

Publicación digital de artes escénicas. Año 1. N° 1. Junio 2013

# Revista T[de Teatro]



*Escriben*  
*Renata Dallaglio*  
*Gabriel Chapo*  
*Andrea Juliá*  
*Diana Solari*  
*Carlos Fos*  
*Mauro Basaldúa*

## **RevistaT[deTeatro]**

Publicación digital de artes escénicas.

Año 1. N° 1. Junio 2013.

Proyecto de Extensión Universitaria 2012 FHaYCS|UADER

Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil.

Profesorado de Teatro. Escuela Especial N°2 *Francisco Antonio Rizzuto*.

Rivadavia 831.

[extensioingchu@fhaycs.uader.edu.ar](mailto:extensioingchu@fhaycs.uader.edu.ar)

Gualeguaychú. Entre Ríos.



## Staff

### Propietario

Facultad de Humanidades,  
Artes y Ciencias Sociales.  
Universidad Autónoma de  
Entre Ríos.

### Directora

Renata Dallaglio

### Comité asesor

Lorena Verzero  
Andrea Juliá  
Marcelo Mangone  
Adriana González

### Corrección, diagramación y diseño

Área de Comunicación Insti-  
tucional FHAyCS|UADER.

### Contacto

larevistate@gmail.com

### Revista T [de teatro]

Publicación digital de artes  
escénicas. Año 1. N° 1.  
Junio 2013. Proyecto de  
Extensión Universitaria 2012  
FHAyCS|UADER. Secretaría  
de Extensión y Bienestar  
Estudiantil



- [5]** *Editorial. Desde la Universidad para la Comunidad.*  
Por Renata Dallaglio
- [6]** *Escritura dramática, docencia y viajes.*  
Por Gabriel Chapo.
- [10]** *«Pensar el cuerpo, habitar la mente». Reflexiones  
acerca de la formación del profesor de técnica cor-  
poral y/o vocal para la escena.*  
Por Andrea Juliá.
- [14]** *Laboratorio-taller de jóvenes espectadores en el 17º  
Reencuentro con el teatro en Hasenkamp.*  
Diana Solari.
- [21]** *El ser y el deber ser de la crítica teatral. Aprox-  
imaciones sobre el papel de la crítica teatral en la  
ciudad de Gualeguaychú.*  
Por Renata Dallaglio.
- [26]** *Las creaciones teatrales obreras colectivas.*  
Por Carlos Fos.
- [31]** *Un teatro de la memoria.*  
Por Mauro Basaldúa.

## **Desde la Universidad para la comunidad**

Por Lic. Renata Dallaglio

Realizar una publicación no es tarea fácil y mucho menos lo es si se trata de una publicación de crítica teatral. Lo cierto es que surgía la necesidad de llevarla a cabo como una actividad complementaria a la cátedra de Teoría y Crítica Teatral que tengo a mi cargo y que corresponde al cuarto año el Profesorado de Teatro.

T es una revista de reflexión, de análisis, de debate, de formación sobre las artes escénicas. Una publicación de Teatro que apunta a la valoración de discurso crítico, como práctica interpretativa.

Es así como se comenzó con el ejercicio de pensar en una actividad del profesorado que pueda difundir la actividad teatral local, regional, nacional y universal; desde los espacios curriculares que ofrece la carrera; donde el cuerpo de profesores pueda contar con un lugar para la reflexión y la construcción de saberes más allá del aula. Asimismo que el público y el lector puedan tener acceso a una publicación de producción local surgida del profesorado.

Este camino no hubiese sido posible sin el apoyo del Consejo de Carre-

ra que avaló el proyecto para ser presentado frente al jurado evaluador de Extensión Universitaria de la FHAYCS|UADER y sin la conformación del equipo editorial, que de manera interdisciplinaria, concibió este suplemento adaptándose al contexto de funcionamiento del Profesorado.

En este primer número se abordan dos ejes temáticos: teatro-sociedad y teatro-educación.

Como podrán leer a lo largo del mismo, hay trabajos presentados por investigadores nacionales y provinciales, docentes y egresados de nuestro incipiente profesorado. Lo que indica que a pesar de su joven vida cuenta con un espacio de producción de saber y conocimiento que se suma a los ya existentes. Así, nos complacemos en presentar tres trabajos referidos al teatro y su relación con la enseñanza, a cargo de Andrea Juliá, Diana Solari y Gabriel Chapo. También textos referidos a la crítica teatral, a cargo de quien les habla y otros que tratan del teatro ligado a momentos históricos y políticos de Latinoamérica a cargo de Mauro Basaldúa y Carlos Fos, a quien agradecemos especialmente la colaboración y el apoyo como presidente de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

Solo resta, ahora si el momento final y fundamental, donde dejamos nuestro trabajo en manos de ustedes, los lectores. ■

## Escritura dramática, docencia y viajes

Lic. Gabriel Fernández Chapo

Despertar en un hotel de mediana a baja categoría, habitualmente construido a mediados del siglo pasado, cuando cierto esplendor de los sindicatos forjaba la esperanza de un turismo casi inusual para las clases trabajadoras. Allí, en el comedor decorado a fuerza de machimbre pintado de roble, sentado en la soledad de una mesa, a varias horas de ómnibus, de mi café y mis tostadas, saco un cuaderno de notas y hago ejercicio de una falta absoluta de originalidad: lo vuelvo bitácora, diario de viaje.

En algún momento aquello aconteció y hoy puedo releer sucintamente el registro de pensamientos y sensaciones surgido de estos viajes que desde hace varios años realizo por distintas localidades del país, en el marco de ferias del libro, jornadas artísticas de diversa índole, congresos, festivales teatrales, cátedras universitarias o simplemente invitado por algu-

na institución cultural con el objeto de compartir mis talleres de escritura dramática.

Así es como puedo amanecer en una localidad de cuatro mil habitantes o en una ciudad tan densamente poblada que el ruido del tránsito me hace sentir casi en casa. Puedo llegar a encontrarme parado en medio de un galpón con doscientas personas más o menos ávidas de saber qué tengo para proponerles o en un ruidoso rincón de una feria con tan sólo dos o tres desafiantes inscriptos. Nunca lo sé. Debo llevar infinitas posibilidades de la misma propuesta de taller de escritura. He dado seminarios para alumnos del secundario, maestros, bibliotecarios, profesores de asignaturas diversas, pintores, amas de casa, y hasta para escritores con quienes reprimí fuertemente mis ganas de pedirles un autógrafo. A veces eran grupos homogéneos y claramente diferenciados; otros con

**Gabriel Fernández Chapo**  
**fernandezchapo@yahoo.com.ar**

Dramaturgo, director teatral, investigador y docente universitario.

Es Licenciado y Profesor en Letras. Se desempeña como docente universitario en la cátedra «Práctica de la Dramaturgia» del Profesorado de Teatro FHAYCS|Uader, en la cátedra «Panorama de la Literatura» y el seminario «Cine y Literatura» de la Universidad del Cine de Buenos Aires.

Desarrolla su labor como investigador en el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA, y en el Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación (CCC) «Floreal Gorini», donde preside la comisión «Transposición y fenómenos de estética comparada».

Ha publicado un centenar de artículos críticos en libros y revistas teatrales, ofrecido ponencias y conferencias en Jornadas y Congresos nacionales e internacionales de teatro. Ha editado en calidad de compilador el libro *Estéticas de la Periferia* (Ediciones del CCC, 2009); su ensayo «Las prostitutas de Caravaggio: problematizaciones acerca de los tránsitos entre literatura y teatro» obtuvo el Segundo →

un grado de heterogeneidad tal que sentía que debía multiplicarme para hacerme comprensivo, inquietante y/o movilizador para todos.

