comentando a Spinoza) y se despliega en el eje de latitud, así como los movimientos y el reposo, las velocidades y las lentitudes, corresponden a la longitud. Latitud y longitud, intensidad y extensión, son categorías descriptivas del acontecimiento, del devenir o de la presencia. Las intensidades "son las últimas partes infinitamente pequeñas de un infinito actual"<sup>66</sup>, y como tales, no tienen extensión, sino que más bien son los grados propios en que se dan las extensiones: "Plan fijo de la vida, en el que

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>65</sup> Desde aquí en adelante, *ibidem*, pp. 258 y ss.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 258.



todo se mueve, se retrasa o se precipita<sup>67</sup>. La longitud está compuesta de partes extensivas en relación. En tanto descriptor de la pura presencia, la longitud no supone organización, pero es lo que hace que la presencia pueda tender hacia ella. Un cuerpo puede organizarse por sus propiedades extensivas porque lo ponen en relación con los otros cuerpos que comparten su espacio a la vez que permiten delimitar un afuera (tensión hacia afuera). La latitud, en cambio, se compone de partes intensivas bajo una capacidad. Las intensidades son afectos: imprimen un grado de potencia, aumentan o disminuyen la potencia de acción. ¿Qué puede un cuerpo? Lo que le permite su latitud: "Se llamará *latitud* de un cuerpo a los afectos de los que es capaz según tal grado de potencia, o más bien según los límites de ese grado<sup>68</sup>. Límite óptimo y límite pésimo: el festín de la garrapata tras el cual muere y la larga espera durmiente durante la cual ayuna.

## **6. Teatro de intensidades: de la propuesta a la proposición**

Conviene retomar ahora las notas anteriores sobre los alcances del sentido de *intensidad* y sobre la dirección que esta adquiere para Pavlovsky y Bartís. En primer lugar, destacamos la dificultad para acercarse a un concepto que la mayor parte del tiempo permanece in-definido. En tercer lugar (dejo el segundo para el final), aludimos a la tendencia del término a absolutizar su significado: en las propuestas de Bartís y de Pavlovsky, la cuestión de las intensidades remite a un tipo de teatro, en el que ellas juegan un papel central, y no tanto a las intensidades que es posible rastrear en todo teatro. En segundo lugar, encontramos que, frente a la función económica y modal que suele desempeñar el término (ser una graduación relativa a una cualidad o a un fenómeno, o una modificación de un atributo), la noción tiende a volverse tópica y sustantiva. Sin deshacerse de su cualidad económica o de su condición de modo, el concepto parece consolidarse en la posición de sujeto. Todo lo cual suma, por cierto, una cuota más de complejidad a la ya intrincada definición del término. Se piensa un *cómo* a la manera de un *qué*, y se concibe al fenómeno económico que la *intensidad* expresa como una realidad en sí más que como una modalidad que *afecta* a una realidad: terreno donde lo

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 261.





vaporoso de las afecciones, los flujos, los ritmos, las magnitudes, pasa a ser la realidad misma en que se pone el acento.

Ocurre algo semejante cuando Deleuze y Guattari observan el mundo, o la vida, como un flujo de intensidades. Las intensidades son las *partes infinitamente pequeñas* que carecen de extensión, dicen los autores, hablando de ellas como si fueran entidades antes que modos. En ese nivel de descripción donde solo hay bloqueos y desbloqueos de intensidades, el mundo se ve como unidad de la multiplicidad, ese *Uno-todo* deleuziano que no admite la separación de sujeto y objeto: "Plan fijo de la vida, en el que todo se mueve, se retrasa o se precipita"<sup>69</sup>. Si la totalidad es pura circulación de intensidades, tampoco es posible delimitar un adentro y un afuera. No hay emergencia de un afuera en esta concepción de la vida que Agamben explica como *inmanencia absoluta*:

Señala la imposibilidad radical de trazar jerarquías y separaciones. El plano de inmanencia funciona, entonces, como un principio de indeterminación virtual en el que el vegetal y el animal, el adentro y el afuera y hasta lo orgánico y lo inorgánico se neutralizan y transitan uno hacia el otro<sup>70</sup>.

En consecuencia, no es del todo correcto haber dicho que Deleuze se refiere a las intensidades como si fueran entidades, porque en ese nivel ya no es factible deslindar una entidad de otra entidad. La confusión proviene de la terminología que deliberadamente he utilizado aquí y en el apartado 3 para examinar los significados de *intensidad*. Me he servido de una serie de nociones (sustantivo y atributo, sustancia y esencia, sujeto y predicado) ligadas a un modo muy determinado de definir una realidad. Y lo he hecho, precisamente, para mostrar las dificultades que surgen por abordar las propuestas de Pavlovsky y Bartís desde la perspectiva esencialista que se halla implicada en ese modo de definición y en ese tipo de proposición. La cosa va a aclararse si volvemos en este punto a Deleuze, pero a las precisiones que hace sobre la clase de proposición que se avendría mejor con ese circuito de intensidades que es el mundo.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>70</sup> Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 509.



