

etruria

Revista independiente de literatura juvenil

Precio de tapa \$20.-

REVISTA DECLARADA DE INTERÉS CULTURAL PARA LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
POR LA LEGISLATURA 567/06, 23/11/06

Año 4 Número 8 / Literatura y teatro / Junio 2009



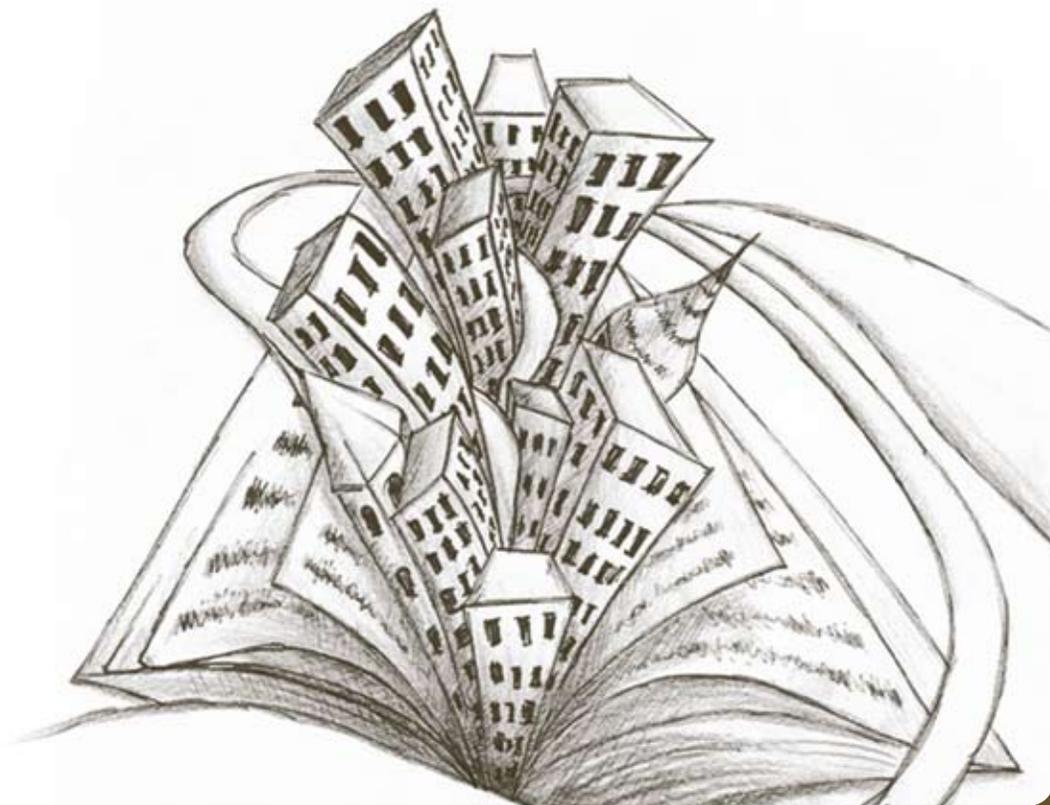
Entrevista a Lito Cruz Con el soplo divino de los dioses sobre el escenario

Escribir teatro • La serpiente de Tierra Caliente • Teatro clásico, alumnos posmodernos
Teatro + memoria= identidad • Fiesta y teatro
DOSSIER: Iluminaciones sobre Literatura Infantil y Juvenil

SUMARIO

- 3 Editorial
- 4 Etruria: tres años y su primer congreso
- 5 Teatro clásico, alumnos posmodernos
- 8 Encuentro de Teatro Infantil y Juvenil La Plata 2004-2005
- 10 Escribir teatro
- 11 Fiesta y teatro
- 14 La serpiente de tierra caliente
- 15 Ariosto y Ruzante, exponentes del teatro renacentista
- 18 La Malasangre
- 20 Entrevista a Lito Cruz
- 24 Teatro griego antiguo. La tragedia griega
- 26 Teatro + memoria = identidad
- 28 Teatro bilingüe en la escuela
- 29 El teatro que no vemos
- 30 Teatro y otredad
- 31 El teatro, el exilio y la defensa de una lengua

- 33 DOSSIER: Iluminaciones sobre la literatura infantil y juvenil**
- 34 Entrevista a Lidia Blanco
- 36 Los niños no son de papel
- 39 La alucinación de Gylfi (mitos nórdicos)



*etruria*Revista independiente de
literatura juvenilAño 4 Número 8
Literatura juvenil y teatro
Junio 2009

Ilustración de tapa:
La comedia y la tragedia (1926)
Autor: Giorgio de Chirico

DirecciónLic. Alicia Stella Maris Dieguez
Prof. Ángela Gentile**Columnistas**Prof. Mónica Claus
Prof. Guillermo Pilia
Prof. Gerardo Balverde**Agradecimientos**Triunfo Arciniegas
Lidia Blanco
Adela Basch
Malena Cadelli
Daniel Alejandro Capano
Julio Coronel
Lito Cruz
Cristina Demo
Marcelo Mainini
María Florencia Nelli
César Palumbo
Ana Cecilia Prenz
Claudia Sánchez**Diseño**

Gisel Helouani

ImpresiónGráfica Segarot, Humberto 1°
2357, Buenos Aires. La tirada de
la presente edición es de 1.500
ejemplares.Etruria recibe toda su corre-
spondencia en Uruguay 252 4° 16
(C1015ABF)
Teléfono: 4963-4683
e-mail: laetruria06@yahoo.com.ar

Estamos solos en el escenario del mundo, nos acompañan algunas sombras y unos pocos perfiles. Giramos y ante nuestra mirada se desvanece el alba, toman cuerpo los libretos y vuelan por los extensos caminos del arte de conjurar nostalgias.

Nuestra mirada aguarda en territorios a descubrir, se detiene en tantos espacios y se disuelve en las antesalas. Los murmullos se acercan lentamente, trepan simulando pisadas, se ubican sobre las tablas, lanzan los sueños a la platea y crece en vigiliass el corazón del espectador antes de entregarse a la magia.

Desgarrada la luz se cala hacia el corazón en espera; en tanto los actores entran en las máscaras.

El teatro juega y nos abandona en los párpados de un dios, se hace universal y multitudinario en las calles, celebra la vida de pie y nos participa de abismos y batallas mientras se van enciendo las luces y no hay telón, sólo palabras.

Alicia Dieguez y Ángela Gentile

**Propietaria:** Alicia Stella Maris Dieguez

Registro de la propiedad intelectual N° 687217

Etruria no se hace responsable de los artículos firmados. Queda totalmente prohibida la reproducción total o parcial de los textos de ésta revista sin mencionar su origen.

Tres años y ...

Por Alicia Dieguez

Hace tres años nos lanzábamos en esta aventura que es Etruria con un puñado de sueños. Publicar de manera independiente en Argentina es difícil, sobre todo cuando se quiere mantener determinado perfil, y cuando se defienden las ideas con que se gestó la revista: alumbrar aquellos libros y temas que están publicados, es decir, aceptados por el mercado, pero que por distintas razones no circulan en las aulas.

Nuestro trabajo en las aulas, a diario, con jóvenes fue la impronta de nuestra publicación así como también iluminar la crítica y la teoría literaria pero sin caer en recetas facilistas, reconociendo que cada docente debe estar comprometido con su tarea y puede elegir por sí mismo que textos llevará a sus clases. Una tarea apasionante y de gran responsabilidad social.

Hoy que se habla tanto de la lectura y de formar lectores, nos aventuramos a otro desafío: organizar el Primer Congreso de Literatura Juvenil Latinoamericana y

Gallega. Nuevamente, con un puñado de sueños, mucho voluntarismo (porque en nuestros países latinoamericanos es necesario) y grandes amigos que nos quieren y apuestan a nosotros estamos en el armado del mismo. Ya están confirmadas la presencia de escritores de Ecuador, Brasil, Uruguay y Bolivia. Participarán Liliana Bodoc, Sandra Comino, Esteban Valentino y Franco Vaccarini entre otros. También contaremos con la presencia de especialistas gallegos.

Junto con la presentación de prestigiosos escritores, debatiremos sobre la lectura como política de estado y sobre qué es ser joven en el siglo XXI.

Es nuestro deseo que este congreso permita el debate sobre distintas problemáticas del campo de la literatura juvenil, concepto de por sí, tan discutido.

Quedan todos Uds. Invitados.

Más información en la etruria06@yahoo.com.ar y congresoetruria09@gmail.com.

La revista Etruria de literatura juvenil, crítica y teoría, llevará a cabo el 10 y 11 de Septiembre en Buenos Aires el Primer Congreso de Literatura Juvenil Latinoamericana y Gallega.

Se invita a participar a los docentes de Lengua, Literatura, bibliotecarios, investigadores, antropólogos, sociólogos y psicólogos.

TEMAS:

Sala A: "Instituciones educativas y literatura juvenil".

(experiencias en bibliotecas, Proyectos institucionales y de aula)

Sala B: "La literatura juvenil en espacios no formales"

(hospitales, asilo de ancianos, hogares de tránsito, organizaciones sociales, entre otras)

Sala C: "La juventud en el siglo XXI"

(la mirada sociológica, psicológica y antropológica)

Sala D: "Lectura y escritura en los medios digitales"

(aulas virtuales, blogs, etc...)

Normas para la presentación de los trabajos:

- La presentación de ponencias se limita a dos por persona.
- Los trabajos deben presentarse preferentemente en lengua española.
- Los trabajos no deben exceder las 5 (cinco) páginas: A4 a doble espacio. Tipo de letra: Times New Roman 12. Márgenes: 3 sup.; 3 izq.; 2 inf.; 2 der. Cada trabajo deberá ser

acompañado por su resumen de extensión no superior a las 250 palabras.

- Las notas bibliográficas se presentarán a continuación del trabajo y no superarán los 2 (dos) folios.
- Los trabajos y el resumen se enviarán por correo electrónico a la dirección: congresoetruria09@gmail.com

La primera hoja del trabajo y el resumen llevarán como encabezamiento:

- Área temática, título, autor e institución a la que pertenece.
- El tiempo de lectura de las ponencias no deberá superar los 15 minutos.
- Los trabajos presentados serán evaluados por una Comisión que seleccionará aquellos que: 1. se relacionen con las temáticas sugeridas 2. se ajusten a la temática del Congreso y 3. cumplan con los requisitos de forma solicitados.

Plazo para la recepción de los trabajos:

Presentación de Abstracts hasta el 30 de junio de 2009
Presentación de Trabajos Completos hasta el 30 de julio de 2009

Bajo la resolución 417/09 este congreso fue declarado de interés ministerial.

Teatro clásico, alumnos posmodernos

Por Gerardo Balverde

Hay varias formas hoy de hacer entrar el teatro en las aulas y son todas productivas pero diferentes en sus objetivos y resultados. Por supuesto, una de ellas es la implementación de talleres y espacios en los que la actuación, la posibilidad de tomar roles y aprender papeles, y el juego de ser otros o de improvisar a partir de situaciones propuestas, sirve para liberar la imaginación y crear zonas lúdicas a la vez que reflexivas que los alumnos disfrutan y saben aprovechar, incorporándose a lo performativo que tan presente está en el mundo que los – y nos- rodea.

Otra de las formas es incorporar en los programas de literatura, entre cuentos y novelas, crónicas y leyendas, algunas obras de teatro para pensarlas desde su textualidad particular y desde sus contenidos temáticos y epocales. Es acerca de esta forma de 'colar' el género dramático en esas cartografías de la cultura que son los programas sobre lo que me interesa realizar algunas reflexiones desde la práctica.

Así, si miramos el canon escolar, veremos que, a nivel teatral, este registra cierta predilección por Federico García Lorca, por Alejandro Casona, por el eterno Shakespeare, por algún Moliere, o por los vernáculos Nalé Roxlo o Roberto Arlt. Todos ellos y algunos otros imponen su presencia con igual status que los autores y obras de otros géneros. Ahora bien, desde ese núcleo casi inamovible resulta un desafío realizar el salto hacia adelante y hacia atrás: qué nuevos y qué clásicos de la antigüedad vale la pena incorporar y por qué.

Sin duda, uno y otro salto son problemáticos y se vuelven desafíos

y riesgos que vale la pena correr. Debo confesar que me intriga año a año cómo chicos de quince o dieciséis años se van a enfrentar a un clásico del teatro como Sófocles, qué van a leer en él, cómo van a salvar ciertas distancias o si van a disfrutar entendiendo, que es lo que debería interesarnos.

Hace años que *Edipo rey* y *Antígona* me acompañan en los programas de los primeros años de Polimodal y debo decir que –mérito de Sófocles, obviamente– sus lectores no quedan indiferentes y toman posición sobre las acciones y destinos de personajes creados veinticinco siglos atrás con el mismo entusiasmo que si de un texto más cercano se tratara. ¿Por qué Sófocles a los quince? ¿Por qué Antígona y Edipo? Por muchos y variados motivos. Permite la tragedia clásica hablar de una época en que el teatro tenía una función educativa manifiesta, en una sociedad que se planteaba la formación del ciudadano recurriendo a mitos conocidos para recordárselos y volver a mirarlos bajo la impronta de lo escenificado, para poder aprender de los errores de los personajes encumbrados. Permite recuperar un contexto diferente en que lo teatral estaba fuertemente atado con lo político, lo arquitectónico, lo visual, lo religioso, lo popular, y abrir ese contexto desde el texto teatral es fascinante.

Permite, además, discutir sobre temas imperecederos – es decir antiquísimos pero profundamente actuales– como el ejercicio del poder, la voluntad, el destino humano, los dioses, el deber, la soberbia, el amor, la condena. Y permite ir hacia el pasado para ver cómo el

momento de configuración del género dramático es a la vez un momento de producción de una calidad inusitada que sienta las bases de la cultura en la que nos movemos.

Pero, por otra parte, estas obras permiten desde su extensión manejable, presentar textos que tienen una complejidad fructífera, es decir, no son fáciles, a veces por su configuración lingüística, a veces por las traducciones, o por cuestiones estructurales como los cantos del coro que tanta resistencia oponen a un lector joven. Es ese grado estimulante de dificultad lo que debe volverse provocativo para vencer esa resistencia y llegar a sus propuestas que permanecen firmes para ser descubiertas. El escritor argentino Guillermo Martínez, en su ensayo "Elogio de la dificultad" sugiere que la lectura a veces se parece al montañismo o al tenis, señalando así que se requiere esfuerzo, concentración y transpiración para obtener satisfacción: "Y los chicos no ocultan su orgullo cuando se vuelven diestros en juegos complicados, ni los montañistas se avergüenzan de su atracción por las cumbres más altas".¹

Las obras de Sófocles son complejas mas no refractarias. Pensarlas como una cantera de sentidos que permiten múltiples discusiones es darles la oportunidad de que vuelvan a decir lo que tienen para decir, a la vez que generen nuevas interpretaciones, aplicaciones, implicancias, comparaciones. Y si algo se vuelve muy intrincado en un texto teatral

1 Martínez, G. (2005) "Elogio de la dificultad". En: *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires: Seix Barral.

– o en cualquiera- vale la pena detenerse y leer con los alumnos, en voz alta, conversando luego sobre lo leído. Todavía recuerdo cuando al término de una clase en que estábamos cerrando el análisis de *Edipo rey* un alumno dijo que, al final, era como en la película de Jim Carrey, *The Truman show*, porque los dioses griegos eran como los productores de TV que digitaron todos y cada uno de los pasos del pobre Truman que se creía dueño de su destino, hasta que descubre que algo superior ha trazado todos y cada uno de sus pasos. De más está decir que a mí no se me hubiera ocurrido, pero que desde que lo escuché lo repito citando, por supuesto, la fuente áulica que asombrosamente la generó. Y por supuesto, junto a esa interpretación no dejo de mencionar a Borges cuando señala que *Edipo rey* puede leerse como policial perfecto, en el que investigador y criminal coinciden, y todo queda en su lugar, como un perfecto mecanismo de relojería, lectura que a los alumnos les encanta.

Lo mismo ocurre con *Antígona*, en la que pueden leerse la continuidad argumental del mito, el conflicto entre el deber y el querer, el enfrentamiento jóvenes/ viejos, a la vez que los ecos en el presente con el tema tan doloroso en nuestra sociedad de los muertos condenados a no tener sepultura por gobiernos necios. Y en esta dirección, leer, como de hecho se hace, *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989) o *Antígona Vélez*, de

Marechal (1951) abona la teoría de que estas obras contienen elementos que permiten ser actualizadas porque siempre tienen algo nuevo para ser releídas y ser punto de partida de nuevas reescrituras.

Creo que con estas obras de teatro de la antigüedad ocurre lo que sucede con todo clásico que "... sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado,..." como bien señala Italo Calvino en su

La misma pregunta que me hago al principio (Por qué leer teatro clásico, y en particular las obras de Sófocles en la escuela secundaria) se las hice a mis alumnos de primero de Polimodal. Transcribo a continuación algunas de sus respuestas que no dan por cerrado el tema, pero que sí sirven, creo, para escuchar la voz de lectores poco complacientes, que son los que realmente dan razones atendibles:



"Creo que es muy importante analizar el teatro clásico ya que trata temas que tranquilamente pueden ser abarcados o discutidos hoy en día. En el caso de Antígona se tratan temas como el ejercicio tirano del poder, el conflicto entre el querer y el deber, la necesidad de una debida sepultura para todos. En Edipo rey, el incesto, la búsqueda de la verdad, la identidad, la justicia".

Claribel Cascella.

"Es importante analizar las obras del teatro griego porque hoy siguen teniendo la misma función que en la época de Pericles: educar a través de las desgracias que les ocurren a los personajes se destacan virtudes como la justicia, la felicidad, el amor, el respeto, que se deben infundir en nosotros, los adolescentes, para no llevar una vida tan materialista y vacía, característica de estos días"

Nicolás Aguirre.

"Yo creo que estudiar el teatro griego es importante por dos razones básicamente. La primera es porque al no existir las influencias del cristianismo provoca la apertura mental y la eliminación de prejuicios. La segunda, porque tienen mensajes que al ser tan básicos son aplicables a muchas situaciones de la vida cotidiana, o a veces plantean situaciones complejas que fuerzan al lector a pensar".

Lucio Simonatto.

"Edipo promete castigar al culpable de la muerte de Layo, y al descubrir la verdad cumple y se castiga a sí mismo. Antífona defiende el derecho de su hermano como de todo muerto a un entierro. Edipo cumplió su palabra y Antífona defendió los derechos de los muertos, y así debería actuar la gente en su vida cotidiana, ¿no?"

Tomas Mugetti.

"Otro elemento que hace atractivo al teatro griego es el uso de la mitología y los pequeños cuentos e historias que están introducidos en las obras. Además la poca variedad de personajes ayuda a entender las ideas de cada uno y se puede crear una suerte de lazo afectivo con ellos, cosa que nos permite comprender mejor su conflicto".

José María Rocha.

"En mi opinión, conocer el teatro clásico es una herramienta funda-

mental para la comprensión de toda la literatura consiguiente y actual, tanto en la parte formal como en su contenido. También es una fuente de la historia antigua, y muchos de los conocimientos que hoy en día tenemos sobre la Edad Clásica provienen del estudio de las obras. Según mi experiencia, la lectura de estos textos me sirvió para tener una visión mucho más cercana de lo que era la cultura de aquella época

encontrar, relacionar y ejemplificar con acontecimientos o situaciones contemporáneas. Su adaptabilidad de contenidos sin importar el lapso de tiempo haya entre su creación y su último lector".

Lucio Consolo.

Hay un principio de permanencia en los clásicos que permite que sean recuperados no sólo en su carácter documental de tiempos idos, sino en toda la fuerza de las preguntas que generan desde el fondo del tiempo y que siguen siendo las mismas, porque la condición humana – la identidad, la felicidad, el deber, las relaciones con los otros – sigue siendo igual a sí misma, sigue intentando responderse los mismos interrogantes más allá de toda distancia en el espacio o el tiempo. Mejor lo dice Jean Pierre Vernant, uno de los más destacados especialistas en la cultura griega: "La tragedia griega inventa no solamente un espectáculo y un tipo literario, sino que propone un hombre trágico: inventa al hombre desgarrado, el hombre que se interroga acerca de sus actos, que comprende a posteriori que hizo algo diferente de lo que creía hacer... Eso es lo que sigue resonando en nosotros. Los jóvenes no pueden dejar de sentirse consternados: están preguntándose quiénes son y cuál es el sentido de su existencia".² ■

y para comprender ciertos aspectos, tanto de la literatura, de la historia como de la vida real, que sin la existencia de las obras clásicas no sería lo mismo".

