

Análisis de proceso sobre *Nuestro vademécum*: la conversación y lo singular en la creación grupal

Process analysis of “Nuestro Vademécum”: conversation and the singular in group creation

Carolina Cismondi

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

carolinacismondi@artes.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0001-6280-8353>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/i41a9lq14>

Resumen

A partir de un trabajo etnográfico de seguimiento de ensayos, propongo desarrollar la perspectiva de producción deseante para el análisis de procesos creativos pertenecientes a la escena contemporánea en Córdoba, Argentina. En el análisis tomo aportes tanto de la crítica genética, y su variante de crítica en proceso, como de la filosofía de la praxis, y desarrollo mi trabajo como investigadora participante.

Aquí analizo el proceso de creación de la obra *Nuestro Vademécum* del grupo *Delincuentes comunes*, al que acompañé entre 2008 y 2011. El grupo sostiene la dinámica de conversación como agenciamiento propicio donde la cercanía y el afecto permiten que la deriva asociativa y la escucha del deseo propio generen los puntos de fuga para transformar las charlas en acontecimientos de creación. El análisis de proceso desarrollará entonces dos líneas: la conversación como procedimiento de creación y el desarrollo de lo singular en la pluralidad. .

Palabras clave

proceso creativo, teatro contemporáneo, crítica genética, producción deseante, Paco Giménez

Abstract

Starting from an ethnographic work of tracking essays, I propose to develop the perspective of desiring production for the analysis of creative processes belonging to the contemporary scene in Córdoba, Argentina. The analysis work takes contributions from Genetic Criticism and its variant of Criticism in Process as well as from the Philosophy of Praxis, developing my work as a participating researcher.

Here I analyze the process of creating the work *Our Vademecum* by the group *Delincuentes Comunes*, which I accompanied between 2008 and 2011. The group sustains the dynamics of conversation as a conducive agency where closeness and affection allow associative drift and listening of one's own desire generate the vanishing points to transform the talks into creative events. The process analysis will then develop two lines: conversation as a creation procedure and the development of the singular in the group.

Key words

creative process, contemporary theater, genetic criticism, desiring production, Paco Giménez

Motivos iniciales del proyecto

En la Córdoba de 1985 se estrena la obra *Delincuentes comunes* e inicia, sin saberlo, la historia de un colectivo teatral con más de treinta años de vigencia. Desde entonces, el grupo homónimo¹, dirigido por Paco Giménez, ha realizado más de una docena de obras que son referencia ineludible del teatro independiente argentino, patrimonio inmaterial de la cultura cordobesa y objeto de estudio de importantes teóricos de la escena contemporánea.

En el año 2008, el grupo² se reúne con el impulso de continuar el trabajo desarrollado en una de sus obras anteriores, *Intimatum (Cambalache de la rebelión)*, estrenada en 2002, donde realizan un bestiario de personajes modernos. La continuidad se propone con el objetivo inicial de trabajar esta vez con personajes posmodernos aunque esta categoría resulta rápidamente revisada y desviada hacia lo que finalmente conforma un corpus de dramaturgias y textos de postdictadura (obras teatrales, ensayos, críticas y artículos periodísticos).

Las actrices y los actores del grupo *Delincuentes comunes* se preguntan sobre su vínculo con la escritura de los jóvenes dramaturgos porteños, asumiendo las diferencias en lo sociopolítico y lo histórico, ya que se despliega una discusión generacional y geográfica sobre qué es decir *lo importante* en el teatro. En el camino, se suman el deseo y el cuestionamiento de celebrar sus 25 años juntos —a cumplirse en 2010—, cuando Paco Giménez provoca al resto preguntando para qué siguen juntos como grupo teatral, compartiendo sus dudas sobre si la permanencia como grupo teatral es un valor en sí mismo. Por motivos éticos y creativos los *Delincuentes comunes* se toman el tiempo que necesitan y finalmente en 2012 estrenan *Nuestro vademécum* —homenajeando sus, por entonces, 27 años juntos—.

1 El grupo está conformado por Bati Diebel, Paco Giménez, Beatriz Gutiérrez, Galia Kohan, Giovanni Quiroga y Estrella Rohrstock. En 2002, luego del estreno de *Intimatum (Cambalache de la rebelión)*, Beatriz Gutiérrez se radica en España y abandona intermitentemente el grupo, ya que sus visitas esporádicas a Argentina les sirven de excusa para volver a trabajar juntos.

2 En este proceso ya no trabaja B. Gutiérrez, pero lo invitan a Marcelo Castillo, actor de larga trayectoria con La Cochera, quien aporta su mirada por fuera del grupo y como testigo de este, desde el primer ensayo registrado (29/04/2008) hasta el dieciocho (24/09/2009), demostrando un interés político respecto a las dramaturgias. Sin embargo, en el ensayo diecinueve (22/04/2010), P. Giménez le comenta al resto del grupo que dicho actor no va a seguir en el proceso porque “constaté que yo podía pensar en la historia de ustedes porque yo lo viví pero al Marcelo no me lo imagino”. Comprendemos que la experiencia compartida resulta un criterio decisivo para acompañar el proceso de creación del grupo, ya que los materiales textuales van siendo elegidos a partir de una perspectiva vivencial de resonancia con la propia historia de los *Delincuentes*.