Esta vez va a buscar su filosofía del acontecimiento en el pensamiento barroco de Leibniz, o en su propia versión del pensamiento barroco de Leibniz, que (él cree) se aprecia mucho mejor si se leen algunos aspectos de Leibniz a luz de Whitehead<sup>71</sup>. Lo que Leibniz y luego Whitehead pondrían en cuestión es *el esquema categorial del pensamiento clásico* que se manifiesta en el tipo de proposición lógica *sujeto-ser-atributo* y que tiene su correlato metafísico en el esquema *sustancia-ser-esencia*:

De Aristóteles a Descartes —claro está que de maneras muy diferentes— la sustancia es definida por el atributo. ¿Qué es allí el atributo? Es la esencia, es aquello que la cosa es, es decir su esencia. [...] Si la proposición ya no es una atribución, es decir que ya no se define por el atributo de un sujeto, ¿en qué deviene la sustancia que ya no puede definirse por una esencia?<sup>72</sup>.

Nuestra reflexión estaba transida de un tipo de definición que Leibniz y Whitehead se habrían propuesto abandonar. Si bien nos movimos intuitivamente, y seguramente con imprecisiones, por diferentes versiones del pensamiento proposicional, nuestro intento de buscar los sentidos de *intensidad* suponía la distinción del sujeto-sustantivo-sustancia<sup>73</sup>, que se define por una esencia (un atributo esencial), de lo que jamás podría ser un atributo esencial, es decir, un modo<sup>74</sup>. Posicionamos la intensidad en el lugar de un modo: un atributo que no es capaz de asumir el rol de esencia de una sustancia. Por eso las dificultades cuando topamos con un *cómo* que se enunciaba a la manera de un *qué*.

Pero la gran novedad de Leibniz y Whitehead consistiría en derrumbar este sustancialismo<sup>75</sup> esencialista. Deleuze pregunta dónde se encuentra la definición de

<sup>71</sup> Gilles Deleuze, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires, Cactus, 2006.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>73</sup> Sustancia "significa literalmente 'la estancia debajo de' en el sentido de 'el estar debajo de' y de 'lo que está debajo de'. Se supone que la sustancia está debajo de cualidades o accidentes, sirviéndoles de soporte, de modo que las cualidades o accidentes pueden cambiar en tanto que la sustancia permanece"; "Aristóteles indica [...] que en su sentido propio la sustancia es lo que no es afirmado de un sujeto ni se halla en un sujeto", de allí que la sustancia se identifique en muchos casos con el propio sujeto del que se predica algo. Para Descartes, la sustancia es "aquello que existe de tal modo que no necesita de ninguna otra cosa para existir" (José Ferrater Mora, *Diccionario...*, s.v. "Sustancia").

<sup>74</sup> "Los modos reales son afecciones entitativas que no poseen consistencia propia independiente de otra entidad. Su realidad ontológica es, pues, más débil que la de los accidentes" (José Ferrater Mora, *Diccionario...*, s.v. "Modo"). "Descartes señala [...] que el atributo es algo inamovible e inseparable de la esencia de su sujeto, oponiéndose entonces el atributo al modo" (s.v. "Atributo").

<sup>75</sup> "Puede llamarse de este modo a toda doctrina según la cual todo lo que es real es de carácter sustancial, es decir, es sustancia; a toda doctrina según la cual hay entidades que pueden ser



una sustancia si ya no se la ubica en una esencia y, para responder esta cuestión, necesita anticipar que, para Leibniz y Whitehead, *todo es acontecimiento*:

¡Todo es acontecimiento! Ustedes me dirán: "No, no todo es acontecimiento, puesto que el acontecimiento es el predicado". Por el momento decimos que "todo es acontecimiento" puesto que el sujeto es una aventura que sólo surge en el acontecimiento. ¿Hay un sujeto cuyo nacimiento no sea acontecimiento? ¡Todo es acontecimiento!<sup>76</sup>

En rigor, diría: "Ah, sí, la construcción de la gran pirámide es un acontecimiento, pero ella misma no lo es". Una silla no es un acontecimiento, es una cosa. Whitehead dice que la silla es un acontecimiento, no solamente su fabricación. La gran pirámide es un acontecimiento. Esto es muy importante para comprender el hecho de que sea posible la expresión "Todo es acontecimiento". ¿En qué puede de la gran pirámide ser acontecimiento?

Toda cosa es paso de naturaleza. La gran pirámide es un acontecimiento, e incluso una multiplicidad infinita de acontecimientos. ¿En qué consiste el acontecimiento? Estrictamente hablando toda cosa es una danza de electrones, o bien es una variación de un campo electromagnético. He aquí que ponemos un pie muy prudente en la física. Por ejemplo, en el acontecimiento que es la vida de naturaleza en la gran pirámide, ayer y hoy, es preciso quizás sentir que no hay una única gran pirámide, sino que hay quizás dos [...].

[...] No hay cosas, sólo hay acontecimientos, todo es acontecimiento; un acontecimiento es el soporte de una infinidad de procesos, procesos de subjetivación, procesos de individuación, de racionalización, de todo lo que quieran. Van a nacer sujetos, van a dibujarse racionalidades, individualidades, pero todo en los acontecimientos<sup>77</sup>.

Todo es acontecimiento. La sustancia es acontecimiento y el sujeto es inseparable del predicado: "[Leibniz] pone el predicado en el sujeto"<sup>78</sup>. Pero ¿cuál es la condición de un acontecimiento? ¿Qué es lo que hace que haya acontecimiento en todo? La danza de los electrones o las variaciones de un campo electromagnético. Cuando se adentra en el análisis de las condiciones o los

---

consideradas como sustancias; a toda doctrina según la cual la noción de sustancia es indispensable para entender la realidad, o parte de la realidad. Las doctrinas substancialistas suelen usar conceptos correlacionados con el de sustancia, tales como el concepto de accidente, y en muchos casos el de forma, materia, etc., pero no debe suponerse que solamente las doctrinas escolásticas son substancialistas. Buena parte de la filosofía moderna es de carácter substancialista y admite inclusive que hay una correlación entre la relación sustancia y accidentes, y la relación sujeto y predicados" (José Ferrater Mora, *Diccionario*, s.v. "Substancialismo").

