

Análisis de la producción deseante en cuatro procesos creativos teatrales (Córdoba 2007-2012)



Carolina Cismondi

Centro de Producción e Investigación en Artes. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba
carolinacismondi@artes.unc.edu.ar

Fecha de recepción: 31/08/2022
Fecha de aceptación: 03/10/2022

Resumen

A partir de un trabajo etnográfico de seguimiento de ensayos, proponemos desarrollar la perspectiva de producción deseante para el análisis de procesos creativos pertenecientes a la escena contemporánea en Córdoba, Argentina. Este enfoque dialoga con la filosofía deleuzeana y nos permite reflexionar sobre el ensayo como un agenciamiento particular de materiales diversos que posibilita la producción de máquinas escénicas. De este modo buscamos reconocer los vínculos entre las dinámicas de trabajo, las relaciones entre los sujetos, las problemáticas recurrentes, las circunstancias en que aparecen las ideas centrales y las conexiones que movilizan la escena. La lógica desjerarquizada del deseo resulta fundante del trabajo colectivo del teatro contemporáneo en Córdoba, el cual desarrolla procesos de autoría múltiple en la construcción de sus obras.

Palabras clave: Procesos de creación; Análisis de ensayos; Producción deseante; Máquina escénica; Teatro contemporáneo

Analysis of the Desiring Production in Four Theatrical Creative Processes

(Cordoba 2007-2012)

Abstract

From an ethnographic work of essay monitoring, we propose to develop the perspective of desiring production for the analysis of creative processes belonging to the contemporary scene in Córdoba, Argentina. This approach dialogues with Deleuze's philosophy and allows us to reflect on the essay as a particular arrangement of diverse materials that enables the production of scenic machines. In this way we seek to recognize the links between the work dynamics, the relationships between the subjects,

the recurring problems, the circumstances in which the central ideas appear and the connections that mobilize the scene. The non-hierarchical logic of desire is founding in the collective work of contemporary theater in Córdoba, which develops processes of multiple authorship in the construction of its works.

Keywords: Creation processes; Rehearsal analysis; Desiring production; Stage machine; Contemporary theater

Esta investigación surge a partir de la necesidad de indagar sobre la práctica teatral contemporánea, tomando como objeto de estudio los procesos creativos y observando a los hacedores en el espacio de ensayo. Motivados por el deseo de comprender la complejidad del teatro, procuramos establecer relaciones de sentido entre los actos creativos del ensayo y las decisiones escénicas del dispositivo teatral. Consideramos que la obra a público encuentra sus fundamentos en el ensayo y que ambas instancias son parte del proyecto teatral que cada grupo va descubriendo y promoviendo en su hacer.

La propuesta se aparta de los análisis de las obras como producto, ampliando la temporalidad de su objeto de estudio al espacio del ensayo. Nos interesa indagar en la condición experiencial del proceso de construcción teatral y en su funcionamiento como experimento, recorriendo tanto los momentos de fragilidad como los de afianzamiento. Creemos que hay un material inexplorado en el desarrollo casi intuitivo que se produce del material escénico, por lo que intentar comprender cómo son las dinámicas que lo generan y cómo se profundiza en la composición del dispositivo escénico configura la zona de intersección teórico-práctica que nos interesa abordar en la presente investigación.

Hemos seleccionado cuatro proyectos para hacer un seguimiento de sus procesos, buscando variedad en sus características, de modo de poder observar sus singularidades. El criterio de la elección responde a cierta representatividad de estos grupos y hacedores en el campo local y, por otro lado, a cuestiones pragmáticas de una realización temporal paralela a nuestra investigación. En 2007 comenzamos con el seguimiento del grupo Organización Q, que construyó *Edipo R*, una versión en muñecos del clásico de Sófocles; luego acompañamos el proceso del ex grupo La gorda, haciendo *Agatha* de Marguerite Durás; en 2008, registramos el ciclo del "Teatro minúsculo de cámara"; y desde 2009 hasta 2011 observamos a *Delinquentes comunes*, con el proyecto de obra *Nuestro Vademécum* sobre dramaturgia porteña de post dictadura.

Estos cuatro procesos nos han enfrentado a diferentes modos de ensayar y a prácticas creativas diversas, por lo cual, en mi investigación doctoral, desarrollo un análisis particular de cada caso, enriqueciendo con sus singularidades la mirada sobre el teatro que se hace en Córdoba. A su vez, reconocemos ciertos aspectos recurrentes entre ellos, que nos sirven para diferenciar los elementos tradicionalmente estudiados de la obra teatral -como dramaturgia, dirección, actuación, escenotecnia, espacio, ritmo, entre otras- de aquellos que atraviesan los procesos creativos -como acontecimiento, obra en potencia, la condición de inacabamiento, tendencia, flujo creativo-.

En cuanto a lo metodológico, desarrollamos una investigación participante en la que nos centramos en analizar la práctica teatral observando el fenómeno del ensayo y las relaciones que se van construyendo desde el funcionamiento vivo de las ideas. El discurso de los hacedores, mediante entrevistas realizadas, resulta un apoyo para la observación de sus prácticas. En esta investigación tomamos la perspectiva de *crítica de proceso*, la cual comprende el seguimiento en presente de proyectos artísticos, promoviendo una investigación *en proceso*, es decir, paralela al desarrollo

creativo y que busca construir “un análisis que sea capaz de abarcar el movimiento, dado que las lecturas de objetos estáticos no se muestran satisfactorias o eficientes” (Almeida Salles, 2011: 18). Esta variación coloca al analista junto a los artistas, descubriendo el trazo escénico a medida que lo van realizando, lo cual supone una relación diferente a encontrarse con la obra a público para luego indagar en su construcción. Al investigar el espacio de ensayos de un proyecto teatral, de manera continua, se generan vínculos particulares entre el objeto de estudio y el investigador, lo que pone en tensión nociones clásicas de sujeto/objeto. La experiencia de registrar la intimidad del ensayo nos aporta un conocimiento singular sobre sus actos creativos, a la vez que nos vuelve parte del fenómeno estudiado, ya que nuestra presencia modifica necesariamente la privacidad de su hacer.

La producción deseante en los procesos creativos

Nuestra propuesta consiste en asumir una perspectiva filosófica en el análisis de los procesos creativos como producción deseante. Este posicionamiento nos permite observar el fenómeno de la creación escénica en su dinámica de múltiples conexiones entre elementos heterogéneos, sin forzar su comprensión a principios causales ni recorridos lineales. Nuestro interés reside en poder dar cuenta del funcionamiento productivo, evidenciando el carácter caótico del acontecimiento-ensayo donde se cruzan las vinculaciones personales, las convenciones escénicas, los sucesos sociales, las condiciones espaciales, los saberes técnicos, de modo que generan agenciamientos que vinculan lo heterogéneo.

La dimensión grupal que caracteriza al trabajo escénico permite profundizar en la circulación colectiva del deseo, singularizando la producción deseante de esta práctica artística al hacerse evidente que la creación se produce mediante intercambios y multiplicación de conexiones. Este funcionamiento desjerarquizado de las ideas resulta evidente en el trabajo colectivo del teatro contemporáneo en Córdoba, que desarrolla procesos de autoría múltiple en la construcción de sus obras.

Para analizar la complejidad de estos procesos seguimos a Deleuze cuando se “¿cómo salir al mismo tiempo de una visión estructuralista que busca las correspondencias, las analogías, las homologías y de una visión marxista que busca los determinantes?” pregunta (2005:180). Para responder este cuestionamiento central, escribe junto a Félix Guattari *El anti-Edipo* y *Mil Mesetas* donde desarrollan una compleja red conceptual sobre el deseo como proceso de producción, realizando una crítica al psicoanálisis por limitar al inconsciente a una función representativa, y dando cuenta de los modos de relación provocados por un capitalismo desbordado. Lo que ambos autores proponen es un modo de acercarse a los fenómenos a través de reconocer los recorridos de la producción deseante, en tanto dar cuenta de las circunstancias en que los acontecimientos se efectúan, generando un análisis que se aparta de los esencialismos.