Imagen 1: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

Para analizar el proceso creativo utilizo la perspectiva de la producción deseante³ como propuesta teórico-metodológica que me permite comprender el funcionamiento dinámico particular que va agenciando el grupo en sus ensayos. Para esto, tomo algunos aportes de la filosofía de G. Deleuze y F. Guattari, que buscan comprender los fenómenos vitales desde su funcionamiento pragmático y deseante, apartándose de explicaciones causales o esencialistas,

³ Para profundizar en la producción deseante como perspectiva analítica de procesos teatrales, se puede acceder al artículo publicado "Análisis de la producción deseante en cuatro procesos creativos teatrales (Córdoba 2007-2012)" (Cismondi, 2022).

para analizar cuáles son los modos en que una reunión social se transforma en acontecimiento de creación. En este caso, el proceso de trabajo fue registrado entre 2008 y 2011⁴ mediante la asistencia y el seguimiento de los ensayos, con toma de notas y filmación de video. La mayoría de los encuentros se llevó a cabo en la casa del director, tuvo una duración aproximada de tres horas y en ella se desarrolló la conversación como metodología principal de trabajo. Gracias al diálogo y la comida, los integrantes respetan y sufren sus tiempos aletargados sin *pasar a la escena*, lo cual sucede hacia el final del proceso. La reflexión aquí se focaliza en analizar las dinámicas vinculares de trabajo y en reconocer las lógicas deseantes trazadas en los ensayos: la conversación y sus derivas, la ética grupal y las afectaciones individuales de actuación.

Análisis del proceso

Estaría dentro de las actitudes procedimentales del grupo:
perder mucho tiempo, destruir, charlar mucho, probar poco,
y poco a poco cada cosa iba ocupando un lugar
(G. Quiroga, entrevista realizada al grupo el 19/09/2011).

En este apartado abordamos las dinámicas de trabajo desarrolladas durante el proceso creativo de *Nuestro vademécum*, analizando cómo se construyen los vínculos entre actrices, actores y director, en relación con los materiales dramáticos y en función de la materialidad escénica. Este proceso trabaja *la conversación como procedimiento de creación*: el conversar como un modo de activar el ensayo, de desplegarlo en su deriva desorganizada y de asumir la vitalidad del estar juntos. Desde abril de 2008 hasta agosto de 2010 (primero a cuarto momento del proceso)⁵, las reuniones sostienen la dinámica conversacional en la casa de P. Giménez y gestan las bases de las relaciones y los materiales que en el quinto momento serán probadas en la Sala La Cochera. Esto cuestiona la tradición teatral de considerar la exploración actoral física como metodología central para la creación y asume la cercanía y afectividad que

4 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", que cuenta con la dirección de la Dra. Julia Lavatelli y la codirección del Dr. Diego Tatián. Financiada con Beca de Postgrado tipo I (2007-2009) y tipo II (2010-2012) de CONICET.

5 Esta diferenciación de momentos en el proceso las establezco posteriormente al desarrollo procesual, según la diferenciación de actividades que recupero de mis registros de ensayo (cuaderno de notas y ensayos filmados).

circula en las conversaciones sin tiempo como agenciamiento propicio en el que la deriva asociativa y la escucha del deseo propio generan los puntos de fuga para transformar las charlas en acontecimientos de creación, en ese tiempo abolido del que habla M. Kartún (2018),⁶ tan propio del teatro:

El objetivo está en la obra artística y no en la relación “inversión-tiempo-resultado”. (...) Es un tiempo abolido. Es el tiempo que le corresponde a todo lo sagrado. Hay algo de olvidarse del paso del tiempo y crear un espacio de convivencia sagrada en el que nos olvidamos de todo. ¿Dónde lo hacemos? Lo hacemos en las fiestas, en los juegos y en el trabajo artístico (párr. 5).

Y ese tiempo detenido, olvidado de sí mismo en las dos o tres horas de cada reunión, permite tejer una trama grupal de contención para las búsquedas personales, de escucha de esa diferencia, de aquello que singulariza a cada quien en su vínculo con los materiales de postdictadura. La *ética de la diferencia* es el motor que permite asumir el disenso como afirmación del propio deseo, sin forzar un acuerdo conjunto sobre la visión del grupo; por el contrario, el trabajo se sitúa más en indagar lo que distingue a cada uno del otro.

Y ahí no hace falta que estemos de acuerdo, como siempre, en cuestiones de nuestros espectáculos y el resto de espectáculos de La cochera, hay un mosaico de opiniones, de tendencias y qué sé yo, y el asunto, lo interesante de ver todas esas cosas juntas, mezcladas que no han tenido que ponerse de acuerdo en una única —sí en un espectáculo, para estar dentro de un espectáculo— pero no en acordar en una posición (P. Giménez, 9° ensayo, 16/04/2009).

Aquí el acuerdo implica poder atravesar el conflicto existencial del grupo, pero cada quien lo hace a su manera. El espacio común pone a circular la pregunta y moviliza respuestas posibles, balbuceos apenas sobre lo que les interesa, que evidencian modos personales de participar; lo cual P. Giménez busca reconocer y nombrar en tanto afirmación y puesta en valor de cada singularidad.