<sup>76</sup> Gilles Deleuze, *Exasperación de la filosofía...*, p. 250.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 252-3.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 251.



requisitos del acontecimiento, Deleuze vuelve a enfrentarse con las extensiones y las intensidades. Esta visión del mundo da prioridad a las extensiones (las series infinitas de relaciones entre el todo y las partes), pero sobre todo a las intensidades. Las intensidades son los grados de las vibraciones, son modos intrínsecos que tienden hacia un límite (intensidad máxima o intensidad mínima), son maneras de efectuarse el acontecimiento y de las cuales el acontecimiento ya no podrá desasirse. De allí que la sustancia no se defina ahora por una atribución esencial, sino por algo bastante parecido a sus maneras (extensivas e intensivas) de acontecer:

La sustancia no se define por una esencia, se define por y como la fuente activa de sus propias modificaciones, fuente de sus propias maneras. La sustancia no tiene esencia, es fuente de sus maneras de ser. Una cosa se define por todas las maneras de ser de las que es capaz, siendo la sustancia de la cosa la fuente de sus maneras de ser. Esto implica, quiéranlo o no, que la sustancia es inseparable de las maneras de ser mismas<sup>79</sup>.

“Sustancialismo manierista” llamará Deleuze a este tipo de pensamiento proponiéndolo como el correlato filosófico (lógico y metafísico) del barroco, y enunciará varias veces la clase de proposición que mejor concierne con él: “La gran pirámide sucede” o “Hay silla” habría que decir en lugar de aferrarse al esquema sujeto-ser-atributo.

Pavlovsky y Bartís no hacen filosofía, pero todo esto que hemos examinado a partir de Deleuze es muy evidente en sus modos de hablar. El teatro es algo que sucede. El teatro pasa y, cuando acontece, lo hace inevitablemente con variación de intensidades. Las intensidades ocurren en el teatro. Podríamos seguir robándole la poesía a Deleuze: después *van a nacer* personajes, *van a dibujarse* historias y mundos ficcionales, surgirán las representaciones, *pero todo en los acontecimientos*.

La relación entre esta sustancialidad que adquieren las intensidades y lo que hemos denominado absolutización del concepto vuelve a saltar a la vista apenas comparamos la clase de definición que aportarían Bartís o Pavlovsky con la de un teatro esencialmente representativo. En el primer caso, el teatro es un paso de

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 296-7.



intensidades y de esas intensidades que pasan pueden brotar organizaciones más o menos representativas. En el segundo, el teatro es una representación dramática, es decir, la construcción, por la presencia escénica, de un mundo ficcional que suele contener momentos de mayor y de menor intensidad (dramática). Aquí la intensidad funciona *meramente* como un modo, una especie de accesorio que es factible eliminar sin afectar lo sustancial. Por eso no es extraño que Bartís y Pavlovsky la emprendan contra la esencia de esa definición del teatro (contra la representación misma) cuando quieren que las intensidades (una fuente de modificaciones) sean la propia sustancia. Incluso más, un teatro predominantemente representativo, que sería a la vez el teatro dominante, dispondría el lugar donde van a morir las intensidades.

No conviene entender esto en sentido extremo. No quiere decir que desaparezca todo rastro de dramaticidad, al menos no en las poéticas que estamos examinando. Pavlovsky y Bartís insisten en cuestionar la representación porque reconocen en su dominancia al enemigo. De la misma manera, Deleuze y Guattari conciben la intensidad (y la extensión, cabe agregar, es decir, las categorías descriptivas del acontecimiento en tanto acontecimiento) en oposición a la lógica de las representaciones. Intensidades y extensiones, flujos y *líneas de fuga* que se mueven en el devenir, *máquinas deseantes*, frente a máquinas semióticas, cuerpos organizados. Pero los autores no dejan de advertir que entre ambos polos circulan procesos y existen conexiones:

Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen [...]. Mimad los estratos. No se puede alcanzar al CsO [cuerpo sin órganos], su plan de consistencia, desestratificado salvajemente. [...] El CsO oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera<sup>80</sup>.

Del recorrido que se hecho hasta el momento, surge la distinción de dos planos, o de dos planes, que bien pueden servir para ubicar, caracterizar, oponer diferentes teorías y prácticas de creadores (poéticas teatrales), y diferentes teorías

---

<sup>80</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas...*, p. 165.



y prácticas de investigadores (metodologías de abordaje): un plan que pone el acento en lo representativo, al que llamaremos trascendente; un plan de indeterminaciones y continuidades, al que llamaremos de inmanencia absoluta<sup>81</sup>.