Durante mucho tiempo, los conceptos han sido utilizados para determinar lo que una cosa es (esencia). Por el contrario, a nosotros nos interesan las circunstancias de las cosas -¿en qué caso?, ¿dónde y cuándo?, ¿cómo?, etc.-. Para nosotros, el concepto debe decir el acontecimiento, no la esencia. (Deleuze, 2006:22)

Estos filósofos proponen pensar el acontecimiento en su funcionamiento productivo. Aquí tomamos su propuesta, volviendo operativos sus conceptos en el análisis del acontecimiento creativo teatral, observando la complejidad que esto implica al posibilitar una comprensión dinámica de nuestro objeto de estudio. Desde la perspectiva de la producción deseante se discute la utilización de modelos interpretativos de análisis puesto que el deseo no representa nada, el deseo genera agenciamientos, relaciones

productivas entre elementos diversos. Este posicionamiento se opone a aquellas teorías psicoanalíticas y lingüísticas que relacionan el deseo a la falta, escindiendo al sujeto en una concepción dualista en pos de una trascendencia imposible del goce e interpretan su comportamiento en tanto represión de ese deseo.

Desde esta perspectiva, nos alejamos de una pretensión causal de *explicación* de la obra a partir de su proceso, como si hubiera una relación directa de causa-efecto, y nos interesamos por reconocer los fenómenos de consistencia y de conexión. Esta postura se aleja de una búsqueda por el origen de los fenómenos y se focaliza en la creación como el proceso de generar nuevas relaciones entre elementos ya existentes, situando la atención en localizar cuáles son esas conexiones, qué movimientos provocan y qué funcionamientos ponen a andar. De este modo buscamos dar cuenta de las dinámicas de trabajo, las relaciones vinculares entre los sujetos, las problemáticas recurrentes, las circunstancias en que aparecen las ideas centrales y qué conexiones movilizan la escena.

Para esto planteamos dos dimensiones de análisis: el ensayo como agenciamiento y las dinámicas de trabajo como estratos o plan de consistencia. La primera de las dimensiones propone reflexionar sobre el ensayo y los funcionamientos que transforman una reunión en un ensayo teatral, en tanto espacio creativo, y para esto desarrollamos los conceptos centrales de agenciamiento y territorio. Por otro lado, las dinámicas de trabajo varían entre la práctica predeterminada de los estratos y la creación de planos de consistencia donde los grupos pueden desviarse de los modos conocidos de trabajo y experimentar nuevas posibilidades que permitan la aparición de conexiones diversas.

El ensayo como agenciamiento

Desde la perspectiva de análisis de procesos teatrales, abordamos el concepto de ensayo más allá de su dinámica de reunión de trabajo, revisando su noción de laboratorio, para pensarlo como agenciamiento que vincula los materiales escénicos con los modos de producción, en una relación de posibilidad y no de determinación.

La noción de *agenciamiento* pertenece al conjunto conceptual que Deleuze y Guattari crean para nombrar el funcionamiento de lo vital, donde se inscriben sin distinciones las producciones naturales y sociales. El aspecto fundamental del agenciamiento implica el posicionamiento político de esta filosofía que comprende que el “deseo es siempre relativo a lo social y no debe nada a una dimensión privada, personal, individual” (Sauvagnargues, 2006:102); ya que el deseo es siempre conexión, puesta en relación, multiplicidades. Así, lo social está comprendido en la producción de conexiones, en la interferencia, y el sentido circula en la superficie de estas conexiones.

En el programa televisivo “El abecedario de Gilles Deleuze” (1996), Claire Parnet le pregunta a Deleuze por la letra D de deseo: “¿qué era exactamente el deseo –considerando la cuestión con la mayor sencillez– en tiempos del *Antiedipo?*”, a lo cual éste responde:

(...) Es decir, yo no deseo a una mujer (...) deseo a su vez un paisaje que está envuelto en esa mujer, un paisaje que puedo no conocer, y que presiento, de tal suerte que, si no despliego el paisaje que ella envuelve no estaré contento, es decir, mi deseo fracasará, mi deseo quedará insatisfecho (...) Yo no deseo nunca algo y nada más; asimismo, tampoco deseo un conjunto, sino que deseo *en* un conjunto.

En esta postura el deseo es lo que pone en una misma relación productiva al sujeto que desea, a la mujer y al paisaje; pero incluso, no debemos creer que el paisaje es el marco contenedor de la mujer sino que es la vinculación entre todos los elementos lo que produce a una mujer deseable y un hombre deseante.

Si pensamos este mecanismo en la praxis de los procesos creativos, podemos observar que los grupos teatrales construyen agenciamientos como conjuntos *en que desean*. Las obras forman parte de esta construcción de agenciamientos, por lo cual resulta fundamental comprender la circulación de deseo en los procesos creativos y la manera en que los grupos desean en conjunto, es decir, *qué relaciones establecen entre los elementos para que sean deseables*, para desear ensayar

Estos agenciamientos no se construyen de manera definitiva sino que continuamente fluctúan entre modos organizados que les permiten una programación efectiva del tiempo, y acontecimientos que estallan la linealidad en nuevas direcciones, permitiendo exploraciones inéditas para cada proceso. Esta relación entre lo estructurado y el azar va configurando modos de trabajo que permiten la aparición y desarrollo de ciertos materiales escénicos, y que son revisados de acuerdo a la productividad de los mismos.

Desde esta perspectiva revisamos la noción histórica del ensayo, pensado como aquel espacio-tiempo de prueba y experimentación que permite la creación de una obra teatral, vinculado a una utilidad técnica, o a una noción de laboratorio. Aquí proponemos analizar el ensayo en tanto agenciamiento que reúne diversos elementos de distinta naturaleza, generando cruces productivos: textos, actores, directores, situaciones de actualidad, pautas de trabajo, condiciones espaciales, vestuarios, ideas, materiales previos, sujetos, acontecimientos imprevistos. Lo que genera la productividad entre los elementos es el deseo como máquina que crea conjuntos de vinculación que abren el ensayo al acontecer actual del mundo.

Ampliación del concepto de ensayo en la creación dramática

(...) lo grupal, la colectividad de actores no incide en el acontecimiento que llamamos "creación" sino en la medida en que hace posible que un sujeto continúe el trazo que otro sujeto ha dejado sobre la página en blanco de la escena. Dejar un trazo es un despojamiento; no porque deba entregarse algo valioso en sí, sino porque esa entrega no va acompañada de razones. Si debiéramos explicarnos su por qué, nunca interrumpiríamos el pavoroso vacío con la violencia necesaria para que el trazo persista. (Valenzuela, 2009:33)

En cada proceso creativo grupal, estos trazos, estos impulsos violentos que nos señala Valenzuela no pueden clasificarse en aportes actorales, de dirección, textuales -o al menos no encontramos allí su sentido-, sino que ponen en marcha una serie de conexiones y contagios donde no importa qué rol debe cumplir cada quién sino cómo se potencia la producción individual en su desarrollo grupal. La importancia de la entrega intuitiva reside en que posibilita colaboraciones anómalas al subvertir los órdenes fijos de funcionamiento en un grupo y ampliar las posibilidades de intervención de cada miembro. El despojamiento de razones, que nos advierte el autor, será desarrollado en nuestra perspectiva como aquella desterritorialización que permite nuevas relaciones que no habían sido pensadas en la organización de los ensayos, ya que al variar las dinámicas de intervención se tiende a movilizar la producción creativa.

Al observar cualquier proceso creativo, resulta necesario indagar en los modos de creación grupal, considerando las prácticas colaborativas entre sus integrantes, atendiendo a observar la continuidad en los trazos. Para esto, proponemos ampliar la noción de

ensayo de su uso como espacio preparatorio de una obra teatral, donde se focaliza en las prácticas de entrenamiento, selección y composición de materiales escénicos, con la delimitación de roles respectivos, para considerar su condición creativa que implica una práctica grupal de conexión constante. El ensayo se plantea entonces como un espacio de indagación colectiva que experimenta posibilidades diversas de creación.