Resulta muy difícil no asociar continente y contenido. El mismo viaje que yo emprendía a dichos destinos era paralelo a la acción que implicaban mis propuestas de búsqueda creativa. Digo: mis talleres de escritura dramática están bastante lejos de ser la exposición de un método, la transmisión de una serie de reglas o normas sobre la composición dramática. La esencia de los seminarios será diametralmente opuesta: ir detrás de la creación artística, y su carácter inasible, tal como se encara un buen viaje, con la pretensión de descubrir, de dejarse sorprender, de incitar la imaginación, de edificar un imaginario fuertemente sensorial y sensible. Seguramente, y los viajeros podrán asentir con un gesto, un buen viaje puede resultar un interesante dominio para la indagación existencial, humana, filosófica, social, y política. La escritura no sólo lo puede ser, sino que indefectiblemente lo es.

Los buenos viajes nos cuestionan, nos incomodan, nos enfrentan a sensaciones disímiles de placer y angustia, de voracidad por conocer lo nuevo y de nostalgia por lo que quedó en la rutina del hogar. Nos revelan un mundo que tiene otras visiones, otras creencias, y nos escupen en las narices la pequeñez de nuestras convicciones más profundamente arraigadas. La escritura dramática, al menos la

◀ Premio del Concurso de Ensayos Teatrales «Alfredo de la Guardia», organizado por el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA) y editado por el Instituto Nacional del Teatro.

Fue Becario de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina para cursar estudios teatrales en Europa y Becario del Fondo Nacional de las Artes para desarrollar el proyecto dramaturgico Geo-drama, y del Programa «Iberescena» para desarrollar en España el proyecto «Sudacas». ■

que yo promuevo y reivindico, me atrevo a decir que se enorgullece de sostener banderas similares: es la travesía que desecha los lugares insípidamente cómodos, los lujos vacíos de identidad, la construcción de alegrías falsas o el amargo llanto del mentiroso que es develado en su primera lágrima.

Me gusta informarme profundamente de cada lugar al que asisto, conocer su historia, sus necesidades, sus ambiciones, sus logros, sus personajes y sus artistas. Lo siento como una actitud de respeto hacia la comunidad que a uno lo cobija, aunque sea brevemente, con tanta dedicación. Pese a ello, uno no deja de ser foráneo, y es habitual que surja al comienzo del seminario una interpelación tal como: «Yo no quiero escribir como un porteño, quiero escribir desde mi pueblo,

desde mi gente». Gracias, digo, esa es mi pretensión. Mis talleres no poseen otra intención que la de compartir un conjunto de herramientas, de mecanismos creativos que puedan facilitar el surgimiento de la voz poética singular, propia, de cada uno de los que asuma la irreverencia de lanzarse a la escritura. Mi tesis de trabajo es precisa y sencilla: la página nunca está en blanco para el autor contemporáneo cuando pretende iniciar su proceso compositivo. Aún cuando no lo racionalice, no lo perciba conscientemente, o pretenda obviarlo, lo cierto es que indefectiblemente todo acto de escritura está atravesado por un patrimonio retórico que precede, excede y condiciona toda producción creativa. Esta condición es insoslayable en todo acto de escritura y allí es donde radica la fuerza singular del autor, donde se va apropiarse de sus aromas, sus calles, sus recuerdos, sus libros amados, sus dolores, etc.

Vuelvo a mi cuaderno de notas: «Hay algo mágico en los viajes, esa fantasía que parece depositar una leve niebla de extrañeza sobre lo vivido, esa sensación de que las rutas se convierten en carreteras, el sonido del viento en blues melancólicos, y las YPF en viejas



gasolineras derruidas»... Y me resulta imposible no pensar en los mecanismos de la ficción, el modo en que la literatura, el cine y el teatro se apropian de la experiencia de lo real. Cierro el cuaderno. Quiero permitirme sedimentar estas reflexiones. En poco

tiempo, estaré seguramente sentado en la butaca de algún ómnibus matando horas a fuerza de lecturas y me descubriré, con un reflejo en la ventanilla, encontrando nuevas analogías entre la experiencia del viaje y la escritura. ■

## «Pensar el cuerpo, habitar la mente». Reflexiones acerca de la formación del profesor de técnica corporal y/o vocal para la escena.

Lic. Andrea Juliá

La creación de **Revista t** es sin duda la creación de un espacio de diálogo.

Me resulta interesante poder definirlo así aunque parezca imposible de conjugar la palabra diálogo con el hecho de que la lectura se realiza en un momento privado (si se quiere íntimo). Que cada uno de nosotros la aborda en circunstancias diferentes y que no siempre se puede compartir con otros dicha actividad para debatir e intercambiar opiniones. No obstante, creo que el diálogo se produce con uno mismo cuando los artículos estimulan a ello.

Es por eso que al recibir la propuesta de participar de la revista me sentí rápidamente interesada a aportar desde mi experiencia artística y pedagógica en el marco de lo institucional, algunos pensamientos con los que dialogo conmigo misma desde hace tiempo; y

así, modestamente, incentivar a nuevos diálogos íntimos de los lectores.

Voy a dejar abiertos dos temas que pueden parecer estar alejados uno del otro, pero que son los que me ocupan en momento.

### «Pensar el cuerpo, habitar la mente»

Cuando creamos el Profesorado sabíamos que el *cuerpo* y la *voz* debían tener un espacio particular en la formación del docente de teatro. No había duda de que el alumno debía transitar en forma personal e intransferible el entrenamiento del cuerpo físico y sonoro propio para poder hacer luego lectura específica sobre los cuerpos físicos y sonoros de sus futuros alumnos.

Armamos los planes de estudio, los contenidos mínimos de la materias y nos lanzamos a la forma-

## [«Pensar el cuerpo, habitar la mente»]

ción de un potencial profesor que transita su costado de intérprete viendo en sí mismo los logros y las dificultades propias de la tarea escénica y el valor incalculable que significa un entrenamiento psicofísico para la preparación del trabajo actoral.

Los resultados hasta ahora son muy buenos, pero el campo de formación docente nos va abriendo nuevas instancias dentro del mismo Profesorado.

Uno de los objetivos que me propuse dentro del dictado de las clases de Técnica Corporal I fue que el alumno comprendiera que sólo se logra un *cuerpo escénico vivo* cuando el intérprete puede *pensar en escena su cuerpo en acción*.



El pensamiento muchas veces es desestimado a la hora de construir un personaje en la idea de que el cuerpo y la voz «no piensan» sino que «hacen».

El cuerpo humano en tanto *unidad* cuerpo-mente, no puede separarse para *ser* en lo cotidiano. El cuerpo escénico tampoco, sólo que no es un cuerpo cotidiano. Es un cuerpo que construye cotidianidad desde lo extracotidiano. Esto es lo complejo de la construcción corporal en la escena y sólo puede lograrse cuando hay entrenamiento físico específico y trabajo mental.

El pensamiento ordenador que el actor debe lograr en escena es un pensamiento que se entrena con la misma intensidad que el cuerpo físico y sonoro. Es un trabajo a la par y no puede estar separado uno del otro: *pensar el cuerpo para habitar la mente* y viceversa.