Eugenia Sciutto.

"Hay elementos que los transforman en riquísimos para la literatura y la historia. El primero son los conceptos que, en un análisis detallado de la escritura se pueden



2 Vernant, J. P. "¿Somos los autores de nuestros actos?" En: Revista Ñ, nº 81. 16/ 04/ 2005.

Encuentro de Teatro Infantil y Juvenil La Plata 2004-05

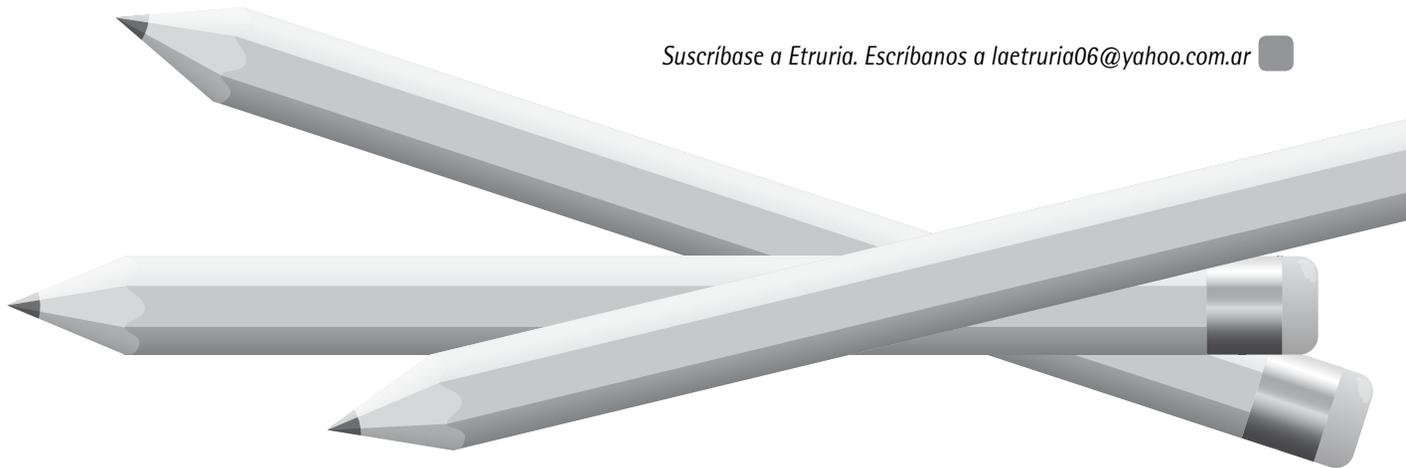
Por Malena Cadelli y César Palumbo

Así rezaba el título del programa que comenzamos desde el I.C.E (Instituto por la Cultura y la Educación), El Taller de teatro El Altillo y LACASATEATRO con la idea de que el niño se acerque al libro a través del Teatro y no imaginábamos la repercusión que iba a tener entre los párvulos y los docentes.-

Fue una experiencia riquísima. No era de carácter competitivo, llevaba como propósito principal el desarrollo de la lectura y la comprensión de textos, pues se ha detectado en organismos de investigación que este inconveniente está creando grandes dificultades no sólo en el ámbito escolar, sino también en el familiar y el laboral. Hemos experimentado durante años que a través del teatro y por su carácter lúdico, es una materia que ayuda notablemente la creatividad de niños y jóvenes por ende la difusión de la lectura, del teatro y el rescate de la palabra. Uno de los objetivos es proporcionar el acercamiento de esta herramienta a aquellos niños que por distintos motivos no puedan acceder al libro y a la práctica de dicha actividad. Los fundamentos de estos encuentros tienen su basamento en las primeras prácticas docentes realizadas en el año 1974, por César Palumbo, donde nace el taller "El Niño y El Teatro, teatro con chicos para chicos". A partir de esta práctica, que se inició en la ciudad de Bahía Blanca en un Instituto de Menores y continuó desarrollándose en La Plata , conjuntamente con Malena Cadelli, en diversos talleres privados (Sindicatos, Colegios Profesionales, Clubes) y ámbitos oficiales (Subsecretaría de Cultura y Dirección Enseñanza Artística Dirección General de Escuelas de la Pcia. de Buenos Aires, los impulsores de esta corriente educativa fueron recogiendo experiencia que tuvo su primera concreción en el año 1991 donde crean el I.C.E y luego el pri-

mer Jardín de Infantes con orientación teatral de la Dipregep n° 3449, que se llama Pecos y Pequitas. Luego multiplicaron la misma en distintas localidades del ámbito bonaerense y en trabajos, algunos de ellos registrados en Argentores, en donde se analiza la problemática a partir de textos teatrales y documentos que fueron diseñados a tal fin. Las funciones se realizaban en escuelas, con entrada libre y gratuita, en horario escolar preferentemente. Se solicitaba la colaboración a Editoriales, a la Fundación El Libro, y otras entidades relacionadas con la cultura, la donación de material para ser entregado a los elencos participantes y bibliotecas escolares. Los grupos estaban integrados por niños y jóvenes divididos en dos grupos: a) de 7 a 12 años y b) de 12 a 16 años. Elevamos la propuesta a la Dirección General de Escuelas y Cultura y salimos a buscar auspiciantes: Asociación Argentina de Actores Delegación La Plata , Argentores, Instituto Nacional de Teatro, Editoriales, Librerías y Entidades de Bien Público. En qué consistía el "encuentro": La escuela debía presentar una obra de teatro hecho por los alumnos y el I.C.E. (Instituto por la Cultura y la Educación) les entregaría libros para la biblioteca y un diploma para la Escuela.

Así fueron recorriendo Colegios Estatales y Privados invitándolos a sumarse y participar y nació el primero de los encuentros desde el 15 de noviembre al 20 de diciembre de 2004. Participaron las instituciones que se mencionan a continuación:



Escuela Monseñor Serafín, 27 de octubre a las 10 hs., alumnos de 12 a 16 años, obra "Roles, Así nos ven los chicos"; Escuela nº 59 de Berisso, el 18 de noviembre a las 16,30 hs., alumnos de 7º año, obra "La máquina de murguear"; Centro de Creación Artística y Cultural, de La Plata, 19 de noviembre, 18 hs. niños de 7 a 11 años, obra "Una Plaza y mil historias"; Escuela n 15 de La Plata, el 24 de noviembre, a las 15 hs., niños de 12 a 16 años, obra "Roles, así nos ven los chicos"; Escuela nº 8, de Berisso, 29 de noviembre a las 10 hs, niños de 14 años, obra "El duende verde"; Escuela de Estética nº 1 de La Plata, 2 de diciembre a las 14 hs., niños de 10 y 11 años, obra "Algo grave va a suceder esta noche en tu casa" y "Una obra de arte"; Escuela de Estética nº 1 de La Plata, a las 14 hs. niños de 10 y 11 años, obras "Esta noche en tu casa", "Socorro" y "El espantapájaros"; Escuela nº 7 de Ensenada, 6 de diciembre, a las 11 hs., alumnos de 11 años, obra "Caballeros al rescate" y "Macarena en la casa de los millones"; Escuela Italiana de La Plata, 7 de diciembre, a las 17 hs, niños de 12 años, obra "Due autori una istoria"; Sala Roberto Cossa, 17 de diciembre a las 19 hs, niños de 7 a 11 años, obras "Ana Urdemales".

Año 2005

9 de noviembre, escuela 7 de Punta Lara, "Colón agarra viaje a toda costa" de A. Basch; 17 de noviembre, grupo EDEA, Pasaje D. Ro-

cha "La espera trágica" de Eduardo Pavlosky; 19 de noviembre, El altillo, "Desventuras de la vida cotidiana", versión de C. Palumbo; 21 de noviembre, escuela nº 8 de Berisso, "El reglamento es el reglamento" de A. Basch; 24 de noviembre, escuela Estética nº 1 de La Plata, "Angelito" de M.E.Walsh y "Don Quijote" versión libre; 25 de noviembre, escuela de Estética nº 2 de La Plata, "Se va poniendo lindo", versión libre; 28 de noviembre, escuela de Estética de Berisso, "Medea" Adaptación; 28 de noviembre, escuela de Estética nº 1, de La Plata, "Natacha" de L. M.Pescetti; 29 de noviembre, escuela de Estética de Berisso, "Laberinto del Minotauro", versión; 2 de diciembre, escuela nº 8 de Berisso, Grupo Integrado "Candilejitas", "La verdadera historia de Hansel y Gretel": 3 de diciembre, A PURO TEATRO con obras de A. Basch, R. Mariño, en El altillo; 4 de diciembre, Sala Roberto Cossa, La Familia Rodríguez (Oh soñar, soñar); 5 de diciembre, Sala Roberto Cosa, Grupo E.N.A.E. " La Espera trágica" de E. Pavlosky; Escuela nº 1, de Berisso "El Golpe y los chicos"; Escuela nº 40 de La Plata y 24 de Berisso creaciones colectivas; 14 de diciembre, Escuela Italiana, " La Patetente " de L. Pirandello; "Cenerentolla", versión libre de Cenicienta, " La Locandiera " de C. Goldoni

15 de diciembre, escuela nº 40, de La Plata : Creación colectiva

Contamos con el auspicio de ATEPLA (Asociación de Teatristas del Plata), ALIJA (Asociación de litera-

tura infantil y juvenil de Argentina, miembro de International Board on Books for Young People), ARGENTORES (Sociedad Argentina de Escritores), Asociación Argentina De Actores Delegación La Plata, Felp (Federación Empresaria de La Plata). Radio Universidad de La Plata.

Los niños y las escuelas siguen estando. Y las necesidades seguramente se hayan incrementado. La lectura reemplazada por los juegos electrónicos en algunos casos y otros que nunca tendrán acceso a un libro y menos a una computadora. El uso del celular ha cambiado el lenguaje, en detrimento de la palabra, la simplificación a que nos obliga el mensaje de texto es otro agravante a nuestra ya deteriorada capacidad de pensar. Es probable que debamos retomar el camino, que nunca dejamos, aunque a veces las circunstancias nos obligan a hacer un alto. Valió la pena el esfuerzo, la mayor recompensa fue la mirada de aquellos niños, que quizás oculta por la noche de su marginación, fue iluminada por la palabra y el libro.

Malena Cadelli y César Palumbo son los responsables de este proyecto, desde hace años dedicados a la educación utilizando el Teatro como su herramienta principal, han escrito obras de teatro y diversos documentos referidos a la problemática que nos ocupa. Este año cumplen el 25 aniversario de la creación de el Taller de teatro El Altillo y son los responsables de El Altillo del Sur CASATEATRO. En el año 2008 comenzaron la campaña: "Haciendo público" una forma para que la gente vuelva al teatro. ■

Escribir Teatro



Por Adela Basch

¿Qué caracteriza para mí la escritura de un texto teatral? ¿Hay algo distinto en la escritura del texto de teatro? ¿Cuál es la diferencia sustancial que la marca respecto de la escritura de otro tipo de textos?

Creo que el texto teatral tiene de manera muy exacerbada una autonomía parcial, sumamente parcial; es un texto que siempre va a estar incompleto, sin terminar, sin definir del todo, siempre va a ser provisorio.

Bien. Pero podríamos decir que todo texto es incompleto, puesto que se completa de manera diferente con la participación del lector. Y también lo que decimos se completa de un modo u otro cuando alguien lo escucha y lo interpreta. Pero en el texto de teatro esto tiene un relieve diferente.

Porque el texto de teatro no se escribe sólo para ser leído o para ser dicho. Se escribe para ser actuado, jugado; tanto es así que en algunos idiomas la palabra para referirse a una obra de teatro es la misma que para nombrar al juego, por ejemplo, en inglés "play".

El texto de teatro requiere de los cuerpos, que tienen un espesor diferente que la palabra y se escribe para ser puesto en escena, espacializado en un ámbito especialmente demarcado con ese fin, se escribe para que sea corporizado, para que se articule con movimientos, con luces, con sombras, con ritmos, con músicas, con colores, con la presencia de objetos. Se escribe para que cobre vida articulándose con otros lenguajes muy distintos del lenguaje verbal.

Podríamos decir que un texto de teatro se escribe para convertirse en acto, para ejecutarse, en el doble sentido que puede tener este término.

Ejecutarse es hacerse, concretarse, llevarse a cabo, actuarse, jugarse. Y también *ejecutarse* tiene el sentido de aniquilarse, de morir a lo que es: un texto hecho de palabras, que es de lo que están hechos los textos.

Creo que el hecho teatral demanda trascender el texto e incluso transgredirlo para que adquiera su plena expresión. Esta es, si se quiere, la paradoja del texto teatral. Para completarse, para estar vivo, tiene que morir a lo que es y transformarse en otra cosa.

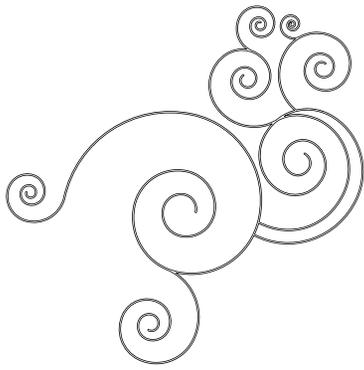
Un texto de teatro se puede poner en escena respetándolo al pie de la letra y sin embargo hacerse muy pobremente. Se puede tomar algún texto maravilloso

de Shakespeare o de cualquiera que a uno le guste mucho y hacerlo sin cambiar nada y lograr, sin embargo, algo muy poco interesante. En mi experiencia es cuando los textos de teatro no se ponen en escena al pie de la letra ni a la letra del pie, sino al pie del espacio escénico, es decir, cuando se los transgrede, cuando se les agrega algo que no estaba previsto, cuando se omite algo que estaba demasiado previsto, cuando se los transforma, cuando se logra metamorfosar la palabra en acto, que se vuelven más interesantes en el escenario. Cuando un director o directora que está ensayando algún texto que yo escribí me dice: "lo estamos haciendo sin cambiar nada, ni una coma, respetando todo", yo desconfío. Desconfío mucho de que se llegue a un buen resultado.

Entonces, hay una suerte de paradoja instalada en la escritura del teatro. Y en mi propia escritura yo llevo esa paradoja a un punto muy acentuado, porque cuando me siento a escribir, intento escribir un texto que sea interesante para ser leído en sí mismo y que admita cierta autonomía de lectura. Pero sé que después ese texto tendrá que ser trascendido o transgredido y transformado en otra cosa. A mí me interesa escribir un teatro con mucho juego de palabras, pero sé que justamente para sostener eso después será necesario crear algo que de algún modo haga desplazar el eje de la atención desde el juego de palabras a otra clase de juego.

Cuando yo escribo no sé mucho acerca de lo que sucederá en un escenario distinto del que tengo en la mente, que no tiene características espaciales definitivamente definidas. Respecto de los personajes, no me imagino su cara ni sus gestos ni sus cuerpos ni sus movimientos, solo imagino lo que dicen y a veces cómo lo dicen. Pero el resto no está. Y para que el resto esté, otros tienen que hacer algo que yo no puedo hacer. Y para que lo hagan tienen que apropiarse del texto, desbordarlo, de algún modo aniquilarlo como texto para que cobre vida sobre el escenario.

Hay muchos autores de teatro que son directores o actores o personas ligadas a la escena. Yo soy una autora de escritorio, estoy del otro lado de las bambalinas, y para mí siempre es una sorpresa ver cómo un texto cobra vida y cómo un mismo libro se puede poner en escena de maneras muy diferentes. ■



Fiesta y teatro

Por Ana Cecilia Prenz*

"Abul obtuvo su compensación plena cuando se presentó ante León X, sentado sobre los calcañares, casi desnudo encima de la cabezota balanceada de Annone, en el centro de la comitiva que desenroscaba su fasto en el puente del Castel Sant'Angelo, y que Su Santidad contemplaba, extasiado, a través del monóculo, desde la eminencia del castillo, porque constituía el espectáculo más fabuloso que se había ofrecido a sus ojos de catador de lo bello. Iba la bestia prodigiosa, la primera de esa traza que aparecía en la ciudad desde la caída de los emperadores romanos, moviéndose pausadamente, entre el clangor de las trompetas y los pífanos, precedida por muchas damas e hidalgos vestidos de terciopelo escarlata, en pos de un moro que montaba un caballo blanco resplandeciente, y conducida por un sarraceno, pero quien en verdad la guiaba, dirigiéndole de vez en vez una palabra secreta, era Abul, el triunfante, Abul que brillaba allá arriba como una alhaja de obsidiana, de azabache y de rubíes y que con una mano acariciaba y sosegaba a un leopardo agazapado en el vaivén del lomo. Ese lomo sostenía, sobre la gualdrapa carmesí, un castillo de plata, con muchos torreones, uno de los cuales estaba destinado a la exposición del Santísimo Sacramento y otro llevaba un cáliz, y los otros varios cofres con ornamentos sacros. Seguían los mulos enjaezados, los felinos, los exorbitantes papagayos roncós y, detrás, los embajadores, en el medio de los cuales avanzaba el famoso Tristán de Acunha, conquistador de islas lejanas, cuyo rostro pétreo se burilaba entre la geometría cortante de las alabardas y los penachos de las aves encendidas, como si todo lo que se mostraba allí fuera un sueño suyo, el sueño de un vencedor de bárbaras tribus para Don Manuel el Afortunado, y como si aquel tapiz de las Indias, que desplegaba su policromía a lo largo del puente del Castel Sant'Angelo y que, cuando los participantes se asomaban a los parapetos, volcaba su enjoyado lujo en la inquietud del Tíber, tan experto en procesiones extravagantes, hubiera sido bordado con los hilos de los sueños del descubridor. Pero Abul iba más alto que él. Abul iba, con el leopardo, encima de la muchedumbre atónita, como si bogara en la proa de una mecida galera del rey de Portugal, surcando un mar de cabezas asombradas y sintiendo contra los flancos del navío imponente, en lugar de los golpes de los albatros y de las gaviotas, los aletazos de las aves selváticas del trópico, el papagayo, el guacamayo, el ara, que prolonga-

ban alrededor su electricidad, su chispear alborotado, sus descargas de un azul de esmalte o de mariposa y de un amarillo de azufre. Partido el séquito portador de mensajes y de regalos, Annone quedó en la Ciudad Eterna al cuidado de Abul, en el Belvedere del Vaticano, a donde el pueblo iba a verlo danzar al son de los pífanos"

A partir de una página ilustrativa de *Bomarzo* (1967)¹, de Manuel Mújica Lainez, introducimos el tema de esta intervención, es decir, el carácter festivo que define a la Roma de comienzos del s. XVI y la idea de teatro que en aquellos años se desarrolla. A través de la descripción de un hecho histórico², la visita del embajador de Portugal Tristán de Acunha, asistimos a la sugestiva atmósfera espectacular que reina durante el pontificado de León X. El Papa de las cosas bellas, del arte ante todo, asiste al desfile de Abul, el esclavo africano de Vicino Orsini, que, sentado sobre los calcañares de Annone, el famoso elefante blanco pintado por Rafael³, cruza el puente de Castel Sant'Angelo. "Su Santidad contemplaba, extasiado, a través del monóculo, desde la eminencia del castillo, porque constituía el espectáculo más fabuloso que se había ofrecido a sus ojos de catador de lo bello". Fasto, extravagancia, trasgresión pero, por sobre todas las cosas, una lúcida concepción de la fuerza motriz de la teatralidad domina aquellos tiempos: la comunicación era un arte y la retórica ya una profesión.