En el recorrido que estamos haciendo, el paso del actor entrenado al actor creador y dramaturgo subvierte la linealidad de los procesos en general y de cada encuentro en particular. Tal como señalamos, en los grupos observados en Córdoba no se desarrolla la secuencia entrenamiento-ensayo-espectáculo, sino que se experimentan diversos modos de organización según el desarrollo de las búsquedas particulares. Esta falta de estructura previa, lejos de desperdiciar el trabajo, pone a los hacedores frente a la decisión de construir modos de trabajo propios, según su posicionamiento y necesidad particular. Inclusive, se advierte en algunos procesos que esta falta de organización se vuelve una dinámica en sí misma, donde en cada reunión los hacedores se preguntan qué hacer, como es el caso de *Nuestro vademécum*. Sin embargo, aquí el proceso opera por acumulación y desgaste, siendo un desafío que el propio director Paco Giménez provoca en los actores cuando les plantea para qué seguir juntos, al decir que “a lo mejor el pecado es durar” (9° ensayo registrado de *Nuestro vademécum*. 16 de abril de 2009), y son los actores quienes deben reafirmar la voluntad grupal, sin esperar que sea Giménez quien les diga lo que deben hacer. Precisamente, esta dirección plantea una dinámica de trabajo ligada a la antiproducción como modo alternativo de generar una productividad auténtica, donde se cuestiona el modelo del actor entrenado para proponer un *actor deseante* que aporte a la maquinaria grupal.

Si el director, ocupando el sitio del Ideal del Yo colectivo, tiene finalmente el privilegio de decidir qué habrá de conservarse y qué habrá de caer como desecho en el tránsito hacia la obra –relanzando así a sus actores por la senda del deseo–, ese mismo director deberá hacer lugar a la excentricidad de lo improductivo, pues tal vez allí se esconde el embrión de una auténtica productividad. (Valenzuela, 2009:73)

Esta práctica cuestiona los modos dominantes de producción, construyendo vinculaciones éticas alternativas que permiten llevar a cabo una creación que les pertenezca a todos los miembros del grupo, generando una voluntad colectiva que excede a cada uno.

El concepto de agenciamiento y el problema de la consistencia

Cuando se comienza a ensayar, desde que dos o tres personas comienzan a preparar algo, se constituye un grupo. La confluencia de personas en el “nosotros” da lugar a un fenómeno que a mí me sigue sorprendiendo: cada uno tratará de resolver en el grupo lo que desea individualmente, pero hará lo que el grupo le impone con sus propias estrategias. El grupo que funciona ya no es una suma de personas sino otra cosa “más que humana” que se conecta con sus semejantes y consigo misma utilizando maniobras que no pueden ser llamadas conceptos ni sentimientos o que lo son sólo por extensión. El grupo está formado por los que ensayan y por todos los que, de una u otra manera participan de la actividad (...) por el espacio que eligen para ensayar, por la tradición de la institución donde se constituyen si es en alguna, por los grupos anteriores y por los que le son contemporáneos. (Ure, 2003:103, 104)

El director Alberto Ure plantea aquí el problema de esta lógica creativa que contiene a lo grupal pero, a su vez, supera la suma de personas, donde intervienen otros elementos que inciden en la actividad teatral. Este fenómeno que describe el director

porteño es aquello que nosotros denominamos agenciamiento y que tiene que ver con los modos en que los grupos generan conexiones múltiples y desjerarquizadas de los elementos heterogéneos que acontecen en los ensayos.

Si bien el concepto de agenciamiento es complejo, y ahí reside un aspecto de su potencia, nos permite detectar aquellas particularidades que reconocemos en la praxis teatral contemporánea como procedimientos creativos, aunque no sistematizados y regularizados como norma de trabajo sino más bien como un devenir intuitivo singular en cada proceso.

Nos preguntamos no por una causa o sentido de la existencia del ensayo, sino por su funcionamiento: ¿qué hace que un ensayo acontezca? Pensar las respuestas fuera del orden causal nos demanda comprender que no hay comienzos, no hay un punto cero; es decir, ¿hay un comienzo en un ensayo?, ¿no empezó ya antes de *empezar*, en la planificación que pueda hacer un director, en los cuerpos de los actores afectados por la rutina laboral, en el recuerdo del ensayo anterior? No hay funcionamiento del deseo si no hay relación de más de uno, conexión de elementos heterogéneos. En una segunda instancia, nos interesa detenernos en el problema de la consistencia de lo heterogéneo. Resulta interesante pensar desde esta postura, en oposición a una teoría de las semejanzas, que aquello que se mantiene unido lo hace por ser de naturaleza diferente. Esto nos permite indagar en el orden de acontecimientos que se desarrollan en un ensayo, sin forzar a una organización de similitudes sino por reconocimiento de las diferencias. Es decir, pensemos que en realidad la noción de grupo no debe ser una concepción de personas similares, sino que precisamente se mantienen unidas por sus diferencias, en la posibilidad que esto genera en lo creativo, de acuerdo a ampliar las perspectivas de cada uno a partir del encuentro con los otros.

Esto aparece muy claramente en los grupos observados, donde el cuestionamiento a partir de posicionamientos y funcionamientos distintos permite ampliar el campo de posibilidades a trabajar en la escena. En el caso de *Delinquentes comunes*, esto forma parte de la poética de trabajo que les propone Giménez en la pauta de dejarse atravesar por la dramaturgia de postdictadura. Esto expone al grupo frente a las diferentes formas que tuvo cada uno de los integrantes de atravesar ese momento histórico y es allí donde se genera una productividad compleja, ya que no se trata de acordar una versión de la historia sino de cómo cada uno pudo sobrevivir.

El valor de lo singular aparece en el disenso, en la capacidad de los sujetos de intervenir, de cuestionarse. Así como esto sucede entre los sujetos, en tanto agentes de producción, también sucede con los materiales textuales, como es el caso de *Edipo Rey*, de Sófocles, las dramaturgias de postdictadura porteña, y *Agatha* de Marguerite Durás; en los tres casos, los grupos asumen sus propias miradas divergentes de ese material, para eso las actualizan, las fragmentan, las intervienen.

Lo que nos interesa señalar con esto es que muchas veces los vínculos se dan por diferencias y no por acuerdos, lo que genera y mantiene la productividad no es el acuerdo, sino aquello que al atravesar hace estallar las apariencias y desata voces en todas las direcciones; tal como cuando la actriz Baty Diebel amenaza jugando que se va de un ensayo, genera una serie de revisiones por parte de sus compañeros, reactivando el deseo. Los *delinquentes* son sobrevivientes de la dictadura y *cómo seguir vivos* es la transversal que los desterritorializa. Para que el encuentro funcione como un ensayo deben acontecer líneas de fuga que pongan en relación elementos diversos, activando la producción de conexiones. Ese devenir de la producción deseante genera la desterritorialización del encuentro social en acontecimiento creativo.

El ensayo como agenciamiento mantiene unidas estas líneas divergentes, hace convivir estas diferencias, mediante dos modalidades: de coexistencia y de sucesión. Esto no implica que se establezca un orden en la diferencia, no son modalidades acumulativas, lineales, progresivas, sino que desarrollan irrupciones, sobresaltos, derivaciones, que permiten asociaciones imprevistas. Estas modalidades nos permiten establecer una mirada de los procesos sistematizando los diversos momentos, ya no pensándolos progresivamente como búsqueda, selección y montaje, sino detectando cómo estas operaciones aparecen interrumpiéndose, obstruyendo y superponiendo actividades, de acuerdo a las demandas que el material va realizando.

En los cuatros procesos no se advierte una continuidad progresiva, sino que desarrollan diferentes búsquedas, con duraciones distintas según las necesidades que vayan emergiendo del material, y no aparecen como una productividad directa para la obra, sino que acontecen momentos donde no se observa generación de material, pero que, sin embargo, ese ritmo de trabajo estancado genera una inyección de creatividad posterior. En general, las crisis de los sujetos frente a ensayos improductivos terminan generando una intensificación posterior, donde las dificultades generan nuevas posibilidades. En las sistematizaciones realizadas vemos claramente cómo en las manifestaciones de los sujetos frente al proceso aparece una frecuencia irregular en las afectaciones que les provoca. Podemos encontrar ensayos de gran productividad, donde luego se ingresa en una meseta antiprodutiva, de gran angustia, para después sin saber demasiado de qué manera, se vuelve a reactivar pero a partir de algo que no había aparecido antes. Esta relación de la falta de control de los sujetos frente a la productividad del material, los enfrenta a sus márgenes, a aquello que desconocían, y precisan de un tiempo de reacomodamiento y de comprensión de su propio trabajo. Luciano Delprato dice en el 8º ensayo registrado de *Edipo R.* (24 de julio de 2007) “Vamos a dejar que el proceso vaya imponiendo sus propias leyes”, como si se tratara de un orden ajeno al grupo, como si hubieran creado una lógica propia que cada vez es más autónoma de ellos mismos. Frente a esta lógica autónoma, los hacedores programan ciertas estrategias de trabajo, pautas, cronogramas y, sin embargo, el proceso de consistencia excede las voluntades individuales.

