

VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015



EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL SUR

VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel / Daiana Agesta... [et al.]; editado por Omar Chauvié ... [et al.]. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-655-222-6

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Agesta, Daiana II. Chauvié, Omar, ed.

CDD 300.72



Editorial de la Universidad Nacional del Sur |
Santiago del Estero 639 | B8000HZK Bahía Blanca | Argentina
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar
Facebook: EdiUNS | Twitter: EditorialUNS



Libro
Universitario
Argentino

Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes n.º 11723 y 25446.

El contenido de los artículos es de exclusiva responsabilidad de los autores.

Queda hecho el depósito que establece la Ley n.º 11723.

Bahía Blanca, Argentina, julio de 2019.

© 2019, Ediuns.

VI Jornadas de Investigación en Humanidades “Homenaje a Cecilia Borel”
Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur
30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015

Coordinación
Lic. Laura Orsi

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca.
Declaradas de Interés Educativo por la provincia de Buenos Aires en la sesión del 4 de septiembre de 2015 Resolución n.º 1665/2015-, Expediente n.º 5801361392/15

Autoridades

Universidad Nacional del Sur

Rector: Dr. Mario Ricardo Sabbatini
Vicerrectora: Mg. Claudia Patricia Legnini
Secretario General de Ciencia y Tecnología: Dr. Sergio Vera
Departamento de Humanidades
Directora Decana: Lic. Silvia T. Álvarez
Vicedecana: Lic. Laura Rodríguez
Secretario Académico: Dr. Leandro Di Gresia
Secretaria de Investigación, Posgrado y Formación Continua: Lic. Laura Orsi
Secretario de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Diego Poggiese

Comisión Organizadora

Srta. Daiana Agesta
Dra. Marcela Aguirrezabala
Dr. Sebastián Alioto
Lic. Carolina Baudriz
Lic. Clarisa Borgani
Prof. Lucas Brodersen
Lic. Gonzalo Cabezas
Dra. Rebeca Canclini
Lic. Norma Crotti
Srta. Victoria De Angelis

Lic. Mabel Díaz
Dra. Marta Domínguez
Srta. M. Bernarda Fernández Vita
Srta. Ana Julieta García
Srta. Florencia Garrido Larreguy
Dra. M. Mercedes González Coll
Mg. Laura Iriarte
Sr. Lucio Emmanuel Martin
Mg. Virginia Martin
Esp. Andrea Montano
Lic. Lorena Montero
Psic. M. Andrea Negrete
Srta. M. Belén Randazzo
Dra. Diana Ribas
Srta. Valentina Riganti
Sr. Esteban Sánchez
Mg. Viviana Sassi
Lic. José Pablo Schmidt
Dra. Marcela Tejerina
Dra. Sandra Uicich
Prof. Denise Vargas

Comisión Académica

Dr. Sandro Abate (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Aguirrezabala (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Amar Sánchez (Universidad de California, Irvine)
Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa)
Dra. Adriana María Arpini (Universidad Nacional de Cuyo)
Dr. Marcelo Auday (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Azcuy Ameghino (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Fernando Bahr (Universidad Nacional del Litoral – CONICET)
Dra. M. Cecilia Barelli (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Raúl Bernal Meza (Universidad del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Hugo Biagini (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dr. Lincoln Bizzozero (Universidad de La República, Uruguay)
Dra. Mercedes Isabel Blanco (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Gustavo Bodanza (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Roberto Bustos Cara (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Mabel Cernadas (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Laura Cristina del Valle (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Devés (Universidad de Santiago de Chile)
Dra. Marta Domínguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Oscar Esquisabel (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)

Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dra. Ana Fernández Garay (Universidad Nacional de La Pampa – CONICET)
Dra. Estela Fernández Nadal (Universidad Nacional de Cuyo – CONICET)
Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Lidia Gambon (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Ricardo García (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Viviana Gastaldi (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario)
Dra. Graciela Hernández (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Yolanda Hipperdinger (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Silvina Jensen (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Juan Francisco Jimenez (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Mercedes González Coll (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Luisa La Fico Guzzo (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Javier Legris (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dra. Celina Lértora (Universidad del Salvador – CONICET)
Dr. Fernando Lizárraga (Universidad Nacional del Comahue - CONICET)
Dra. Elisa Lucarelli (Universidad de Buenos Aires)
Mg. Ana María Malet (Universidad Nacional del Sur)
Prof. Raúl Mandrini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dra. Stella Maris Martini (Universidad de Buenos Aires)
Dr. Raúl Menghini (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elda Monetti (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Rodrigo Moro (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Lidia Nacuzzi (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Ricardo Pasolini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Sergio Pastormerlo (Universidad Nacional de La Plata)
Dra. Dina Picotti (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Luis Porta (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)
Dra. M. Alejandra Pupio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Alicia Ramadori (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Silvia Ratto (Universidad de Buenos Aires)
Dra. Diana Ribas (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elizabeth Rigatuso (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Lic. Adriana Rodríguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Hernán Silva (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Tejerina (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Fernando Tohmé (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Fabiana Tolcachier (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Patricia Vallejos (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Irene Vasilachis (CEIL – CONICET)
Dra. María Celia Vázquez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Daniel Villar (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Emilio Zaina (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Zubieta (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Gabriela **Monti**

Pablo **Wohl**

Emilio **Zaina**

(Editores)

El teatro como acontecimiento, el espectador como protagonista

Volumen 5

Índice

La metateatralidad en la comedia <i>Cásina</i> de Plauto.....	270
<i>Irene Noralia D'Angelo</i>	
El cuerpo del que escribe.....	277
<i>Sebastián Huber</i>	
El Teatro Estable en el marco institucional de la Universidad Nacional del Sur.....	282
<i>Matías A. González</i>	
<i>3x3x3. El robo como vehículo de construcción dramática. La creación</i> <i>escénica en el seminario de dramaturgia de María Luz García.....</i>	<i>290</i>
<i>Martiniano Roa, Agustina Gómez Hoffmann</i>	
¿Qué metodología para qué teatro? O la pregunta por la dimensión humana en el quehacer teatral.....	296
<i>Florencia Sánchez</i>	
Revisiones y reflexiones acerca de la actualización de la tradición dramática clásica y su correlación con la práctica en el Teatro Estable del Departamento de Humanidades.....	301
<i>Franco Juárez, Anabel Tellechea</i>	
¿Quiénes y por qué iban a ver las comedias de Plauto?.....	305
<i>Emilio Zaina, Gabriela Monti</i>	

¿Qué metodología para qué teatro?

O la pregunta por la dimensión humana en el quehacer teatral

Florencia Sánchez

Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur

florenciasanchez16@hotmail.com

Es político incluso el teatro que no sabe que lo es
Jorge Dubatti

El grupo de estudiantes que cursó la materia Literatura Latina en el año 2013, preparó la adaptación, la producción y la puesta en escena de la obra *Aulularia, la comedia de la Ollita*, de Plauto. La materia, perteneciente a las carreras Profesorado y Licenciatura en Letras, desde el año 2011 presenta la práctica teatral como instancia productiva, y ejercicio de aprendizaje en un rol activo por parte de los y las estudiantes. Particularmente, fui propuesta para la dirección general de la obra.

Llegado el caso de comenzar a ensayar, algo (nos) aconteció desde el primer momento: la pregunta por el método. Nuestro *cómo hacer teatro* vino acompañado de su respectivo marco: todo quehacer se encuentra contextualizado y no fue nuestro caso una excepción. Contra toda pretensión de obviedad, necesitábamos preguntarnos qué nos implicaba asumir este proyecto a partir de situarnos en el contexto institucional y en la propuesta de la materia.

La experiencia en *Aulularia, la comedia de la ollita*, —o bien, dicho en nuestra cocina dramática, “la Ollita”— nos llevó a preguntarnos, durante todo el transcurso de su quehacer, por la manera de hacer teatro. A medida que pasaron los ensayos, fue evidente que la decisión por una metodología teatral estuvo presente desde el instante de la lectura inicial, acaso desde las primeras expresiones que rodearon el hecho: ahí ya estaba el método. Insisto: la *decisión* por una metodología.