## 7. ¿Es posible una semiótica de la presencia?

La existencia de un teatro de intensidades es algo diferente de la existencia de intensidades en todo teatro. Esta no ha sido una cuestión accesoria en este ensayo. He podido demostrarlo en las poéticas de Pavlovsky y de Bartís, y me he aventurado en el campo de las hipótesis al afirmar que es posible rastrear algo parecido en muchas manifestaciones teatrales emergentes durante la posdictadura. Se trata de sostener que el trabajo sobre las intensidades actorales suele distanciarse en algún punto de las estrategias que plantean el problema como manejo de los momentos de intensidad dramática. En otras palabras, conseguir una actuación intensa requeriría necesariamente, para estos teatristas, ejercer cierta violencia sobre la actividad mimética o generar algún roce, alguna tensión, alguna fricción, en el interior del plano representativo, con la aparición de una intensidad puramente presencial (aunque sea una interferencia pasajera de los planes de inmanencia que pongan el acento sobre el costado procesual de la obra y la vinculen con las instancias vitales de su producción). Estamos suponiendo, con Deleuze y Guattari, con Pavlovsky y Bartís, que la intensidad de la presencia escénica se alcanzaría haciendo intervenir, al menos por momentos, algo extraño a los modelos de representación, incluso disminuyendo la extensión, si se entiende ahora este concepto (tensión hacia afuera) en su significado no solo espacial sino también semántico<sup>82</sup>: tensión de la obra hacia el referente ficcional o hacia el marco

---

<sup>81</sup> La versión más extendida de este artículo —que podrá leerse en Gustavo Zonana (dir., ed.) y Hebe B. Molina (coed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina II (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor— incluye dos extensos apartados que se ocupan de mostrar el funcionamiento de esos planes en un análisis concreto y que procuran definirlos con mayor precisión. Aparte de la oposición y la diferencia entre esos dos planes, lo que interesa son los cruces, los interjuegos y las necesidades que es posible pensar entre ellos, a la vez que se observa la aparición de un tercero.

<sup>82</sup> “El término ‘extensión’ se entiende sobre todo de dos maneras. En primer lugar (1) designa la cualidad de lo extenso, es decir, el carácter de la situación de algo en el espacio. Las cosas extensas son las cosas que ocupan espacio, pero, a su vez, el espacio es considerado como ‘algo que tiene extensión’. [...] Sin embargo, a veces se ha distinguido entre extensión y espacio, estimándose que este último es una realidad cuya propiedad es el ‘ser extenso’. [...] Muchos escolásticos consideran que la extensión es una cierta propiedad del cuerpo que hace posible para este último ocupar un cierto espacio”. “En



de referencias *reales* a las que la ficción puede remitir. Ferrater Mora no señala conexión alguna entre las dos acepciones de *extensión*, pero uno de los trucos de este trabajo consiste en suponer que la hay. Aunque en su significación espacial la extensión sería un concepto descriptivo de la presencia, ya hemos visto en Deleuze y Guattari que esta contribuiría a establecer las relaciones necesarias para el surgimiento de estructuras y de significancia. Por eso, las realidades libres de toda organización, los *cuerpos sin órganos*, son el reino de la intensidad sin extensión: "intensidades que ya no se pueden llamar extensivas"<sup>83</sup>. Volveremos a encontrar este acuerdo entre extensión y referencia cuando hayamos pasado al terreno de la semiótica.

Frente a las críticas que han venido recibiendo desde hace tiempo los principios de la aproximación estructural a la significación del discurso (crítica al principio de inmanencia, crítica a la reducción del objeto a fenómenos discontinuos y oposiciones discretas), Fontanille expresa los fundamentos de una nueva semiótica en la era en que a esta no le queda más remedio que asumirse como complejo teórico desplazado de una posición central por las ciencias cognitivas (que han adoptado en parte su objeto) y devaluado en gran medida por la dura reconversión posestructural. Como respuesta a estos condicionamientos del campo de producción, la semiótica ya no se abocaría a la significación como producto sino al significar como proceso. No se ocuparía ya de indagar las relaciones convencionales estables sino "la significación viviente"<sup>84</sup> o, como dirá Fontanille demostrando claramente que en este vuelco incorpora de alguna manera los objetos y focos de atención que surgen del mencionado cuestionamiento hacia las economías representacionales, la semiótica ya no procuraría tanto una formalización acabada del significar sino más bien captar "la significación en devenir"<sup>85</sup>. Esto implica abandonar el privilegio de las discontinuidades capaces de arrojar oposiciones discretas a los ojos del analista en favor de "las modulaciones

---

segundo lugar (2) se llama extensión de un concepto a los objetos que caen bajo el concepto" (José Ferrater Mora, *Diccionario*, s.v. "Extensión").

<sup>83</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas...*, p. 162.

<sup>84</sup> Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*. Trad. Oscar Quezada Macchiavello. Lima, Universidad de Lima, 2001, p. 21.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 15.



continuas y las tensiones graduales<sup>86</sup>, pero también sumar al conjunto de problemas a los que tradicionalmente se había enfrentado la semiótica (la significación, la representación y la descripción de sistemas) unos fenómenos previos de los cuales, necesariamente, la significación emerge. Así, se impone indagar el campo de la presencia que involucra todo proceso de representación, la percepción que antecede a todo acto de interpretación, lo sensible que subyace a lo inteligible. Es decir, antes de interpretar las representaciones el sujeto percibe las presencias, y antes de producir un discurso el sujeto define su lugar en el espacio. Hace falta, entonces, determinar en qué términos se puede indagar esa instancia presencial. Estos serán, otra vez, la extensión y la intensidad:

Antes de cualquier categorización, una magnitud cualquiera es, para el sujeto del discurso, una *presencia sensible*. Esta presencia se expresa, hemos dicho, a la vez en términos de intensidad y en términos de extensión y cantidad. [...] Antes de identificar tal o cual materia, tal o cual elemento, habremos reconocido sus propiedades táctiles o visuales, el calor y el frío, lo liso y lo rugoso, lo visible y lo invisible, lo móvil y lo inmóvil, lo sólido y lo fluido.