Los fenómenos de intercalación, ordenación de intervalos y superposición no son producidos directamente por los hacedores, sino que suceden como efectos incontrolados del propio trabajo. La intercalación se da cuando se incluye algún elemento dentro de unas relaciones existentes, es decir, ingresa al campo de asociaciones un material externo que modifica los vínculos entre los materiales trabajados. Así sucede en *Edipo R.* cuando aparece la certeza de que el material griego está hablando también sobre la Argentina, Delprato dice en el 12º ensayo (21 de agosto de 2007) “*el mal que sufre nuestra patria*, vean cómo se vuelve subjetivo si lo pensamos con la referencia de la dictadura”, “cuando hable de la patria, está hablando de Argentina, simplemente... así de ambiguo. No está hablando de Tebas, está hablando de tu patria” (13º ensayo, 4 de septiembre de 2007). De esta manera ingresa el material textual “nuestra patria” y eso modifica el imaginario de lectura sobre la obra y produce en la exploración actoral una densificación en el material que aparece, modificando las asociaciones posibles en el espectador. Sin embargo, no es que se modifica y altera el espacio de la fábula, se sigue diciendo “Tebas” sólo que se intercala con referencias a nuestra patria, sin llegar a nombrarla como “Argentina”.

En relación a la distribución de intervalos, esto resulta evidente en *Nuestro vademécum*, donde casi no sucede una frecuencia regular de ensayos, por lo cual el trabajo directamente se ve afectado por esto. Sin embargo, estos lapsos de extensa duración sin juntarse no se corresponden necesariamente con tiempos improductivos, sino que a veces es en esta separación del grupo donde se reactiva la producción. Esto es frecuente de acuerdo a los compromisos laborales que tiene el director Paco Giménez

con los otros proyectos de *La Cochera*, o en Buenos Aires con su grupo *La noche en vela*. Si bien se advierte cierto reclamo de algunos integrantes del grupo frente a la suspensión de ensayos, también notamos que en los encuentros posteriores al receso en vez de desgastarse el trabajo en equipo, el director lleva nuevas propuestas que dinamizan los ensayos y genera una recontratación con la búsqueda del grupo. Esto no sucede en los ensayos que tienen una frecuencia semanal, donde un ritmo de trabajo constante supondría un desarrollo y profundización con el material.

Por último, la superposición de ritmos heteróclitos podemos advertirla como eje del dispositivo de intercambio actoral que propone el *Teatro minúsculo de cámara*, allí la continua rotación del equipo de actores permite un trabajo de nuevas articulaciones en los vínculos creativos entre los actores. Este funcionamiento es uno de los catalizadores de deseo en los participantes que eligen entre quiénes actuar, y cuando trabajan con quienes no lo han hecho antes se produce una desestabilización del funcionamiento armónico grupal. El nuevo agente irrumpe variando las dinámicas individuales ya que se produce un estado de escucha y atención particular sobre éste, que hace que los demás sean modificados en sus funcionamientos habituales. En el ciclo 2008, se incorpora el actor Gabriel Marasini y funciona como factor de novedad que desestabiliza productivamente a los demás actores con los cuales trabaja; en las funciones que participa se advierte la conmoción que genera su participación en el resto del grupo, permitiendo la ampliación en las conexiones actorales y dramáticas de sus compañeros. No sería solamente la inclusión de un elemento irregular sino de qué manera esto pone por fuera de la norma a aquellos elementos supuestamente estables: modos de actuación, narrativas, poéticas. Este funcionamiento de heteróclitos se genera con la variación e ingreso de nuevos actores y también aparece en la propuesta de ciclos y de invitados especiales.

De este modo, el concepto de ensayo como progresión lineal en el montaje de una obra es estallado en la perspectiva múltiple de la creación como consistencia. Poder analizar cuáles son las vinculaciones que permiten la circulación de deseo, los funcionamientos de relación entre los materiales mediante la intercalación, ordenación de intervalos irregulares y superposición de ritmos heteróclitos resulta el problema fundamental del ensayo como agenciamiento.

De este modo, el proceso creativo funciona en un continuo devenir de sus lógicas, sin establecer modalidades permanentes de vinculación, en “una especie de *continuum* intensivo. En lugar de que haya formas separadas las unas de las otras, hay transformación, pasos de una forma a otra por continuidad intensiva.” (Deleuze, 2005: 300). Esto demanda para el análisis de proceso que puedan señalarse umbrales en la continuidad intensiva de la creación, para dar cuenta de las prácticas de transformación de los agenciamientos provocadas por las diferentes dinámicas de trabajo.

El espacio y los territorios: *estar al acecho*

Deleuze y Guattari vinculan fuertemente el comportamiento de algunos animales con la producción artística, de aquellos animales domésticos no familiares con los que se tienen relaciones no humanas, relaciones no atadas a la representación, al lenguaje, sino a *estar al acecho*. Lo primero que les llama la atención es el modo en que los animales construyen su territorio, que no es el espacio físico en sí, sino una propiedad que les pertenece y en la cual se comportan de cierta manera que les permite preservar su vida; salir fuera de su territorio es *aventurarse* a lo desconocido. Estos animales marcan su territorio mediante el color, el canto y la postura, creando comportamientos mediante los cuales se apropian del espacio y lo vuelven suyo. En este sentido, el territorio se crea, se construye.

El territorio es más que el espacio físico donde habitan los individuos, ya que concierne a los mismos individuos en su modo de habitar, llevando a cabo actitudes y comportamientos que solo desarrollan dentro de su territorio. “El territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial” (Deleuze, Guattari, 2006:328) El individuo está implicado en su territorio, ya que es el agenciamiento que construye con su entorno, su vinculación con el medio; de este modo se convierten en propiedades que no implican solo un capital acumulativo, sino que definen al propio sujeto. Aquí lo pensamos en relación a los procesos creativos, como un problema fundamental de la creación: de qué manera los grupos crean sus territorios, cómo transforman los espacios en propiedades que les pertenecen, cómo singularizan sus comportamientos. La construcción del territorio implica la creación de condiciones para que ocurra el trabajo artístico, en tanto se genera una relación afirmativa de los sujetos y los materiales respecto a las funciones específicas de la producción escénica, fundando un territorio común para el grupo y el proyecto en sí. De algún modo, territorializar implica la posesión de los sujetos sobre el proyecto, que no es más que una entidad voluble, ideal, pero que al territorializarse en el trabajo del ensayo adquiere una densidad pragmática. Y, a su vez, el acto de territorializar les otorga la entidad de actores y directores con ciertas características, ciertos modos de operar que los definen temporariamente en su actividad artística.

Nosotros pensamos estas relaciones en los ensayos, ya que un territorio implica la relación pragmática entre un espacio y una función, una actividad. Vemos cómo aparece en cada uno de los procesos investigados este uso territorial según dos vectores: la expresión y el contenido. La expresión se refiere al uso de los cuerpos en los espacios, que construye un sistema semiótico de signos: sentados, parados, quietos, en movimiento, proximidad, intimidad, lejanía, amplitud, mucha o poca gente, continuidad o interrupciones; el contenido se define según la relación pragmática de acciones y pasiones: qué actividades realizan y cómo, cuándo se realizan contagios, cómo desarrollan los impulsos, de qué manera desencadenan las explosiones.

Deleuze y Guattari relacionan el acto territorializante con colocar una firma, una pancarta, un cartel; no es solo una apropiación de un medio sino el estilo, la expresión afirmativa del tener. En los procesos, cada grupo se afirma como propiedad el proyecto teatral, por eso cuando adquiere algún nombre, se produce esa afirmación sobre lo que están ensayando, hay mayor potestad sobre la búsqueda, el caos comienza a tener contornos más claros que se pueden comunicar. Elegir el nombre para una obra es un acto de posesión, de pancarta, en el cual no solo es el primer momento donde el trabajo creativo adquiere un sentido de propiedad –mediante la delimitación de la obra como producto de ese trabajo–, sino que la función de crear ese nombre deviene expresiva, no se trata solo de nombrar sino de encontrar el nombre que expresa ese territorio.