6 Recuperado de <https://hamartia.com.ar/el-evento-de-resistencia-crea-la-fiesta/>.



Imagen 2: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

El ensayo sin escenario: la conversación como procedimiento de creación

En un terreno tan desprestigiado como el ensayo, casi todo lo que se puede averiguar de interesante es confidencial, puras versiones y habladurías, recuerdos deformados. Pero ésa es una de las maneras que utiliza el teatro para transmitirse y no hay por qué suponer que no sirve. Al fin y al cabo, nadie está en él si no es por motivos íntimos, los demás son turistas. Y la historia de las cosas íntimas se hace con habladurías.

(A. Ure, 2012, p. 67)

Las palabras de A. Ure tienen una resonancia especial en este proceso de trabajo, ya que las habladurías y la intimidad son las variables que constituyen cada encuentro, posibilitando la construcción del territorio común como el espacio de la confidencia. Este agenciamiento es el modo que sostienen como grupo, no sin ambivalencia, durante dos años y medio sentados alrededor de una mesa donde comparten sus motivos íntimos, en la calidez de la casa de P. Giménez.

Esto cuestiona la jerarquía naturalizada de considerar el “trabajo de mesa” como una instancia preparatoria para el trabajo escénico. Esta modalidad evidencia que no se trata de un trabajo previo a la escena, como instancia menor, sino que la verbalización sobre la escena ya la constituye, indefectiblemente. Los actores y actrices conversan con y desde sus cuerpos; sus experiencias anteriores y sus sensaciones presentes impulsan sus aportes verbales, su escucha, su estar en cada reunión.

Aquí se trata del devenir de un grupo que explora conversando las posibilidades de creación, en una lógica rizomática donde no es posible lo programático, la respuesta directa, la deliberación ordenada por turnos. Como dice G. Deleuze (1980) “Una conversación podría ser eso, el simple trazado de un devenir” (p. 6), en tanto un suceder imprevisto que va fluyendo en su propia ejecución anárquica. Porque no hablamos de una organización de tipo asamblea, donde se llega a acuerdos a través de la votación; en estas conversaciones los acuerdos no son necesarios y quizás allí reside su libertad incontrolable. En este sentido es útil recurrir a lo señalado por A. Ubersfeld (2004) en su libro *El diálogo teatral* donde recupera las reglas conversacionales de H. P. Grice, en las que el principio de cooperación es básico entre quienes participan, y donde se verifican cuatro principios: cantidad —que la información sea ni más

menos que la requerida—, calidad —que las afirmaciones sean verídicas, sin falsear información y pudiendo probarla—, relación —hablar oportunamente— y modalidad —ser claro, evitando la ambigüedad—. La autora señala que en el teatro estas reglas son frecuentemente transgredidas, evidenciando esta disrupción a los ojos del público, quienes advierten estos modos particulares de desobediencia como mecanismos de la escena para tensionar y señalar los comportamientos sociales. En el caso de *Delincuentes comunes*, las reglas conversacionales no son respetadas en sus reuniones del mismo modo que el diálogo teatral no las respeta, solo que aquí no hay intencionalidad de exhibir estas infracciones, sino que esa falta de reglas cooperativas —cada quien dice lo que quiere, cuando y como quiere— posibilita la emergencia del deseo propio. Es en el decir que cada integrante escucha su propia voz, en tanto acto performativo donde se revela el deseo —para sí mismo y con el resto—, sin importar si esa emergencia provoca choques, interrupciones, desvíos de la información compartida.

Este mantenerse en estado continuo de devenir coloquial es lo que les permite encontrarse sin mayores pretensiones, reunirse por el simple hecho de estar juntos, sin ambicionar resultados escénicos evidentes. Como señala Oscar Cornago (2016) la conversación es también

(...) una posibilidad básica de encuentro y desencuentro, de apertura de un espacio incierto que se va haciendo a medida que nos vamos haciendo, tejiéndonos (...) desde ahí que se propone la acción de conversar, retomando su sentido originario de hacerse compañía sin más sentido que el hecho mismo de acompañarse, antes que del intercambio de algún tipo de información precisa (p. 176).

Esta idea de acompañarse que presenta O. Cornago es fundamental en los ensayos del grupo porque si bien hay pautas de trabajo que guían la charla, estas no son el sostén sino la excusa para encontrarse y hablar de ellos mismos. Es que, de algún modo —ni tan controlado ni tan imprevisto—, el proyecto escénico va escurriéndose hacia la idea de documental de grupo, tensionándose con las dramaturgias de postdictadura escritas por jóvenes de Buenos Aires. Entonces, lo que importa es qué les sucede a ellos con ese material textual y no el sentido precedente o autónomo de esos textos, por eso la libertad de trabajarlos a su antojo pero con compromiso en asumir la propia postura frente a ellos.



Imagen 3: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

El análisis de un fragmento del ensayo 12° (11/06/2009) puede dar cuenta del funcionamiento procedimental descripto. A partir del diálogo surge la vinculación de la actriz Estrella Rohstock con el monólogo de *La escala humana*.⁷ Dicho monólogo es señalado en el primer ensayo por P. Giménez como un texto a trabajar y en el ensayo 7° (03/03/2009) E. Rohstock decide tomar el desafío cuando lee en voz baja la primera escena de la obra. La obra comienza con el monólogo de Mini, la madre, que les cuenta a sus tres hijos jóvenes que acaba de matar a una vecina que

⁷ Tantanian, A., Daulte, J. y Spregelburd, R. (2002). *La escala humana*. Buenos Aires: Teatro Vivo.

insistía en decirle pimientos a los ajíes, en el supermercado, pero su sorpresa surge porque no sabe cómo fue a parar el cuchillo de pan, con el que asesina a su vecina Rebeca, a su cartera.