A partir de esta experiencia con mis compañeros y compañeras intento recorrer estos desvaríos y desmenuzar la pregunta por la dimensión humana en el quehacer teatral. Tomo la perspectiva de la creación colectiva como alternativa en el proceso de elaboración dramática. Si bien podríamos auto-objetar que los tiempos de auge del método de creación colectiva ya han pasado, a modo de “producciones superadoras”, considero la oportunidad de validar un método de trabajo teatral y significarlo desde un proceso de producción cultural actual. El objetivo es indagar qué decisiones tomamos, qué espacios le dimos al entrenamiento, qué tanto nos acercamos — y nos alejamos— del trabajo colectivo (comunitario). Comunitario porque, al hacer de los ensayos un encuentro humano, pudimos vivenciar el teatro también como un hacer mediante el diálogo colectivo: una concepción teatral significada desde la materialidad de las decisiones tomadas por los y las agentes del grupo.

Un modo de ubicarse en la red: la creación colectiva

La decisión estuvo dirigida a buscar construir *Aulularia* —de ahora en más, “la Ollita”— desde el trabajo colectivo. La dirección del proyecto tenía la oportunidad de elegir entre un modo de trabajo unilateral o la posibilidad de la intervención de todos y todas los y las agentes en el proceso de producción. Esta elección implicó no solo un modo de entender el teatro sino el riesgo del lenguaje: asumir decisiones de trabajo que tengan una traducción material concreta. Resulta atractivamente fácil tomar decisiones de manera singular (y unilateral) que comprometen a los otros y a las otras pero con la máscara de lo colectivo. Un modo de entender el teatro necesariamente se traduce en decisiones concretas en lo estético, lo práctico y lo particularmente humano, en un proceso sistémico. Por eso, abrir el juego a la creación colectiva ligaba no solo mi palabra sino el cuerpo de todos y de todas.

Pero, ¿por qué este método de trabajo? En principio, la creación colectiva de los años sesenta y setenta planteó un fuerte cuestionamiento al teatro moderno, y más precisamente, al autor/a y al director/a como figuras hegemónicas y al texto como eje central del proceso creativo. Si bien, como señala Irazábal: “Experiencias de colectivos creativos hubo desde siempre y no se necesitó de un estallido del concepto para pensarlo” (2009: 7), en el marco del trabajo teatral latinoamericano, el referente inicial de este método fue Enrique Buenaventura, quien contribuyó a una ruptura y revisión de las concepciones y métodos de construcción teatral. La idea de *perspectiva de creación colectiva*¹ lleva a pensar en diferentes planes de acción, según diversos modos de concebir y de vivir el teatro: hay tantas maneras de abordar la creación colectiva como grupos que operan en él: “Y cada vez que usamos esa fórmula que intenta definir un modo de producción llevado a cabo por los artistas en diversas partes de nuestro continente, decimos muy diferentes cosas” (2009: 6).

A modo de antesala, un aspecto a tener en cuenta es la distribución del poder entre los miembros del grupo para la consecución de la obra. El intento de acercarnos, lo más que pudiéramos, al trabajo horizontal, fue para la Ollita una búsqueda constante, con varios tropiezos en el proceso de armado. En principio, fueron atendidas algunas centralidades del teatro moderno (autor, director, texto) y desmenuzadas para que el grupo tomara el lugar de sujeto decisor.

En este sentido, recorro tres ejes de indagación. Por un lado, la implicancia de cada uno y una en el trabajo: la necesidad del otro y otra para el teatro. En segundo lugar, la inversión del proceso creativo: el corrimiento de la centralidad del texto y la operación del colectivo como sujeto productor. Por último, el lugar que tuvo el grupo en la toma de decisiones: el trabajo horizontal.