Comportamientos y expresividad en la construcción de un *en-casa*

Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una (...) El territorio crea el agenciamiento. El territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos; por eso el agenciamiento va más allá también del simple “comportamiento” (...) (Deleuze, Guattari, 2006: 513)

Tomamos la noción de territorio como primera dimensión de análisis para la observación de los agenciamientos particulares, en tanto que toda vinculación es antes que nada territorial, un modo de emplazamiento de los cuerpos. Los espacios físicos son transformados en *propiedades* de los grupos, apropiándose de las distancias y

coordinadas espaciales, generando comportamientos específicos, no solo del momento de trabajo escénico concretamente, sino también en la preparación y reflexión sobre la escena, cuando se encuentran en disposición creativa.

Ciertos usos y posturas en el espacio se vuelven reiterativos, convirtiéndose en comportamientos que adquieren en esos ensayos, como una vinculación ya establecida, un contrato tácito de relacionarse entre los sujetos y las actividades, que precisan de *una constancia y un alcance espacial*; si bien cada comportamiento tiene sentido en su mismo acontecimiento, al reiterarse y desplegarse espacialmente adquiere su expresividad territorializante. Tal como en el proyecto *Nuestro vademécum* donde la comida resulta una función territorializante, más allá de saciar el hambre cumple un rol de poblar la mesa en la cual están sentados, habitarla, apropiársela. De esta manera, cuando resulta que ninguno de los integrantes lleva algo para comer, denuncian esa falta, *eso* que vuelve específico el modo de ensayar de los *Delincuentes*. El acto de comer presenta un ritmo particular en la sorpresa de descubrir el sabor que van a disfrutar, la presentación de quien lo lleva –en muchos casos son dulces caseros–, la alternancia en el comer y el hablar, generando una dinámica relajada de trabajo, donde el tiempo parece dilatarse. Sin dudas, esta territorialización genera un desarrollo también dilatado del trabajo, que se ve amenazado cuando modifican esta dinámica.

Estos comportamientos que los grupos despliegan son llevados a cabo en medios específicos, los cuales son bloques de espacio-tiempo: un lugar físico a cierta hora del día, con características precisas. La creación de territorios se desarrolla entonces según una vinculación con el espacio en primera medida, si son lugares teatrales o no, qué otra gente lo utiliza, qué actividades hay en el mismo lugar, qué dimensiones tiene, qué objetos, qué mobiliario, qué disposición de los cuerpos prevé. Cada grupo se relaciona con los espacios, tomando sus formatos y acomodándose a ellos y también modificándolos. Digamos que hay ciertas *condiciones* dadas por los espacios que prefiguran modos de relación, demandando un uso particular del volumen de la voz, la cercanía de los cuerpos, la concentración o dispersión. En este sentido podemos notar las diferencias entre los medios de los cuatro proyectos, que posibilitan una disposición particular para el trabajo: en una casa pequeña donde el grupo se encuentra solo y sin límites de tiempo (*Nuestro vademécum*), a un hall de un bar con techos altos y con gente circulando constantemente, con el apuro de encontrarse con el público en tres horas (*Teatro minúsculo de cámara*), a la calma de una sala amplia para solo tres personas a la hora de la siesta (*Agatha*), o un grupo de seis hombres en una salita pequeña de techos bajos a la noche (*Edipo R.*).

La creación de territorios se genera cuando el grupo construye un ritmo propio, efectuando un vaivén entre los límites de los medios que habitan: entre que los sujetos llegan y se van, entre lo vacío y lo poblado, entre el movimiento y la quietud, entre improvisar y discutir, entre comer y hablar y leer.

Los medios espaciales donde los grupos se reúnen a ensayar, se encuentran abiertos al caos, caos de un espacio lleno de gente, caos de un espacio vacío que puede usarse de todas las formas, caos de un espacio poblado de objetos. El ritmo es la manera en que el caos se efectúa, su devenir, su inestabilidad, pero la constancia de un ritmo pretende su anclaje, la contención del caos o su olvido momentáneo. La función territorializante implica volver conocido lo desconocido, volver propio aquello que no nos pertenece. Así, cada grupo territorializa los espacios generando un *en-casa*, los habita transformándolos en su pertenencia. Este uso territorial es uno de los agenciamientos primeros de los grupos, que mediante la constancia de usos y posturas, generan una dinámica de organización rítmica.

El modo en que los individuos repiten comportamientos y posturas en los medios crea un ritmo, en el devenir de una recurrencia que siempre es diferente por su propio acontecer pero que mantiene algo del motivo inicial: un modo de distribuir los cuerpos en el espacio, un orden en las actividades, cierta manera de hablar, la duración de los ensayos y su frecuencia.

Cuando los grupos abandonan este ritmo, el caos vuelve a peligrar al interrumpir la frecuencia de ensayos, o modificar sustancialmente los comportamientos, como cuando cambian la espacialidad prevista y se desconfiguran en el pasaje a otros espacios que no les pertenecen. Estos momentos resultan claves en los procesos investigados ya que advertimos de manera general cómo estas simples variaciones de espacio funcionan como transversales que hacen fugar el trabajo creativo en nuevos agenciamientos, como nuevas posibilidades que en los espacios anteriores no sucedían. Esta situación es clave en el proceso *Nuestro vademécum*, donde demoran varios ensayos en cambiar el lugar de reunión, del comedor del director Paco Giménez a la sala *La cochera* donde realizarán las funciones. El ensayo 21° (23 de agosto de 2010) hace saltar las configuraciones territoriales cuando se juntan en la sala teatral, pero al faltar uno de los integrantes no ingresan al espacio y se quedan en el hall de entrada, sin poder abordar el nuevo territorio hasta que no esté el grupo completo, peligrando de esta forma la continuidad del proyecto. De este modo, las desterritorializaciones abren a los grupos nuevamente al caos de no saber cómo comportarse, y resultan afectados por esta incertidumbre.

Lo que pasa que para mí, tengo compulsión por hacer teatro, se me ocurren cosas y todo lo demás pero a mí me gusta que estén todos, es el único motivo por el que hago tantas obras y tanta cosa, por tener a la gente que tiene ganas de hacer. Pero si algo se va decayendo, [no voy a] salir de abanderado a sostener... Si esto lo estamos haciendo porque somos nosotros pero si no, no es una obligación. (Paco Giménez, ensayo 21° de *Nuestro vademécum*, 23 de agosto de 2010)

Las posturas y gestualidades de los cuerpos expresan constantemente sus afecciones, dando cuenta de los estados de ánimo, con tonos de voz elevados y posturas desplegadas que funcionan como signos de afirmación en la escena en los momentos de entusiasmo con el material, en contraste con los momentos de duda, de búsqueda o angustia donde los cuerpos se acallan y repliegan. Observar la variación de estas intensidades nos permite singularizar aquellos ensayos en que se produce una fuga en los comportamientos territoriales. Sin embargo, la construcción de territorios presenta el peligro de estabilizarse en la comodidad de la reiteración de lo conocido, lo cual provoca una estratificación de las dinámicas de trabajo y, por lo tanto, de producción de material creativo. El estancamiento del proceso demanda entonces la variación y fuga de aquellos comportamientos que resultan codificados, abriendo el territorio a nuevos agenciamientos.

Los estratos: formatos teatrales y códigos de organización previa

El devenir del ensayo funciona en tensión entre dinámicas estratificadas y acontecimientos desterritorializantes, sin poder desarrollarse si solo operan en uno de los dos polos. Los estratos son necesarios para sostener el devenir, actúan como plataforma desde donde movilizar y fugar los comportamientos conocidos, ya que sin estratos no hay estabilidad de las formas ni permanencia de los cuerpos.

Nos interesa plantear el funcionamiento de los estratos en los procesos creativos, ya que presenta el problema de la organización de las dinámicas de trabajo y los materiales teatrales, que resultan centrales en la construcción de obra. La relación

entre el caos inicial de un proyecto y la presentación a público, demanda una serie de operaciones que van a cuestionar al grupo creador respecto a cómo generar material escénico, cómo seleccionarlo y cuál es la lógica que lo produce en escena.