[...] Lo *móvil* y lo *inmóvil*, por ejemplo, pueden ser apreciados *según la intensidad*: diferentes niveles de energía parecen adheridos a los diferentes estados sensibles de la materia, o *según la extensión*: el movimiento es relativo a las posiciones sucesivas de una presencia material e implica una apreciación del espacio recorrido y del tiempo transcurrido.

O también, la *solidez*, promesa de permanencia, será apreciada como la capacidad de permanecer en una sola posición y una sola forma (*extensión*), al precio de una fuerte cohesión interna (*intensidad*) mientras que la *fluidez* se deja aprehender como un debilitamiento de la cohesión interna (*intensidad*) con la promesa de una gran labilidad, de una inconstancia de las formas y de las posiciones en el espacio y en el tiempo (*extensión*).

Cada efecto de la presencia sensible asocia, pues, para ser justamente calificado de "presencia", un cierto grado de intensidad y una cierta posición o cantidad en la extensión. La presencia conjuga, en suma, de una parte, *fuerzas*, y, de otra, *posiciones* y *cantidades*. Notemos aquí que el efecto de intensidad aparece como *interno*, y el efecto de extensión, como *externo*. No se trata de la interioridad y de la exterioridad de un eventual sujeto psicológico, sino de un dominio interno y de un dominio externo, diseñados en el mundo sensible como tal<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 61.





La intensidad se describe como una fuerza interior. Podría decirse que es indiferente al afuera si se quiere acercar un poco el enfoque de Fontanille a los desarrollos anteriores, que son bastante distintos en este aspecto. La intensidad funcionaría en el plano de inmanencia. La extensión permite postular relaciones (entre puntos espaciales, por ejemplo) y demarcar un dominio exterior. De allí que Fontanille, estableciendo parangones entre estos conceptos y el acto perceptivo, vincule la intensidad a la *mira* y la extensión a la *captación*. La mira puede tener una intensidad de mayor o menor fuerza y es independiente de lo que el sujeto capte efectivamente del mundo exterior. La captación puede ser más o menos extensa y consistiría en el resultado de la mira cuando se toma en consideración el afuera:

La mira opera en el ámbito de la *intensidad*: el cuerpo propio se torna entonces hacia lo que suscita en él una intensidad sensible (perceptiva, afectiva). La captación opera, en cambio, en el ámbito de la *extensión*: el cuerpo propio percibe posiciones, distancias, dimensiones, cantidades<sup>88</sup>.

Ahora bien, ¿cómo surgen el lenguaje, las operaciones semióticas, lo inteligible, desde esta dimensión puramente sensible? Lo primero sería la aparición de un valor o un sistema de valores. No se percibe simplemente el rojo, sino que el rojo se percibe con cierta intensidad. Se perciben frutos cuyo color se da con graduaciones, con variaciones de intensidad. La intensidad del rojo nos afecta de distintas maneras. Pero esta variación de la presencia es insignificante hasta que no se la ponga en relación con otra variación: los grados de sabor, por ejemplo. Cuanto más roja sea la manzana mayor será su dulzura. La intensidad de un color tendrá su extensión en la intensidad de un sabor. Así emerge la *diferencia* entre las intensidades del color, cuando se *extiende* esa primera variación hacia otra variación que guarda un vínculo con la primera, y a la que la primera podrá representar:

El sistema de valores resulta, pues, de la conjugación de una *mira* y de una *captación*, una mira que guía la atención sobre una primera

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 85.



variación, llamada *intensiva*, y una captación que pone en relación esta primera variación con otra, llamada *extensiva* [...] <sup>89</sup>.

A partir de este momento, la intensidad y la extensión se repiten en cada uno de los niveles de análisis, lo que muestra la continuidad que concibe Fontanille entre la percepción de lo sensible y la formación de lo inteligible. Tomadas inicialmente como conceptos que permiten examinar lo meramente presencial, y entendidas como categorías tensivas aptas para describir los fenómenos graduales que pueden ubicarse en el espacio definido entre cuatro polos (mira fuerte + captación amplia; mira fuerte + captación restringida o nula; mira débil + captación amplia; mira débil + captación restringida o nula), la intensidad y la extensión se invocarán también para comprender la formación del campo de enunciación, la correlación entre un plano de la expresión y un plano del contenido, la estructuración misma del plano del contenido. En este sentido es que podría decirse que la suya es una *semiótica de la presencia*. No porque la presencia agote el objeto de estudio de la disciplina (cosa que ya no sería una semiótica), sino porque todos los niveles e instrumentos de análisis propiamente semióticos se ven modelados (modalizados) por las maneras de manifestarse de la presencia. Fontanille emprende la tentativa de una teoría de la significación discursiva en que el propio concepto de forma emergería de esa consideración inicial, y se distancia, con ello, de su antecedente greimasiano, donde las operaciones lógicas que constituyen la forma presiden todo el modelo. La llamo *tentativa*, sin embargo, pues me parece encontrar todavía muchos restos del modelo de Greimas y Courtés, al menos en el Fontanille que cito, que entorpecerían un poco ese cambio de perspectiva.

Entre los niveles de análisis que aborda Fontanille, interesa aquí la reorientación que imprime al acto de la enunciación y a su relación con el enunciado. Antes que nada está el acto de presencia:

Puesto que el primer acto de lenguaje consiste en "hacer presente", no se puede concebir más que en relación con un *cuerpo* susceptible de sentir esa presencia.