En relación al primer eje de indagación, el comienzo del entrenamiento estuvo orientado a que pudiéramos conocernos como grupo. Las propuestas de trabajo de taller teatral estuvieron abiertas para todos y todas los y las estudiantes, ya sea que se encargaran de la iluminación, el sonido, el vestuario o la comida. Para trabajar como pares debíamos conocernos y asumirnos como grupo. Aun así, la adhesión tanto a esta propuesta como a otras que fuimos desarrollando, no fue de todos y de todas, por ende, las distancias que tuvimos del trabajo colectivo estuvieron presentes también desde el inicio. Para lo colectivo, necesitamos de los otros y de las otras: no podemos decidir por un compañero o una compañera. Muy bien lo dice Argüello Pitt: “Las prácticas teatrales precisan del otro necesariamente. Es casi una obviedad decir que sin otro no hay teatro posible” (2009: 3). Asumir esta distancia es también asumir el riesgo de la afectación: el teatro es trabajo humano. No hay manera de salirnos de lo humano, está ahí mismo, en el teatro. Nuestras decisiones son las que le dan forma.

En segundo lugar, entonces, decidimos realizar una inversión en el proceso de construcción: partimos de la improvisación de diferentes escenas del texto traducido. Partimos del texto para romperlo. Los y las guionistas concurrían a los ensayos para trabajar a la par de los y las demás compañeros y compañeras, tomar lo que emergía del quehacer teatral y participar del armado ahí mismo. Su escritura en instancias de borradores estuvo situada primeramente, en la cocina misma y en

¹ La cursiva es mía.

la participación grupal. En algunas instancias, algunos y algunas actores y actrices se reunieron con los y las guionistas para una segunda fase de escritura. En este sentido, el referente de la creación colectiva en Latinoamérica partía de una concepción del método “como una forma de producción del hecho teatral en donde los textos con los que se trabaja para la escena no provienen de “afuera”, sino que son producidos por el mismo grupo” (Fernández, 2011: 22). De esto desprendo dos consideraciones: por un lado, no resultó ser la intervención de un solo miembro del grupo, sino que el proceso mismo de elaboración fue grupal. Por otro lado, el texto inicial se vio sometido, en principio, al acontecer de los ensayos y la práctica teatral fue productora de la obra en su aspecto textual.

Era decisivo entonces no volver a la instancia convencional después de la improvisación en los ensayos. Primero, porque la escritura no estaba a cargo de la dirección, segundo, porque los y las guionistas escribieron a partir de la práctica en los ensayos y no al revés, tercero, porque en el proceso de escritura intervinieron tanto guionistas como actores y actrices. Si luego de esta fase, los y las guionistas se encerraban, en el pequeño laboratorio de sus cocinas, a escribir el guión, veríamos volcado nuestro intento de romper con algunas centralidades tradicionales del teatro. En este sentido, Irazabal (2009) realiza un análisis de algunos procesos colectivos que puede ser propicio para repensar esta inversión:

¿Pero qué voces constituyen ese texto? ¿Quién o quiénes son los sujetos hablantes? Indudablemente es el colectivo que conforma aquel grupo que por determinados intereses decidieron juntarse para hacer algo. Pero la colectividad se acaba cuando se inscribe ese “hacer algo” dentro de cierta profesionalización tan típicamente moderna (2009: 7).

De todas formas, para que la vocera del proceso sea la colectividad, la participación en el armado de la obra debería haber sido incluso más democrática. En algunos casos, la participación de otras comisiones de trabajo, se vio acotada al propio aporte sin que podamos generar una verdadera integración horizontal. Por diversos motivos, desde la desatención —en la dificultad de ensamblarnos colectivamente y a la vez atender a varios aspectos de la cocina de la obra—, hasta la disminución en el grado de implicación en el trabajo. Sin dejar de reconocer, que toda atención o desatención, ingenuidad o asunción, es política. Todo lo que nos quedó afuera también fue político, y cada uno y una de nosotros y nosotras tuvo su cuota de responsabilidad. No hay tal “el problema es del otro/a”: somos responsables por el todo y por el colectivo. “Lo político está por todas partes en la medida en que una acción humana genere sentido social en un campo de poder” (Dubatti, 2012: 156).

Aún haciendo explícitos nuestros tropiezos en la creación colectiva, las propuestas de trabajo de las comisiones de sonido, iluminación y escenografía se trajeron a consideración grupal. Además de decisiones técnicas y estéticas, las decisiones prácticas en cuanto a la frecuencia de los ensayos, días y horarios, fueron realizadas en grupo, además de las evaluaciones acerca de cómo proseguir con el armado de tal o cual escena. Pero, ¿de quién era la decisión última? Y en este punto, es oportuno considerar el rol de la dirección en el proceso productivo teatral.