De allí que en el programa de la materia que dicto y en la cursada pro-

**Andrea Juliá**  
**uadercorporal1@gmail.com**

Actriz, directora, docente universitaria en técnicas corporales para la actuación.

Su actividad profesional se completa como: colaboradora de Regisseur, coreógrafa y entrenadora corporal para la escena; en la dirección teatral y como autora.

Es docente del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) y del Profesorado de Teatro (FHAYCS|UADER) y lleva 27 años de ejercicio en diferentes escuelas de teatro particulares e instituciones de Buenos Aires y el interior del país.

Ha dictado clases, seminarios y talleres en España, Brasil, Paraguay y Guatemala, Bolivia, México, EE.UU., Uruguay, entre otros EDA. (Escuela de la Asociación Argentina de Actores); Escuela Integral Manzana de las Luces, UB (Universidad de Belgrano), IUPA (Instituto Universitario Patagónico de las Artes), entre muchas otras.

Ha desempeñado cargos de gestión como Asesora Pedagógica de la Rectoría del IUNA-ENAD en el período 1998/2000. En el interior del país: como Asistente Técnico de Dirección Nacional de Teatro y Danza y del INT (Instituto Nacional de Teatro). →

piamente dicha, el alumno debe realizar lecturas teóricas, trabajos prácticos, observaciones de materiales filmicos y teatrales y devoluciones técnicas de trabajos realizados en clase.

Ahora bien, las primeras reflexiones me llevan a otros interrogantes y creo que este espacio en **Revista t** puede ser un lugar apropiado para abrir debate y como decía al comienzo, diálogo.

### ***Reflexiones acerca de la formación del profesor de técnica corporal y/o vocal para la escena***

El andar de los años dentro del Profesorado sumado al interés que despertó la carrera y la dinámica viva y propia de la docencia, me llevan a algunas preguntas:

¿Quiénes son aptos para el dictado de las materias específicas que abordan el trabajo corporal y vocal dentro de la formación del profesor de teatro? ¿Actores, bailarines, foniatras, cantantes?

Cuando me hago esta pregunta me interrogo también acerca de la formación específica que estamos ofreciendo; ya que nuestros profesores egresan aptos para el dictado de clases de teatro; pero ¿están siendo formados para formar actores? ¿Dar clases de teatro implica formar artistas?

Seguramente estas preguntas son más adecuadas para un foro que para un artículo pero veo en la creación de la Revista una buena excusa para abrir el interrogante y porque no empezar a pensar en

← Ha asistido a Congresos pedagógicos y teatrales en calidad de expositora y participante.

Ha trabajado en Televisión en más 30 producciones nacionales y en varios largometrajes argentinos, y en Radio como actriz protagónica de Radioteatro.

Su producción artística como actriz la contó desde 1977 hasta el momento en más de 90 obras de teatro bajo la dirección de prestigiosos directores argentinos habiendo trabajado en teatros de Argentina de América y Europa. ■

foros o encuentros pedagógicos en Gualeguaychú que nos permitan debatir estas y otras ideas.

Me gustaría poder hacer pie con esta propuesta de debate, ya que aspiro a poder crear un espacio de *formación para el dictado de clases del trabajo corporal para el actor* y así armar un equipo de docentes que puedan sumarse al dictado de las Cátedras de Corporal dentro del Profesorado.

Queda abierto el tema. ■

## Laboratorio-taller de jóvenes espectadores en el 17º reencuentro con el teatro en Hasenkamp

Lic. Diana Solari

*El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad... En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad.*

*Es nuestra situación normal. (Rancière, 2010, p. 23)*

La edición N° 17 del «Reencuentro con el teatro en Hasenkamp» apuntó a generar la difusión y circulación de grupos de teatro nacionales y la inclusión de nuevo público; articulando en una experiencia teórico-práctica y vivencial a través del Laboratorio-taller de jóvenes espectadores, a los mismos con los grupos de teatro.

Los elencos que participaron del evento, no sólo presentaron sus obras ante un público que espera

este acontecimiento año tras año sino que, además, el Reencuentro con el Teatro 2012, hizo foco en la integración de jóvenes y adolescentes como participantes activos del hecho teatral en su rol de espectadores, que por diferentes motivos son ajenos al mundo del teatro.

A partir de interrogarnos: ¿qué rol está cumpliendo el espectador de teatro en nuestros días? y ¿cuál es la relación que se desarrolla entre creador y espectador? Y con la convicción de la necesidad de *otro teatro*, de un teatro activo, «...de espectadores que se conviertan en participantes en lugar de ser voyeurs pasivos» (Rancière: 2010, 11) proyectamos puentes de comunicación y participación real entre los elencos y los jóvenes espectadores.

En esta dinámica conjunta, adhiriendo al concepto de *igualdad de las inteligencias* (Rancière: 2010)

entre los artistas y los espectadores, compartimos un tiempo y espacio de escucha, reflexión y acción. Los primeros, escuchando las diversas y diferentes interpretaciones y opiniones de su labor en el escenario y exponiendo los procedimientos y recursos del trabajo del actor y de la puesta en escena, y los segundos, no solo incorporando el lenguaje específico de las artes escénicas y las básicas herramientas de comunicación social, sino que, principalmente, ejercitando la mirada crítica.

«Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra» (Rancière: 2010, p. 23). Esta experiencia participativa e inclusiva, evidenció un espectador activo que observa, selecciona, compara e interpreta, y compone su propia obra. Esta acción individual es la capacidad que tiene cada uno de traducir lo que se percibe, lo que lo hace igual al otro. «Ese poder común de **la igualdad de las inteligencias liga individuos**, [la negrita se agregó] les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aún

cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino» (Rancière: 2010, p.23).

En coincidencia con Rancière: «El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella la produce» (2010, p.11) optamos por una puesta en acción del cuerpo de estos jóvenes espectadores, antes, durante y después de las representaciones, el conocimiento empírico como método de trabajo; en oposición a los procedimientos de lectura de teorías o manuales para su memorización y en el mejor de los casos su comprensión.

El objetivo del laboratorio-taller de jóvenes-adolescentes espectadores llegó a su concreción, cuando estos, en su rol de periodistas-comunicadores culturales, realizaron tareas de investigación y archivo, notas y reportajes a los artistas y autoridades del municipio, notas de opinión personal que subieron al

blog del evento, un programa de radio, la filmación y registro fotográfico de todo lo que acontecía en el evento, redacción de críticas a las obras y una bitácora del laboratorio-taller.

Pero nuestro objetivo, iniciado este año 2012, es más ambicioso, ya que pretende junto con los estudiantes, no sólo constituirnos en permanentes espectadores activos, sino, además, construir un pensamiento crítico y divergente, que nos permita pensar y pensarnos como sujetos sociales.

### **Producción de los jóvenes – adolescentes espectadores activos**

El material completo de los fragmentos reproducidos a continuación, más las entrevistas, programa de radio en FM Educativa 102.5, reportajes, videos y fotos esta disponible en [hasenkampreencuentrodelteatro.blogspot.com.ar](http://hasenkampreencuentrodelteatro.blogspot.com.ar)

Los dejamos con algunas de las producciones.

### **Críticas**

*Actores que permanecen en el tiempo.* Crítica de *Una noche con Niní*.

Por Brian Gómez (17 años) I.S.M.M

La obra se inspiró en la famosa actriz argentina Niní Marshall.

La actriz realiza una imitación estudiada de Marshall. La escenografía recrea y la música comparte las mismas características que el escenario, es decir, el mismo campo semántico. En esta obra rompe la cuarta pared y la actriz interactúa bastante con el espectador. Es muy recomendable.