El estudioso italiano Fabrizio Cruciani (1983) analiza, en detalle, los diversificados espectáculos que se llevan a cabo en Roma entre 1450 y 1550. A partir de los mismos formula su propia teoría sobre el concepto de "teatro" en el Renacimiento. La *fiesta* es el concepto fundamental alrededor del cual se crea la idea de teatro: una "unidad estructurante", un espacio metafórico en el que se refleja una cultura que, por una parte, crea, pero que, al mismo tiempo, proyecta sus propios valores. El hecho teatral, –y con el mismo el texto teatral–, se introduce o más bien es parte fundante de una cultura global en la cual es el *espectáculo*, en el sentido más amplio del término, el que adquiere el mayor significado.

1 Capítulo II, "Incertidumbres del amor", episodio sobre la corta biografía de Abul, págs. 101-103.

2 Muchos relatores e historiadores de la época entre los cuales Gregorovius, L. Pastor, P. De' Grassi y Marin Sanudo, cuentan este acontecimiento.

3 El elefante se encontraba en una de las torres del Vaticano, más tarde demolida para dar lugar a la construcción de las columnas de Bernini.

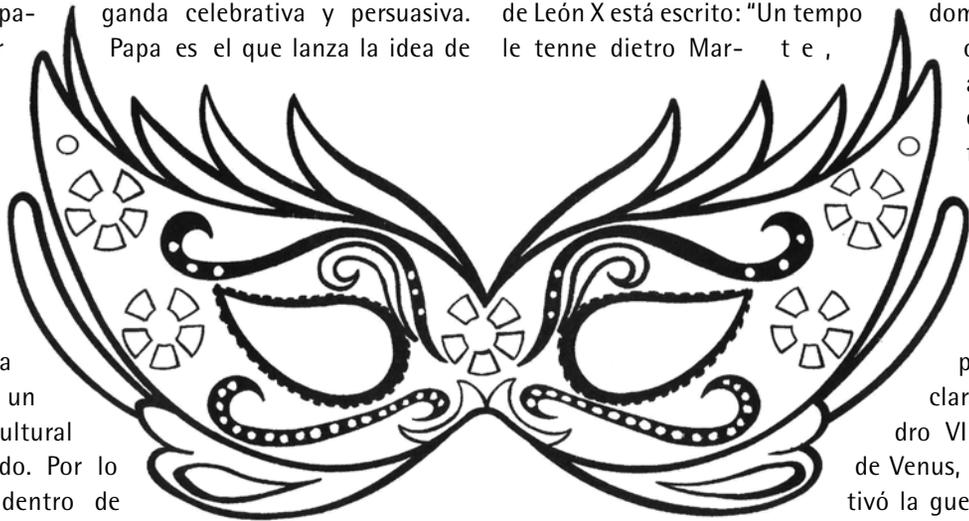
El año 1513 es, en varios sentidos, un año significativo en la historia de la ciudad de Roma. El 20 de febrero es nombrado Papa León X (1513-1521). Y con él cobra cuerpo el mito de la Roma renacentista, antigua y cristiana. Es conocida la gran expansión cultural que vive esta ciudad durante su pontificado. La personalidad de León X difiere, en muchos aspectos, de la de su predecesor Julio II (1503-1513); sin embargo, ambos convergen en aquello que fue la idea de una política cultural basada sobre la voluntad de difundir la cultura en todas sus formas. Las programaciones culturales, bien detalladas, que de estos pontificados se conservan, son un buen ejemplo. La cultura en general, y el *espectáculo* en particular, son *instrumentum regni*, propaganda celebrativa y persuasiva. Si el primer Papa es el que lanza la idea de

un proyecto político y cultural de potencia universal, el segundo es el que la realiza a través de un proyecto cultural bien definido. Por lo tanto, es dentro de este proyecto cultural y político hegemónico que vemos, en los primeros años del s. XVI, una infinidad de manifestaciones teatrales que se realizan o bajo forma de celebraciones oficiales o de fiestas privadas en las cortes, o de fiestas ciudadanas por las calles.

El historiógrafo Gregorovius, en su texto sobre la vida espectacular en la Roma de León X, ilustra la heterogeneidad de los elementos culturales presentes en la vida teatral de esta época: una serie ininterrumpida de fiestas compuestas de elementos cristianos y paganos como mascaradas carnavalescas, antiguas representaciones místicas, historias romanas representadas con magníficos escenarios, procesiones y lujosas fiestas religiosas, representaciones de la pasión en el Coliseo, declamaciones clásicas en el Campidoglio y otras tantas fiestas más y discursos para el aniversario de la fundación de Roma. Todos los días había cabalgatas de cardenales, entradas de embajadores y príncipes con

numerosas comitivas como ejércitos, y cortejos papales cuando León salía de caza a Magliana, a Palo, a Viterbo, con el halcón en la mano, perros que lo seguían y bultos pesados y filas de criados y el séquito de los cardenales y de los oradores extranjeros y el alegre enjambre de poetas de Roma y una caterva de barones y príncipes etc. (Cruciani, 1983, 380-381).

El mito de la ciudad se va construyendo junto con los varios acontecimientos del Papado y es alrededor del pontífice y de la curia que gravitan las estructuras sociales y culturales de la ciudad. A partir de Alejandro VI, luego con Julio II y León X se va afirmando la idea de la gran Roma, antigua y cristiana. En uno de los arcos de triunfo construidos el día de la investidura de León X está escrito: "Un tempo dominó Venere; ora Minerva avrá la sua era". La referencia a las diferentes personalidades de los tres pontífices es clara. Alejandro VI fue cultor de Venus, Julio II cultivó la guerra adorando a Marte y León X se presenta como el pontífice



de la Sabiduría, destinado a ser recordado, entre otras cosas, por la vida cultural que atraviesa Roma durante su pontificado.

Con cada cambio de Papa se generan cambios y la ciudad asume una nueva fisionomía acogiendo, cada vez, nuevos habitantes de distinta proveniencia. La cultura que se materializa en la *fiesta* (o en el teatro) refleja, de alguna manera la cada vez más compleja composición de la ciudad y constituye una convergencia de los multifacéticos aspectos y comportamientos de la sociedad y, de este modo, es también una expresión de lo que en términos contemporáneos denominamos multiculturalidad -y también interculturalidad-, condiciones que la ciudad expresa a través de distintas formas.

Julio II muere el 21 de febrero de 1513 y el 11 de marzo será elegido el Papa Medici. Nos detenemos,

como ejemplo, en la *fiesta* que caracterizó el fin del pontificado, es decir, el carnaval que celebra la apotheosis de las conquistas de Julio II, el conocido Papa-guerrero que durante su pontificado mostró más dotes de político y militar que de religioso. El plan religioso y el político coincidieron plenamente en su proyecto junto con el gusto por las artes y la promoción de construcciones de obras artísticas (recordemos las obras de Bramante, Rafael, Miguel Ángel, entre otros), descuidando, naturalmente, la edificación espiritual.

La fiesta se articula en una "muestra" de la ciudad (autoridades, corporaciones, jugadores) a través de un cuento por imágenes de los hechos políticos, en carros alegóricos y en el mito de Roma (los jóvenes vestidos con trajes antiguos), con narraciones de un médico de Florencia, de un cronista de Urbino, de un embajador de los Este. Se dan fiestas y comedias en la casa del cardenal Sanseverino y de Agostino Chigi (personaje que aparece citado en la comedia *Tinellaria*). El orador de Mantua, Stazio Gadio, registra el 10 de enero una cena con las "pazzie" de fra Mariano; en una carta del 11 de enero de 1513, informa que en la casa del cardenal d'Arborea se representa una "comedia" de Juan del Encina; el 19 de enero se narra otra cena con danzas, bufones y músicas y dos comedias: una en latín, una en vulgar y cazas de toros en Campo dei Fiori, el 8 de febrero una cena con el cardenal de Mantua, otra comedia para lodar a los Gonzaga, carreras de búfalos y cerdos etc. (Cruciani, 1983, 8).

Poco después, más allá de la muerte del Papa, se sigue con el clima festivo. En el mes de marzo sigue la coronación de León X y en el mes de abril el solemne *Possesso*, ampliamente documentado y magnificado, con una cabalgata y espléndidos arcos de triunfo que celebran la nueva edad de oro.

Erasmus (en 1515) escribirá de León X como de un Papa digno de ser celebrado por haber restituido la paz al mundo (*pax orbi restituta*) contrariamente a su predecesor famoso por haber encendido sólo guerras. La esperanza, llena de ilusiones, lleva a Erasmo a contraponer la imagen de Julio, Papa de la guerra, a la de León, pontífice de la paz. Sin embargo, Roma bajo León X fue una fiesta continua. Dentro de un clima mundano por demás se desarrolla el gusto por las representaciones teatrales consideradas como expresión típica del placer. Las comedias de Plauto, la *Mandragora* de Maquiavelo o la *Calandra* del cardenal Bibbiena, representadas integralmente en el Vaticano,

gustaban fundamentalmente por su carácter picante y escandaloso.

Cruciani distingue, pues, los siguientes tipos de fiestas: *fiestas de la ciudad* que incluyen el carnaval, las carreras, las cazas de toros, los juegos, las procesiones, las entradas triunfales, los cortejos, etc.; *fiestas de la cultura*, en las que los hombres cultos celebraban la imagen de su rol; *fiestas en la corte*, que se celebraban en las variadas cortes de Roma: la del Papa, las de los cardenales, la de los embajadores, la de los nobles, en las cuales se celebraba el poder a través de entretenimientos organizados de arte y de placer, se exaltaba el mecenazgo y se exhibía el propio lujo y magnificencia; *fiestas privadas*, que giraban alrededor de las fiestas de la ciudad, de la cultura, de la corte y adquirían una dimensión burguesa (18-19). La *fiesta* en su conjunto, no en sus modos y elementos, es la forma espectacular del Renacimiento que supera las parcialidades que la constituyen. El objeto *fiesta* se presenta como un espacio y un tiempo no cotidianos, como una unidad formalizante de acontecimientos, sistema pluralista de lenguajes y formas expresivas de por sí autónomas, espejo de la sociedad que se propone a sí misma. No se trata, por lo tanto, de reconstruir el objeto autónomo *fiesta*, se trata de usar a la fiesta en su valor conceptual e ideológico, de asumirla como unidad estructurante de las componentes expresivas de la sociedad, cada una con la propia autonomía (Cruciani, 16).

El presente trabajo es una reelaboración de mi tesis doctoral "Contigüidades culturales en las composiciones romanas de Bartolomé de Torres Naharro" que será publicada próximamente por la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Prenz Ana Cecilia

Cecilia Prenz nació en Belgrado en 1964. Se graduó en la "Univesità della Sapienza" de Roma. Actualmente es investigadora de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la "Università degli Studi" de Trieste donde coordina el Proyecto sobre las Convergencias Peninsulares: Ibérica, Itálica, Balcánica entre la Universidad de Trieste y Sarajevo. Has publicado el volumen K.S Stanislavskij y el Teatro Argentino, (Milán, Editori della Peste, 1999) y varios artículos sobre el teatro argentino contemporáneo; ha traducido al italiano los dramas de Eduardo Pavlovsky EL señor Laforgue y Telaraña (Florencia 1998-1999, ed. Es. Ip. So); del serbo-croata al español Poesías escogidas de Izet Sarajlic publicadas en Chile (ed. Lar1995) y el drama Shalom a Toledo de A. Bukvic en ("COMUNICARE letterature lingue"), Anales 4, (2004) Boloña, Il Mulino). Actualmente se dedica al teatro español del renacimiento (Contigüidades culturales en las piezas romanas de Bartolomé de Torres Naharro, en imprenta) y de la literatura judeo-española de los Balcanes (desde Sefarad a Sarajevo. Trayectos interculturales: las múltiples identidades y el espacio del Otro, Colección Beth, ed. Esselibri, Nápoles, 2006, pp 208.

La serpiente de tierra caliente

Por Triunfo Arciniegas - Pamplona, 30 de marzo de 2006
Prof. en Letras, prestigioso escritor colombiano.

Hace dos días hice una araña de alambre dulce para la obra. Gasté toda la tarde y casi me saco un ojo. Le hice patas a la tapa de una olla y, con mi colección de botones, unos ojos de cangrejo: un botón rojo pequeño sobre un botón amarillo grande para cada ojo. En los ensayos de esta mañana se nos presentó una emergencia porque se partió uno de los botones rojos. Los niños gritaron que necesitaban un veterinario. Uno de ellos, con su traje de monstruo, corrió a otro salón por la pistola de silicona. De inmediato la conectó al enchufe y con aire profesional le pegó el pedacito de botón al ojo de la araña. Nunca habíamos visto un doctor tan mal vestido. En ese momento no sabíamos si la araña perdería el ojo o requería gafas. La araña tuerta, por supuesto, es la semilla de otra historia.

Hace tres días terminé la serpiente. Es la tercera o cuarta serpiente que usamos en los ensayos. La primera fue un lazo anaranjado, uno de esos que sirven a los niños para saltar en las clases de educación física y en los recreos. La imaginé como una serpiente rara, marginada y algo loca, debido a su color. En la siguiente sesión usé una de mis sábanas. La amarramos con cuerdas para darle cuerpo de serpiente. Por último, descolgué una cortina roja en mi casa, la enrollé y le pegué anillos de cinta aislante azul, amarilla y negra. En realidad, es el mismo trapo que en otras obras me ha servido de alfombra para el rey, de puerta del infierno, de capa de vampiro. Le hice los ojos con botones: un botón negro sobre un botón beige para cada ojo. Le acomodé la boca con hilo y aguja y le inserté el cabo de colores de una cuchara a manera de lengua. Se ve muy graciosa. Es delgada, de unos tres metros y sirve para jugar a la cuerda, pasar el río, halar y enrollar.

La serpiente en realidad fue la cuarta o quinta idea. Primero quise hacer una obra de diablos traviesos en busca de aventuras, luego pensé en un par de brujas, madre e hija, pues tenemos dos niñas en el grupo. También pensamos en unos monstruos. Teníamos los personajes pero no la historia. Se nos atravesó un conejo, porque uno de los niños tiene un conejo. Propuso vendérmelo y fuimos a su casa a verlo. Ese día me vendieron un conejo en otra casa, muerto y despellejado, listo para la olla. Lo repartí en mi cumpleaños. El conejo de la obra se transformaba en niño. O mejor, un niño, hechizado por una de las brujas, se convertía en conejo. En fin, la idea no cuajó. No sé de dónde apareció la araña de alambre. No sé si ya tenía la forma o se la dimos. Los niños la aplastaron en un instante. Sin asombrarme, me horrorizó tanta violencia. Les dejé como tarea escribir una historia sobre la araña de alambre. Estaba revisando las historias, una

semana después, cuando apareció la cuerda anaranjada, y la obra poco a poco tomó forma.

La obra trata de una terrible serpiente de tierra caliente que luego se vuelve amiga y cómplice de los niños, pero la araña de alambre saltó a la escena por arte de magia, y a los monstruos, por supuesto, también les correspondió su parte. Poco o nada se desperdicia en estos ejercicios de imaginación. Teníamos esa serpiente terrible y no sabíamos cómo hacerla amiga: la obra cojeaba. La solución fueron los tres monstruos. La serpiente se enfrenta a los monstruos y así se gana el cariño de los pequeños.

Los monstruos usan corbatas, pelucas y máscaras. Esta mañana surgió un juego con los sacos. Uno de los monstruos se lo ató a la cintura, de manera que parecía tener cuatro brazos. Rellenaremos de trapos los brazos falsos y ataremos el saco a la cintura del monstruo con una corbata. Les inventé un baile. Me encanta verlos bailar. Uno de ellos es muy hábil, pero los otros dos son bastante torpes. Niños campesinos, al fin y al cabo, torpes y algo bruscos, pero con una ternura infinita.

Las dos niñas cambiaron las sombrillas por abanicos sin consultarme. Me parece bien porque con el movimiento de los abanicos dan la idea de calor. Me preocupaba el volumen de su voz, pero ya lo hacen mejor que algunos niños. En expresividad diría que los superan a todos.

Debido a la inminencia del estreno, he dedicado la semana al grupo, abandonando por el momento las otras escuelas donde también hago talleres de literatura y algo de teatro. Voy feliz a verlos cada mañana. He recuperado el entusiasmo. Después de mi peor año en el magisterio por razones que es preferible olvidar, y cuando quiero concluir esta etapa de mi vida, he vuelto al delicioso cuento del teatro, como en los años noventa, y de nuevo saboreo su antigua y siempre novedosa magia, su calor, su encanto, su fascinación.

Ver a estos niños embelesados con una araña de alambre, los mismos que aplastaron a la otra, verlos realizar una pelea con los monstruos sin lastimarse, verlos bailar, verlos pasar una y otra vez toda la obra sin cansarse es una de las bendiciones de la vida, un regalo del oficio.

El grupo de teatro pertenece a la vereda El Naranjo, a unos siete kilómetros por la vía a Cúcuta, pero nos presentamos mañana en la vereda de Chíchira, a unos ocho kilómetros de Pamplona, por la vía a Málaga. Es el estreno mundial de *La serpiente de tierra caliente*. Luego, con los aires de abril, iremos a otras escuelas de Pamplona. Así pues, El Naranjo sale de gira. ■

Ariosto y Ruzante, exponentes del teatro renacentista

Por Daniel Alejandro Capano

El nacimiento de un nuevo libro es siempre una celebración de la palabra y de la cultura, sobre todo, como en el caso de *Teatro y poder político en el Renacimiento italiano, (1480-1542) entre la corte y la república* (Letranómada editora, 2008) de Nora Sforza que, por su temática poco frecuente en nuestro medio, viene a cubrir un espacio conceptual y a aportar nuevas perspectivas de análisis sobre la cuestión.

En el prólogo el Dr. José Emilio Burucúa informa que el libro se generó en el ámbito de las investigaciones implementadas por el titular de la cátedra de Literatura Europea del Renacimiento en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Dr. Martín Ciordia.

En este trabajo, su autora se propuso demostrar la importancia que asume el teatro como herramienta de promoción empleada por los príncipes y hombres del poder italiano durante el Renacimiento en la corte de Ferrara y en la República de Venecia, y centra su hipótesis en dos figuras paradigmáticas del *Cinquecento*: Ludovico Ariosto y Angelo Beolco, apodado el Ruzante. Para lograr su objetivo, la investigadora organiza el material de estudio en cinco capítulos a los que denomina, en armonía con el tema que trata, actos. Parte, amparándose en los estudios de Giulio Ferroni, de la idea de que las ciudades del centro y del norte de Italia, durante las últimas décadas del siglo XV, estuvieron fuertemente vinculadas a la cultura teatral. En

este sentido, observa que las cortes son a la vez *productoras*, en tanto generadoras de recursos que movilizan la producción teatral, y *espectadoras*, respecto del espacio donde se realizan las representaciones. El fin de los nobles al ofrecer las obras es desplegar su poder frente al pueblo.

A partir del concepto de *evergetismo*, esto es "la utilización de una serie de diversiones ofrecidas por los señores a sus súbditos para mantener su poder político"⁽²¹⁾ –algo similar al *panem et circenses* romano, según Juvenal–, la investigadora se propone analizar de qué modo durante el período comprendido entre 1480 y 1542 las familias gobernantes de Ferrara, Mantua y Milán, los d'Este, los Gonzaga y los Sforza, y el gobierno oligárquico de la República de Venecia echan mano de la estrategia teatral para afianzar su poder.

Ahora bien ¿en qué reside la originalidad de esta investigación? En el hecho de que, si bien el tema ha sido tratado en parte por otros estudiosos, aquí se presente, en un mismo *corpus*, la relación particular entre Ferrara y Venecia. Se observan, entonces, estos dos espacios de producción escenografía, se los contrasta y se focaliza en ellos el funcionamiento del *evergetismo* en el teatro.

El capítulo-acto I se ocupa del espacio teatral y de la fiesta. Por medio de la fiesta, a la cual el pueblo es proclive, se intenta crear, *nihil novo sub sole*, una cortina de humo para enmascarar los verdaderos problemas sociales que acucian al pueblo. El fa-

vorecer su realización tiene, pues, una finalidad política.