Es recién en el ensayo 12° cuando la actriz E. Rohstock prueba la lectura en voz alta y en la conversación con el grupo —amigos que conocen su historia personal— surgen las conexiones con acontecimientos personales de la actriz, en profundo vínculo con la historia teatral de la dictadura y postdictadura. Porque ya la propuesta de P. Giménez abre la primera línea de fuga: trasladar el “conflicto” del ámbito familiar y de vecinas en el supermercado a un acontecimiento público teatral donde una actriz asesinaría a otra, dejando abierto el motivo por el cual lo haría —semejante a la “huevada” de “confundir pimientos con ajíes”—.

Transcribimos un fragmento extenso de conversación donde un señalamiento de B. Diebel conecta directamente la pauta de P. Giménez con el “conflicto” de E. Rohstock con el teatro oficial de Córdoba. Lo subrayado destaca las conexiones que van amplificando y multiplicando la consigna inicial:

P. Giménez: Bueno, estamos hablando de jugar dramáticamente a ver cómo adaptamos, (...) lo que dice la mujer, la madre, de *La escala humana*, que habla de un cuchillo que le llama la atención de haberlo llevado en el bolso, de haberse llevado un cuchillo al mercado. Entonces yo decía de que es una actriz que la lleva o a un estreno o a la Asociación de Actores (...) Veamos esta mujer, y sobre todo este personaje, Estrella, que tendría tu edad y todo lo demás, habría que pensar cuál sería esa necedad que vió en esta actriz que maneja con respecto al teatro o a la actuación y qué sé yo... que así como ésta la confunde y le dice pimientos a los ajíes —mirá la huevada— y de pronto la termina matando.

B. Diebel: Bueno, pero la Estrella, por ejemplo que tiene el conflicto con el teatro oficial con el teatro independiente, porque tiene un conflicto con el teatro oficial..

P. Giménez: No, bueno, ella tiene un conflicto laboral de algún profesional que ha sido dejado de lado.

G. Kohan: Ha sido ideológico, es de ideas.

E. Rohstock: Sí, pero sabés dónde está el conflicto, es humano, es no hacerse cargo de una situación que es una verdad, que es una realidad, que es una cosa tangible, que están todavía mis compañeros, mis docentes, mis profesores, mis directores y es como si no hubiera pasado nada en el Teatro San Martín, ni en ninguna historia, no solamente... Como lo mío era tan pequeño frente a las cosa que pasaron y que están pasando, que vivió mucha gente, yo lo mío quedó [silenciado] por mí misma, boca cerrada, porque no voy a salir a protestar, ni a llorar, ni a decir lo mal que me siento frente a otros que están...

P. Giménez: Entonces, esto tiene que ser en el Teatro Real... o esto tiene que ser con respecto a la Comedia [cordobesa].

G. Kohan: Yo me acuerdo Estrella, cuando vos fuiste a preguntar, cuando a vos te rajan, te dijeron “Señora, no averigüe por qué la han echado, mientras menos averigüe, mejor le va a ir”.

G. Quiroga: Eso es una amenaza en público.

P. Giménez: Era una advertencia.

(...)

E. Rohstock: La Totó Ramón Casas, cuando nos llama a las dos, nos recibió con esa tarjeta que decía “nos ladran Sancho, señal que cabalgamos”. Nos pidió una renuncia y le digo “Señora, yo tengo los mejores promedios, si usted me dice por qué, yo le doy mi cargo, uno, dos y todo, pero dígame por qué”... No, no, tenés uno solo, y vos sos tan buena para la Comedia de grandes, dejá la Comedia para chicos”... No sé por qué, alguien la habrá pedido.

G. Kohan: A todos nos obligaron a renunciar.

E. Rohstock: Sí, a vos de títeres.

G. Kohan: Cuando yo les dije NO, me echaron.

P. Giménez: Bueno, fijate vos, que acá, esa palabra explicación, que es lo que vos pedías, también lo dice el personaje cuando dice que no encuentra explicación cómo fue a parar ese cuchillo en la cartera cuando iba al estreno o al evento en el Teatro Real, suponete, después se verá con qué palabras y con qué precisión.

G. Kohan: Quizás no sería un cuchillo, puede ser una bomba.

E. Rohstock: Mirá, lo que sería un cuchillo es que yo me parara en el teatro a decir lo que dije, y eso que fui de lo más modosa, acostumbrada a retener, sin insultar a nadie. Eso fue un pinchazo en el trasero y me levanté y dije porque no podía más de escuchar tanta cosa, tanta belleza, tantas bondades y el caso mío... Como yo había dicho “me vuelve a pasar y agarro el micrófono” porque con el Ratti, en los años de la Comedia, dijo “Suban al escenario los que se fueron y me nombraban como la que me fui, y yo me fui ahí, me fui, “me pasa de nuevo y yo me levanto”.

B. Diebel: Pero ese rencor todavía lo tenés.

E. Rohstock: Sí, lo tengo, pero yo ahora es como que pasó a tierra, porque yo he salido de alguna manera, no te digo que está terminado mi caso porque todavía sigo.

G. Kohan: Mirá, nadie tiene terminado el caso de lo que pasó en esa época (...) y de última a vos te sacaron el laburo, a otros...