En los ensayos, los grupos trabajan a partir de modelos conocidos, que pueden ser experiencias anteriores o repeticiones de una metodología propia que se naturaliza, pero sucede que cuando dejan de cuestionar estas dinámicas y no las revisan en su funcionamiento particular en cada proceso éstas se estratifican y detienen la circulación creativa. También en la organización del material teatral el grupo toma referencias de códigos previos, pero cuando buscan salirse de éstos y no sustentar las obras en reglas de modelos ya probados, el desafío consiste en decidir qué fijar, qué sostiene al teatro, si ya no es el texto o una partitura. Las respuestas son variadas y se crean en cada proyecto, los grupos inventan reglas propias de la escena apostando a una autonomía teatral.

La problemática de los estratos aparece cuando los grupos naturalizan los modos de trabajar en relaciones dadas y sostienen mandatos de forma invariable (por ejemplo, determinar que los actores deben saber entrenar solos, o que luego de un estreno no hace falta ensayar, o que para improvisar no hace falta proponer pautas previas, o que es el director el que debe organizar el ensayo). La dificultad aparece no frente a cada posicionamiento, sino ante el planteo de generalidades que no son revisados en ese grupo y ese material singular, obturando la relación concreta con ese proceso y sus necesidades.

De este modo, el funcionamiento en estratos opera como una formación previamente organizada al trabajo creativo y al acontecimiento de la escena, y se desarrolla como articulaciones de contenido y expresión en una línea unidimensional que se constituye como código previo. Así sucede con los formatos y códigos teatrales, que unen ciertas formas perceptivas con determinados contenidos y posicionamientos frente al teatro (como el realismo, el sainete, el melodrama, entre otros, donde se vincula un registro actoral particular con cierta dramaturgia y determinada propuesta escenotécnica). Lo que ocurre es que cada estilo teatral responde a un contexto histórico de producción, donde los artistas dialogan con lo que acontece contemporáneamente en los diversos ámbitos, culturales, políticos, científicos; siendo cada poética una *respuesta al mundo*. Cuando estos códigos se extraen de aquel contexto de motivación inicial y se utilizan sin una apropiación que los actualice en su funcionamiento, se convierten en estratos que, si bien resultan tranquilizadores porque se los reconoce como estructura previa, desactivan la posibilidad de nuevas conexiones entre expresión y contenido.

En los proyectos observados aparece la necesidad, en algún momento, de recurrir a codificaciones previas, referencias ya establecidas y reconocibles, que funcionen como puntos de anclaje desde donde devenir. En el caso del *Teatro minúsculo de cámara*, el funcionamiento en estratos es tomado para la construcción de personajes y de ciertos formatos de dramaturgia, alguno de los dos aspectos debe ser claro, ya estar codificado previamente para que los espectadores *entiendan*. Este es uno de los aspectos que se transforma desde los inicios del proyecto en 2001, donde en ese momento no se trabaja con formatos preestablecidos y apostaban a “un teatro de riesgo para los espectadores, también, te podías comer un mocazo de 2:40hs, era más experimental, más zarpado (...) la gente salía al patio, fumaba un pucho y la gente se recambiaba porque eran larguísimos” (Rodríguez, Rafael. Entrevista al grupo. 11 de diciembre de 2008). Con el paso del tiempo, el grupo va estableciendo ciertos hallazgos como constantes que se van normalizando en la recurrencia de una metodología que no es revisada más que a final o comienzo de año, en un balance general. El armado de guión se vuelve una especie de fórmula que ya saben que va a funcionar, organizando y conteniendo el devenir de la actuación, que es el elemento *improbable* de la propuesta. Sin embargo,

este funcionamiento estratificado en la organización resulta una posible dificultad cuando los actores van directamente a representar el recorrido planteado en los puntos del guión, y no se detienen en el presente de la improvisación por estar pendientes de cumplir con los puntos fijados. En algunas funciones también sucede al contrario, que los actores se olvidan cómo lo habían organizado y terminan generando resoluciones que dialogan con aquello que no habían imaginado.

Con este ejemplo queremos dar cuenta de ciertos funcionamientos que resultan estratificados y que les permite a los grupos tener alguna seguridad respecto al material escénico, cierta previsión de cómo va a responder el público, como estrategias de composición que les posibilita acordar una comprensión del material. Vemos como, si bien el teatro independiente tiene la posibilidad de un devenir experimental, cada proyecto se sostiene y organiza en estratos desde los cuales busca realizar pequeñas fugas que le permiten experimentar.

De este modo, no solo observamos que pueden existir condicionamientos externos al proyecto, sino también condicionantes que son generados al interior de cada uno. Los mismos grupos a veces se limitan a trabajar según una organización previa que se impone sobre el deseo actual, o fijan las discusiones según un modelo de interpretación, limitando la capacidad de construir nuevos enunciados, o acotan la capacidad de que los sujetos aporten al proceso según los límites de su rol, sin dar lugar a nuevas relaciones. Ahora desarrollaremos estas modalidades que se corresponden con el funcionamiento de los tres tipos de estratos: de organización, de expresión y de puntos de subjetivación.

Estrato de organización: la construcción del organismo

La noción de cuerpo sin órganos será desarrollada en profundidad más adelante pero aquí nos basta con mencionar que Deleuze utiliza esta denominación en oposición a la actividad estructurada del organismo, en donde cada órgano tiene una función previamente delimitada. Por el contrario, hacerse un cuerpo sin órganos, implica un funcionamiento imprevisto de conexiones múltiples y que se organizan en su propio acontecimiento y no de manera previa.

El primer estrato convierte al cuerpo sin órganos en organismo, es decir, otorga unidad al cuerpo como sistema compuesto por órganos que están destinados a cumplir determinadas funciones, trabajando desde la idea de equilibrio y totalidad.

En relación al teatro encontramos, al menos, dos modalidades claras donde esto ocurre, que conciernen a considerar el valor de los ensayos en función del producto-obra, y en organizar el acontecimiento escénico como una unidad coherente que trasciende sus partes. La primera modalidad afecta al desarrollo de cada ensayo y el valor del proceso en sí mismo, donde cada actividad debe darse en función de una productividad final, apresurando los tiempos grupales e ignorando los aprendizajes particulares. Si director y actores se atienen indefectiblemente a la planificación previa, interrumpen la circulación de deseo actual, regulándola en función de un ordenamiento que permite una supuesta productividad. En vez de estar atentos a las necesidades del momento, el deseo se detiene o apura para cumplir con lo previsto. En los ensayos, esto sucede en relación a los tiempos de producción, cuando se organiza cierto cronograma y se debe cumplir, más allá de los emergentes que vayan surgiendo y que propongan nuevas direcciones que no habían sido pensadas.

En la dinámica creativa la intención personal de ser productivos no genera necesariamente una consecuencia que satisfaga el deseo de producción, no basta con organizar

actividades para que éstas generen los resultados deseados. Para *Delincuentes comunes* es muy claro que dedicar una gran cantidad de horas a ensayar no va a provocar una circulación de deseo, sino que aquella falta de voluntad, ese desgano, esa improduc-tividad, es precisamente el modo de activar esa producción deseante. Este sistema de ensayos se opone claramente a un funcionamiento de constitución del organismo “que va a extraer las energías llamadas útiles en función de la producción social y a inhibir las energías llamadas inútiles” (Deleuze, 2005:202). Estas energías inútiles son las que provocan la voluntad de actuar en los *Delincuentes*, y seguramente si *La Cochera* funcionara según la extracción de energía útil, la cantidad de actores que transitan con la dirección de Giménez sería mucho menor o muy distinta. Lo que hace el director es estar más atento al devenir del deseo de los actores, a seguir sus necesidades, que a una organización impuesta previamente y con la que habría que cumplir para ser *efectivos*.

La otra problemática que aparece, y que es fundamental de toda obra, atañe al func-ionamiento escénico como organización estratificada, en tanto problema drama-túrgico de generar unidad en el relato, pero también en una dimensión actoral y de dirección cuando se supone que la obra estrenada implica que *ya está lista* y no hace falta seguir ensayando. Este acabado tentativo resulta un problema fundamental para el grupo *Organización Q.*, ya que en los ensayos posteriores al estreno de *Edipo R.* el trabajo se centra en cómo mantener la circulación actual de deseo en una propuesta ya definida. Este es uno de los problemas centrales del director Delprato, el cual consiste en cómo generar en los actores la autonomía para actualizar en cada función y que no sea una repetición de una organización previa. La noción de partitura como un estrato de organización fija se plantea como un riesgo que Delprato (63º ensayo, 19 de julio de 2008) observa en los actores “Pasan las funciones y arman la partitura y después van de punto en punto y no hacen el recorrido. Necesito verlos preocupados por construir ese recorrido”.