Respecto del espacio teatral, en Ferrara las representaciones se realizaban en los patios de los palacios ducales, mientras que en Venecia, como explica la autora, se hacían al aire libre ya que la escenografía ciudadana ofrecía el marco adecuado para tal fin. Los espectáculos eran acompañados de combates-ballet, de danzas y cantos y los roles femeninos, como en el teatro griego antiguo, eran cubiertos por los hombres, aunque las mujeres intervenían en las partes danzadas y cantadas. Como sucederá después en la corte del Rey Sol, muchos nobles participaban de la actuación. La mayoría de estas representaciones no estaban fijadas por el soporte de la escritura, sino que, semejante a la *Commedia dell'arte*, eran producto de la improvisación. Se creaba así, un arte efímero centrado en la comedia, que sólo permanecía en el recuerdo de los espectadores.

En los tres primeros capítulos del libro se genera el marco adecuado para desarrollar lo que serán los puntos ejes de este ensayo: las obras teatrales de Ludovico Ariosto y la de Angelo Beolco, de quienes la ensayista se ocupa en sendos capítulos. Define al primero como un poeta cortesano. Toma de Ariosto algunos aspectos de su producción dramática a la que el escritor dedicó sucesivas recreaciones, adaptaciones y enriquecimientos temáticos y lingüísticos.

Sforza destaca entre sus piezas *La Cassaria*, editada en prosa por primera vez en 1508 –años después lo hará en verso– y considerada la primera obra de teatro cómico italiano. Tras presentar una minuciosa biografía del autor en relación con el objetivo trazado, señala como antecedente destacado en relación con el autor de *Orlando Furioso*, la importancia de la ciudad de Ferrara durante el *Quattrocento* como centro de irradiación de la cultura humanista. Es en este apartado donde la investigadora introduce al lector en lo que podríamos llamar la microhistoria de la ciudad con amenos comentarios.

Después de establecer relaciones entre Ferrara y Mantua a través de los convenientes casamientos para la familia d'Este, Nora Sforza repasa el itinerario de producción de Ariosto y se demora en cuestiones relativas a la creación de la comedia a la que otorgó una original impronta: la imitación, los prólogos, los monólogos, el problema de la lengua.

Ariosto fue desde su juventud un hombre de teatro, intérprete, director y comediógrafo. Sostiene la autora que por la centralidad que tuvo su actividad teatral en la Ferrara estense durante el período que estudia no es posible calificar su producción dramática de “obra menor”, pues ella cumplió ampliamente con claros propósitos que trascienden el mero hecho literario. Por una parte, sus comedias lograron el fin perseguido: divertir tanto a los miembros de la corte como al pueblo; y, por la otra, sus espectáculos siempre novedosos permitieron al poeta profundizar por medio del humor la crítica a ciertos aspectos de la propia sociedad cortesana (124).

El otro punto axial del trabajo lo constituye, como ya se dijo, Angelo Beolco, llamado el Ruzante, especie de onomatopeya con que se men-

cionaba a un tipo de campesino rústico, protestón, que hablaba entre dientes, sin una dicción clara. Como Ariosto, Beolco fue actor, autor y director de teatro. Conoció la fama durante su vida, pero luego de su muerte, como sucede con muchos escritores relevantes, fue olvidado. En su trabajo, la ensayista lo rescata de ese injusto olvido. Con prolija erudición, Nora Sforza repasa la mención que los críticos hicieron de él después de su desaparición hasta nuestros días.

En este último capítulo, el lector se traslada de Ferrara a Venecia y a Padua, supuesto lugar de nacimiento del Ruzante, a quien se lo conoce como autor de comedias de amor y bodas campesinos con las que ríen los grandes señores. Tal fue la penetración con su personaje que en varias oportunidades firmó documentos comerciales con ese seudónimo, olvidándose del propio apellido. La investigadora aclara que no por eso se debe confundir su posición de “burgués iluminado” con la de un paladín del campesinado.

Luego de revisar la situación teatral de Venecia en el siglo XVI, Sforza se ocupa de Angelo Beolco como actor y director teatral. Juzga como relevante la relación que se estableció entre el comediógrafo y Alvise Cornero quien había formado un grupo de estudiosos entre los cuales se encontraban filósofos del *Studio* padovano y literatos del círculo de Pietro Bembo. Estos intelectuales tenían en común el rechazo por el gobierno veneciano. Angelo será también el administrador de las numerosas fincas rurales que poseía Alvise Cornero.

El vínculo entre ambos intelectuales permite a Angelo, en calidad de administrador de las tierras de Alvise, tomar contacto con el mundo campesino que conocía muy bien desde su infancia. Además Beolco

tendrá otra ocupación adicional: se encargará de organizar los espectáculos teatrales requeridos por su empleador.

Llegada a este punto, Nora Sforza se pregunta por los aportes del comediógrafo y, apoyándose en los estudios de Mario Baratto sintetiza que los temas principales de su teatro son la omnipresente cuestión de la lengua y el mundo campesino, no visto desde una perspectiva idealizada, sino recreado por medio de una fuerte impronta realista. Ruzante se muestra como un escritor objetivo que describe lo que observa con agudeza. La investigadora advierte en su poética una visión dialéctica que privilegia una imagen del campesino construida no en forma de idilio bucólico, sino captada en sus necesidades vitales. Así se podría hablar de una literatura de denuncia de las injusticias sociales.

Respecto de la lengua, el Ruzante mimetiza el vocabulario empleado por los campesinos con los límites que supone tal empresa, y en esta reivindicación se manifiesta como un verdadero innovador. Elige el dialecto rústico de los campesinos de alrededor de Padua, el *pavan*, que se opone a la lengua urbana. Advierte Nora Sforza que ya en su primera obra juvenil *La pastoral* se establece un contraste entre los falsos pastores de la Arcadia y los verdaderos, “salvajes y naturales”, cuyas diferencias se encuentran también en el modo de hablar: *volgare* toscano, los primeros, dialecto paduano, los segundos.

Ruzante alcanzó su mayor éxito en las comedias, pero donde muestra su espíritu contestatario es, especialmente, en los diálogos, escritos en forma de acto único. En ellos muestra el mundo de los humildes.

El libro de Sforza se ocupa también de las dos *Oraciones* de Beolco,

consideradas tradicionalmente como "obras menores" por la crítica. La estudiosa encara un pormenorizado estudio de ellas y las revaloriza elevándolas a un justo primer lugar.

En conclusión, el ensayo de Nora Sforza, si bien se ocupa del teatro y su relación con el poder político de las ciudades de Ferrara y Venecia, centrándose en la labor teatral de Ariosto y Beolco, desborda este propósito y lo extiende hacia otros temas en un despliegue rizomático de valiosas relaciones. A través de la vida y la obra de esos autores se comparan dos universos políticos opuestos como son el gobierno señorial de Ferrara y el de la república oligárquica de Venecia. Tanto el gobierno cortesano cuanto el sistema republicano llevaron adelante una política *evergética* a partir de las representaciones de obras teatrales.

Ahora bien, la nutrida documentación, integrada por cartas,

pasajes de textos literarios y operísticos y fragmentos de documentos de la época, que sirven de apoyatura argumental de las hipótesis de trabajo manejadas a lo largo de la investigación, está presentada por Nora Sforza en forma didáctica y amena, con claridad expresiva y conceptual.

Asimismo es de destacar que el sólido aparato crítico y el atractivo grado de erudición académica desplegado en la investigación, nunca se ofrecen como un adorno de poco precio, como una filigrana de bordes groseros, sino como un rico complemento que invita al lector a internarse por las rutas que el texto propone.

Por otra parte, este nuevo libro de Nora Sforza continúa y amplia su interesante producción sobre el teatro renacentista italiano en el que se advierte una maduración de las posturas alcanzadas en escritos anteriores. ■

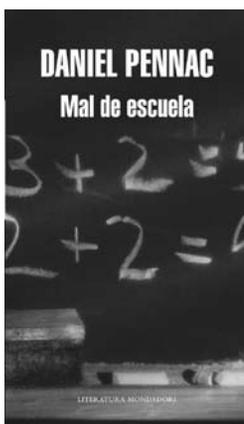
Daniel Capano.

Doctor en Letras (USAI) Profesor y licenciado en Letras (UBA). Se especializa en Literatura Italiana y Literatura Francesa. Ejerce como docente investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad del Salvador y en la Universidad Católica. Es miembro fundador y vicepresidente del Centro de Estudios de Narratología y miembro asesor del Doctorado en Letras (USAI). Obtuvo el Premio a la Investigación Científica y Tecnológica otorgado por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado en el país y en el extranjero numerosos artículos relacionados con su especialidad. |



Daniel Pennac, Mal de escuela, Mondadori, 2008.

Por Gerardo Balverde



El escritor y profesor de literatura francés Daniel Pennac es conocido en nuestro país por *Como una novela*, de 1994, y ahora redobla la apuesta de sus certeras observaciones sobre la escuela y los aspectos de la lengua y la literatura con este nuevo libro, el cual se centra alrededor de la figura del 'zoquete', ese mal alumno que también él fue, y que es siempre un desafío para

el docente de vocación. Pennac despliega un atractivo anecdotario propio sobre su experiencia de alumno y luego de profesor, a la vez que va narrándonos sus es-

trategias, recursos y certezas en la práctica de la enseñanza. Se lee como una novela en la que un profesor de escuelas marginales, con alumnos difíciles va probando cómo ayudarlos para que logren superar la exclusión a la que se creen condenados. Hay en este texto un profundo sentido común en la práctica de la enseñanza, una verdadera vocación y una convicción palpable en los métodos usados y sugeridos que se impone como un llamado a que todos aquellos que enseñan sepan por qué hacen lo que hacen y puedan mirar hacia dónde van sus propias prácticas. Un texto alejado de todo acartonamiento o pesadez académica, lleno de humor, sensibilidad y sensatez sobre lo que significa dar clases y hacerlo desde el gusto por vencer desafíos y lograr que los alumnos superen sus limitaciones es el que Pennac ha escrito y al que vale la pena acercarse para disfrutarlo reflexivamente. ■

LA MALASANGRE

Griselda Gambaro: El escenario de la lectura

Por Mónica Claus

Griselda Gambaro dice: "*Con La malasangre (1981) quise contar una historia que transitara esa zona donde el poder omnimodo fracasa siempre si los vencidos lo enfrentan con coraje y dignidad, si se asumen en el orgullo y en la elección. ...la dramaturgia y el teatro, permiten usar cualquier ropaje para hacer 'visible' lo 'invisible', disfrazan la realidad sólo para desnudarla.*"

La malasangre se estrena en un año (1982) en el que la dictadura en nuestro país, estaba cerrando su horroroso capítulo, y a su vez transcurre en un tiempo histórico (1840 J. M. de Rosas) que metaforiza un presente acompasado en el mismo latido del terror.

La historia y otro presente entretreídos en las tablas.

Griselda Gambaro, no oculta en sus obras la incompletud del ser humano, y en los personajes suceden: el autoritarismo, la crueldad, el odio, la envidia, el cuerpo, las diferencias, la sumisión...; con un estilo y una estética expuestos en carne viva. Como tantos docentes, siento que estos tópicos no deben estar silenciados en las aulas por varias razones, pero fundamentalmente porque no podemos privar a los jóvenes (como sucedía en la dictadura) de la lectura de nuestros autores y tampoco podemos privar a los autores de la lectura de nuestros jóvenes.

La autora de *La malasangre* es una escritora que se adueñó de las palabras y de sus ecos. Sabe qué quiere decir, qué impresión estética o de escalofrío quiere causar cuando usa una u otra palabra, y no por obvio dejaré de mencionarlo.

En *La malasangre* desde un primer momento se advierte que en los personajes, interna y externamente se

debaten destinos con personalidades bien definidas. La estructura de la obra es patriarcal. Benigno (el padre) quien no hace honor a su nombre es, grosso modo, la Bernarda Alba de Lorca en una Casa Tomada de Cortázar, porque expulsa el amor e impone el odio, anula la libertad, ataca perversamente el deseo y la vida de los otros, los mutila y se apodera de ellos; enunciándose desde lo peor de su humanidad. No hay lugar para la ambigüedad. Benigno le habla a su mujer así: "Yo dicto la ley. Y los

halagos. Y los insultos. Dije lo que dije y lo puedo repetir (*muy bajo*) Puta". Su omnipotencia roza la pesadilla.

A la madre, sin "nombre", podríamos calificarla como: anónima, servil, sumisa, nula, envidiosa.

Dolores (la hija) en la escena VI preanuncia: "Me llamo Dolores ¿Es mi destino ese? ¿El dolor?, esto se lo dice a Rafael quien hacía referencia a que los latinos decían que el nombre es el destino. La hija es el único personaje que arrasa con su rebeldía; se enamora de Rafael, su tutor, y forman una pareja que remite por las características de los personajes a "La Bella y la Bestia".

Juan Pedro es el novio oficial, impuesto por el padre, rico y abusivo (figura que alude a Benigno en su juventud) y Fermín, un criado cruel, un verdugo.

El padre de Dolores, cree que elegir un tutor con un defecto físico muy "visible" (joroba) no constituye riesgo afectivo, pero Dolores sí ve en lo "invisible" la belleza de Rafael y se enamora. Ambos hacen frente a la prohibición del padre y la palabra que había estado domesticada al silencio, hace posible la rebelión. Dolores busca identidad y libertad. Y para saberse humana y mujer se apoya en Rafael. Dolores pudo decir: te amo.



En esta obra el grito y el silencio son variables de resistencia, y pensemos que ni en uno ni en otro estado se articulan palabras. La tortura, en sus diversas manifestaciones, destruye el lenguaje. Pero hay un momento de extrema tensión cuando el padre exige silencio, y es en la acotación, en el paréntesis –precisamente– de cómo responderá Dolores, donde se indica: **con una voz rota e irreconocible**. “Una voz rota” que podríamos traducirlo como cortar las cuerdas vocales o cortar cadenas, romperse. Insisto: *rota e irreconocible*. Dolores rompe su voz para escapar de la prisión del silencio.

Aquí se vuelve necesario el uso de una voz, pero que en la voz de la joven, nunca llegará a ser canto, no podrá ser música, porque no se concretará el goce del decir con el otro (Rafael) y hacer un dúo en el amor.

El objeto “voz” se rompe, pero se venga y Dolores se apropia de sí misma diciendo: –¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!–

Su voz escapa del encierro, aunque ella no.

Si bien los lenguajes artísticos nos trasladan a escenarios diversos, podríamos decir que específicamente la “lectura de obras de teatro” nos exige crear en nuestro imaginario “el hecho teatral”. Quisiera destacar que en estos textos hay un lugar, diría un puente por donde transcurre visceralmente la lectura del texto teatral, y es, a mi entender, en las acotaciones. Entre los paréntesis, la trama descriptiva nos ayuda a construir –incluso con una grafía diferente–: desde las voces de los personajes hasta los ruidos del exterior; desde los estruendos irónicos de una risa, hasta el dolor más sordo; desde un rayo de luz detenido en un objeto, hasta el encierro en un sótano. Las acotaciones son un texto paralelo; otro texto que es creado con una necesaria precisión para poder ver tanto el carácter de un parlamento como la distribución de los elementos en una escena.

Este otro texto, atraviesa la obra con una respiración propia y casi al unísono, pero sin sonido; comunica todo lo que

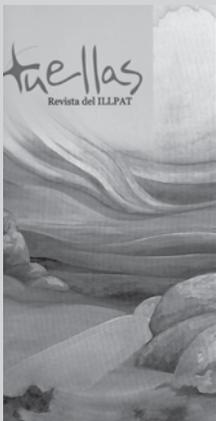
en un escenario nos sería dado a través de la actuación. Las acotaciones acercan al lector a los personajes y por lo tanto al autor. La trama descriptiva escrita con oraciones breves e impersonales –casi vertiginosas– permite al lector saber cómo el dramaturgo concibe los diálogos y sus intenciones. Entonces, la lectura del texto no se limita exclusivamente a los parlamentos, hay en las líneas de la acotación un espacio textual que sin él quedaría incompleta la obra. Insisto, porque creo que desde allí se sostiene. Pensemos en un director de orquesta a quien se le entregan las partituras y en ellas no aparece ninguna indicación, entonces, cómo concebirá los matices ¿dónde el piano o el forte o el rubato?

Las acotaciones son una copresencia necesaria, que dan testimonio y fidelidad al texto teatral, no hay conflicto entre estos dos discursos, ambos, por el contrario, van de la mano y cada uno guía al otro para alcanzar un equilibrio de comprensión. Esta trama sería una zona de articulación entre todo lo que rodea al lenguaje: gestos, volúmenes de voz, ánimos, silencios; sería imposible entender los textos dramáticos sin este fundamental auxilio.

Creo que está allí la sustancia intangible del espíritu de lo que pretende el autor, lo inexpresable en el silencio de una obra de teatro se dirime allí, cuando lo incorpóreo pasa –para el lector– a ser una sensación física.

Siempre es necesario recordar que Griselda Gambaro en uno de los peores momentos de la vida de nuestro país, fue –junto a otros dramaturgos– integrante de Teatro Abierto y su discurso teatral, el instrumento más idóneo para enfrentar, al Proceso, desde el arte. Un teatro entendido no sólo como compromiso, sino como una forma de conocimiento y el género dramático presentado como un hecho didáctico, que detestaba la diversión y privilegiaba la comunicación teatral por sobre la expresión.

Entre líneas o entre paréntesis, leer siempre nos permite “levantar el telón”. ■



REVISTA HUELLAS

La revista del ILLPAT es una publicación que tiene como objetivo la difusión de la producción científica generada por docentes y alumnos de los Dtos. De Letras de las distintas sedes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Sociales. La publicación está a cargo de la Dra. Ana Ester Virkel y la Lic. Beatriz Neumann. En sus páginas podemos encontrar: “El mito de Fedra en el marco de los debates europeos entre modernización e identidad” a cargo del Dr. Sandro Abate; “El lugar de la memoria latinoamericana en La Vorágine de José E. Rivera por la Prof. Silvia Casini entre otros artículos de valiosísimo interés. Informes: illpat.06@gmail.com



En esta entrevista nos ofrece un recorrido por el teatro desde los clásicos hasta la actualidad con su mirada polifacética: actor, director y gran conocedor de la historia del teatro argentino.

"El teatro es un disciplina de conocimiento, es un lugar donde la raza humana se piensa a sí misma mientras se ve reflejada en el escenario".

¿El teatro argentino tuvo una década que podemos considerar especial?

Creo que todas las décadas desde el año 30 donde apareció todo el teatro independiente y aún antes con el teatro de la inmigración donde los inmigrantes contaban sus historias tratando de persistir de conservar su pasado para que los nietos y los hijos supieran de dónde venían. O sea que el teatro fue importante en la Argentina porque siempre contaba episodios sociales y políticos como en ningún teatro del mundo; después cuando apareció el teatro independiente con Barletta ya el teatro ingresó a otra zona de la esfera cultural y a través del teatro independiente empezó a entrar en el país toda la gran literatura americana, la rusa, la francesa, Miller, el mundo de Jovet, todo eso. El teatro independiente trajo cosas que el teatro comercial no lo traía y ahí apareció una década importante signada por lo que era el partido comunista, el partido socialista, han sido una especie de tutor de todo el teatro independiente y creo de toda la literatura de una época también en donde todo estaba teñido por los que significaban aquellos ideales de Rusia, el materialismo socialista y todo ese mundo que después se cayó, fue todo un romanticismo absurdo donde se cayó con el muro.

Después, apareció otra década que fue la lucha en la resistencia contra el proceso militar que culminó con Teatro Abierto que fue una cosa prácticamente descomunal, como el teatro exalto a toda la población, no solamente en Buenos

Aires sino en todo el país y empezaron a ver con claridad el horror que estaba pasando en Argentina era el final del proceso militar; pero que contagió bastante el entusiasmo que había que luchar contra tamaño horror.

O sea tuvo décadas todo el tiempo incluso contra el peronismo, el teatro independiente era prácticamente perseguido por el peronismo o sea siempre ha sido el teatro independiente en este país, una cultura subterránea que contaba siempre la otra parte de la verdad de lo que estaba pasando en el país por eso sigue persistiendo por eso tiene tanto valor en la Argentina y tanto poder de convocatoria como es el teatro independiente. Actualmente imaginate que hay mil o dos o tres mil salas y grupos en todo el país y mucho más con todo lo que convoca.

El teatro fue algo así como la gran resistencia cultural que tuvieron todos los políticos y todos los partidos con los cuales ninguno por supuesto el teatro independiente estuvo de acuerdo.