*Payasos de calle.* Crítica de la obra *El cajón de los artistas*.

Por Facundo Pirez (14 años) I.S.M.M.

Los actores sabían improvisar y a pesar de la escasa utilería lograban que el espectador, use el poder de la imaginación en pos del fantástico mundo cirquero. Lo destacado de la obra era la complicidad de uno y otro personaje, ya que no hablaban, sino que se comunicaban. A pesar de algunos fallos, fue divertida y digna de ver para personas de todas las edades.

*Una oportunidad para reflexionar*

Por Santiago Rodríguez (16 años) I.S.M.M.



*Ruido blanco* presenta particularidades desde varios puntos de vista. En un principio, llama la atención que la actriz no se limita al escenario que tiene sino que utiliza toda la sala. Esto otorga al espectador un rol activo dentro de la interpretación.

Me resulta interesante ya que nos puede ayudar a replantearnos este tipo de cuestiones, y quizás, tener un cambio de actitud.

*Algo diferente.* Crítica de *Beatriz, historia de una mujer inventada.*

Por Sofía Collaud (16 años) I.S.M.M.

La idea me pareció muy buena y con una interesante puesta en escena. La actriz supo construir y diferenciar cada personaje a partir del trabajo de voces; es algo que uno no ve habitualmente cuando decide ir a ver teatro.

*Payasos en la plaza.* Crítica de *El cajón de los artistas.*

Por Alina Estefani (16 años) I.S.M.M.

Los actores desarrollaban muy hábilmente gestos y mímicas exageradas para atrapar al espectador, ya

que es muy difícil capturar la atención de estos pequeños. Las rutinas estuvieron muy bien planteadas, también la música, la decoración del espacio escénico, que simulaba.

## Crónicas

*Primer día del Laboratorio-Taller*

Por Vanesa Bacidalupe (18 años) Escuela N° 47 «Eduardo y Federico Hasenkamp».

El día jueves 1º de noviembre, en la Escuela de Arte y Oficios, nos reunimos para el Laboratorio-Taller, en donde llegaron mis compañeros. Esto me pareció muy interesante ya que me gusta mucho lo que tiene que ver con el teatro y con la radio. Nos explicaron cosas que por ahí yo no me daba cuenta o no conocía a la hora de ver una obra. Esto del taller es un muy buen proyecto para los que participamos, porque tiene que ver con nuestros intereses compartidos.

*Llegando al final*

Por Verónica Alarcón (16 años) I.S.M.M.

A partir del día sábado a pocas horas del medio día fuimos con los compañeros del taller a la Radio Edu-

cativa 102.5. Me tocó abrir el tema comentando un poco de que trata el taller, quienes somos los integrantes, a qué colegio asistimos, y quiénes son nuestros coordinadores.

### **Para saber más:**

#### *Laboratorio-Taller de jóvenes espectadores en Hasenkamp 2012*

- Coordinado por Belén Parrilla (integrante desde el año 2007 del equipo de coordinación del Programa de Formación de Espectadores. CABA)
- Está integrado por alumnos de la Escuela N°47 «Eduardo y Federico Hasenkamp» y del «Instituto Mariano Moreno». Hasenkamp.
- Ejes temáticos: Taller de elementos de análisis del hecho espectacular; Taller de elementos básicos de redacción periodístico y cobertura espectacular;
- Co-coordinadores: José Bantar, Claudio Vera y Diana Solari.

El Laboratorio-taller de jóvenes espectadores pertenece a *La trama* Asociación Civil de Difusión y Promoción de las Artes. Programa de Formación de Espectadores de teatro, cine y danza se desarrolla en el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires con el apoyo de Proteatro, Prodanza y diversas instituciones. Creado y Coordinado en 2005 por Ana Durán y Sonia Jaroslavs-

**Diana Solari**  
**solaridiana@gmail.com**

Licenciada en Teatro (UNL), Directora teatral (EMAD) y Profesora de Danza Clásica. Se ha desempeñado como bailarina, actriz y directora en diversos proyectos de Argentina y Brasil integrando diversas compañías de danza y de teatro.

En la actualidad es profesora de las asignaturas «Danza contemporánea I y III» de la carrera Danza Contemporánea de la Escuela de Música Danza y Teatro de la UADER, directora junto a la Prof. Valeria Folini del Proyecto de Investigación y Desarrollo Anual (PIDA): «Incidencia de los principios de la Antropología Teatral en la construcción de un entrenamiento del actor-bailarín» FHaYCS|UADER y profesora de teatro para niños, jóvenes y adultos en Hasenkamp.

Es en el marco de este proyecto que fueron convocadas por la Dra. Zayas de Lima a participar como expositoras en el Congreso Nacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (ALADAA) acontecido en San Miguel de Tucumán (Tucumán) en Octubre de 2012. ■

ky. Han coordinado el Laboratorio-Taller de Periodismo Crítico del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) Artes.

### 17º reencuentro con el teatro en hasenkamp



**17** REENCUENTRO  
CON EL TEATRO  
2 y 3 DE NOVIEMBRE 2012  
Sala de Teatro Artes y Oficios

AUSPICIADO Y RESPALDADO POR



Desde hace diecisiete años se viene desarrollando este festival con programación de obras y de actividades complementarias.

En el 2012 se articuló con el Laboratorio-taller de jóvenes espectadores, dictado por Belén Parrilla que desde el año 2007

integra el equipo de coordinación del Programa de Formación de Espectadores de teatro, cine y danza, creado en 2005 y coordinado por Ana Durán y Sonia Jaroslavsky, que se desarrolla en el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

En esta oportunidad los alumnos que integraron el Laboratorio-Taller pertenecían a las escuelas N° 47

«Eduardo y Federico Hasenkamp» y el Instituto Mariano Moreno, aprendieron los elementos básicos del hecho espectacular y de redacción periodística y cobertura. Así, el teatro se convirtió en una herramienta pedagógica donde los jóvenes experimentaron el oficio de críticos de teatro

### Programación del 17º Reencuentro con el teatro en Hasenkamp (2012):

- Grupo *Llerta de nariz* (Paraná) Obra de circo teatro: *El cajón de los artistas*. Actúan: E. Alassia y N. Pisan. Dirección: L. Bogado.
- Grupo *Teatro de títeres Laura Pagés*. (Buenos Aires) Obra: *Beatriz, historia de una mujer inventada*. Actúa: I. Pagés. Dirección: S. Mercurio.
- Grupo *Los Naranjos* (Hasenkamp). Obra: *Ruido blanco*. Actúa: S. Aranda y N. Ibáñez (Músico). Dirección: D. Solari.
- Grupo: *Ladran Sancho* (Gualedguaychú). Obra: *Una noche con Niní*. Actúa: M. Veronesi. Dirección: R. Dallaglio.
- Grupo: *Caranday* (Maciá). Obra: *Vanka*. Actúa: J. Romero.

▪ Grupo: Teatro del Bardo (Paraná) Obra. *Fedra en Karaoke*. Actúa: J. Kohner. Dirección: V. Folini. ■

### **BIBLIOGRAFÍA**

▪ RANCIÈRE, J. (2007). *El Maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. 1ª ed.- Buenos Aires. Libros del Zorzal.

▪ RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. 1ª ed. Buenos Aires, Manantiales.