E. Rohstock: Pero mi laburo me frenó, yo por ejemplo si tengo que decir de mi vida de actriz, no lo digo tampoco, no tengo ganas. (...)

P. Giménez: Bueno, me parece que va bien Estrella esto...

Este largo fragmento de conversación nos permite reconocer cómo la palabra —en su fluir abierto, sin obstrucciones— trae aquí la movilización necesaria para la creación. Primero P. Giménez propone la traslación de lo doméstico a lo público, apertura que es tomada inmediatamente por B. Diebel, quien la potencia trayendo una nueva conexión: el conflicto de E. Rohstock por haber sido cesanteada de sus cargos en la Comedia Cordobesa durante la dictadura cívico-militar. Estos dos movimientos que se dan en la conversación producen una línea de fuga de lo puramente anecdótico, generan una desterritorialización precisa que le permite a E. Rohstock actualizar su historia, compartirla y ponerla en juego con el material ficcional, vinculación que el grupo asume inmediatamente como muy potente. Más tarde, la intervención coloquial de B. Diebel vuelve a ser pauta de trabajo, cuando señala: “Pero ese rencor todavía lo tenés”, lo cual los saca del relato pasado y los sitúa en su presente, en tanto acontecimiento que le sigue sucediendo a E. Rohstock ya que le provoca una emocionalidad aún no resuelta.

La vivencia de ese momento es de gran intimidad, de detención del tiempo y disponibilidad de escucha frente a la compañera que se muestra sensibilizada, y son las intervenciones de los demás integrantes del grupo las que permiten que se produzca la línea de fuga cuando E. Rohstock dice “Mirá, lo que sería un cuchillo es que yo me parara en el Teatro a decir lo que dije”. En ese momento, el cuchillo —como objeto sorpresa para el propio personaje ficcional de Mini— encuentra su analogía en el acontecimiento vivido por E. Rohstock en medio de un acto público, donde entre discursos políticos y protocolos institucionales, la actriz se levantó impulsivamente y comenzó a contar su historia frente a los presentes.⁸

⁸ Nos referimos a la reapertura, en el año 2007, del Teatro Real —teatro oficial de la Provincia de Córdoba— que alberga al cuerpo estable de la Comedia Cordobesa y la Comedia Infante Juvenil, en los cuales había trabajado E. Rohstock como actriz en los años '70 y fue despedida cuando pidió explicaciones sobre por qué tenía que renunciar a un cargo. En la cobertura del evento, el diario *La Nación* (2007) señala que “La segunda sorpresa de la noche la aportó una actriz local. Su demanda también fue dirigida al gobernador De la Sota. Es que ella y otros compañeros habían sido expulsados de la Comedia Cordobesa en tiempos de la dictadura militar y nunca habían sido consideradas sus peticiones de reincorporación”. Este hecho sucedió dos años antes del ensayo que estamos relatando (ensayo 12°, 11/06/2009).

Esta conversación es clave en el ensayo porque acontece como un espacio de confesión y, a la vez, a la actriz se le revela esta analogía imprevista de su vínculo con el personaje, pudiendo conectar con la situación delirante que planteaba la escena desde una resonancia mucho más profunda y personal, a la vez que grupal —porque sus compañeros conocían su historia y la compartían—. En el mismo ensayo, momentos más tarde, E. Rohstock sigue hojeando el texto y lee en voz alta una frase del mismo personaje en la segunda escena:

E. Rohstock: “Cuando se lleva una verdad tan sola, tan adentro, tanto tiempo, se termina por estallar”

P. Giménez: Y bueno, ¿ves?, eso es.

E. Rohstock: Eso fue. Si hubiera tenido alguien al lado, una amiga, alguien, que todos ese día faltaron, faltaron todos.

G. Kohan: No, yo llegué tarde.

E. Rohstock: Por eso, entonces ocurrieron las cosas, porque no tenía a nadie.

En este devenir de la conversación el grupo desarrolla vínculos asociativos que seguramente no hubiera generado la actriz sola, expuesta a la mirada del resto. Si bien la “historia” tiene como “protagonista” a E. Rohstock, sus compañeros son testigos de esta, han compartido trabajos y espacios en los tiempos de dictadura y de la postdictadura, y aquí pueden emerger y circular estos relatos porque son parte de la historia compartida, no deben explicárselos a nadie ni ser correctos políticamente. Aquí la circulación de la palabra fluye sin obturaciones de ningún tipo y los comentarios de sus compañeros la llevan a descubrir con ellos “una desvalorización de la conciencia en relación al pensamiento; un descubrimiento del inconsciente, de un inconsciente del pensamiento, no menos profundo que lo desconocido del cuerpo” (G. Deleuze, 2006, p. 29). Este “inconsciente del pensamiento”, intentado silenciar por los mecanismos de poder de la dictadura, la complicidad de las instituciones y los políticos, emerge a la superficie con una intensidad evidente para todo el grupo y otorga consistencia a esa primera asociación intuitiva

del director; tanta consistencia genera que ya no podamos distinguir al personaje de Mini de E. Rohstock al decir “Cuando se lleva una verdad tan sola, tan adentro, tanto tiempo, se termina por estallar”.