El peligro es que la organización devore el deseo, que la escena se quede fijada en un orden pasado y no en el azar del presente. No basta con fabricar un producto, si la obra es parte del proceso creativo tiene que seguir en movimiento, con una circulación activa del deseo, donde los actores estén atentos al devenir del acontecimiento más allá de una marcación anterior.

En este sentido es fundamental de qué manera cada grupo organiza la escena, en formato de guión, de texto dramático, un acuerdo de palabras, y de qué modo están atentos al funcionamiento de esos acuerdos en cada función, si hay acciones o textos que no hacen falta, si aparecen nuevos, qué relaciones se tejen entre los cuerpos y la técnica. No solo es importante la construcción de una dramaturgia, sino su revisión constante, su actualización después de cada función, y las pautas que el grupo esta-blece para esa reescritura escénica.

El estrato de significación: codificación de un real dominante

Así como el estrato de organización tiende a ordenar todo aquello que sucede según estructuras previas ya codificadas, el segundo estrato de significación le otorga al acontecimiento una significación única que también le antecede; por lo cual es otra estructura que condena al deseo a fijarlo mediante su representación.

Si pensamos la significación en los procesos creativos advertimos que es un funcio-namiento que puede detener la creación de nuevos enunciados, modos diferentes de decir, un decir del acontecimiento. Esto aparece tanto en la dinámica de cada ensayo, obturando la exploración de nuevas lógicas creativas, y en la organización escénica de la obra a público donde existiría una relación previa de significación entre forma

y contenido, impidiendo la creación de nuevos lenguajes teatrales. Preguntarse por el significado *de* un texto, *de* una obra, *de* una acción, genera una separación entre quien se hace la pregunta y su objeto de interrogación; en cambio, en la perspectiva de producción deseante, los individuos son los que se agencian con sus objetos, siendo productores de sus propias relaciones de sentido *con* un texto, una obra, una acción.

En las metodologías de trabajo reconocemos este peligro interpretativo en lo que comúnmente se llama *trabajo de mesa* donde los grupos se *sientan* a leer las obras escritas y a entender *qué quiere decir el autor*, como si existiera un único sentido ya dado al que el lector debe acceder. En el caso de *Agatha* es interesante cómo llevan a cabo su *re-traducción* ya que trabajan al mismo tiempo traduciendo el original en francés, con una versión ya traducida a mano, y tomando decisiones dramaturgicas a la vez, alternando entre ensayos de improvisación escénica y de escritura. Lo que interesa es *qué les hace hacer Agatha* y no qué significa, por lo cual prueban diferentes abordajes del texto, improvisando con los papeles en la mano, trabajando a partir de impresiones y resonancias con el material.

En *Nuestro vademécum*, el director Paco Giménez trabaja a partir de la relación que los actores trazan con los textos, donde él no necesita leer las obras, sino que prefiere escuchar decir a los actores *qué les mueve* de los libros que eligen, sin buscar interpretar ese deseo sino proponiendo qué pueden hacer con eso. En la mesa de ensayo, los libros circulan de mano en mano y los actores se pelean por cuál se lleva cada uno, en una relación sensorial con el objeto. Sin embargo, también el grupo fluctúa entre lógicas de obturación, cuando los actores se interrumpen, porque no se entiende lo que dice uno de ellos, al que le demandan una lógica de pensamiento a priori en la que se comprenda *de qué habla antes de que termine de hablar*, lo cual impide desarrollar aquellas situaciones que puedan permitir conexiones impensadas, fuera de una comprensión previa. Esto resulta un problema fundamental en cualquier ámbito pero, sobre todo, en el desarrollo de lo creativo ya que sería el lugar donde generar nuevas significaciones, nuevos enunciados. En este caso, Paco Giménez señala el interés teatral que despierta esta ruptura de la significación donde lo *disparatado* propone nuevas formas de conexión entre *lo que se dice y lo que se hace*. Este funcionamiento impide el desarrollo de material escénico que puede proponer nuevos acontecimientos teatrales que rompan con lo previsible, de modo que lo que convoque la atención sea precisamente reconocer aquello que se escapa de la lógica interpretativa.

Lo que plantea Deleuze en la conformación de este segundo estrato es que no solo se produce una relación lineal de los acontecimientos con la significación, sino que esto construye una visión única de la realidad. De acuerdo con este planteo, podemos reconocer que existe cierto real dominante en la construcción de teatralidad, que concierne también a un contexto de producción histórico y cultural, que determina relaciones unívocas dentro de las mismas construcciones escénicas de representación. De este modo, encontramos en cada época y lugar ciertas reiteraciones de temas, contenidos y funcionamientos que se vuelven estándares, desactivando la construcción de nuevos sentidos al generar la repetición de estos modelos de trabajo. Resulta necesario indagar en cuáles son estas construcciones que operan significativamente en cada proceso creativo, de modo que los grupos puedan tomar decisiones propias y no impuestas previamente.

En Córdoba, al momento de realizar nuestra investigación, podemos reconocer ciertas características que operan como un real dominante, de manera poco rígida, en los formatos de obras teatrales independientes. Pensemos entonces, en cada proyecto investigado, cuál es el real dominante que está operando en las significaciones de la representación y cuál es el real enmascarado que los grupos experimentan de manera singular, si es que los hay.

El estrato de significación limita la interpretación teatral a codificaciones ya establecidas, que fijan relaciones unívocas entre la materialidad de la escena y sus sentidos, restringiendo las conexiones a un solo modo de comprensión. La productividad deseante implica, por el contrario, abrir la interpretación a múltiples conexiones, de modo que los grupos y espectadores produzcan sus propias circulaciones intelectuales y sensoriales.

Estrato de subjetivación: consignas y roles

El tercer estrato, corresponde al punto de subjetivación, donde se prevé un rol de los distintos sujetos dentro de cada agenciamiento vincular, determinando cuál es la construcción de singularidad según la posición que se adquiera en la organización y expresión.

Plantear este análisis en los procesos creativos implica reconocer qué funcionamientos aparecen estandarizados previamente, definiendo la función de cada sujeto según limitaciones anteriores al proyecto. En este punto es central reconocer cuáles son las referencias que los grupos manejan respecto a la división del trabajo, donde se ponen en tensión las experiencias anteriores con posicionamientos personales acerca de qué actividades *hacen a* un director y cuáles a un actor, por ejemplo, determinando lugares diferenciados que ocupa cada uno en la producción deseante. De acuerdo a esto, podemos observar cierto funcionamiento estratificado respecto a las posibilidades de participación de los sujetos, lo cual genera la detención de nuevos vínculos creativos. Habría que observar en qué momentos los grupos se fugan de esta organización a priori y proponen alternativas posibles a los funcionamientos ya codificados, generando nuevos modos de trabajo que reactivan la relación con el material escénico. Los tres estratos funcionan de manera conjunta afectándose unos a otros y cuando los grupos reconocen esta obturación en el funcionamiento y trazan transversales de apertura, los otros estratos reaccionan a este movimiento realizando sus propias desterritorializaciones y nuevas conexiones.

De acuerdo a las referencias trabajadas anteriormente respecto al real dominante contemporáneo, observamos que no solo implica una forma escénica sino metodologías creativas que codifican las funciones de los participantes. Se advierte aquí que no son funcionamientos separados, sino que son atravesados por un mismo agenciamiento estratificado que al subjetivar los agentes hace fijar un real dominante.