▪ DEBORD, G. (1967) *La sociedad del Espectáculo*. Disponible en: [PDF] La Sociedad del espectáculo, Guy Debord .

▪ Revista Observaciones [www.observacionesfilosoficas.net/.../sociedadDebord](http://www.observacionesfilosoficas.net/.../sociedadDebord)

## **El ser y el deber ser de la crítica teatral. Aproximaciones sobre el papel de la crítica teatral en la ciudad de Gualeguaychú**

Renata Dallaglio

A propósito de la **Revista T**, me preguntaba cuál sería el sentido de arrojar una publicación de características universitarias a la comunidad. Me planteé en principio qué quería hacer con la revista además de sacar a la luz todas las visiones que tenemos sobre el teatro tanto alumnos como docentes del profesorado de teatro y los teatristas en general.

**T** es una revista de reflexión, de análisis, de debate, de formación sobre las artes escénicas. Creo entonces que, como responsable tanto de la cátedra de Teoría y Crítica Teatral como de este espacio, no podía comenzar de otra manera.

Así como no hay fórmulas para analizar un espectáculo, tampoco hay definiciones precisas y acabadas sobre lo que es o implica la actividad crítica.

Puedo empezar arriesgando que el trabajo crítico es una tarea de construcción, se construye un modo

de ver, una posible lectura sobre una obra o espectáculo en un determinado momento socio cultural, por lo tanto, a su vez es una tarea de destrucción, se destruye a sí misma para adaptarse e ir a la par de las permanentes innovaciones estéticas. El crítico no puede hacer oídos sordos, así como tampoco pretender solo articular conceptos y saberes.

Como ya lo ha afirmado José Monleón el crítico suele ser un hombre conservador y entre éste y el creador teatral se establece una tensión al intentar afinar referencias conocidas a nuevas tendencias o estéticas emergentes. De esta manera afirma que «(...) es un fenómeno habitual y hay que aceptarlo: la mayor parte de los críticos defienden a su generación (...) defiende un estilo, una concepción del teatro globalizada que luego entra en colisión con la vanguardia» (MONLEON: 1990: 37).

Si preguntamos a personas no especializadas qué entienden por crítica y crítica teatral, las respuestas más frecuentes se asocian a juzgar si una obra es buena, mala, regular, linda o fea; en términos más valorativos suelen decir cinco estrellas, dos, tres, según su opinión a partir de la combinación de lo que siente y lo que sabe frente a ese hecho estético. Luego aparece otra palabra la de «crítica constructiva» un tanto extraña y tibia, para teñir de un aspecto positivo algo que no lo es tanto.

Ahora bien, ambas son opiniones que puede emitir cualquier sujeto y todas son válidas ya que una obra siempre está hecha para ponerse frente a la mirada del otro. Pero la o las preguntas que aparecen son: ¿Este tipo de *opinión* es la que ejercita el especialista? ¿Cuál sería el verdadero sentido de la crítica teatral? Y mejor aún: ¿cuál sería su función dentro del campo teatral y cultural? Y profundizando aún más, ¿cuál sería su función dentro del campo teatral y cultural de Gualeguaychú?

Por todo lo expuesto hasta aquí, resultaría imposible y hasta incómodo arriesgar una definición completa y acabada sobre lo que la actividad crítica debe-

**Renata Dallaglio**  
**renatadallaglio@gmail.com**

Licenciada en Artes Teatrales y Cinematográficas (UBA), actriz, guionista y directora teatral.

Se desempeña como docente en Gualeguaychú en el Profesorado en Teatro de la Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales (UADER), del Instituto Superior de Arte (ISA) y del Instituto Superior de Perfeccionamiento y Especialización Docente (ISPED).

Actualmente dicta talleres de teatro en Casa de la Cultura y lleva adelante dos compañías de teatro: Posición Cero y Ladrán Sancho, en la ciudad de Gualeguaychú, Entre Ríos, Argentina.

Sus más recientes trabajos son: *Noche de misterio en la azotea* (2013), dramaturgia, dirección y puesta en escena. *Una noche con Nini* (2012-2013), dirección y puesta en escena. *Sonsonetos* (CABA. 2011-2012), actuación, Director: Jorge Rod. *Septiembre For Export* (2009- 2010), puesta en escena y actuación. ■

ría ser y hacer, no obstante sí se podría experimentar un acercamiento a lo que no es o al menos no debería ser. Parafraseando a Osvaldo Pelletieri (1992) la crítica no debería ser meramente informativa, tampoco memorialista, mucho menos prejuiciosa ni buscadora de defectos, tampoco se trata de que el crítico solo haga gala de sus conocimientos.

El crítico debe brindar mucho más que información, su actividad tiene que convertirse en una poética histórica, situada en un contexto y un proceso histórico de desarrollo. Es decir que además de comunicar debe ser creativa, capaz de despertar el interés a la reflexión en los lectores y espectadores de las obras que están inmersas en una determinada realidad cultural.

«El crítico sabe que cuanto analiza, interpreta y juzga debe ser argumentado rigurosamente y que para eso debe formarse todo el tiempo (...) Debe establecer conexiones del teatro con la cultura más allá de lo artístico. Debe cuidar su carácter de escritor y su uso de la lengua, privilegiando la comunicación y la transparencia expresiva sin perder la especificidad del lenguaje técnico de su materia, la estética y la poética literaria» (DUBATTI: 2009: 32-33)

A partir de aquí entonces, la cuestión es comenzar a pensar cuál sería la función de la crítica teatral en Gualeguaychú, ciudad que desde siempre se ha caracterizado por tener un diverso abanico de artistas y obras en todas las ramas. El teatro no escapa a ello.

Ahora bien, la presencia del Profesorado de teatro y la reciente restauración del Teatro Gualeguaychú,

son dos fenómenos muy importantes a tener en cuenta a la hora de analizar la actividad cultural, teatral y artística en general.

Es decir que como críticos no podemos ignorar que existe un profesorado que arroja teatreros y docentes y también importa otros, ya que muchos de los alumnos son artistas oriundos de otras zonas y al instalarse aquí ofrecen a la comunidad sus propias producciones teatrales. No se puede ignorar la relación entre teatro y educación desde la red nacional de profesores de teatro Dramatiza, los proyectos pilotos impulsados desde el mimo profesorado y *Gualeguaychú joven*<sup>1</sup>.

Como críticos debemos saber y estar al tanto del funcionamiento del Teatro Gualeguaychú, de las obras y espectáculos que allí se presentan, así como también todas las actividades culturales oficiales e independientes que se llevan a cabo en otras salas de la ciudad.

1 Gualeguaychú Joven, es un certamen artístico cultural que se realiza en la ciudad desde el año 1992, destinado a alumnos de las escuelas secundarias. Los ítems son teatro, música, pintura mural, danza, letras, carrozas y más recientemente fotografía. Cada curso participa en al menos tres ítems. Sus trabajos son evaluados obteniendo un puntaje, que luego se sumará al puntaje general obtenido de las tres competencias. El objetivo es acercar a los adolescentes a las expresiones artísticas.

No es menor el vínculo entre Arte-Cultura y Turismo, desde el «Carnaval del país» hasta las actividades complementarias y las alternativas.

Ya con este panorama podemos ver que los tipos de espectáculos que se ofrecen son variadísimos, por tanto es de esperar que los públicos también lo sean.

Ahora bien, si pensamos a la crítica como un trabajo de análisis y reflexión sobre la realidad cultural, hay que pensar entonces, dónde se va a publicar cada uno de los trabajos (suplemento, revista independiente, columna de opinión en los diarios locales, colaboración en revistas de interés general, espacios en radios y televisión, etc).