**¿Qué mirada cruza el teatro con la literatura actual?
¿Se nota la presencia de autores innovadores?**

Sí siempre sobre todo en la literatura y en el teatro gente como D'Artagnan, Tartañan, Toldo, Veronese gente que no solamente ha creado un fenómeno diferente sino un fenómeno donde han ingresado un poco al teatro completo en donde el director escribe, el actor escribe, el director es el mismo autor, los

actores son del grupo del actor; es muy importante lo que está pasando del punto de vista estético y del punto de vista de una nueva manera de contar historias. Mi crítica sería del punto de vista teatral es que el autor como Cossa, Gorostiza desde Esquilo hasta ellos, los personajes son los que comandan la acción o sea La Nona, comanda la acción de la obra y produce los eventos por su carácter. En el teatro actual en general es el autor el que comanda y los personajes no tienen aún la libertad que tienen los grandes personajes de la historia para soltarse del autor y ser ellos mismos los que comanden la acción. Uno no ve más la mano del autor sino que ve que la Nona, provoca todo eso por su carácter o Romeo hace todo eso por su carácter, Hamlet también. Si Hamlet estuviera en lugar de Romeo, todavía estaría pensando si va al balcón o no. Si Romeo fuese Hamlet, ya hubiera matado al tío, a la madre y a todos juntos. O sea que el carácter de los grandes son los que llevan la acción. Actualmente creo que el teatro tiene eso; pero creo que es un período de transición también porque han volcado mucho la literatura al teatro como nunca los autores actuales, hacen adaptaciones de Chejov, de una manera brillante, de Shakespeare pero estamos en una época de transición muy buena para el teatro sobre todo lo vemos como nos representan en los festivales internacionales. Todo el mundo se asombra cómo contamos las historias; a veces las contamos adentro de una bañadera, a veces nada más con un escenario pelado con una silla. Las maneras de contar las his-

torias, llaman la atención en los festivales internacionales de teatro.

¿Los actores conservan diálogos memorables?

Sí, muchos. Si pensamos en el cine cuando Facundo en vez de enojarse cuando Rosas le dice que tiene que amigarse con López, Facundo no le dice :-*Estoy enojado-*; sino que le dice:-*Yo tendría que tener la sangre tan helada como la nieve de la Cordillera de los Andes y hacerme amigo del gigante de los santafesinos, él se quedó con mi caballo y nunca me lo devolvió-* Esos personajes te dan como los de Shakespeare es que hablan con imágenes tan poderosas que al nombrarlas, al recordarlas, a vos te elevan a ese nivel de pensamiento. Por eso es tan importante el autor de ir hacia él y no bajarlo hacia uno.

A veces uno improvisa Shakespeare que es lo que hace descender a Shakespeare al nivel de pensamiento de uno. Me parece que los autores de teatro provocan, invocan, desafían a uno a llegar a ese nivel de pensamiento y poder entender en ese mundo tan elevado la realidad o una mirada sobre el mundo; por ejemplo en el caso de Shakespeare.

¿Cómo busca el autor las palabras para transformarlas en maravilla y dárselas al espectador?

Las palabras siempre son símbolos, invocan, evocan entonces si al actor las palabras le desencadenan imágenes personales, el espectador

puede recibir palabras con contenidos; sino recibe palabras con tonos, cada actor hace tonos. Pero uno debería ingresar, supongo Shakespeare cuando escribió "Ser" se imaginó diez niños naciendo y el "no ser", un campo de batalla devastado, con gemidos "no ser" he ahí el problema- Ahora él partió de la imagen y puso "ser o no ser" o estaba al borde del suicidio en una montaña y dijo: "Ser" ¿Me tiro o no me tiro? O "no ser". Si me tiro me saco todos los problemas por qué no me tiro porque nadie sabe que hay detrás de la muerte. Sino quien aguantaría los políticos, la corrupción, la miseria. Nadie. Ahora para Shakespeare tuvo una cadena de imágenes que culminó en esas palabras, el actor el problema es que tiene las palabras y esas palabras deben culminar en una cadena de imágenes para que el actor no sea "troncoide" cuando hace tonos como en los teatros, si una mina te dice "te amo" de tal manera que vos decís - ¿Qué te pasa te volviste loca?- Porque no tiene contenidos, tienen tonos. Y el tono es la peor maldición del actor, poner el tono te saca el contenido. La vida no tiene tonos, la vida tiene contenidos, de los cuales resulta un tono diferente a cada segundo. El actor como no tiene contenidos a cada segundo pone tonos. Entonces dice "¿Qué lindo día no?" en tono poco natural, entonces te da vergüenza ajena. En los teatros te da un poco de vergüenza ajena porque los seres humanos no son así. Si un marciano agarrar el cassette de un teatro diría no entendería como somos, porque así no somos. El cínico tiene cara de cínico; pero uno se

da cuenta que es cínico después que mató a toda la familia, parecía buen tipo pero el actor tiene esa tendencia a ilustrar. El poeta, el autor parte de sus imágenes y las convierte en palabras; nosotros partimos de las palabras y las convierte en imágenes para que tengan contenido.

¿Qué ofrece el teatro hoy a los jóvenes? ¿ Hay propuestas innovadoras?

Yo pensé que el teatro se alejaba un poco de la historia, Cussani, Irizarra, Dragún, el viejo Cossa tomaba un tema de la historia y los traían al presente haciéndonos pensar algo sobre nuestro pasado a través de la historia. En el mundo actual se ha introducido el psicoanálisis, el mundo se convirtió en individualista después de la caída del muro. Ya no se creía en nada; por ejemplo Stalislavsky era un tipo que fumaba que chupaba vodka y los rusos lo censuraron y lo pasaban como un ente y era todo lo contrario. Y entonces los rusos nos vendieron una historia que cuando se cayó el muro se descubrió que estaba todo censurado, el mismo Stalivlasky fue expulsado, Maiakoski ni hablar, otros fusilados y desaparecer en la brutalidad del comunismo. Estaba todo sosegado y aplastado, tal es así que después de la caída el best seller en Rusia fue la Biblia. Esa religiosidad ocultaba, evidentemente opacaba un instinto del hombre que es una religiosidad, cuando se desencadena eso, claro que la religión no es la religión católica; sino es un relegar que el hombre tiene como instinto. Si opaca eso aparece la brutalidad

y después cuando aparece la verdad y la Biblia era el libro más leído. Esa dictadura como todas.

¿Qué rol desempeñaron los personajes históricos en esta importante gestión cultural en la provincia de Buenos Aires?

A partir de la obra Guayaquil, San Martín y Bolívar que hizo Pacho O'Donnell que yo la dirigi y la estoy actuando me di cuenta que el teatro era popular ¿por qué? Porque cuando yo nombraba: Güemes, Castelli, Belgrano, Chacabuco, Maipú, 1810, en la platea había una corriente de simpatía muy particular ; es como si el espectador dijera está hablando de mí, de la historia, yo en mi infancia escuché esto, yo sé quien es Belgrano, no es lo mismo que digas Lincol ¿No? o Mijalkof. O sea que la resonancia entre la palabra y del nombre comenzó a tener resonancia en la vinculación entre el escenario y la platea. Entonces a partir de eso cuando Alak me invitó a dirigir el Coliseo Podestá después de la reinauguración y restauración que hicimos, le propuse a toda la comunidad platense el tema el teatro y la historia, junto con O'Donnell, convocamos a once autores platenses de acuerdo a las exigencias, una era poseer cinco obras estrenadas por ejemplo. Elegimos con O'Donnell once temas de la historia entre 1810 y 1853, esos once temas son: "Azurduy y Padilla", " Borrego y Lavalle", "Castelli y Monteagudo", etc... Se convocaron a once directores platenses y estos a su vez a los actores por obra; luego buscamos

once salas independientes y el día 9 se presentaron simultáneamente las obras que funcionan para escuelas a las diez de la mañana, a la tarde y a la noche para adultos con un debate posterior. Y desde el 14 de octubre al 19 los espectáculos se darán en el Coliseo podestá con un historiador que coordina el debate; también estarán Felipe Piña y O'Donnell que motiva a los chicos, los cuales llevan a sus hogares las preguntas ¿Quién era Azurduy? ¿Por qué Lavalle se comportó de esa manera? ¿Se convirtió en unitario? Y así todo esto se desparrama en la escuela, en el barrio, entre los vecinos y la historia empieza a hacer un objeto pensable, en contra de la historia que nos vendieron los políticos de turno. La historia más mentirosa de todos los países del mundo es la Argentina : Rivadavia era un delincuente, fue el primero que vendió el país; Sarmiento los maridos de sus amantes lo perseguían por todos lados, era fatal y es Sarmiento. Y uno se pregunta ¿De dónde salió este muchacho? Que te lo venden. No sé si iba a la escuela mucho. Lo que pasa que era un gran poeta, pero lo inventaron los políticos. En Buenos Aires todas las calles son unitarias: Sarmiento, Lavalle, Paz, Rivadavia, no hay un Chacho Peñaloza, un Facundo Quiroga. O sea la historia la han hecho los políticos de acuerdo a su conveniencia. Es importante que los chicos vean quién era Rivadavia, quien Sarmiento. Un tipo que escribe "Civilización y Barbarie" para mí es un asesino. Un obediente a las órdenes de Europa, no solamente porque trajo las palomas y

los gorriones. Entonces a los chicos hay que decirles, miren muchachos no es tan así. Es un gran autor, el más grande que dio la literatura latinoamericana pero de ahí como hombre deja mucho que desear, fue un vendepatria.

¿El tema de la historia y de los pueblos te llevó a generar *Cien ciudades cuentan su historia*?

Yo lo aprendí de los inmigrantes porque en Berisso había muchas colectividades y todos ellos conservaban sus ancestros, la música, la ropa, las historias, los cuentos; entonces el chico sabía de dónde venía, a que lugar pertenecía, esto de conservar la historia es porque el padre de un desaparecido busca su hijo Y porque un desaparecido, un tipo que no tiene padre, busca a su padre, es casi algo que está en los genes que busques tus ancestros. Una cantidad de cosas que tienen que ver el gran castigo de Grecia no era la muerte sino el destierro, peor cosa que el destierro no había y nosotros hemos conocido el exilio, de una manera diferente porque este un país donde tenemos dos países: uno el que uno vio crecer y el que te contaron tus abuelos; pues uno tiene nostalgias de un lugar adonde nunca fue: el mar, la montaña y ¿por qué lo extraña? Porque te lo contó tu abuelo. Entonces el cuentito del abuelo uno lo vivía como real y vas allá y te crees que está tu familia y nunca estuviste en Italia. Es curioso lo que le pasa al argentino. Esto me interesa porque el teatro es una disciplina de conocimiento, es un lugar

donde la raza humana se piensa a sí misma, mientras se ve reflejada en el escenario.

¿Qué nos deja el teatro clásico?

Yo creo que nos supera , que tienen un nivel de pensamiento que es muy difícil de abarcar ahora, creo que los griegos en cien años Esquilo estaba conectado con los dioses, Sófocles contemporáneo de él los puso en un mismo nivel , Eurípides un poco se reía y Aristófanes era como Ionesco. Todo ese proceso se dio en cien años. Después vino toda la Edad Media donde los libros estaban escondidos y después se dio el mismo proceso entre Shakespeare y Ionesco que Grecia en cien años.

Son ciclos de la historia pero lo que es difícil es llegar al nivel de pensamiento de esta gente , el nivel de realidad que tienen, que es muy difícil llenarlo de contenido cuando en esa época los chicos en la escuela se educaban con esa visión del oráculo" Fijate lo que dice Delfos" que era como un amigo. Y ahí empezó el gran problema de la historia occidental, Aristóteles ya nos liquidó, antes de él Anaxágoras, el alma y el cuerpo estaban unidos; después el atomismo dijo que alma era diferente al cuerpo y que es sublime y la Edad Media lo destruyó. Época terrible , la Inquisición, etc... y actualmente cuando el hombre llegó a la luna , vimos lo de Anaxágora que estamos suspendidos en el espacio. Todo el tipo que se muere está tendido en la tierra , ellos tenían una idea distinta de la muerte. En Grecia los sabios, eran sabios, actores, autores, hombres , iban juntos ciencia y mística. ■

Teatro griego antiguo.

La tragedia griega

Por M Florencia Nelli

Hablar del teatro griego implica hablar de un fenómeno de características extraordinarias en el cual, hace más de 2500 años, fue posible alcanzar la casi imposible fusión de flexibilidad y convención, tradición y actualidad, dinamismo y cristalización.

La tragedia griega constituye un fenómeno particular dentro de la historia del teatro universal. Conformaba una experiencia que conjugaba lo estético y lo político en una armonía difícilmente alcanzada por experiencias dramáticas posteriores. La tragedia se encontraba subven-

cionada por la *pólis* y manifestaba una gran incidencia en las cuestiones públicas de la ciudad. Sin embargo, presentaba una independencia de pensamiento y una fuente de crítica política poderosísima.

La tragedia griega constituía lo que varios críticos dan en llamar una *performance*. Hablar de la representación teatral como *performance* implica considerarla una acción que se realiza en el acto mismo de su presentación, lo cual incluye, en consecuencia, tanto la escena en general y los preparativos previos a la representación (incluyendo la creación de

la pieza) como el espacio mismo del espectáculo y su recepción por parte del público.

La tragedia se encontraba íntimamente relacionada con los eventos políticos contemporáneos al momento de su puesta en escena y se constituía como un vehículo apropiado y efectivo para la transmisión de la visión e interpretación del dramaturgo acerca de la realidad socio-política e histórica en que se veía inmerso. La *performance* de la tragedia griega hundía sus raíces en la convergencia de tradición y actualidad. Si bien la temática abordada por los trágicos era extraída, salvo excepciones, de fuentes míticas, la re-elaboración del mito presentaba siempre un tratamiento que anclaba la acción pasada en el presente de la *performance*.

En *Poética* 1460b 5-15, Aristóteles deja entrever el carácter político e ideológico de la tragedia griega cuando advierte que el poeta trágico puede imitar de tres formas diferentes: como son o eran las cosas, como dicen o parecen que son y como deberían ser. Las tres perspectivas diferentes con las que puede expresarse el autor dramático, implican la posibilidad de transmitir una visión determinada acerca de la realidad. Desde sus primeros exponentes, la tragedia manifestó un compromiso con la realidad circundante, llevando a escena los debates actuales en torno de distintas cuestiones propias de la *pólis* y evidenciando, con ello, tanto la profundidad de la visión ateniense acerca de la factura de lo político como la conciencia del *démos*



de formar parte de un orden político establecido. A diferencia de lo que sucedía con la épica, la tragedia se dirigió al *démos* en su totalidad, reflejando el nuevo pensamiento de la época. No sólo formaba parte de un culto público, el culto al dios Dioniso, sino que también constituía la expresión de una filosofía política, religiosa y moral.

Si bien el teatro griego clásico se caracterizaba, entonces, por su dinamismo, flexibilidad y actualidad política, también presentaba una serie de convenciones de producción que definían su forma y su modo expresivo y que, durante largo tiempo, lo hicieron difícil de encuadrar por parte de la crítica.

Una de estas convenciones era la estructuración de la obra dramática en una serie de partes dialogadas y partes líricas alternadas, con una longitud de verso y un dialecto usados precisos. Otra convención era la existencia de un Coro trágico, además de un número también convencional de actores. El baile y el canto del coro, con la increíble variedad y combinación de metros presentes en las partes líricas, permitía la reflexión del espectador acerca de la experiencia dramática a la que estaba asistiendo. El coro incorporaba la totalidad del mundo mítico a la escena y el espacio exterior al escenario y brindaba la posibilidad de observar al drama como un todo dinámico, plagado de diferentes voces y visiones acerca de las acciones representadas. La música y la danza mimetizaban también la acción enriqueciendo las posibilidades de lo visual y auditivo. Había además numerosas convenciones discursivas, tales como los discursos de mensajero, las *stichomythiai* o diálogos rápidos entre los actores, los agones o debates, escenas y motivos típicos, etc. El vestuario y máscaras utilizados por los actores también eran convencionales y permitían al actor la posibilidad de interpretar más de un rol en la escena. Por otra parte, no hay que perder de vista el hecho de que las representaciones

se llevaban a cabo en un teatro abierto de amplísimas dimensiones, a plena luz del día –no olvidemos que las tragedias y comedias eran representadas como parte de concursos de varias jornadas de duración– y con la presencia ineludible del paisaje exterior como parte de la experiencia visual de la audiencia.

El dramaturgo se veía entonces obligado a incorporar todos estos elementos a la composición del drama, y también, por ejemplo, a prever que la audiencia advertiría el arribo de nuevos personajes mucho antes de que éstos comenzaran a hablar, dado que debían ingresar por los *eisodoi*, dos largos caminos perfectamente visibles que conducían desde el exterior del teatro al centro de la escena.

Si bien la convencionalidad del teatro griego y su naturaleza eminentemente política no siempre ejercieron una fuerte influencia en el teatro posterior, el valor fundacional del teatro griego y de lo griego en el teatro es innegable, y se manifestó a lo largo de los siglos no sólo en la reposición y reinterpretación de las temáticas y personajes míticos más recordados del teatro –pensemos en Edipo, Antígona, Heracles, Helena, Agamenón, Odiseo, Aquiles, Medea, por nombrar sólo algunos– sino también por la elección misma de los vocablos que utilizamos para hablar de la actividad teatral. Para comenzar, hablamos de "teatro", y *theatron* era precisamente la palabra que el griego utilizaba para referirse al edificio en forma de anfiteatro al que se acudía a ver una obra dramática. La raíz de "teatro" también tiene su origen en el verbo *theomai* que significa "ver", "presenciar". Por otra parte, al hablar de "drama" u "obra dramática" no hacemos más que reutilizar la palabra griega *drama*, que en griego significaba "acción", precisamente el atributo con el que diferenciamos la experiencia del teatro de otras experiencias artísticas. ■

Florencia Nelli, es Profesora y doctora en letras (UNLP) con tesis en *Traquinias y Filoctetes* de Sófocles: espacio y *deixis* en la tragedia griega clásica"; obtuvo también la Licenciatura en letras con orientación en Lenguas Clásicas, área griego en "Áyax de Sófocles. Tragedia y hegemonía política" (Director: Prof. Dra. Ana María González de Tobía Codirector: Prof. Dra. Graciela Cristina Zecchin de Fasano *Master of Philosophy in Greek and/or Latin Languages and Literature* (University of Oxford, Reino Unido) Tesis de Maestría: "Space, *Deixis* and Stage Management in Sophocles' *Trachiniae*". Doctorate of Philosophy in Greek Language and Literature (University of Oxford, Reino Unido) Proyecto de Tesis: "Studies in the Demonstrative Pronouns of Early Greek" Supervisor: Dr. John Penney. Maestría: "Space, *Deixis* and Stage Management in Sophocles' *Trachiniae*" Realizada en: Oxford University, Reino Unido Director de Tesis: Dr. Angus Bowie Director de Tesis: Dr. Angus Bowie Becaria del Programa Nacional de Becas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1997,98,99, 2000). Beca de Investigación otorgante UNLP y SeCyT. Beca de perfeccionamiento Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área Filología Griega, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. "*Filoctetes* de Sófocles. Tragedia, discurso y poder". Beca de idioma inglés: Escuela Superior de Lenguas de la Universidad Nacional de La Plata. Beca de Formación Superior Tema: "Tragedia en acción. Una interpretación *performativa* de *Traquinias* de Sófocles". Beca AlBAn, Programa de becas de alto nivel de la Unión Europea para América Latina (AlBAn Office, Asociación Grupo Santander) Lugar de trabajo: Oxford University, United Kingdom finalidad de la Beca: realización del *Master in Philosophy in Greek Language and Literature* en la Universidad de Oxford. Beca Interna de Postgrado Tipo I C.O.N.I.C.E.T La Plata / Oxford, UK. Realizó estudios doctorales en Inglaterra *Clarendon Fund Bursary*. Ha recibido las siguientes distinciones: Distinción mejor promedio "Dr. Joaquín V. González" UNLP. Préstamo de Honor-Club Social Colonia, Villa Regina. Premio "Academia Argentina de Letras". Premio Worcester College (Oxford University, Reino Unido) como galardón por la obtención de una distinción por calificaciones sobresalientes. Es docente-investigador categoría (I-II-III-IV. A-B-C-D). Responsable de la sección "Artículos" de la Revista *Synthesis* (UNLP). Part-time Graduate Librarian Assistant The Library, Worcester College, Oxford University, UK. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, Socio activo de la SPHS (The Society for the Promotion of Hellenic Studies), con sede en Londres, Inglaterra. Miembro de la Asociación Argentina de Teatro Comparado. Miembro de la Fundación Academia Biosférica de Buenos Aires. Socio Activo de la British Epigraphy Society (BES). Socio Activo de la Association Internationale d'Epigraphie Grecque et Latine (AIEGL). Escribe para la Revista *Frecuencia L*, de Didáctica de Español Lengua Extranjera de Madrid, "Analecta Philologica" Colombia y en New Voices in Classical Reception Studies, Inglaterra entre otras.