El operador de este acto es, por consiguiente, el cuerpo propio, un cuerpo sintiente, que es la primera forma que toma el actante de la

---

<sup>89</sup> Ibidem, p. 38.



enunciación. En efecto, antes incluso de que pueda (o no) ser identificado como un sujeto (Yo), este último es implantado como centro de referencia sensible, reaccionando a la presencia que lo rodea.

Esta primera etapa no deja de tener sus consecuencias: la *deixis* del discurso (el espacio, el tiempo; luego, el actor de la enunciación) no es una simple forma; está de entrada, asociada a una experiencia sensible de la presencia, a una experiencia perceptiva y afectiva<sup>90</sup>.

Así pues, lo primero es la posición, extensiva e intensiva, de una presencia, situación que dejará sus huellas en todo el proceso enunciativo. Solo después entran en acción los "bragues"<sup>91</sup>. El *desembrague* permite el paso de la "posición original" a otra posición que hace posible el surgimiento de la *referencia*: "El *desembrague* es de orientación disjuntiva. Gracias a él, el mundo del discurso se distingue de la simple 'vivencia' inefable de la presencia"<sup>92</sup>. El embrague, en cambio, tiene un efecto conjuntivo y consiste en el esfuerzo por volver a encontrar la posición original. Con el *desembrague*, el discurso pierde en intensidad, "pero gana en extensión: nuevos espacios, nuevos momentos pueden ser explotados y otros actantes ser puestos en escena"<sup>93</sup>. En otras palabras, se habría pasado de una posición de pura intensidad, en la que el cuerpo propio se reconcentra en su *mera* presencia, a la instancia de discurso y a la aparición de referentes. Las tesis de Fontanille acentúan el vínculo entre la extensión y la referencia, y su modo de expresarse adelanta la pertinencia que estas reflexiones tendrán para el teatro: el proceso de enunciación de todo discurso parece pensado a partir de la realidad de la escena. Si el *desembrague* supone un aumento de la extensión y una pérdida de intensidad de la *posición original*, el embrague, por el contrario, disminuye la

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 84-5.

<sup>91</sup> "A la operación de **desembrague** que asegura el paso de la instancia de la enunciación a la del enunciado, corresponde en sentido inverso el procedimiento llamado de **embrague** que apunta al retorno a la instancia de la enunciación. Ese retorno, a decir verdad, es absolutamente imposible: en efecto, si se retornara a la instancia de la enunciación, por ese mismo hecho el enunciado desaparecería, ya que precisamente éste sólo existe [...] por la negación de la instancia de la enunciación. Una vez aclarado este aspecto, es posible un embrague parcial; corresponde por lo menos al inicio de un retorno y presupone, evidentemente, un *desembrague* previo" (Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Trad. Enrique Ballón Aguirre. Madrid, Gredos, 1997, p. 369). El *desembrague* puede ser de tres clases: actancial, espacial y temporal, según implique el paso del actor, del espacio y del tiempo de la enunciación a los del enunciado (paso del "yo" al "no-yo", del "aquí" al "no-aquí", y del "ahora" al "no-ahora"). Lo mismo ocurre con los embragues, pero en sentido inverso.

<sup>92</sup> Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso...*, pp. 85-6.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 86.



extensión y da prioridad a lo intenso: construye el simulacro "del brillo de la intensidad reencontrada"<sup>94</sup>.

Este dispositivo teórico nos habilitará a explicar en términos de extensiones y de intensidades la doble situación enunciativa propia del teatro dramático, o el llamado *carácter triangular* del diálogo teatral<sup>95</sup>. Lo haré muy rápidamente y con simplificaciones.

El diálogo teatral (en el teatro típicamente dramático) suele responder a un doble circuito enunciativo que genera un triángulo entre el actor-personaje enunciadador, el actor-personaje enunciatario y el verdadero destinatario de todo el proceso de la enunciación teatral: el público. Existe, pues, una situación enunciativa englobante (actor-público) y una situación englobada que pertenece al mundo ficcional representado (actor-personaje-personaje-actor).

La *posición original* de espectadores y actores corresponde al plano de inmanencia absoluta, se resuelve en continuidad con el flujo de la vida, se caracteriza por la densidad de lo puramente presencial y concierne al territorio de una mira intensa (expectante), pero aún sin extensión. Disminuyendo la intensidad puramente presencial de esta primera posición y aumentando la extensión, el desembrague inaugura el plan de trascendencia, transforma la posición original en situación enunciativa englobante, promueve la conversión de las presencias de la escena en elementos representantes y hace circular la referencia ficcional que dará nacimiento a un mundo ilusorio de situaciones englobadas. No quiere decir esto que la mira de actores y público permanezca necesariamente débil durante el desarrollo de la ficción. Ya conocemos la graduación de afectos y de intensidades perceptivas que es capaz de provocar la escena. Pero, mientras se permanezca en el predominio (desembragado) del plan de trascendencia, se mantendrá atenuada la intensidad de la posición primaria y las variaciones de la mira se ubicarán en otro orden atencional: estaremos hablando de intensidades dramáticas. Es lo que dice Jean-Marie Schaeffer a propósito de la *inmersión ficcional*: la experiencia de sumergirse en la ficción genera "una inversión de las relaciones jerárquicas entre percepción (y, más generalmente, atención) intramundana y actividad

---

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro...*, p. 30.



imaginativa<sup>96</sup>. Así pues, una situación prototípica de aumento de la intensidad dramática (un clímax) correrá pareja, por lo general, a una captación amplia: la intensidad de la actuación que el espectador será capaz de sentir y con la que podrá vibrar encontrará de inmediato su extensión en la intensidad emocional del personaje y en los hechos ficcionales que la motivan. La pertenencia de estas intensidades a un orden atencional diferente de aquel que hemos llamado *posición original* se confirma por la mayor debilidad que experimenta la intensidad de esta última cuando asciende la tensión en el plano ficticio. Cuanto más se eleve la intensidad dramática, más propenso estará el espectador a disminuir la intensidad de su mira original, es decir, la intensidad de la mera presencia.