En Gualeguaychú existen pocos medios destinados exclusivamente al teatro, no obstante se pueden encontrar suplementos de arte y cultura, pertenecientes a los diarios locales y otros independientes, que encuadran perfectamente con el perfil del crítico de teatro. Una vez que se tenga en cuenta el medio de publicación, se pensará en los posibles lectores y desde allí entonces, comenzar a producir y armar una poética de la crítica teatral.

Volvemos entonces al planteo central sobre la función de la crítica teatral en Gualeguaychú. Como afirma Pelletieri (1992) la crítica debe aparecer como una *institución mediadora* entre el público y los creadores. Interpreto ante esta noción que el papel de la crítica para este momento intenso y acumulativo de la actividad teatral local debería ser el de formar espectadores. Sí, una institución que mediante sus notas, escritos y también de forma oral en radios y TV, enseñe a ver y a disfrutar de las producciones que se realizan en la ciudad y fuera de ella.

¿Qué significa desde este panorama formar espectadores? Pregunta compleja ante la cual intentaré arriesgar de la misma manera que como lo hice con la actividad crítica. Formar espectadores no significa recomendar tal o cual obra por el hecho de que es bueno e interesantes o simplemente porque es de un grupo conocido. Formar es enseñar, es la parte didáctica que reclama Pelletieri a propósito de la buena crítica. En principio, significa enseñar *a ver* teniendo en cuenta el contexto de producción de la obra así como también el contexto de recepción, considerando que es un hecho enteramente cultural; luego, formar es



## [El ser y el deber ser de la crítica teatral]

motivar para que la gente vaya al teatro, formar entonces significa perseverar y mantener estos propósitos y objetivos. Formar nuevos públicos que tengan el hábito de ir a ver todo tipo de teatro, no solo el de los espacios oficiales.

A su vez es muy importante destacar que la oferta teatral debe estar al mismo nivel y más también ya que en la medida en que haya público habrá teatro.

No hay manuales, no hay libros que indiquen específicamente como analizar tal o cual espectáculo o mejor dicho si: cada obra propone un modo de analizar ante el cual el crítico debe estar abierto para sumarle su interpretación teatral, social y cultural. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- DUBATTI, Jorge (2009). *Crítica y verdad, en Teatralidad*. Revista Literaria, año 1, N °1, Venezuela . Ed. Proyecto Codarte.
- ECO, Humberto (1986). *Los límites de la interpretación*. Ed. Lumen.
- MONLEÓN, José (1990). *El lenguaje de la opinión: El crítico*. Revista del CELCIT, n° 1, Buenos Aires, Argentina.
- PELLETIERI, Osvaldo (1992) «Función de la Crítica periodística en el teatro latinoamericano». En ROSTER, Peter; ROJAS, Mario (Editores). *De la colonia a la posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina. Galerna.
- UBERSFELD, Anne (1988) *Las trampas de la crítica*. Simposio Internacional de los Críticos y Teatrólogos. Yugoslavia.

## Las creaciones teatrales obreras colectivas

Carlos Fos

Las creaciones artísticas de los movimientos obreros argentinos, sus luchas, sus logros, sus convicciones y aún sus contradicciones han sido víctimas de aproximaciones ensayísticas superficiales, con olvidos premeditados. Este fenómeno es apreciable en textos escolares o de divulgación no especializada. Así, la maquinaria de la simplificación y el ninguneo planificado silencia la rica experiencia de diversas expresiones de los trabajadores organizados argentinos en el devenir de su historia.

Esta experiencia incluye una producción artística numerosa y destacable, concebida como alternativa a otras pergeñadas desde los centros de poder. Quedan, pues, esquemáticos y borrosos retratos de proyectos «derrotados por la ingenuidad de sus planteos». Este presupuesto es el que abonan las burguesías locales,

en su esfuerzo por edificar esquemas de pertenencia a un *todo nacional* funcional a los fines que persiguen.

En el mejor de los casos, estas agrupaciones clasistas son estereotipadas como *románticas*, sin capacidad para entender las estructuras del poder. Tal pintura es aceptada cuando la fuerza de las mismas es inexistente y el triunfo de los sectores que sostienen *el orden* parece asegurado. De lo contrario, éstas utilizarán todos sus medios para caracterizar como extremistas peligrosos (nuevas terminologías que reemplazaron al obsoleto epíteto de maximalistas) a los actores gremiales revolucionarios. Esta crónica oficiosa, que cristaliza contenidos en la mente de los *habitantes de a pie*, poco tiene que ver con la historia científica, trivializándola, arrebatándole su capacidad transformadora. El movimiento anarquista ha

experimentado esta operación de disolución en la memoria común durante décadas. En las últimas dos décadas este proceso se ha corregido a través de la aparición de publicaciones especializadas y de la producción de estudios realizados con rigurosidad y sostenidos en bases epistemológicas adecuadas.

Con entrevistas pautadas, realizadas a cientos de militantes libertarios, he podido trazar un detallado mapa del accionar del movimiento en nuestro país. Enfocado en el desarrollo de sus proyectos culturales y educativos, he tenido las herramientas suficientes para desenterrar un espacio muy dinámico, generalmente ausente en los tratados generales de historia o reservado a estudios específicos.

Mi pretensión ha sido rescatar a luchadores que no ocuparon espacios legitimados y de gran visibilidad en el movimiento ácrata local. Muchos de ellos carecen de descendencia y su aporte al teatro político aficionado hubiera muerto con su desaparición física. Por ello, es que no deseo generar textos fuentes, sino colaborar en la reflexión sobre el valor del teatro como elemento de convivio festivo a pesar del carácter didáctico de la propuesta.

Luego de registros generales me centré en los testimonios de los obreros y luchadores anarquistas anónimos, es decir, en aquellos que no habían ocupado cargos de conducción en gremios o contaran con prestigio como teóricos pero que sí hubieran desarrollado una tarea encomiable en la difusión del ideal a través del teatro.

**Carlos Alberto Fos**  
***cfos@complejoteatral.gob.ar***

Historiador y antropólogo teatral, dedicado al análisis de fiestas indígenas y a la historia del teatro obrero en Latinoamérica. Entre más de veintiocho libros publicados menciono: *La fiesta de San Lucas, un desafío* y *En las tablas libertarias*, siendo colaborador de revistas especializadas locales y extranjeras. Codirector del Centro de Documentación de teatro y danza del CTBA y asesor de instituciones similares de Argentina y el mundo. Presidente de la AINCRIT (Asociación de crítica y teatro de la Argentina). ■

La estrategia del movimiento fue crear sus propios espacios de creación y difusión cultural, en un intento por trasladar de los lugares burgueses de dominancia en el campo, el peso excluyente de los núcleos de concentración del poder real, tanto económico como político. Textos sencillos, plagados de barroquismos y de conceptos ideológicos de profundidad inusual, se apoya-

ban en la repetición para salvaguardar el mensaje a transmitir. La pobre calidad final de muchas de las propuestas dramáticas se debe a la falta de recursos y a la inexperiencia de los improvisados teatristas.

A pesar de las dificultades, en nuestra investigación, descubrimos obras de erudición remarcable, escritas con oficio, comparables en su estructura y bondades estéticas a las que poblaban la cartelera porteña. Por supuesto, lo que variaba era la temática y el ideario que les animaba.