Teatro + Memoria = Identidad



Por Guillermo Piliá

En la intersección de las venas, en el cruce de los huesos, por los atajos del cerebro, quedaron huellas que los vientos de la desmemoria no podrán borrar jamás.

Cristina Merelli y Hugo Saccoccia

¿Cómo puede un artista asumir un compromiso social en un país y en un tiempo en los que la mayoría de las instituciones y los liderazgos han caído en el descrédito? ¿Hay que abandonar el arte para salir a disputar un dudoso espacio político, al final de alguna lista sábana encabezada no por quien es más idóneo y solidario, sino más rosquero? ¿O el arte puede ser la política por otros medios? Allá por el 2000, y según palabras de Luis Rivera López, "un grupo de actores resolvió la difícil ecuación que plantea el problema de cómo unir la militancia social con la actualidad profesional. Era demasiado fuerte la necesidad de poner al servicio de la causa de las Abuelas de Plaza de Mayo, de su noble y dificultosa lucha por la restitución de más de 500 niños secuestrados y apropiados durante la dictadura militar, toda la potencia artística y la fuerza expresiva y comunicativa de un medio como el teatro. Los actores saben de las increíbles cosas que pueden suceder durante el breve instante de magia que se enciende en una representación teatral. ¿Por qué no encender esa llama sagrada al servicio de otra causa sagrada?"

Así nació *Teatro x la identidad*, a partir de la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo. A tal punto que hoy se suele decir que es "el brazo artístico" de las Abuelas. Pero como lo señaló en su momento su Comisión de Dirección, "*Teatro x la identidad* se plantea simultáneamente dos acciones: la primera, directa, evidente, primaria y militante: buscar a los nietos apropiados durante la dictadura, encontrar a aquellos despojados brutalmente de su identidad que conviven con nosotros e intentar el revelador, aunque largo y difícil (como todo lo realmente revelador) camino de la restitución. Y la segunda, una función sinceramente pedagógica, auténticamente educativa (y por lo tanto generadora, reflexiva y proyectada hacia el largo plazo): establecer parámetros artísticos para la reflexión acerca de quiénes somos, facilitar la arcilla a los que deseen modelar con creatividad la profunda búsqueda de una identidad esquiua".

Al reflexionar acerca de estos propósitos y del teatro como herramienta de un combate de ideas, surge inmediatamente el recuerdo de otro movimiento estético-ideológico anterior: *Teatro Abierto*. Ambos fueron "fenómenos micropolíticos", ambos "nacieron por fuera de la representación". En la década del 80, como ha señalado Eduardo Pavlovsky, *Teatro Abierto* inauguró una respuesta de resistencia cultural a la dictadura, que había silenciado de la escena nacional a lo más representativo de nuestro teatro. La respuesta oficial fue la bomba que estalló en el Picadero, la que a su vez produjo un estallido mayor de trabajo y compromiso de toda la comunidad teatral y del público, que se volcó a los pequeñas salas con renovado entusiasmo. *Teatro x la identidad* es, de alguna forma, deudor de aquel *Teatro Abierto* que se mantuvo aún en tiempos de democracia. "Se trata —dice Pavlovsky— de crear espacios donde un nuevo público ocupe todas las salas. De crear espacios alternativos donde la invención y la creación sean los motores de una nueva Argentina. Hoy el *Teatro x la identidad* constituye uno de los factores más importantes de la resistencia cultural".

Teatro x la identidad nació en el año 2000 en la ciudad de Buenos Aires. Pero con el tiempo, la propuesta se fue multiplicando en el resto del país: en las provincias de Córdoba, Buenos Aires, Chaco, Misiones, Tucumán y Tierra del Fuego se reprodujo, años más tarde, la misma experiencia iniciada en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Por otra parte, desde 2004 *Teatro x la identidad* se transformó en internacional, ya que algunas de sus obras fueron vistas en ciudades del exterior, como Connecticut, Barcelona, Canarias, Madrid y La Coruña; porque si bien es un producto cultural netamente argentino, "también representa nuestra identidad latinoamericana, nuestras luchas en todo el continente por recuperar identidades perdidas y sin sentido". Autores, directores, actores, y técnicos se han ido sumando a la propuesta con el compromiso

que exige "reencontrar nuestros orígenes individuales y también como sociedad, participando activamente en la construcción de una identidad colectiva propia".

El primer objetivo de *Teatro x la identidad* obedece a la premisa de que "no hay futuro sin memoria". "Cada chico apropiado —dice Daniel Fanego— es un agujero en la trama de nuestra memoria, que como agujeros en el alma no nos dejan comprender lo que está ocurriendo, no nos dejan ver lo que vendrá. El delito consumado por algunos tiñe a toda una sociedad en su conjunto y la compromete a su reparación o la complicidad". Pero esa premisa genera también la certeza de que no hay futuro sin identidad. Memoria e identidad son conceptos inseparables, revelados en unidad a través de la representación dramática.

Un recorrido por unas pocas obras de las muchas escenificadas en estos ciclos puede darnos una idea de cómo esa piedra de resistencia en el agua abúlica de la Argentina "pre-corrallito" ha podido generar ondas concéntricas de reflexión a enormes distancias. Por supuesto que el tema de la apropiación siempre ocupa el centro de la escena, como lo puede ejemplificar *Violeta clandestina*, de María Gabriela Iní, obra en la que una muchacha reconstruye su nacimiento clandestino y la forma en que terminó asesinando a su apropiador. O también *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, de Mariana Eva Pérez, donde leemos: "Eran mis padres, mami y papi, y yo fui su nena, aunque no lo recuerde. Y ustedes se los llevaron y yo quedé a este lado, del lado de la luz. Sola. Escuchando las voces de la sangre, los caballos desbocados que siento latir por mis venas. Piden, exigen, que te busque, que te encuentre, que te crea, que te deje entrar en mi vida con una confianza tácita de hermanos. Mamá te llama en mis sueños y yo soy la única que escucha". Pero en otros casos, el tema está planteado desde la ejemplaridad de la historia. Es lo que sucede con *El hijo del puestero* de Guillermo Ernesto Hough, que se localiza en el Chivilcoy de 1870. Allí, un matrimonio inglés dueño de una estancia no puede tener hijos propios; por eso, en un recién nacido hijo de un puestero, huérfano de madre, ve la oportunidad de conseguir lo que busca.

La historia ofrece al autor teatral numerosas posibilidades de llamar la atención sobre problemáticas recientes. Es lo que acontece en *Crónica de las Indias*, de Amancay Espíndola y Araceli Arreche. Es el año 1586, en plena conquista de América. Tres mujeres, en un cuarto de la iglesia contiguo a la capilla, desplazan el verdadero problema al rito cotidiano de una boda: Leonor, la niña a desposar; María, su madre india; Isabel, la otra, la española. Las tres, presas de un espacio común, esperan:

cada una tiene su historia, y un pasado que reclama memoria. En *El Morales*, de Santiago Serrano, nos trasladamos a la época de la Campaña del Desierto. Morales Namuncurá, mapuche, es bautizado a los dos años como Ceferino, cumpliéndose así el vaticinio de Primo Levy, quien dijo que si queremos conservar nuestro nombre deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca. Los trasvasamientos entre los genocidios cometidos en nuestro país y en la Alemania nazi también son evidentes. *El manchado*, de Ariel Barchilón, muestra cómo el poder autoritario puede construir o destruir identidades: subversivo, negro, judío, cabecita, sudaca, son algunas de esas manchas simbólicas con las que se puede identificar, discriminar, exterminar; como decía Goering, "yo soy quien decide quién es judío y quién no lo es".

No todas las obras de *Teatro x la identidad* son necesariamente trágicas. A veces los autores logran ser convincentes por medio del grotesco, la ironía, el absurdo, la sátira social. Lo vemos en *El señor Martin*, de Gastón Serana, en la que se plantea la identidad a través del idioma. En un colegio inglés, el señor Martín se hace llamar Mr. Martín; en un rincón de la Argentina Mr. Martín pretende fundar un pequeño Cambridge entre rejas. Algo de esto también aparece en *The shoes* de Cristina Merelli y en *Cuánto vale una heladera*, de Claudia Piñeiro, en donde la protagonista, para lograr que la compañía de electricidad le pague la heladera que le quemó, deberá transitar caminos kafkianos que la llevarán a una revelación: llevar la letra ñe en el apellido puede ser un escollo insalvable a la hora de demostrar quién es uno.

El alcance pedagógico del teatro ya fue avisado por los pueblos de la antigüedad. Desde las obras catárticas de los griegos o las sátiras sociales de los romanos, hasta el concepto más cercano del teatro como escuela de buen gusto, siempre existió un buen maridaje entre la escena y la educación. En esta lucha por lograr niveles cada vez más altos de conciencia en cada pueblo, los dramaturgos se han ido asociando a otros luchadores del campo social, a reivindicaciones cada vez más urgentes en un mundo día a día más deshumanizado. De ahí que los objetivos de *Teatro x la identidad* no podrán agotarse nunca, ni aún en el caso de que dejara de existir el motivo histórico que lo generó. Parafraseando a Gabriel Celaya, que escribió aquello de que "la poesía es un arma cargada de futuro", podríamos decir que el teatro es un arma cargada de memoria; pero que a diferencia de las armas de los asesinos, esta no mata, sino que da identidad. Un arma, por lo tanto, una de las pocas, que nunca querríamos ver descargada. ■

Teatro bilingüe en la escuela

Una experiencia interdisciplinaria: teatro y lengua italiana

Por Cristina Demo

El teatro es tanto un juego de simulación, válido para la comprensión de nociones teóricas, elaboración de conceptualizaciones, organización del espacio interior como un espacio para "leer" la realidad circundante

En la escuela, como instancia pedagógica a través del juego, se vivencian el sentir y el pensar en situaciones análogas a la vida cotidiana.

Por ello el juego debe estar presente en el proceso de aprendizaje. A través de él, el niño, el joven suelta las alas de la imaginación y la creatividad, remontando vuelo hasta límites insospechados.

Se piensa en la experiencia teatral en la escuela como una actividad fuertemente cooperativa, como vehículo de socialización.

El teatro es básicamente una actitud vencial de libertad y es ésta la que determina su valor creativo, ofrece al niño la posibilidad de jugar simbólicamente la realidad y así elaborar situaciones que vive a diario, expresando en sus juegos las fantasías, los miedos, sus carencias afectivas, etc.; puede desempeñar otros roles diferentes a los que cumple en la realidad y desde ese juego de roles enriquece su experiencia de vida.

El objetivo fundamental del teatro en la escuela es valerse de él como vehículo de crecimiento grupal, en donde fluyan espontáneamente ideas y sentimientos y en donde se desarrolle el caudal expresivo comunicativo de los alumnos. No tiene como objetivo perfeccionar determinada habilidad o talento, sino hacerse presente, expresándose, comunicándose.

En el Instituto de Cultura itálica, de La Plata donde se desarrolla una experiencia de teatro en italiano convergen estos objetivos, pero llevados adelante a través de la literatura italiana, sus escritores, sus hombres de la cultura y la ciencia que formaron una riquísima historia cultural a través de los tiempos.

Una de las funciones destacadas que se le pide a la escuela de hoy es la de suministrar al individuo que crece y asume una identidad social, la capacidad de comunicar primero y de dialogar después a través del conocimiento. Comunicar significará por lo tanto interactuar con la realidad y con todos sus lenguajes, verbales, o no, de modo que el aprendizaje sea un proceso constante que partiendo del dato concreto lleve a la abstracción.

Nos planteamos cómo arribar a los hombres de la cultura y la ciencia, cómo abordar los aspectos filosóficos de estos hombres de una manera comprensible y diferente para nuestros alumnos. Surgió entonces la idea trabajar desde el teatro la vida cotidiana de aquellos, como personajes de un texto, como una anécdota de vida, descartando los aspectos más aburridos, "mettere in atto" sus relaciones, sus angustias pero también sus costados más humorísticos.

Aparecieron en escena: Dante, Miguel Ángel, Galileo Galilei, Boccaccio, Petrarca, Leonardo Da Vinci, sus musas inspiradoras. Nos metimos en el pasado y conocimos sus biografías, sus amores y sus odios. Pudimos reconstruir a través del teatro parte de la historia que ejerció influencia en

nuestra cultura. A partir de la posibilidad de "meterse" en esos roles, los jóvenes fueron descubriendo sus pasiones, sus angustias, ajenas a su devenir pero presentes en aquellos.

Entonces tomaron "carnadura" Miguel Ángel, y su necesidad de terminar la Capella sistina "quando la finisca", le responde al Papa Giulio II en el momento en que le requieren que finalice la obra. También vimos en acción y disputándose los amores a las musas: Beatrice, Laura, Fiametta, en la presencia de Dante Alighieri, Petrarca y Boccaccio, respectivamente.

Conocimos a Galileo Galilei en la famosa defensa de sus teorías exclamando "E pur si muove". Su compleja filosofía, ardua para los alumnos, se trabajó interdisciplinariamente con el profesor de filosofía logrando entre los alumnos un interés difícil de lograr si sólo se la hubiera abordado desde la teoría. La estrategia teatral completó el marco teórico y viceversa. Creemos que dicha estrategia enriqueció el marco conceptual.

La actividad de dramatización como interacción entre los varios lenguajes asume la connotación de estrategia didáctica educativa que usa el teatro como instrumento, atribuyéndole la justa valencia pedagógica que nuestra institución requiere, mediante la desestimación del "divismo" y la valoración de trabajo teatral. Somos conscientes de la necesidad de recuperar las motivaciones para contribuir a la formación de los alumnos y la adquisición de nuevas habilidades.

El lenguaje teatral permite una multidisciplinariedad en la cual los

El teatro que no vemos

Proyecto arte villa

Por Ángela Gentile

varios lenguajes (música, plástica, informática, etc.) se intersectan, se funden y se resuelven en una representación comunicativa y significativa: la puesta en escena.

Por otra parte, cuando hablamos de teatro dentro de la escuela lo pensamos dentro de un ámbito escolar que prevea actividades de tipo expresivas y de tipo operativo, referidas al currículo, pero además extracurriculares y propedéutica, afrontando en nuestro caso temáticas de la literatura italiana.

Así en el "hacer", participando y viviendo la obra teatral, los jóvenes asumen la conciencia del propio ser diferente al de los otros, la conciencia de los diversos ritmos pero armonizados en lo grupal, afirmándose en su personalidad y aceptando al propio grupo. Es en este momento que se concretiza la representación, cuando todos alcanzan los objetivos previstos.

La educación teatral en la escuela deber un camino, un proceso hacia el conocimiento de uno mismo, de los otros, de la historia, de la cultura y de la valorización de los hombres de la literatura y la ciencia, clásica y contemporánea. ■

Prof. Cristina Demo

Profesor egresada de la Escuela Provincial de Teatro. Ha coordinado talleres municipales. Asistente técnica Secretaria de cultura de la provincia y Nación. Capacitadora de teatro para docentes en Tierra del Fuego Red Fed. de formación docente. Co fundadora y directora "Grupo de Educación por el arte -El Tranvía" trabajo con Titeres y teatro comunitario. Coordina talleres de formación socioculturales en proyectos de Extensión Universitaria -UNLP- a través de la Facultad de Cs. Exactas y Medicina.

Sin grandes escenarios Julio Arrieta, maestro de actores en la Villa 21 de Barracas nos conmueve con su amplia mirada sobre la invitada a todas las mesas: la cultura. Él sabe que no todas las personas son actores, vivan en la villa o en otro lugar; pero sí todos debemos tener la oportunidad de mejorar la calidad de vida y el teatro sociabiliza, permite jugar los roles que necesitan los seres humanos para enfrentar el hoy. **"El Ceniciento"** es el próximo estreno en la Villa 21; la obra escrita por Arrieta destaca las vivencias de un chico que es cartonero y le gusta bailar cumbia; el mismo quiere participar de un concurso pero por su pobreza, no puede acceder a la ropa mínima para presentarse a dicho evento; por lo tanto jugarán a su favor los elementos mágicos que nos reenvían al cuento maravilloso de Cenicienta, su hada madrina será un mago-padrino quien proveerá ese espacio de aire tan necesario, para hacer feliz a alguien. Sus personajes trabajan, leen, se preocupan por demostrar que existe otra vida a pesar de las carencias.

Julio Arrieta conoció a autores que lo estimularon en el rescate de lo autóctono, como el gran investigador del folclore argentino F.Coluccio; y fue así que llevó a escena algunas leyendas argentinas. Este hombre milita por la vida, junto a hombres y mujeres que restan horas a su trabajo para compartir la palabra que los nutre; porque como sostiene Arrieta *"Leer un libreto hace pulir el léxico y cultivarse y desde allí, se puede empezar a cambiar el destino"*. Es un agradecido y sostiene que la generosidad de Norman Briski quien le enseñó actuación durante un año, le cambió la vida. Julio Arrieta le enseña a la gente para que luche por sus cosas, para que no los obliguen a comer lo que no quieren, para que salga una persona de teatro; y para ello está luchando por un terreno baldío en Iriarte al 3500 y levantar allí un galpón de chapa para seguir actuando.

Ese modo de hacer cultura que le quita el sueño, llevó a algunos de los integrantes de su grupo vocacional a recibir distinciones como: el Condor de Plata (1990) para Eduardo Saucedo, protagonista de **Las tumbas**, de Javier Torre; también para Erasmo Olivera que hace de Gatica niño en la película de Leonardo Fabio. Vinieron luego **La furia** y **Tiempo final**; y así proveyó extras a Trsitán Bauer en **La tormenta** y más recientemente a la tira de Adrián Caetano **Tumberos**. Lo enorgullece haber guionado el corto **El nexa** ganador del Festival de Buenos Aires en el 2000, que se transformará en un largo en España. Él y su grupo sostienen que aún siendo humildes pueden regalar solidaridad, que tienen un estilo de arte y una cultura que les son propias; que es muy difícil para cualquier artista este camino y se preguntan: ¿El arte nos llevará al cielo? porque el camino del infierno es un espacio conocido. ■

Teatro y otredad

Por Marcelo Mainini – amante de la educación y el teatro

Hablar de teatro es hablar de otredad. Los que de una u otra forma nos acercamos al teatro buscamos comprendernos desde ese juego que supone un otro actuado.

Según Barba: *"Esta otredad tiene dos caras. Es el otro en nosotros mismos, aquella parte de nosotros que vive en exilio, en la profundidad más profunda de nuestro ser; y es el otro ser humano, separado y distante de nosotros por el temperamento, la cultura o el sexo. El teatro no puede ser un encuentro filantrópico donde se busca comprender, explicar o aceptar lo diferente. El teatro es una lucha incruenta, es nuestra necesidad de apropiarnos del otro -los autores, los colegas de trabajo, los espectadores, los muertos-, de fundirnos con él, de devorarlo, utilizando todo nuestro metabolismo para absorber lo esencial y expulsar lo superfluo. La confrontación con el otro es un rito de pasaje que renueva el reconocimiento de fuerzas y cualidades recíprocas e inexplicables"*

Ese otro no es siempre la imagen buscada, aquella que confirme lo que creemos que somos. Es tantas veces la imagen incomoda, el conflicto no resuelto, el juego de puertas que se abren y cierran, el laberinto.