He dejado para el final el embrague porque en el tratamiento que hace de él Fontanille es donde creo hallar bastantes rastros de la semiótica estructural anterior, es decir, de la prioridad de la forma y del punto de vista del lenguaje por encima de las modalizaciones de la presencia. El embrague es un procedimiento relativo a un desembrague previo y consiste en el intento, desde la instancia de discurso, de retomar la intensidad presencial de la posición original a costa de disminuir la extensión. Fontanille aclara que, como tal, el embrague es un imposible. Será siempre una vuelta parcial a la posición primaria:

No puede llegar allí porque el retorno a la posición original es un retorno a lo inefable del cuerpo propio, al simple presentimiento de la presencia. Pero puede al menos construir el simulacro<sup>97</sup>.

Hasta aquí todo me parece incuestionable. ¿Cómo funcionaría un embrague dentro del proceso que venimos describiendo para el teatro más o menos dramático? Una ruptura de la ilusión, un desvelamiento de las convenciones representativas, un acontecimiento de teatralidad expuesta o cualquier tipo de suceso que intensifique la posición original del espectador. Dicho con nuestros términos, la insinuación del plano de inmanencia una vez comenzado el desarrollo del plan de trascendencia, la aparición de lo real en medio de la representación y, en definitiva, a través de la representación. En tanto procedimiento relativo a un

---

<sup>96</sup> Jean-Marie Schaeffer, *¿Por qué la ficción?* Trad. José Luis Sánchez-Silva. Toledo, Lengua de Trapo, 2002, p. 164.

<sup>97</sup> Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso...*, p. 86.



desembrague necesariamente anterior, el embrague no puede ser más que un simulacro si no se quiere huir por completo del teatro dramático o si no se quiere dar por terminada la función. Se trata, en último término, de un procedimiento semiótico: se esgrime desde la instancia de discurso y con los recursos de los lenguajes.

Lo que me parece injusto no es tanto esta formulación del embrague, sino que Fontanille no relativice con la misma insistencia la posibilidad del desembrague. El teatro contribuye a dejarlo muy claro: el desembrague también es un imposible y solo podrá alcanzarse a medias: nunca llevará a cero la intensidad de la posición original. Incluso más, es indispensable que esta siga latiendo por debajo de la representación, esperando la hora de volver a crecer, para que nazca la vida de las intensidades dramáticas.

El olvido arbitrario de Fontanille se torna motivado apenas se lo pone en situación histórica. Si lo observamos en relación con el teatro, responde a la larga dominancia de la mimesis en la práctica escénica, pero sobre todo en las teorías, que han ignorado muchas veces que el plan de trascendencia jamás ha operado sin los otros dos. Por eso son comprensibles, y justas, las reacciones antirrepresentativas, antimiméticas o posdramáticas. Sin embargo, no creo que las manifestaciones más prototípicas, y más originales, del teatro de la posdictadura funcionen necesariamente a través de esa negación. Aunque es usual encontrar cierta violencia hacia los modelos representativos, esta puede estar allí para traer a la superficie los planes de inmanencia tradicionalmente olvidados y hacerlos convivir con la mimesis. La ilusión sigue atrayendo muchas adhesiones, pero se la pone a jugar a menudo con embragues presenciales que acentúan la vitalidad de la obra o con tácticas que incorporan a la obra los recorridos de su producción. Un procedimiento muy extendido, que me parece de lo más vitalizante, consiste en generar zonas de intensidad liberada para el lucimiento del actor. Se trata de bloques de pura intensidad actoral que se exhiben como tales porque tienen escasa extensión (una conexión nula o débil, por el momento, con la organización de la historia) y que son una huella en la obra (¿o fingen, a veces, una huella en la obra?) de los modelos más legitimados de producción: el trabajo del director-dramaturgo o de un coordinador de dramaturgia frente al hacer caótico y vital del



grupo, por ejemplo. Lo que pasará después, usualmente, es que esos momentos de intensidad actoral encuentren un sitio en la vida de la ficción. Esto no es un dato menor, pues que lo encuentren y cómo lo encuentren corresponde al mérito y al lucimiento del dramaturgo.

## **8. Deseo y promesa**

Me hubiera gustado terminar el trabajo ensayando estas categorías y este desarrollo teórico en un análisis de obras particulares, de Javier Daulte y Daniel Veronese, específicamente. Con *¿Estás ahí?* (2004), Javier Daulte quería demostrar que la existencia de momentos de intensidad puramente actoral es compatible incluso con la práctica de un teatro muy dramático, uno de los más dramáticos, quizás, entre las expresiones innovadoras de la posdictadura. Me proponía examinar también el ingenio y la originalidad con que esos trayectos de fuerte intensidad presencial adquieren luego su extensión (su justificación) en la autonomía de la organización imaginaria. Este aspecto netamente procedimental es uno de los principales motores que generan el sentido y la vitalidad de la obra, y es una marca en la obra del relato que hace Daulte de las intrigas de su vida de artista durante el proceso de creación.