Este era el ánimo que perseguía el taller de don Enrico Giulio, obrero ceramista y poeta, devenido en escritor de monólogos. Giulio pretendía que todos sus alumnos intervinieran en la elaboración de los textos dramáticos que preparaba. Solía comenzar los encuentros con un breve discurso sobre el significado de la democracia burguesa, las trampas del republicanism sostenido por los sectores concentradores del poder o las traiciones cometidas hasta entonces por los autodenominados partidos populares, en especial el radicalismo y los socialistas reformistas. Terminada la breve alocución, siempre acompañada de un tono enfático y ademanes, exhortaba a los miembros

del taller a discutir críticamente su posición y a escribir sus impresiones al respecto. Así lograba un rico debate, que se traducía en una extensa redacción a la que Giulio pulía en estilo y la daba forma de monólogo. El proceso descrito podía durar semanas y no se completaba hasta oír la opinión fundamentada de cada uno de los noveles escritores. Una vez que consideraba finalizado al texto, se elegía al personaje que serviría de canal de transmisión del mismo. En general se optaba, en una suerte de respuesta a convenciones preexistentes, por un obrero o joven militante anarquista, que representaban como sujetos de pensamiento crítico, al movimiento en conjunto. Para concretar esta segunda fase, solían leer el producto escrito en voz alta, siendo frecuente realizar nuevos ajustes si algún fragmento sonaba poco convincente o si surgían ideas que amplificaran con mayor acierto lo expuesto. Tan sólo restaba seleccionar al encargado o encargada (la participación de mujeres en este taller fue importante) de presentarlo en público. A medida que el taller contó con mayor cantidad de concurrentes, aunque siempre el número fue inestable, las ambiciones de Giulio crecieron e intentó generar

textos de mayor extensión y con temáticas diferentes. Preocupado por el desconocimiento que los obreros tenían de la historia de la humanidad, decidió presentar núcleos fundamentales de la misma para incorporarlos como disparador de futuras obras de teatro.

La conquista de América por los europeos y el posterior proceso de sustracción de sus riquezas en su beneficio fue el primer punto sobre el que enfocó su interés. Decía Giulio: «La necesidad de formar nuevos militantes exigía de un esfuerzo mayor por parte de todos nosotros. Las dificultades eran demasiadas y la escasez de recursos económicos y humanos era evidente. (...) Una de las cosas que me preocupaba era la ignorancia manifiesta de los que se acercaban al taller sobre la historia universal. Los que contaban con algunos datos habían sido enajenados por la educación burguesa y repetían hechos aislados desde la posición dominante. (...). Ante tal estado de cosas escribí un pequeño monólogo que sirviera como generador de debate»<sup>1</sup>.

Sólo preservamos algunos fragmentos de este texto inicial, resguardado por el propio Giulio en cuader-

nos de anotaciones, amarillentos y de dificultosa lectura. En uno de los momentos recuperados para esta investigación, el cacique de una comunidad exclama ante el atropello del español:

«Cacique: Ustedes dicen ser los civilizadores, los hombres que nos traen a un Dios bueno y generoso. Pero ignoran nuestras creencias, nos persiguen y no veo bondad en robar nuestras pertenencias. Nosotros respetamos la armonía con la naturaleza y sólo tomamos lo que necesitamos para subsistir prósperamente. No nos guía la codicia ni matamos por ella. Ustedes por el contrario sólo buscan el metal dorado, despreciando la vida y arrebatándola a los indefensos. Sus mentiras deben ser descubiertas. No llegaron a estas tierras a colaborar, sino a conquistar y a convertirnos en sus esclavos. Desprecian nuestras civilizaciones y cierran nuestros templos y hogares. No podemos seguir permitiendo que nos usen como a animales porque somos seres humanos con dignidad. Y por ello, les comunico a mis hermanos que la hora de la resistencia ha llegado»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Entrevista personal a Enrico Giulio, Rosario, 1984.

<sup>2</sup> Fragmento de monólogo en suelto sin editar, aportado por Enrico Giulio.

En este primer momento de la obra se observan dos características que atraviesan a la producción libertaria teatral: la presentación del problema y la apelación al público a través de la arenga política. Siguiendo esta estructura que se reitera en los textos ácratas en el final del monólogo hallamos, desde el personaje esclarecido, la salida al estado de situación.

«Cacique: Pero la hora de nuestro pueblo está llegando. Los hermanos de todas las regiones debemos unirnos, dejar de lado viejas diferencias y enfrentar al tirano. No hay que temerles porque la verdad está de nuestra parte. Este mensaje es fundamental y tiene que ser llevado a todos los rincones, hasta los más lejanos. La batalla por nuestra liberación ha comenzado y los españoles y sus aliados serán expulsados de nuestras tierras. Y volveremos a labrar, a cantar y a danzar como en el pasado. El secreto está en retor-

nar a nuestros principios de vida, tan alejados de los valores que desean imponernos. ¡Qué retumben las voces de los antepasados! ¡Alcemos nuestras voces y despertemos! Porque la tierra que ellos llaman América no es dócil y se levantará frente al opresor. Cada uno de los pueblos es testigo de que el europeo sólo se mueve por interés y pretende repartirnos como esclavos para enriquecerse. Aunque sus libros cambien la historia nuestra resistencia y nuestra palabra deberá ser escuchada más allá de los tiempos»<sup>1</sup>.

El texto sufrió cambios luego de ser presentado ante los integrantes del taller, en virtud de elementos emergentes en las discusiones que el colectivo del taller consideraba enriquecedores y clarificadores. En próximos ensayos analizaremos el camino que el monólogo transitó hasta convertirse en el inédito melodrama *El despojo silenciado*. ■

---

<sup>1</sup> Ibídem cita 2.

## **Un teatro de la memoria. Los adioses de José de Víctor Viviecas (Colombia)<sup>1</sup>.**

Mauro Basaldúa

*Los adioses de José* de Víctor Viviecas se considera un modelo de teatro político, de memoria, de resistencia, que provoca y despierta conciencia y actitudes críticas del espectador.

El quehacer teatral de Colombia durante las tres últimas décadas, es muy activo e itinerante, ya que los grupos teatrales, han producido intercambios con los demás movimientos de Latinoamérica y España.

Los festivales nacionales desarrollados a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, ganaron popularidad cuando actores, productores montaron obras dirigidas a la familia, siendo un lugar de encuentro, evaluación y difusión del teatro colombiano.

Numerosos actores se formaron en la importante Escuela Nacional de Arte Dramático, en la cual se



destacaron profesores, actores y directores extranjeros y entre ellos de nuestro país.

No fue menor la creación del teatro Escuela de Cali integrado por alumnos egresados de la misma.

Estos movimientos teatrales significaron el trabajo con nuevas tendencias, estilos y métodos.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del trabajo final realizado para la asignatura Historia del Teatro Latinoamericano y argentino II a cargo de la profesora Cristina Quiroga.

Cabe agregar que los dramaturgos colombianos, basados en dramas de la memoria, traslucían una fuerte crítica-político-social, creando de esta manera, un relato poético de los hechos.

### **Comprender la historia para sentir el teatro**

En el año 1929 la crisis económica mundial provocó la llegada al poder de los liberales, se llevaron a cabo reformas económicas fiscales, y se reforzó el papel de los sindicatos.

El 9 de abril de 1948 se produce el asesinato del líder del movimiento popular liberal, Jorge Eliécer Gaitán, quien propugnaba por un cambio real en las políticas del estado: inversión social, derrota de la corrupción, educación pública, fomento del arte y culturas nacionales, reforma agraria, control a la especulación financiera e independencia en la política internacional.