El teatro conserva la fuerza histórica de la presencia directa de cuerpos que se encuentran en un mágico ritual sin tiempo. En esa suspensión, actores y espectadores convienen creer y crear un mundo que los movilice internamente. Porque más allá de múltiples teorías es preciso que el teatro con-mueva. Difícil tarea en un mundo actual virtualizado, tele-visado, de cuerpos lejanos y extraños sufriendo hambre, siendo vejados, explotando en pedazos como si estuviéramos en presencia de un videojuego. La práctica diaria de "viste que tragedia" y rápidamente el paso hacia otro dato. Mundo de imágenes repetidas y multiplicadas hasta el hastío, hasta la desensibilización de espectadores con alma de pochoclo. Fagocitando hasta la extenuación, hasta el agotamiento datos, y más datos. Sin crítica posible. En este mundo el teatro no puede permitirse el copiar efectos para agradar, el parecerse tanto a lo televisivo, el medir los tiempos para aproximarse al zapping.

El teatro tiene el desafío de preguntarse donde está la diferencia. Y llevarla a cabo. De qué modo es posible convertirse en ese otro cultural, brindar otro tiempo a la emoción y al pensar y deja el sabor profundo, inquietante, más allá de un simple impacto en el sistema nervioso periférico.

Desde aquellos escenarios griegos hasta el presente el teatro puede acercar su hacer a una profunda acción po-

lítica, la relación de la creación artística con nuestra vida cotidiana, los procesos vinculares en una era de inabarcables contactos express, la autenticidad frente a la mentira de la "realpolitik", las grandes preguntas, los sentidos de la existencia, lo humano y la muerte.

Frente a una cultura hegemónica de la mera diversión y el pasa-tiempo, el teatro puede ser otra mirada, calar hondo en su construcción histórica y sacudir a los espectadores de tanta comodidad intelectual generada para producir consumidores pasivos y complacientes.

Ahora, ¿cuál es el riesgo de ser dogmáticos en este planteo? Que cuatro gatos locos nos regodeemos en un sótano para exquisitos sintiéndonos una elite preclara. Ninguna variable de cambio puede ser eficaz sino dialoga con su contexto. De allí la dificultad de acercarse a sujetos que vivimos diariamente inmersos en una superficialidad extrema, en una tendencia compulsiva que siempre nos pide más descartables. Que nos inserta en un proceso de consumo, exaltación, vacío y depresión y nuevamente consumo.

El campo de la ficción, al igual que el juego es el camino propicio para reinventar mundos. Para reconocernos pasajeros gratos de la vida. Hoy, cuando dominan las pasiones tristes, la alegría es casi subversiva. Alegría, no estupidez. Dice Clément Rosset: *"denomino fuerza mayor a ésta alegría sin miedo ni esperanza, sin objeto ni motivo, que aprueba la existencia en su integridad ¡por trágica que sea! Esta alegría es su propia causa y su fin"*

El teatro no está en crisis, tal vez si el acercamiento de algunos teatreros al lenguaje y este volver a pensar el teatro. Como lo expresa Jorge Dubatti *"el teatro no es --como se ha dicho erróneamente hasta el cansancio-- un lenguaje en crisis sino una expresión contra la corriente, en dirección contraria, resistente. El teatro es un lenguaje ancestral, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias, el convivio o reunión social"*

Desde esa reunión el teatro puede romper pensamientos únicos, provocar, herir con la belleza de lo sublime, contagiar, resistir, denunciar, desilusionar, sensibilizar, alegrar. Hacernos sentir que allí, en ese pequeño sentido fugaz, donde los cuerpos vibran en una amorosa melodía, está todo nuestro sentido. El de uno en tantos otros. Alegres por ello. De eso se trata. ■

El teatro, el exilio y la defensa de una lengua

Por Alicia Dieguez

*"Debo arrastrar el pasado
para aligerar una carga que no entiendo.
Ya no se puede mirar atrás.
Estas manos soportan un arado
que se empeña en arrastrar la historia.
Hay algo liviano en el dolor
tal vez un pétalo que cae
para no marchitar la pureza del despojo".*

Leandro Calle "Una luz desde el río", Alción Editora

Cuando pensamos en el teatro lo asociamos a la expresión artística, victoriosa –si se me permite el adjetivo– de una lengua. En el siglo XXI es tan normal el teatro convencional, es decir, el que está relacionado con los consumos culturales de determinada clase social como el teatro *underground* vinculado a expresiones artísticas menos convencionales, más novedosas y fuera de los circuitos comerciales.

Muchas veces nos hemos preguntado cómo serían las expresiones culturales de los inmigrantes españoles e italianos que llegaron a nuestras tierras en busca de una vida más tranquila, de la posibilidad de forjarse un futuro y en muchos casos de sobrevivir.

Roberto Cossa reflejó como ninguno la mezcla de orígenes, de lenguajes, la lucha por la supervivencia de muchos inmigrantes, con sólo leer "La nona", "Yepeto" y "Tute Cabrero" tenemos un panorama triste pero verdadero de la Argentina del siglo pasado. En este párrafo no queremos dejar de recordar, porque solemos ser muy desmemoriados, los vientos con que este autor teatral y otros inyectaron el teatro de la última dictadura militar con Teatro Abierto, y como ese episodio

también fue una ventana para pensar en la democracia en los '80.

Pero trataremos aquí *in extenso* el teatro en lengua gallega y en especial dos autores que llegados a la Argentina no cesaron de trabajar en pro de la difusión de la lengua y la cultura gallegas, nos referimos a Eduardo Blanco Amor y José Seoane.

Tal vez de ellos no se sepa tanto ni estén en ningún canon literario, pero basta ahondar un poco en la lucha de estos poetas y dramaturgos gallegos para darse cuenta de la *morriña* por la tierra, de las ganas de escuchar hablar en gallego, de la lucha que libraron para que la lengua materna no se pierda. Y aquí, en este punto, convergen dos hechos importantes que debemos señalar: por un lado, que hubo dos tipos de inmigrantes gallegos, los que habían dejado su tierra natal por cuestiones políticas y eran republicanos y aquellos otros gallegos que vinieron en medio o luego de la segunda guerra mundial por cuestiones económicas, para conseguir un mejor porvenir en estas tierras rioplatenses. En ambos casos, la lengua gallega había quedado atrás: estaba prohibida por el franquismo en Galicia, es decir, muchos inmigrantes que vinieron en medio o luego de la

segunda guerra ya la habían dejado, o se hablaba a escondidas en las casas pero siempre con miedo, y por el otro, que aquí tampoco se *falaba galego* porque representaba –no una lengua menor como muchos lingüistas creen– sino la lengua que deseaban silenciar porque dolía en el cuerpo y el alma para extrañar un poco menos la tierra tan amada.

Buenos Aires fue para la comunidad gallega como la segunda capital de Galicia, los más de cien mil inmigrantes llegados a estas tierras fundaron en Buenos Aires distintas agrupaciones para socializarse como el Centro Gallego, la Federación de Sociedades Gallegas, el Centro Ourensano, el Centro Lucense que nuclearon a más de 100.000 emigrantes gallegos. En estas agrupaciones se desarrollaban actividades culturales: reuniones sociales, funciones de teatro, literatura, periódicos, espectáculos musicales y de danza, entre muchas otras. Eran espacios de socialización para no desesperar ante la nostalgia de la tierra. Cabe recordar que los emigrantes vivieron siempre con la idea de volver a la tierra. Argentina, en este caso, era un lugar de paso, pero la gran mayoría

de los inmigrantes vinieron a este suelo con la idea de progresar económicamente y regresar a su Galicia natal algún día.

Estos espacios de socialización fueron hartos importantes para los inmigrantes: era reconocerse, era extrañarse, era encontrarse con los paisanos, era compartir. De estas agrupaciones fueron surgiendo grupos de teatro que representaban obras en gallego. Eduardo Blanco Amor y Luis Seoane fueron dos representantes emblemáticos del teatro gallego en el exilio.

Afirma Xosé Luis Axeitos en su artículo "El teatro gallego en el exilio":

"Estas representaciones teatrales en Buenos Aires cumplen una función social primordial entre los componentes de la numerosa colonia migratoria, porque refuerzan sus señas de identidad basadas en el idioma y en el carácter rural de su cultura. Alejados de sus horizontes nativos, este teatro les permite contemplar un trozo de «su vida» y reforzar las amarras sentimentales con un mundo lejano. Es, en definitiva, la poética teatral de la emigración, que tiene sus perfiles ideológicos, sus horizontes propios, sus personajes peculiares, su música específica..."

Paralelamente se iban fundando compañías teatrales como la Compañía Galega de Comedias Maruxa Villanueva, creada por un joven emigrante autor de teatro, Varela Buxán, en el año 1936 y que conseguirá introducir en los circuitos teatrales bonaerenses obras de teatro gallego.

Tanto Eduardo Blanco-Amor como Luis Seoane habían pertenecido a la vanguardia artística de España, eran militantes de movimientos renovadores de la plástica y la literatura y habían bebido las aguas de la cultura popular. Muchas de sus obras, no obstante, tenían aspectos populares y costumbristas para que todos los espectadores pudiesen acceder a ellas.

Eduardo Blanco Amor (1890-1979) Nació en Orense. Emigró a la

Argentina en 1919. Aquí se dedicó a trabajar por la concientización y la mejora cultural de los emigrantes.

En 1929 retornó a Galicia por dos años como corresponsal del diario argentino "La Nación". En esa época tomó contacto con la Xeración Nos y el Partido Galleguista.

Se relacionó con los intelectuales de esa época y con García Lorca con quien colaboró en "Seis Poemas Gallegos" del autor granadino. Cultivó la narrativa, el teatro y el periodismo.

"Teatro para a xente" presenta 5 obras de teatro, cuatro son de su autoría y los casos de "Os baralláns" se trata de una recreación en gallego de "Los habladores" de Cervantes y en "A Carauta" es una recreación gallega de "La carátula" de Lope de Vega. El libro también presenta "Tres cuentos escénicos", obras cortas que se desarrollan en un solo acto.

Las obras transcurren en su mayoría en pequeñas aldeas, hay personajes simpáticos, pícaros y otros no tanto pero todas tienen como una marca "bucólica", una nostalgia de un mundo campesino que se extraña, donde hay chismes, picardías, pequeños engaños que reflejan la vida de una pequeña aldea o pueblo. Son obras sencillas, costumbristas para el público común, tal como indica su prólogo. Las obras fueron escritas para los gallegos emigrantes que sólo tenían su tierra, la solidaridad entre ellos y la conciencia de su amor a la patria. Por eso es que el autor no ha querido ambientarlas en lugares cosmopolitas sino en un ambiente campesino rodeado de símbolos gallegos y con "un regionalismo sano y bien entendido".

El libro también presenta "Tres cuentos escénicos", obras de un solo acto.

En el caso de Seoane no sólo era escritor sino también artista plástico, escenógrafo, editor, periodista. Eduardo Blanco Amor era escritor, periodista y director de teatro.

Su obra teatral representa, aún sin ser llevada a escena, la nitidez poética

del exilio y le imprimen un aire de innovación y frescura indudables.

"A Soldadeira" fue publicado en castellano por editorial Ariadna en 1957 y calculamos que debido al contexto histórico de la Argentina (Revolución Libertadora) no fue estrenada en esa época dado que la obra tiene una mirada histórica de neto sustrato marxista.

Las soldaderas acompañaban a los soldados, a los juglares y no tenían como las damas de las cortes una visión idealista de la vida sino una visión absolutamente realista dado que convivían con la gente del pueblo y con los conflictos que a diario ocurrían. Eran mujeres de mala reputación a quienes la poética medieval le ha dedicado numerosas cantigas (un tipo de composición poética) de escarnio.

La soldadera del texto teatral de Seoane es una bisagra entre los problemas que ocurrían en la Galicia Medieval con el campesinado, explotado por los señores feudales y los problemas de los dueños de la tierra en el siglo XX que hacían que los gallegos tuviesen que emigrar hacia América. Los personajes encarnan una incontenible ansia de libertad, luchando contra la injusticia, la traición y la represión.

En este libro encontramos huellas del teatro existencialista de Brecha.

"A Soldadeira" es un texto sólido, complejo, con un afán dignificador de la historia y de la memoria colectiva de Galicia que se abre a múltiples lecturas. En el momento de su publicación fue un obra polémica. Según afirman los críticos, es una obra que renovó la escena del teatro gallego, con un compromiso social muy fuerte, subversivo y rupturista entre un antes y un después.

En síntesis, hemos querido aquí acercar dos autores gallegos y rendirle un sincero homenaje por la defensa de la lengua gallega que llevaron a cabo en estas tierras, la de nuestra Argentina.

ILUMINACIONES

sobre la literatura infantil y juvenil

Mientras la palabra ilumine, el mundo estará protegido contra la orfandad.

En la voz de los especialistas están las claves.

"LEER NO ES GARANTÍA DE COMPROMISO CON LA SOCIEDAD A LA QUE SE PERTENECE"

Entrevista a Lidia Blanco



Su conducta dentro del campo de la literatura infanto-juvenil, la han posicionado como un referente
¿Considera que tiene epígonos, respecto al modo accionar en este campo?

Creo que no, o al menos no puedo comprobarlo de una manera exacta. Soy amiga de documentar todo lo que digo. De todos modos la pregunta es muy interesante. He atravesado diferentes despidos

que muestran los trazos de una historia de la cultura argentina. En 1974, cuando se suspendieron los cambios que habían comenzado en la Universidad de Buenos Aires, se cerró para muchos profesores de la carrera de Letras la posibilidad de modificar los contenidos de la carrera. Había llegado Ivanisevich. Perdí mi lugar como ayudante de Eduardo Romano en la Cátedra de Proyectos Políticos Culturales Argentinos. Mucho después, con la democracia ya vigente, nos despidieron a ciento cincuenta personas de la Dirección Nacional Del Libro, cuando en 1989 asumió Carlos Menem como presidente de los argentinos. En 1996 se levantó mi seminario de Literatura Infantil en la Universidad, como posible castigo por haberme opuesto a la Reforma Educativa.

¿Seré referente con tantos despidos?

Su generación ha utilizado como emblema la palabra en la literatura, una palabra desprovista de afeites
Actualmente ¿Existe una cuestión de honor para con la literatura o solamente una condición efectista?

Mi generación está destruida como tal. Gran parte de mis compañeros están muertos, asesinados por la dictadura. Otros se integraron a las ofertas del Mercado Neoliberal Progresista y olvidaron las consignas de los famosos setenta. Algunos de los sobrevivientes mantenemos nuestras creencias. Me siento muy bien de no haber quebrado mis objetivos: justicia, equidad, calidad de vida, lazos solidarios, construcción de un país justo, libre y soberano. Conservo en mis definiciones nombres emblemáticos que tienen para mí, el mismo valor que en aquel momento, y que hoy sostienen generaciones jóvenes con su militancia en los movimientos sociales que van cre-

ciendo, aunque los diarios no los publiquen. Nombres como Ernesto Che Guevara, Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Mario Benedetti, Roque Dalton, Eduardo Galeano, todos, los que están vivos y los que en apariencia han muerto pero no, siguen muy vivos en la memoria de los pueblos, todos, todos, bajo la gran bandera de José Martí.

Cuando uno trabaja seriamente no mendiga aplausos porque lo defiende la obra realizada.

Sus estudios le han dado ese reconocimiento
¿Es conciente de haber marcado un rumbo?

Un rumbo no sé, creo que he insistido y continuo insistiendo demasiado en lo que *no era ni es correcto*: negociar con la globalización, con el FMI, con los banqueros del mundo, con la "Vulgata Planetaria" como dice Pierre Bourdieu en una de sus últimas conferencias de 1998'. Cada uno de nosotros, los que tenemos herramientas obtenidas en un ámbito académico, debemos concebirnos como intelectuales, como creadores de pensamientos renovadores, aunque ello ponga en riesgo la inserción en los grandes conglomerados del mercado cultural.

Resisto, pero no considero todavía bien conformado un pensamiento alternativo. Y eso no está mal, porque para construir algo verdadero hacen falta muchas manos, muchas cabezas, y muchas voces, y eso todavía no lo veo armado. La gloria y la fama tientan a la mayoría de los seres humanos, y los hombres y mujeres que marcaron rumbos, son justamente los que se apartaron del camino seguro.

Como gran observadora y analista, habrá percibido que hay difusión de la lectura pero poca posición pública
¿Esto se daría por el avance de una sociedad individualista o por falta de compromiso de la misma para con el mecanismo lector?

Leer no es garantía de compromiso con la sociedad a la que se pertenece. Tampoco se puede afirmar que la lectura vuelve *buenas* a las personas. Leer es simplemente una herramienta que puede servir para defender la justicia, o para fundamentar la tortura, o la explotación del hombre por el hombre. Lectores eran los que llevaron a los hornos a los judíos, o asesinaron a los homosexuales por pecadores. De modo que se trata de revisar qué leemos, qué nos permiten leer, qué circula en la universidad y no dar por cumplida la tarea de alfabetizar a los analfabetos, sin antes haber "alfabetizado" a los banqueros del mundo capitalista.

El individualismo forma parte de la condición humana. Lectores y seguramente buenos lectores, eran los que quemaban

vivas a las personas porque eran herejes frente a la Iglesia Católica, esclavizaron a los negros para construir el gran Imperio de los poderosos de la tierra, y firmaron contratos obscenos para evadir el cumplimiento de la Convención de los Derechos Humanos.

Enseñar a leer es una tarea política, y en este aspecto comparo plenamente a uno de mis referentes más claros y profundos del siglo XX: Paulo Freire². Se enseña a leer para algo, y esa intención hay que ponerla bajo la lupa y no sacralizarla ciegamente.

Según usted el autor actual, se siente condicionado por el mercadeo o continúa siendo fiel a su obra?

El discurso del artista, como todos los discursos del resto de la sociedad, está atravesado por las presiones, los límites que impone lo que está consensuado en un momento determinado de la historia, lo que es considerado *políticamente correcto*. Walter Benjamín analiza este fenómeno en textos diáfanos, que figuran en "*Discursos Interrumpidos I*", y en "*Imaginación y sociedad*"³. En la obra de arte, en la literatura, tan desnuda siempre ante los policías del Poder de turno, el condicionamiento es muy evidente. En el campo de la literatura infantil y juvenil, la vigilancia es todavía más rigurosa, de modo que los que resisten a ese condicionamiento corren el riesgo de no ser publicados nunca, o no ser difundidos con justicia, porque lo que han producido no es lo que se desea difundir.

Un formador de formadores, tiene algo de dios y de demonio mientras transita la experiencia. ¿Cuáles son sus recuerdos de aquella que impuso el respeto por la literatura considerada menor, se siente pionera?

No, no soy pionera, simplemente intento que circulen las voces que fueron silenciadas, que se vean las obras de literatura que muestran un verdadero trabajo artesanal con la palabra, y no una reproducción canónica de lo establecido. Javier Villafañe, Laura Devetach, María Elena Walsh, Gustavo Roldán, Graciela Montes, Graciela Cabal, todos ellos sí son pioneros, abrieron un camino en Argentina, mostraron que se podía decir en tiempos de silencio, y dedicaron todo su tiempo a buscar el secreto de la palabra. Pensaron en los niños como personas, y no como seres inferiores y su obra literaria los trasciende, va más allá de sus individualidades.

¿Recuerdos? El primer texto de literatura infantil que me sacudió fuerte fue "El hombrecito verde y su pájaro", publicado en la Revista Billiken en tiempos de la dictadura militar, tal vez 1977. Quise conocer a su autora, y así llegué por primera vez a Laura Devetach. Ella fue y sigue siendo mi referente, mi maestra, y también la ventana de mis búsquedas, sé que todavía falta mucho para caminar en la construcción de un campo crítico que otorgue un lugar correcto a la obra de arte destinada a la infancia, y arroje de los estantes a las producciones mediocres, comerciales, sin densidad semiológica.

¿Le sucedió preguntarse alguna vez, si estaba en un camino equivocado?