En *La forma que se despliega* (2003), me interesaba destacar las tensiones y, a la vez, la continuidad que provoca Veronese entre los planes de inmanencia y el plan representativo. La obra nos enfrenta a las angustiosas confesiones de una pareja (carente, casi, de todo deseo) que experimenta el dolor por la muerte de un hijo. Sin embargo, el espectáculo, que no es angustiante del todo, consigue una dimensión vivificante y terapéutica gracias a los procedimientos de actuación, por el manejo que hace el actor de su mirada. Los actores van dirigiendo al espectador una mirada íntima y personal que intensifica la posición de mera presencia. Al margen de la situación dramática, pero sin romper por completo la situación dramática (bien podría tratarse, aunque no se confiesa, de una sesión de terapia grupal que incluye al espectador), las miradas intensas y deseantes que capturan alternadamente a diferentes miembros del público aciertan a contar otra historia, una historia callada e informe que transcurre paralelamente al relato de la pareja, a



las formas artísticas (fingidas) que se despliegan. En el texto donde comenta los principios estéticos que guiaron la confección de la obra, Veronese recuerda, para explicar en qué consiste esa historia, un proceso creativo anterior: la experiencia de dirección de un grupo de actores inexpertos de la que surgiera *Open house*, protagonizada por los alumnos de una escuela de arte dramático que requerían aprobar su seminario. La *historia* que cuentan las miradas para traer a la superficie los planes de inmanencia y dotarlos de mayor intensidad guarda relación con el plano de lo real, eso que vivencian los actores y el público por el contacto que promueve la situación escénica. De allí que Veronese se acuerde tanto de *Open house* (2001), obra en que había extremado ese recurso a la verdad al proponer a los alumnos una determinada poética de la actuación: los actores debían actuar ante todo su condición de actores recién iniciados:

Desde allí desnudarse. Es la siguiente situación: ser actores primerizos. ¿No es conmovedor? Que esa vez que se asoman al escenario sea vivida como la primera vez. No son actores tontos, tampoco son tímidos. Sólo que no saben cómo se actúa o cómo actuar en esa situación. O se dan cuenta de que la forma aprendida durante tantos años en la Institución-Escuela se les borró por la fuerza del espanto. Espanto del momento. Petrificación más o menos manejada. Casi ni puedo respirar. Espanto y admiración por toda esa gente que ha venido a vernos a nosotros. No puedo dejar de mirar al público con admiración, sorpresa y respeto. Agradecimiento.

[...] Nuestros cuerpos enfrentados al público. Hago mío el discurso que leí afuera (texto). El público no debe saber que no es mío. Debo engañarlo. Pero para eso debo ser sincero. Cruel paradoja. No debo actuar. No puedo actuar. [...] Miro una última vez a los ojos a mis compañeros. Reconozco mi pánico en ellos. [...] No recuerdo qué es un conflicto. Sólo tengo este texto en la cabeza, por suerte tengo también algún secreto para desplegar, y alguna que otra virtud que aprendí de niño/a con la que supe hacer las delicias de las fiestas familiares. Y tengo —lo que me mantiene— esta profunda intención cargada de misterio y temor ante este monstruo que me devora lentamente mientras me mira con sus incontables ojos. Tengo ese espacio para quedarme todo el tiempo que necesite, tengo a ese público como una prótesis [...]. Es un paisaje lunar. Es el amante. Es la amante que supera cualquier deseo soñado<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Daniel Veronese, "Citas x indicios", en *Teatro. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, n° 73, 2003, pp. 66-7.





En el plan inicial de este trabajo, el examen pormenorizado de esas dos obras, que coinciden en mostrar las experiencias de personajes que atraviesan procesos de duelo, pretendía dar pie al estudio de las emociones desde la perspectiva de las variaciones de intensidad. Aspiraba a pensar la angustia y la ansiedad como estados que se distinguen por el mayor o menor bloqueo de las intensidades, por la mayor o menor detención que sufre el movimiento del deseo. Pero los planes de escritura también se transforman. Avanzan o se detienen como bloques de vida. Por el momento, me conformo con haber esbozado esos análisis a modo de breves ejemplos y a la manera de apuntes que prometen un desarrollo futuro.

[le\\_abraham@yahoo.com.ar](mailto:le_abraham@yahoo.com.ar)

### **Abstract**

This article investigates the category of intensity, a too repeated word by the theories of many creators who have proposed a no-representative -or slightly dramatically- theatre. The concept of intensity occupies a relevant place in the recent practice and in the theoretical contemporary reflection. The general intention of this work will be just to join this theoretical subject in order to examine certain problematic zones and not only to link such category with the contemporary thought that stimulates it but also to focus on it, ultimately, through some developments of the semiotic theory which might be very useful in future research, to make a theoretical organic frame about the scenic presence in the theatre.

**Palabras clave:** Teatro argentino - Posdictadura - Teoría del teatro - Semiótica de la presencia - Categoría de intensidad- Bartís- Pavlovsky- Deleuze

**Key-Words:** Argentinian Theatre - Postdictatorship Period - Theory of Theatre - Semiotics of Presence - Category of Intensity- Bartís- Pavlovsky- Deleuze