Al conocerse el asesinato del líder en Bogotá se originaron incendios y saqueos, a esta revuelta popular se la conoce como *Bogotazo*, esto trajo en consecuencia un sistemático genocidio político que provocó asesinatos, solo lograron salvarse grupos de campesinos desterrados y arrojados para poblar territorios vírgenes y otras ciudades.

La guerra en Colombia se hizo factible por las pugnas entre las guerrillas liberales y el gobierno, las matanzas producidas originaron resistencias, obligando a las fuerzas de estado a negociar la paz

**Mauro Basaldúa**  
**maurobasgchu@hotmail.com**

Egresado de la carrera de Profesorado de Teatro de la UADER.

Actualmente es docente de teatro en el Instituto de Formación Docente Continua de Villa Paranacito, departamento de Gualeguaychú y en la Escuela Normal Superior «Olegario Victor Andrade» de Gualeguaychú.

Como mimo y actor se desempeña en teatro, televisión y en publicidad para diarios locales. ■

con los levantados. Esta negociación fue traicionada, asesinando a los líderes guerrilleros, solo se salvaron los campesinos quienes no llegaron a negociar y se internaron en las selvas.

En el año 2002, durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez se originaron manifestaciones procedentes del régimen autoritario, las cuales desembocaron en guerras civiles, en violencias generalizadas o en guerras contra la



sociedad y el Estado. El gobierno no descarta esas calificaciones y reivindica la defensa de la democracia amenazada por el terrorismo, negando de manera absoluta la existencia del conflicto.

Esta suma de violencia histórica e inexplicable en la sociedad de Colombia, motivó a Viviescas, autor del mismo país, a escribir en el año 2006, una de sus obras más comprometidas, *Los adioses de José. Memoria*.

El autor de *Los adioses de José* nacido en Medellín Colombia, en el año 1958, tuvo durante su investigación, que explorar los temas para motivar su escritura como es la problemática de la realidad política y social de Colombia, contribuyendo la búsqueda hacia una nueva dramaturgia nacional.

La obra fue estrenada en el Teatro San Martín de Caracas en junio de 2007.

Viviescas, autor, director, maestro y doctor de dramaturgia, doctor en estudios teatrales de la Universidad París III Sorbonne Nouvelle y Magister en literatura de la Universidad Javeriana. Doctor en Estudios de la Universidad de Bogotá. Profesor asociado del Departamento de Literatura de la Universidad Nacio-

nal de Colombia, director de Teatro Vreve Proyecto Teatral y diseñador de espacio escénico.

### *Los adioses de José*

Por medio de un monólogo con fragmentos poéticos José, un hombre entre 57 y 62 años, cuenta la historia de su país, su propia historia, cargada de pobreza, muerte, violencia y soledad. Rememora en escena los viejos momentos en compañía de su mujer e hijos, que desaparecieron como consecuencia de la guerra.

*Los adioses de José*, es una obra que invita al espectador a situarse en lo acontecido en el conflicto colombiano.

El actor Fernando Pautt, debió ponerse en la piel de un campesino, José, quien a través de su relato apela a la memoria para contarnos los momentos vividos felices y desgarradores.

Los elementos que manipula José en escena, son muestras de su pasado; invitan al espectador a transportarse a lo acontecido en Colombia, su país, y así lograr interpretar su historia.

Es esta pieza un arte, considerada un ejemplo de poética de la memoria, que hace que el relato de José

se convierta en metáfora de las desgracias, característica de este *Nuevo Teatro colombiano*, que hace comprender las causas del conflicto, para lograr resistir la historia y así despertar conciencia y actitud crítica.

*Sin que me hubiera dado cuenta, mi hijo se volvió un muchacho de esos.*

*Se la pasaba en la calle.*

*¿Qué hacía?*

*¿Atracaba a la gente?*

*¿Robaba?*

*Nunca le vi nada. Nada.*

*Un día lo mataron.*

*Le dieron primero en las piernas para que no fuera a salir corriendo,*

*dijo alguien. “Las debía”, dijo otro.*

*¿Deber qué? Digo yo. Todo nos lo debían a nosotros.*

*Una larga lista de deudas, de plazos, de postergaciones (...)*

Acto I Escena VII

A través de este fragmento extraído de la pieza, José, acompañado de objetos que extrae de una caja de cartón y al exhibir una fotografía de su hijo trae a la

memoria el recuerdo de la pérdida de este en pleno conflicto colombiano.

Sin haber podido hacer nada, relata de modo desgarrador su muerte, tal como sucedió.

Como dice Dubatti: «Política es toda práctica o acción textual o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder...» (DUBATTI: 2006: 10)

El mismo autor menciona que lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y ésta cumple con una función social o sea brinda un servicio social, tiene la capacidad de convertir en poética y tematizar los problemas de la comunidad.

Todo teatro es político, provoca, despierta conciencia y actitud crítica. Además es resistente, es decir resiste a la crisis en el momento histórico que se halla debilitado.

Otra función del teatro político es su poder de convencimiento.

La intensidad poética o artística, contribuye a producir sentido político. Por lo tanto a mayor intensidad del arte, mayor intensidad política.

Roberto Cossa expresa que «El teatro siempre hace política, es un teatro rebelde, le pone el pecho al autoritarismo...» (En DUBATTI: 2006:12).

*Los Adioses de José* por su parte, muestra claramente la fuerza política del teatro en lo que se refiere su capacidad metafórica.

Debo agregar que son característicos en el arte colombiano los hechos de memoria, los hechos silenciados, culturas y movimientos artísticos populares y proyectos nacionales que contribuyan a detener la guerra y construir la paz. ■

## BIBLIOGRAFIA

- CLACSO. *Enciclopedia Contemporánea De América Latina y el Caribe*. Página 12. Tomo 21. Boitempo Editorial, pp. 326-327.
- DUBATTI, Jorge y otros (2006). *Teatro y Producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires. Ediciones del CCC.
- GRAN ENCICLOPEDIA UNIVERSAL Cla/Con. Tomo 10. Espasa Calpe. Clarín. Buenos Aires.
- SATIZÁBAL, Carlos Eduardo. «Corporación Colombiana de Teatro. Universidad Nacional de Co-

lombia». En PROAÑO GÓMEZ, Lola; GEIROLA, Gustavo (2010). *Antología de Teatro Latinoamericano*. Tomo 1 (1950-2007). Colección estudios teatrales. INT, Buenos Aires.

- PROAÑO GÓMEZ, Lola y otros (2010). *Antología de Teatro Latinoamericano*. Tomo 1. (1950-2007). I.N.T. Buenos Aires. Pp. 551-552

## WEB:

- [www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm)
- [http://200.21.104.25/artesescenicas/downloads/artesescenicas2\(2\)\\_7.pdf](http://200.21.104.25/artesescenicas/downloads/artesescenicas2(2)_7.pdf)
- <http://razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-libros-temas-33/2572-los-adioses-de-jose-el-abismo-del-olvido-y-la-memoria.html>
- <http://criticamohan.blogspot.com.ar/2011/11/colombia-la-memoria-de-un-hombre.html>
- <http://www.captel.com.ar/nota.php?id=3133&at=agenda&seccion=agenda>
- <http://kepler2.unet.edu.ve/noticias/574-hoy-a-escena-qlos-adioses-de-joseq.html>