Esto implica entrar en el tercer eje de indagación, ya que su contrapartida es el lugar que tuvo el grupo en la toma de decisiones a partir del trabajo horizontal. Particularmente, en la creación colectiva, la división de roles es repensada y la dirección se ve fuertemente cuestionada en su rol hegemónico: “El desarrollo de lo grupal instala una práctica democrática que obliga y permite a los grupos trabajar como pares” (Argüello Pitt, 2009: 5). Si bien es cierto que las decisiones pasaron por el colectivo, estuvieron mediadas por la dirección, en la necesidad de una organización de tareas. La distribución de roles a partir de la imagen de una red: el trabajo colectivo como una manera de ubicarse en la red teatral y grupal (Irazabal, 2009).

La pregunta sobre qué es *dirigir*² atravesó toda la cocina de la Ollita. Algo fue claro desde un primer momento: la importancia de aprender a leer las necesidades del grupo. Dirigir pudo ser entonces, no conducir sino acompañar un proceso de elaboración dramática, donde el proyecto se direccionaba hacia donde el grupo decidía y podía ir. Donde fue el grupo, ahí también fue la dirección, como un rol más entre el resto de los roles de los y las compañeros y compañeras. Este fue el intento. Aun así, hubo aspectos que pasaron solo por la dirección o que fueron redefinidos en esa instancia, aunque primero hayan sido producidos por el grupo.

¿Cómo fue el vínculo dirección-trabajo horizontal? La premisa básica que guió el trabajo en la Ollita fue el lugar asignado a la oportunidad de la construcción colectiva: tenernos en cuenta. En más de una oportunidad, las expectativas individuales, las concepciones ideales sobre lo que debe o no debe ser el teatro, clausura oportunidades de trabajo y sobre todo, la permanencia de los y las compañeros y compañeras en un proyecto. Son los proyectos concretos los que se caen por una dificultad en la implicancia hacia el trabajo singular y colectivo. Por este motivo, las decisiones estuvieron orientadas a trabajar con las posibilidades concretas y materiales, es decir, con lo que el grupo podía y quería, construidas a través de una postura política: la asunción de la materialidad de lo humano en el proceso de producción de una obra teatral. Implicó no cerrar posibilidades en un horizonte de idealidad sino abrirlas al hecho teatral de cada ensayo. Argüello Pitt, a cuenta de quien lo dice mejor:

Las definiciones cerradas suelen ser un problema para los integrantes de los grupos y cómo combinar el desarrollo individual por fuera del grupo y la integración del mismo no deja de ser crítica ya que, lo que se pone en juego, son justamente las definiciones al interior del grupo; por esto la convivencia con la diferencia es crucial al entender los procesos de los grupos (2009: 5).

Lo que los y las agentes teatrales pueden es la materialidad práctica de lo que sucede. Trabajamos con lo material para ir hacia donde queremos, pero partimos de lo que tenemos. La asunción de lo humano responde a una de las formas de la creación colectiva: “un aspecto fundamental tiene que ver con trabajar con “lo que hay” no porque exista una resignación a priori, sino porque resulta una decisión ética de trabajo, un límite de lo posible” (2009: 5).

Con respecto al hacer del colectivo un sujeto que toma decisiones, una vez más, lo humanamente tradicional: la producción de la Ollita se encontró desde un principio con concepciones muy fuertemente arraigadas acerca de qué es el teatro, las expectativas sobre una dirección más horizontal o más vertical, qué tareas le implican a la dirección en un trabajo colectivo y cuáles no. Y entre estas posibilidades oscilaron múltiples respuestas, una por cabeza ¿La creación colectiva podría llegar hasta la toma de decisiones en asamblea, la autogestión y autoorganización de una obra? ¿O basta con la participación horizontal y la transformación de los procesos de creación?