De allí en más, esta creación es asumida por el grupo como escena que va a mostrarse en la obra y, a las dos semanas, en el ensayo 14° (25/06/2009), la actriz comenta al grupo lo que estuvo pensando en su casa para desarrollar el germen dramático. Luego de un año, en el primer ensayo en la Sala La Cochera, es cuando prueba actoralmente el decir de ese texto. En la obra *Nuestro vademécum*, este monólogo funciona como presentación de E. Rohstock, quien es la última de los cuatro que ingresa a escena y desarrolla su relato al público como primera gran acción que impacta por la particular vinculación entre realidad y ficción.



Imagen 4. Delincentes comunes (2012). *Nuestro vademécum*. Registro en video, función 12/10/2012 [12' 25''] Registro de la autora.

El desarrollo de lo singular en la grupalidad

Lo que revela el grado de potencia de una cosa, de un animal, de un hombre, es su poder de ser afectado. En otros términos, no te definirás por tu forma, por tus órganos, por tu organismo, por tu género o por tu especie; dime las afecciones de las que eres capaz y te diré lo que eres. ¿De qué afectos eres capaz?

(G. Deleuze, 2005, p. 288)

Para abordar el problema de la potencia en la creación escénica tomo el desarrollo que realiza G. Deleuze a partir de Baruch Spinoza y su filosofía sobre los afectos, el cual define la potencia no como algo virtual sino actual, de acuerdo a la capacidad de ser afectado y de afectar. Pensamos la potencia en los procesos creativos como la capacidad de productividad de un material escénico, en tanto aumenta la capacidad de accionar de los demás materiales y sujetos implicados, desencadenando un funcionamiento productivo. Lo importante de esta perspectiva es que la potencia se establece con relación a más de uno, es decir, el acontecimiento de potencia implica una vinculación productiva que no le pertenece exclusivamente a ninguno de los componentes, sino que se genera en la relación. No hay texto, ni actuación, ni dirección, ni escenografía, ni música que sean de por sí potentes, sino que lo son cuando entran a funcionar productivamente con otros materiales y sujetos.

En el caso de *Nuestro vademécum*, la potencia no se encuentra *per se* en las dramaturgias de postdictadura, sino que estas son el material que se ofrece para activar la propia vivencia del grupo, que no es única y homogénea, sino que se nutre de las afecciones actorales singulares. En este sentido, la noción de *potencia*, desde la perspectiva deleuzeana sobre el desarrollo de Spinoza, nos permite observar los modos que el grupo despliega para dar lugar a la vinculación singular de cada actriz y actor, en tanto la atención se centra en explorar y reconocer las afecciones singulares que cada quien es capaz de desplegar.

El trabajo de construcción de dramaturgias actorales se desarrolla según una lógica de la escucha, entre la espera y la provocación, ya que el grupo acompaña y contiene los recorridos individuales que, sin plazos ni objetivos externos, en algún momento y con algún material, se encenderán. Como las “escenas” no aparecen de modo convencional sino que emergen despegándose de la coloquialidad de las charlas, la primera de las tareas consiste en detectar esa nueva dimensión que presenta una potencia a ser desarrollada.

Esta tarea se realiza según dos claves de percepción de actoralidad: la operación de la inmanencia, en tanto desplegar lo que allí sucede sin demandar una trascendencia de sentidos, y la valoración ética en cuanto observar los acontecimientos actorales según qué relaciones permiten desplegarse, sin juzgarlos desde el punto de vista moral:

Alguien dice o hace algo y ustedes no lo relacionan con valores. Se preguntan: ¿Cómo es posible? ¿Cómo es posible de manera interna. En otros términos, relacionan la cosa o el decir al modo de existencia que implica, que envuelve en sí mismo. ¿Cómo hay que ser para decir eso? ¿Qué manera de ser implica? Buscan los modos de existencia involucrados y no los valores trascendentes. Es la operación de la inmanencia (Deleuze, 2008, p. 73).

Reconocer estos modos particulares implica por un lado detectar las intensidades, estar receptivos a los tonos y las velocidades de los comentarios y preguntarse entonces cómo se relaciona cada uno con qué materiales. Lo que interesa son los tipos de relaciones actorales, en tanto modos de existencia actoral, sin apelar al conocimiento de los “temas”. Cuando los actores cuentan las obras que leyeron, las preguntas de P. Giménez se dirigen hacia el actor —¿qué te interesó?, ¿por qué creés...?— y no hacia un entendimiento supuestamente correcto sobre el sentido de la obra o lo que quiso decir el autor. “La comprensión intelectual solo interesa como motivadora de la actoralidad y no como un valor o lo que quiso decir el autor. No importa si entienden o no entienden las obras, el asunto es que los motive actoralmente. No importa si entienden o no entienden las obras⁹, el asunto es que los motive. P. Giménez no lee las obras que ellos leyeron —ni los otros actores tampoco— y no le interesa una legitimación externa a lo que los actores dicen; cuando leen comentarios y críticas, funcionan también a nivel de estímulo y no como validación de sus interpretaciones o resonancias.

Cuando esta intensidad es percibida, en general, es el director quien señala a cada actor qué es capaz de hacer y qué lo pone a desplegar actoralidad, sin preguntarse ni intervenir sobre su valor, promoviendo que circulen libremente las interpretaciones y los sentires de cada uno, potenciando las singularidades.

⁹ P. Giménez: [lee el monólogo del personaje Autor de Los murmullos, de Luis Cano] ¿De qué habla acá?