Mis dudas se han referido siempre a los libros que no son de literatura. Temo no haber leído lo suficiente como para analizar en profundidad lo que leo, y al mismo tiempo comprendo que nunca podré leer todo lo que quiero, que eso es imposible. En el último año me dediqué a investigar los entretelones de la separación teórica Sartre-Barthes. Vislumbro que hay allí un marco teórico y que me faltan más lecturas para "ver" las razones por las que los estudiantes franceses que tomaron la Sorbona en mayo del 68' solamente permitieron la entrada a uno de ellos: Sartre. Sin embargo, Sastre no figura en las bibliografías actuales de los estudiantes de letras, y Barthes en cambio ocupa un lugar preponderante. ¿Será un castigo a Sartre por haber sido cómplice de un acto subversivo?

Existen emociones inolvidables frente a ciertos textos. ¿Cuál recuerda y por qué?

"Irulana y el Ogronte", de Graciela Montes es uno de esos textos con los que me identifiqué totalmente, me sentí verdaderamente Irulana, enfrentada a un ogronte terrible, el mundo globalizado, y parada en un banquito, sostenida por mi propio nombre. Muchas veces cuando me creo en peligro, pienso en mi nombre, en mi identidad, como Irulana. Y en la literatura para adultos, la poesía es el lugar de la tormenta, de lo que me mueve hondamente. Y ese lugar lo ocupan Roberto Juarroz, Juan Gelman, Machado y García Lorca.

Desde la cuna la voz narradora es un instrumento de privilegio, las historias lo son ¿Cuál es su relación con ese misterio de la forma ágrafa ?

Mi padre solía cantarme canciones tradicionales españolas. Una de ellas decía: "*Anoche dormí con la molinera/que vengo de moler morena/en los molinos azules*". El erotismo estaba oculto entonces para mí, golpeaba dentro mío misteriosamente. Lo erótico tejido en esos versos me dejó un saber para siempre: la literatura perdura cuando toca las vísceras. ■

Lidia Blanco es Profesora de Lengua y Literatura en enseñanza media, normal y especial. Egresada de la U.B.A., 1977. Especialista en literatura infantil y juvenil. Profesora del Seminario de Literatura Infantil y Juvenil en la Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.) desde 1988 hasta 1996. Profesora de Literatura Infantil en Profesorados en educación preescolar y primaria.

Coautora y compiladora de "Los nuevos caminos de la expresión", Buenos Aires, Colihue, 1990. "Cuentos Primer nivel", Buenos Aires, Colihue, 1978. "El puente sobre el río", Colihue, 1980.

Profesora de Teoría de la Comunicación en la Escuela de Arte Leopoldo Marechal, La Matanza, desde 1994. Capacitadora en los niveles inicial, primario y medio. Colaboradora en el periódico Espacios de Lectura, del Fondo de Cultura Económica, México. Colaboradora en las revistas de literatura infantil La Mancha e Imaginaria.

Actualmente dicta el seminario de Literatura infantil y juvenil en la Maestría de Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. Participa como expositora en numerosos congresos y seminarios. Recibió el premio Pregonero en julio de 1998, otorgado por la Fundación El Libro por su trayectoria como especialista de la literatura infantil y juvenil.

Citas

- 1 Bourdieu, Pierre. "Pensamiento y acción". Libros del Zorzal. 2002. "El neoliberalismo como revolución conservadora". pag.29
- 2 Freire, Paulo. "Pedagogía del oprimido". Siglo XXI Editores. 1984.
- 3 Benjamín, Walter. "Discursos interrumpidos I". Taurus. 1989

LOS NIÑOS NO SON DE PAPEL

Por Claudia Sánchez

¿Cuál es la imagen del niño que tiene hoy nuestra sociedad? ¿De qué niño habla la literatura infantil y a qué niño-lector se dirige? Evidentemente, esa imagen idealizada de principios a mediados del siglo XX, nada tiene que ver con la real y concreta de la sociedad argentina de fines del milenio y comienzos del siglo XXI.

Entonces había que disfrazar, con ese perfil de infancia, conflictos y temas que todavía siguen siendo tabúes. El mandato era proteger al niño de la crueldad del mundo, de la muerte, la sexualidad, la discriminación y el abuso, sabiendo que esos mismos males pertenecían -como siguen vigentes aún- al dorado universo de la infancia. Por supuesto que todo respondía a una ideología del ocultamiento, donde no había lugar nada más que para niños puros y educados, e historias despojadas de dramatismo y cuestionamiento social.

Dice Graciela Montes en *El corral de la infancia*: " (...) En esta aparente oposición entre realidad y fantasía, se esconden ciertos mecanismos ideológicos de revelación-ocultamiento que les sirven a los adultos para domesticar y someter -para colonizar- a los chicos". Una realidad de ensueño era tranquilizadora, lo políticamente correcto permitía construir niños sumisos y pueriles, mostrar una imagen de infancia del "deber ser", un arquetipo que no trajera conflictos ni en la casa ni en la escuela.

Sabemos que la literatura infantil del siglo XVIII y XIX estaba impregnada de mensajes didácticos y moralizantes, a fin de modelar y formar una infancia candorosa, y esto ha pervivido a través de muchas generaciones, que no se atrevieron a discutir dos siglos después, dentro del sistema educativo, ese modelo heredado y confiable. La mayoría de los libros eran simples muestrarios de normas, hábitos, valores, ideas que enseñaban distintos comportamientos sociales, que respondían a las exigencias curriculares, escritos en un lenguaje escolar. Para muchos, prestigioso, hipercorrecto, pero poco significativo desde el punto de vista literario.

En los cuentos de Germán Berdiales (1935) se registra este niño virtuoso y sacrificado:

-Pero, ¿me dejarás trabajar, mamá?
-Siempre, hijo mío... ¡Trabajaremos juntos!
- ¡Qué buena eres mamá!
- ¡Tú sí que eres bueno!... ¡Mi hijo es un santo! ¡Es un santo!
¡Es un santo!...

(Un ladrón)

La imagen santificada de la infancia se proyecta hacia todo el núcleo familiar, entronizado en la literatura de la época como el modelo de la "sagrada familia".

-Me gusta que seas un niño bien educado, pero antes debiste venir a tu casa, y, una vez que te hubiéramos dado permiso, haber ido a cumplir con tu maestra -indica el padre, con alguna severidad.

-Estaba tan intranquilo, que no pensé en eso... Felizmente -concluye Enrique-, la enferma era la mamá.

-¿Cómo felizmente? -estalla la señora, que mira con disgusto al padre, quien ríe a más y mejor, festejando el chiste que, sin querer, acaba de hacer su hijo.

-No he querido decir eso, mamita...

Todos ríen, y, cuando toma su sitio en la mesa, el niño ya ha olvidado las tristes horas que pasó en la escuela.

(El preferido de la señorita)

Los textos exhibían una galería de chicos domesticados, lo que permitía seguir sosteniendo el sistema. La literatura respondía así a una forma de "servidumbre", según lo analiza María Adelia Díaz Röner: "Pues los niños han estado sujetos -y aún lo están- a la administración de la casa -sea la organización social y familiar a la que pertenezcan-, ordenada desde los estatutos de los adultos". (*Literatura Infantil: prácticas culturales de servidumbre*).

Esta conducta se observa con claridad en *El pantalón largo* (1929), de G. Berdiales:

-Mamá... mamá... dile a papá que seré muy bueno, muy bueno..., como él quiere que sea, pero que no me obligue a usar estos pantalones largos, porque... prefiero morirme, mamá... ¡prefiero morirme!

No se pueden dejar de mencionar las producciones de Constancio C. Vigil, cuyos libros de cuentos responden a los mismos patrones de sometimiento. La instrucción moral y ética aparece en toda su obra, especialmente en el libro *Compañero* (1929), cuyos textos legitiman un modelo de niña sumisa, de acuerdo con los cánones de la época:

-Señorita: yo nunca más la fastidiaré cuando usted nos enseña... yo deseo ser una alumna digna de una maestra como usted... Perdóneme si fui mala, señorita, y déme un beso delante de la clase... ¡para que todas sepan que a mí también me quiere!

(La maestra no me quiere)

El mismo arquetipo se repite en *Cartas a gente menuda* (1927 al 49):

-No pude ir a esa fiestita tan linda porque tuve que ayudar a mi mamá. (...) Aquella tarde, Laurita limpió los cristales de una ventana, barrió la habitación, pasó un paño por los muebles para quitarles el polvo, limpió cuchillos y tenedores, puso la mesa sin que faltara nada.

Pero la mirada de la infancia comienza a cambiar con María Elena Walsh (década del 60), que incorpora en su poesía y narrativa elementos de la vida cotidiana y un léxico y un tono coloquial, antes impensable en la literatura tradicional. La autora reproduce el vocabulario infantil; habla por primera vez de: "reconstruir la infancia de los niños actuales, amenazados en su inocencia por toda una sociedad insensible".

Frente al discurso moralizante y escolar de Berdiales, se instala el discurso del disparate propio del lenguaje de los chicos. Y en esta nueva literatura se va haciendo espacio un niño nuevo.

Timidamente van surgiendo nuevos autores, pero los años oscuros de la dictadura militar trajeron la censura y el castigo a toda forma de pensamiento crítico. Pese a todo, las voces agazapadas volvieron a hacerse oír con la llegada de la democracia y renacieron los proyectos. La producción para niños creció notoriamente y reaparecieron los nombres de Elsa Bornemann, Ema Wolf, Gustavo Roldán, Laura Devetach, Graciela Cabal, Graciela Montes, y surgieron otros como Silvia Schujer. Lentamente fueron introduciendo nuevas cuestiones, temas y personajes más intensos. Surge un niño con un lenguaje vital y una conducta transgresora. Asimismo esta apertura permitió tratar conflictos del mundo adulto, lo que significó un cambio profundo en el campo de la literatura infantil.

La narrativa de Graciela Montes presenta un fortalecimiento del género. Sus niños quedaron muy lejos de los de Berdiales y Vigil, sometidos a un único mandato social: la obediencia debida. En la obra de Montes, los chicos desafían el miedo con el poder de la palabra.

En *Tengo un monstruo en el bolsillo* (1988), la apocada Inés se atreve a convivir con una extraña mascota (el monstruo), que comete travesuras a las que ella jamás se hubiese animado. Es así como aprende a confiar en sí misma y a perder sus miedos:

-Abue, ¿sabés una cosa, abue? A veces me pasa que... Abue: tengo un monstruo en el bolsillo. (...) El lunes siguiente, cuando me puse el delantal, mi monstruo se había achicado mucho, era casi una pelusa.

En *Irulana y el ogronte* (1991), todo el pueblo teme al gigante hambriento, menos Irulana, que se atreve a enfrentarlo y vencerlo con la fuerza de su voz. A pesar de su indefensión, es capaz de resistir al hostigamiento y la crueldad. Esta heroína consigue que vuelva la paz al pueblo; representa la esperanza de construir una sociedad más justa.

Entonces Irulana se puso de pie en su banquito, que, como estaba tan negro todo, ni siquiera era un banquito

verde, y gritó bien pero bien fuerte, lo más fuerte que pudo gritar: ¡IRULANA! Eso gritó. Una sola vez. Y, aunque Irulana tenía una voz chiquita, el nombre resonó muy fuerte en medio de lo oscuro.

Los chicos son testigos y actores de la realidad. La transgresión no está sólo en lo que dicen, sino en cómo lo dicen; su lenguaje es cuestionador y personal.

Graciela Cabal pinta con gracia el mundo cotidiano de los chicos a través de las historias de Tomasito (1993). Se lo ve nacer, comenzar a hablar, ir al jardín de infantes, salir de vacaciones, festejar su cumpleaños, sorprenderse con el nacimiento de sus hermanas. Un chico real que se expresa con un lenguaje descolonizado. Por medio del humor, Cabal refleja episodios minúsculos de la vida diaria y los transforma en literatura.

-Un poco sí se toca -dice Tomasito. Y pasando los dedos de decir "dos" por la crema azul, le da de probar a Bachicha, para que no desee. (De paso prueba él, para no desear.) (...) Tomasito y Bachicha ya no son Tomasito y Bachicha: ¡son los monstruos azules!

(Tomasito cumple dos)

En *Toby* (1997), Cabal trata el tema de la discapacidad a través de la mirada de un chico especial, que va descubriendo y cuestionando el mundo. Su palabra es silvestre y subversiva.

(...) la hermana del novio de mi tía no me gustó nada, porque me dio besos con baba, me dijo pobrecito querido tanta desgracia junta, y me preguntó qué iba a ser cuando fuera grande.

-Yo soy grande -dije, y me limpié la cara.

(...) Yo quiero decirle al médico que a mí me gustaría tener una linda novia, para apretarla. Pero no me sale. Lo que sí me sale es: -Yo soy grande.

En el nuevo milenio, Luis María Pescetti logra que en su novela *Frín* (2000), los personajes tengan existencia corpórea. El autor registra el habla de los chicos de hoy, sencillo y espontáneo, que va del comentario divertido al chiste infantil; incluso aparecen las onomatopeyas frecuentes de la historieta:

-... y ñam, ñam, slurp, cluch, flop, splash, se me chorrea-ba todo por todas partes. Estababuenísima: creo que la ahogué a la hamburguesa. Cuando regresé a casa mi mamá me dijo: Lynko ¿qué hiciste?... tenía salsa hasta en la espalda.

-... (Frín seguía riéndose)

-¿Cómo hice para ponerme salsa en la espalda? Nunca me di cuenta.

-Te habrás puesto la hamburguesa en la espalda.

“La alucinación de Gylfi”

(Mitos Nórdicos)

Por Julio Coronel

De casualidad, como suele llegar el amor, vino hasta mis manos este libro: “La alucinación de Gylfi”. En él se relata la vida de un rey imaginario al que le inquietaba el poder de los dioses. Por ello se encamina hasta Asgarth (el Olimpo de los ases escandinavos), donde se encuentra con tres personajes a los que le hace todo tipo de preguntas, en las respuestas se halla toda la cosmología nórdica, la cosmología de los Vikings. Se cuenta que Gylfi reinó sobre la tierra que hoy llaman Suecia. Y que ofreció a una mujer llamada Gefjon (en pago por su compañía) tantos acres de tierra labrantía como los que pudieran arar cuatro bueyes en el término de un día y una noche. La mujer trajo a cuatro bueyes (que eran hijos de ella y un gigante) que tenían luces en sus frentes, y araron el campo tan profundo que arrancaron parte de la tierra y la arrastraron hasta el mar. En un lugar se detuvieron y este pedazo de continente pasó a acrecentar el territorio de Dinamarca. Y en el hoyo que produjeron se formó un lago que se llamó Lögr. Narra el libro que Gylfi se propuso indagar sobre la sabiduría de los dioses que tenían los vickings: Odin, Thor, Frick, Tyr, etc. Al llegar a su destino ve una sala muy alta donde se hallaban tres dioses, Har, Jafnar y Thrithi. Gylfi mintió que se llamaba Gangleri y preguntó si allí había algún sabio y los tres le respondieron que preguntase lo que deseara. A través de las respuestas que le dieron estos tres personajes se establece todo un tratado de mitología escandinava. Snorri Sturluson recopiló estos mitos cerca del año 1300 donde la fe cristiana dominaba esos territorios, por lo que era suicida hablar de cuestiones paganas. Para salvaguardar su vida llevó a cabo la narración como si fuera una alucinación.

Ya delante de los dioses, Gylfi preguntó: ¿cómo fue el principio del mundo? Uno respondió: en el principio había un mundo de niebla, en su centro estaba el pozo Velgermir, de este nacen todos los ríos. De esa niebla nació el gigante Ymir y la estirpe de los gigantes de la escarcha. De la escarcha surgió la vaca Audumla y

de sus ubres cuatro ríos de leche. Esta vaca lamia las piedras y al tercer día de esas lamidas salió un hombre: Buri, y este engendró a Bor y de Bor nació Odin y todos los dioses. Odin vino y ordenó todo. Separó la tierra del cielo, dividió los días y las noches y puso el mundo en marcha. Cierta día los dioses, que iban caminando, encontraron dos troncos y con ellos hicieron otra raza que son los que pueblan el Mitgarth (Lugar donde viven los hombres). Gylfi hizo todo tipo de preguntas y le dijeron que Mundilfari tenía dos hijos: Mani (luna) y Sol (en este idioma Luna es masculino y Sol es femenino). Que había un puente que comunica la tierra con el cielo que se llama Bifröst (Arco iris) y que en fin de todos los tiempos, iba a ser destruido cuando cabalguen sobre él las Hordas de Muspell, que vendrán a arrasar con toda la tierra. Antes habrá varios inviernos consecutivos y el hermano matará al hermano, el padre al hijo y todo será cenizas cuando los gigantes incendien el mundo. Le hablaron sobre las Nornas que gobiernan el destino de los hombres, del lobo Managarn que se comerá a Mani (el luna) y salpicará de sangre los cielos y la tierra y el lobo Skoll se comerá a Sol. Le comentaron de los Elfos de la Oscuridad, que son unos enanos hacendosos, que hicieron un grillo muy potente para apresar al lobo Fenris. Además le contaron que en el final del mundo, en el ocaso de los dioses, en el Ragnarock, el lobo Fenris se soltará y matará a Odín. Y después de esta visión tan pesimista iba a haber una esperanza, con Lift y Liftrazir, este hombre y esta mujer, cuando nada quedara sobre la tierra iban a alimentarse de rocío y luego aparecería una estirpe de gente bondadosa. Y de pronto, allí donde estaban estos tres señores no hubo nada, y Gylfi al verse en medio de la nada creyó que todo había sido una alucinación.

Fuente bibliográfica

“La alucinación de Gylfi” de Snorri Sturluson (Editorial Alianza)

Traducción de Jorge Luis Borges y Maria Kodama

FE DE ERRATAS: En el número anterior hemos omitido involuntariamente la siguiente colaboración.

etruria

PRÓXIMOS TEMAS:

La guerra en la literatura juvenil

El viaje en la literatura

Poesía, la presencia infinita 2

Las cartas en la literatura

Literatura juvenil y discurso histórico

Números anteriores

Nº 1 - Literatura y Memoria
(Agotado)

Nº 2 - Novela de misterio
y policial

Nº 3 - Poesía, la presencia
infinita

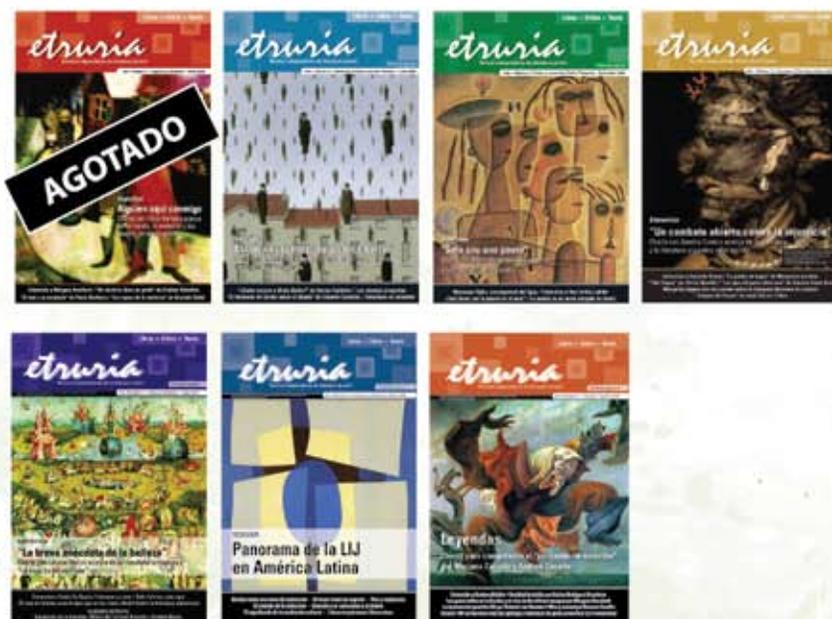
Nº 4 - Literatura y diferencias

Nº 5 - Literatura fantástica

Nº 6 - Literatura y mediación

Nº 7 - Leyendas

para conseguirlos escribinos a
laetruria06@yahoo.com.ar



1º Congreso de Literatura Juvenil Latinamericana y Gallega

10 - 11 de septiembre

Buenos Aires

Los esperamos!!!

Más información en:

congresoetruria09@gmail.com

congresoetruria09.blogspot.com

Bajo la resolución 417/09 este congreso fue declarado de interés ministerial.