Y podríamos preguntarnos: ¿Es una cuestión de alcance (de línea, de máximo y de mínimo)? ¿Podríamos “medir” la creación colectiva? ¿O es una cuestión no solo de concepciones sino de posibilidades (decisiones tomadas en una institución y en un determinado contexto)? Hoy compartimos con algunos y algunas de mis compañeros y compañeras de trabajo, que asumir un rol de dirección no implica un trabajo vertical sino “un modo de ubicarse dentro de esa red” (Irazábal, 2009: 7). Sin embargo, la leve idea de un trabajo autogestionado es, a la vez, muy seductora: sin embargo, para un trabajo de ese estilo, necesitaríamos de un caudal de herramientas y de entrenamiento, un grado de conocimiento del grupo tal, que posibilite autoorganizarnos y gestionarnos.

Un modo de hacer el teatro implica, entonces, un modo de concebirlo. Es decir, una faceta humana constitutiva del teatro, en tanto teatro material: un grupo humano que trabaja y toma

² La cursiva es mía.

decisiones: “el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. De acuerdo con la idea marxista del arte como trabajo humano: el teatro es un acontecimiento del trabajo humano” (Dubatti, 2011: 33). No hay tal obra que se imponga al grupo, al estilo de seguirle la pista a un ente abstracto: un teatro del encuentro en donde el otro y la otra me son necesarios para el acontecimiento teatral: “El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan)” (2011: 36). Un teatro que comparte el pan: un teatro colectivo-comunitario³. Al hacer de los ensayos un encuentro humano, el teatro pudo acontecer también en un hacer mediante el diálogo entre nosotros, mediante la intervención colectiva de todos y todas los y las agentes teatrales.

Tanto hablar del teatro como encuentro: aunque nos parezca, una vez más, una obviedad, la dificultad viene entramada en la práctica teatral porque lo humano nos es costoso. Es en esa misma dificultad donde nos topamos con un modo de hacer teatro que es político por ser productor de sentido. Aunque las elaboraciones teóricas y prácticas sobre la metodología de creación colectiva han sido estudiadas y desarrolladas en profundidad, considero significativo evaluar los modos de producción teatral en relación a las metodologías de trabajo utilizadas, y particularmente, revisar y reflexionar sobre las propias prácticas teatrales. Ya que —a propósito de coyunturas— resulta clave indagar hoy qué sentidos queremos producir en un contexto de país en el que relatos de desarrollo individual y esfuerzo personal —un esfuerzo que excluye las posibilidades de otros y otras— pueden generar una invisibilización de lo colectivo. Repregunta: ¿Qué teatro queremos hacer hoy? ¿Qué sentidos produce pensar una metodología de trabajo colectiva en Bahía Blanca en el año 2015? Por eso: ¿qué metodología para qué teatro?

Tan importante para esa producción del sentido es el cómo: pero en el camino solemos olvidarnos, más de una vez, que la cocina del teatro no solo arma una presentación posible, sino que nos arma como sujetos (léase: integrantes de un grupo que trabaja). Lo humano, lo más concreto de lo humano, lo que está de nosotros y nosotras ahí trabajando para un proyecto, es parte del teatro: pero no una parte separada del todo, a modo de: “lo estético, lo técnico, y bueno, lo humano y ya”, sino integrada al mismo proceso de elaboración artística: como lo que está ahí en todo nuestro tiempo y en todo nuestro trabajo haciendo conjunción.

Bibliografía

- Argüello Pitt, C. (2009). “El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo”, *Revista Picadero*, año IX, n.º 23, abril-julio, Instituto Nacional del Teatro: Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2012). “Poéticas y política: acciones en un campo de poder”, en: *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot.
- Fernández, C. S. (2011). “El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3X3 del grupo *Manejo de calles* de Tucumán”, *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, vol. XV, n.º 1-2, diciembre, Universidad Nacional de La Pampa.
- Irazábal, F. (2009). “De la reacción a la técnica”, *Revista Picadero*, año IX, n.º 23, abril-julio, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

³ Si bien el teatro comunitario tiene su forma específica en el teatro de los barrios y se desarrolla a partir de una determinada concepción del teatro, de los sujetos parte, y del trabajo que realizan; tomo el término “comunitario” en otro sentido, como una posibilidad de encuentro dentro del quehacer mismo, más allá de esta forma teatral concreta.