El tiempo y los procesos históricos transforman este real dominante y producen diferentes subjetivaciones de actor, director, autor, técnico. De acuerdo a cierta tradición del siglo XX, es el director el encargado de tomar las decisiones respecto a la totalidad de la escena y del proyecto en sí, aunque desde la propuesta de creación colectiva que se desarrolla en Córdoba desde fines de los 60 se cuestiona esta monopolización del poder, demandando un trabajo en horizontalidad, utilizando nominaciones como *coordinador*. Enmarcados en esta tradición grupal, nos preguntamos respecto a la dramaturgia de escena contemporánea y cuáles serían estas distribuciones de la organización, si concierne solo a aspectos escénicos o también metodológicos. Creemos que esta dramaturgia focalizada en la escena desarrolla un trabajo grupal de horizontalidad donde el director interpela al actor en su capacidad de generar ficción, guiando sus derivaciones escénicas y, muchas veces, reorganizando el material textual, llevando a cabo cierta división de tareas donde lo organizativo comprende al director y el impulso de lo creativo es función del actor. Sucede, entonces, que este modo de operar en los ensayos construye el real dominante, lo impone como una dinámica naturalizada de agenciar la escena. Entonces, un actor sería subjetivado desde esta participación de lo corporal, ligado a resoluciones intuitivas

durante la improvisación; apelando, por ejemplo, a procedimientos del automático que busca anular el juicio racional para que emerja un relato de asociaciones ilógicas. Si bien esta metodología aporta una conexión más próxima del actor con su relato, al repetirse como patrón creativo y estratificarse, las obras desarrollan mundos ficcionales acotados a los imaginarios personales de los actores; y esto produce ciertas recurrencias generacionales que homogenizan la escena.

Del mismo modo, el director asume un rol de organizador: de los ensayos, de la producción, de la escritura, del montaje; haciéndose cargo de las actividades de orden racional: recordar, prever, registrar. De este modo, los actores *descansan* en la conciencia del director, deben ocuparse de aportar la intensidad escénica y de *cumplir* con lo que el director les señale: ir al ensayo, llevar elementos, leer textos. El director es subjetivado como organizador de la productividad de los actores. Sin embargo, observamos que cuando esto es naturalizado puede obturarse la productividad, ya que los actores no logran hacerse cargo de las actividades que necesitan organizar previamente, como llevar preparada alguna pauta pedida por el director, o recordar un texto, el orden de las escenas o marcaciones puntuales. En estos momentos, el grupo traza variaciones metodológicas que les permite destapar las obturaciones y generar nuevos agenciamientos que vuelven a hacer circular el deseo de todos.

Pensemos, por ejemplo, en las instancias discursivas que acontecen como comienzo y cierre del trabajo, funcionando como habilitación, imposición, provocación, según la dinámica que tomen en relación a las actividades que se sucedan a partir de este discurso; o las pautas escénicas cómo operan construyendo un modo de inserción en un espacio-tiempo que subjetivan al director y a los actores y qué incidencia tiene el director durante las improvisaciones y qué lugar el actor durante las reflexiones. De algún modo, cada proceso creativo se maneja según formatos establecidos previamente, como un marco de referencia desde donde trabajar, pero también cada uno desarrolla una construcción propia de los roles. Simultáneamente a un interés por generar materiales escénicos, se desarrolla un orden metodológico sobre la propia creación.

De acuerdo a esto, precisamos el estatuto de las *consignas* no en relación a lo que llamamos pauta escénica sino a todo acto de lenguaje que supone una redundancia informativa. Pensemos que en los ensayos la *obligación social* se relaciona con el trabajo, es decir, con comenzar a ensayar, con abandonar las distracciones y asumir una concentración, con aportar resoluciones de tareas que se hayan solicitado, con todo compromiso que los sujetos asumen grupalmente durante el proceso creativo. Podríamos advertir que habría otras obligaciones que atañen a lo creativo que tiene que ver con el compromiso personal que se asume en el proyecto: cuánto está dispuesto a aportar cada integrante de su pensamiento, su corporalidad, sus emociones; sin embargo esto ya no sería un comportamiento social sino una obligación del orden de lo personal-creativo y que no tiene que ver solo con la voluntad del sujeto. De acuerdo con esto, analizamos la relación de las consignas con los actos que producen, en las instancias vinculadas con la obligación social que llevan implícitas.

Con esto observamos la relación intrínseca que mantienen lo metodológico y lo creativo, y cómo cuando se producen desajustes en la dinámica de trabajo, esto impacta en la producción creativa. Si acordamos que la experimentación escénica consiste en generar nuevas conexiones entre elementos heterogéneos, ampliando los modos de vinculación prefijados por lo social que busca la repetición de lo homogéneo, el teatro necesita inventar nuevas formas de relacionarse productivamente para fugarse de aquellos modelos que buscan el control del azar.

El teatro como práctica social repite ciertos patrones de comportamiento que limitan la búsqueda creativa, a la vez que produce movimientos de desterritorialización que

permiten perderse de la norma y agenciar un recorrido propio, trazando vinculaciones intensivas que se desarrollan libremente en el plan de consistencia. Sin embargo, ambas instancias son necesarias; no se pretende fomentar una lógica binaria, sino que continuamente las prácticas fluctúan entre estos modos de relación.

Los procesos creativos recorren diversos momentos de amplitud y caos pero también de selección y organización. El problema es asumir el teatro como *una práctica que no deja de hacerse*, efectuando agenciamientos variables que se transforman continuamente y que modifican las presentaciones a público, que son solo la parte visible de un movimiento mayor que las implica.

Nota

Investigación enmarcada en el Doctorado en Artes, UNC. "Hacia una definición del carácter experimental en las prácticas dramáticas de Córdoba. Aproximación filosófica a los procesos de construcción en el teatro independiente extremo-contemporáneo". Cuenta con dirección de la Dra. Julia Lavatelli y co-dirección del Dr. Diego Tatián. Financiada con Beca de Postgrado tipo I (2007-2009) y tipo II (2010-2012) de CONICET.

Ficha técnica

Edipo R. del grupo Organización Q / Dirección y dramaturgia: Luciano Delprato./ Manipuladores/actores: Xavier Del Barco, Leopoldo Cáceres, Marcos Cáceres, Daniel Delprato, Rafael Rodríguez. / Inicio del seguimiento: 29/05/2007 - Final del seguimiento: 27/09/2008 - Estreno de la obra: 24/05/2008, DocumentA/Escénicas / Cantidad de ensayos registrados: 69 / Entrevista al director: 08/06/07 / Dos entrevistas a los actores: 21/06/08 / Filmación de obra a público: 4 funciones (mayo, julio, septiembre y noviembre)

Agatha, de Marguerite Duras. Dirección: Cipriano Argüello Pitt / Actuación: Melina Passadore, Rafael Rodríguez / Inicio del seguimiento: 09/08/2007 - Final del seguimiento: 05/06/2008 - Estreno de la obra: 25/05/2008, DocumentA/Escénicas / Cantidad de ensayos registrados: 26 / Entrevista al director: 22/08/07 / Entrevistas a los actores: 08/06/08 / Filmación de obra a público: 2 funciones (mayo y septiembre)

Teatro Minúsculo de Cámara, Ciclo 2008, Cineclub Municipal Hugo del Carril / Liliana Angelini, Lorena Cavicchia, Xavier Del Barco, Luciano Delprato, Natalia Di Cienzo, Gonzalo Dreizik, Leopoldo Cáceres, Marcos Cáceres, Gabriel Marassini, Jorge Monteagudo, Rafael Rodríguez / Inicio del seguimiento: 15/08/2008 - Final del seguimiento: 09/02/2009 - Cantidad de encuentros registrados: 19 / Entrevista al grupo: 11/12/08 y febrero de 2009 / Filmación de obra a público: 17 funciones (posteriores a los ensayos + 2 reuniones armado fin y comienzo de ciclo)

Nuestro vademécum, del grupo Delincuente comunes / Dirección: Paco Giménez / Actuación: Bati Diebel, Galia Kohan, Giovanni Quiroga, Estrella Rohrstock. Marcelo Castillo participa del 1º ensayo registrado al 19º / Inicio del seguimiento: 29/04/2008 / Final del seguimiento: 2012, la obra estrena 7/9/12 / Cantidad de ensayos registrados: 27 / Función registrada 12/10/12 / Entrevista al grupo registrada 19/9/11.

Bibliografía

- » Almeida Salles, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Mendoza: Ed. Aguirre,
- » Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- » Deleuze, G. (2006). *Conversaciones 1972-1990*. España: Ed. Pre-textos
- » Deleuze, G. y Guattari F. (2005). *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- » Deleuze, G. y Guattari F. (2006). *Mil mesetas*. España: Ed. Pre-textos.
- » Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- » Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.