B. Diebel: De la muerte. Me gustó como texto nada más, pero la obra no la entendí nada.

P. Giménez: Acá podrías estar tirada en la mesa y todos te miramos (24° ensayo, 21/09/2010).

En relación con estos reconocimientos de vinculaciones propias con los materiales, un momento paradigmático ocurre en el 9° ensayo (16/04/2009), en el desarrollo de una conversación que comienza con la propuesta de P. Giménez:

A mí realmente me interesa descular [sic] el significado de los 25 años. Porque nosotros llevamos adelante una tradición y una costumbre como grupo y, en la mayoría de los casos, cada uno tiene sus cosas paralelas y lo va llevando así. Pero hay algo existencial en el grupo, como grupo independiente en una provincia, ¿no es cierto?, donde o no pasa nada porque cualquier provincia es subsidiaria de Buenos Aires, tiene una cultura re desmovilizadora, o porque nosotros como tanta otra gente de teatro no ha sabido mover ese ambiente o no ha encontrado la forma de hacerlo. Pero bueno, esa es la bendita cosa que se viene repitiendo hace tanto tiempo.

Al rato de planteada esta inquietud del director, el actor G. Quiroga cuenta que estuvo en un programa de radio con el actor cordobés Carlos Piñero:

Y él dijo “pero bueno, por ejemplo, está Giovanni que le tocó el lugar de nacer artísticamente acá. Entonces si hubiera nacido en Buenos Aires sería como Bartís, alumno de otro famoso pero no, nació acá en Córdoba”. Y él dijo ciénaga, “es como una *ciénaga*: no terminás de hundirte pero tampoco terminás de salir”. Entonces queda alrededor la sensación de que siempre estás por desaparecer, te está por tragar la tierra.

De esta visión “medio densa”, según sus compañeros, respecto a lo provinciano, se derivan distintas impresiones personales sobre la problemática de ser uno de los grupos con gente más grande del teatro independiente de Córdoba, lo que los hace fluctuar del orgullo al cuestionamiento, sin puntos claros de anclaje de la discusión. Luego de esto, vendrá una asociación insólita del actor G. Quiroga sobre lo que implican los 25 años del grupo, en vínculo con el proceso histórico de independencia nacional argentina. Un fragmento de la charla permitirá observar las interacciones:

G. Quiroga: No sé, porque yo estoy pensando también en el paralelismo y sus consecuencias (...) Los procesos históricos van armando como un rulo, se vuelve a un punto. A mí me parece que comenzaba el teatro de grupo, que venía con toda una leche [sic], venía armando toda una cosa con el histrionismo... acá en Argentina se corta por la historia esta de la dictadura y todo lo demás, se arma un desparramo apenas vuelve, hay como un *impasse* y se retoma.

P. Giménez: Se retoma el trabajo de creación pero en lugar de que ese trabajo de creación sea para inventar escénicamente las obras que hacían falta para que se representaran las luchas y las reivindicaciones de la clase obrera... Cuando se retoma la creación colectiva o el trabajo colectivo, no es precisamente para eso, al contrario, ya no se dice nada, se pasa a la imagen y a la acción, al movimiento.

G. Kohan: Porque ya no podés decir nada, te ha quitado la palabra la dictadura también.

G. Quiroga: ¿Pero, decime, no es lo mismo hacer un paralelo entre el período teatral de guerra, durante la guerra y posguerra?

G. Kohan: Es que acá fue diferente, es distinto, acá no hubo una guerra.

G. Quiroga: Bueno, ya sé que fue diferente.

G. Kohan: Es distinto una guerra a un golpe de Estado con desaparecidos a una guerra, no es una guerra. Acá si vamos a empezar a decir que hubo una guerra, no hubo una guerra, no es así.

E. Rohstock: Había tiroteos por arriba de los techos y vos no sabías quién tiroteaba.

G. Kohan: En una guerra es distinto, vos estás de un lado o del otro y vos estás en la resistencia. En la resistencia francesa, de los márgenes, hay una literatura.

Paco: Pero yo quiero saber qué quiere decir él, más allá de que si era guerra o no era guerra.

G. Quiroga: Es que estoy diagramando cosas matemáticas, los 25 años [del grupo *Delincuentes*] coinciden con los 200 años de proceso histórico, los primeros 100 años de proceso histórico es para: los 50 años primeros para organizar el país, la segunda mitad para construirlo al país, te quedan los otros 100 años. Los otros 100 años divididos en cuartos, le corresponde el primer cuarto.

G. Kohan: ¿Pero por qué lo dividís así, matemáticamente?

G. Quiroga: Porque se me está ocurriendo porque él [Paco] dice “¿Qué significan 25 años de vida?”, es un cuarto o un octavo...

B. Diebel: No entiendo por qué lo dividís así porque si es por eso, todavía estamos tratando de organizarlo.

M. Castillo: ¡Pero dejá escuchar la teoría de él!

G. Kohan: Sí pero es muy esquemático con los números.

M. Castillo: ¡Pero lo mismo, dejalo que se explaye!

G. Quiroga: 25 años de vida

E. Rohstock: ¿Qué sería lo que nos toca?

G. Quiroga: Sería un octavo desde la Revolución de mayo, sería un cuarto desde la construcción de la identidad del teatro argentino.

G. Kohan: Me confunde, no entiendo.

E. Rohstock: Yo siento que repetimos lo mismo, ¿será eso?

G. Quiroga: Un cuarto del teatro argentino...

P. Giménez: Esto es una escena, Giovanni. Hacer un diagrama y dividir en años.

G. Quiroga: [ríe entusiasmado] Podríamos hablar del circo, del costumbrismo, del radioteatro, de las estrellas y todo eso. Después viene la otra parte que tienen que hablar los extranjeros, que hablan de la postguerra, que han venido a buscar la América.

Esta deriva en la conversación funciona como un punto de fuga en la lógica coloquial y genera un vector de desarrollo creativo que singulariza el aporte del actor G. Quiroga, al ser señalado por P. Giménez dándole entidad de “escena” a aquello que se percibía diferente y llamaba la atención del grupo. Consideramos que el aporte de B. Spinoza y G. Deleuze sobre las pasiones alegres y las pasiones tristes nos permite pensar las éticas actorales de este proceso de creación al margen de la lógica de *lo moral*.

Entonces ¿hay bien y mal desde un punto de vista determinado, es decir desde el punto de vista de tales paquetes de relaciones —usted o yo—? No. Pero hay lo bueno y lo malo. Lo bueno ocurre cuando mi relación se compone con relaciones que le convienen, es decir, que se componen directamente con ella. Lo malo ocurre cuando una de mis relaciones o la totalidad de mis relaciones es descompuesta. Insisto siempre, vean que el individuo no puede ser definido sustancialmente. Es verdaderamente un conjunto de relaciones (Deleuze, 2008, p. 217).

Si entendemos que las relaciones que les “convienen” a los actores son aquellas que los ponen a producir creativa y escénicamente, es decir, a componer con materiales diversos, entonces hay que observar cómo se llegan a componer esas relaciones escénicas. Entendemos que lo “malo”, en términos de G. Deleuze y B. Spinoza, implica la descomposición de relaciones escénicas,

como podría haber sido cuestionar desde una lógica racional la analogía matemática entre el bicentenario argentino y los 25 años del grupo teatral. Esta semejanza podría haber fracasado fundamentalmente ante el tópico de “guerra” como término claramente problemático en su densidad ideológica. En este caso, el director interviene señalando la necesidad de escuchar lo que el actor *quiere decir*, en un apuro de no obturar ese deseo al detenerse en una discusión sobre cómo fue ese momento histórico, seguramente advirtiendo el impulso actoral previo al borboteo de la asociación insólita.

En este noveno ensayo, en tanto agenciamiento de materiales y dimensiones de trabajo, confluyen la actoralidad que empieza a emerger, con la tensión del pasado y el presente (o lo viejo y lo joven), la metáfora de la provincia de Córdoba como una ciénaga y la del vínculo existencial teatral para profundizar en la identidad grupal. De algún modo, G. Quiroga relaciona estas indagaciones con el bicentenario de la independencia de la Argentina y comparte en voz alta esta teoría improvisada y matemática. Ante esto se dan diferentes reacciones: G. Kohan y B. Diebel cuestionan lo que dice como cierto y reclaman claridad, M. Castillo pide que lo escuchen a G. Quiroga y lo dejen desarrollar su teoría, mientras que E. Rohrstock dialoga directamente asumiendo la autenticidad de lo que dice. Aquí la intervención ética de P. Giménez permite al actor reconocer y poner en valor ese funcionamiento desde una mirada escénica, donde no importa el sentido trascendente, sino lo que le permite desplegar (un convencimiento de un decir insólito), comparable con grandes referentes escénicos como Jesusa Rodríguez o Jorge Bonino.

Este monólogo —si bien después no se retoma textualmente en la obra— sí revela una capacidad del actor de generar una derivación que sus compañeras luego festejarán como de *stand up* y le dirán que tiene que hacerlo en la escena. De este modo, esta actoralidad singular da lugar a un monólogo que G. Quiroga hace, frente al público, en *Nuestro vademécum* donde la vinculación se establece entre la propia historia del grupo, asumiendo el contexto en los inicios en barrio Alberdi, y la del público cómplice y testigo de su historia independiente.

En este proceso, la creación de escenas surge, quizás, en el filo donde la lógica políticamente correcta necesita detenerse para permitir la emergencia de una conexión heterogénea, impensada, que no reproduzca una visión unificada de la historia. El reconocimiento de estas afectaciones actorales particulares atraviesa todo el proceso de *Nuestro vademécum* y resulta lo constituyente de una dramaturgia escénica que desafía el desarrollo argumentativo e impulsa el devenir escénico por contagio y resonancia entre los materiales.



Imagen 5: Giménez, P. (2012). *Nuestro vademécum*. Fotografía de M. Melina Passadore.

Bibliografía

- Cismondi, C. (2022). Análisis de la producción deseante en cuatro procesos creativos teatrales (Córdoba 2007-2012). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 36, pp. 91-110.
- Cornago, Ó. (Coord.) (2016). Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación (Iª parte). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 24, pp. 173-177.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2006). *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*, 2º ed. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980), *Diálogos*. España: Pre-textos.
- Kartún, M. (2018). *El evento de resistencia crea la fiesta*. <https://www.hamartia.com.ar/2018/09/18/el-evento-de-resistencia-crea-la-fiesta/>.
- Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Fuentes

- La Nación* (2007, 4 de mayo). Recuperaron en Córdoba el Teatro Real. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/recuperaron-en-cordoba-el-teatro-real-nid905511>.

Cómo citar este artículo:

- Cismondi, C. (2024). Análisis de proceso sobre *Nuestro vademécum*: la conversación y lo singular en la creación grupal. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45503>