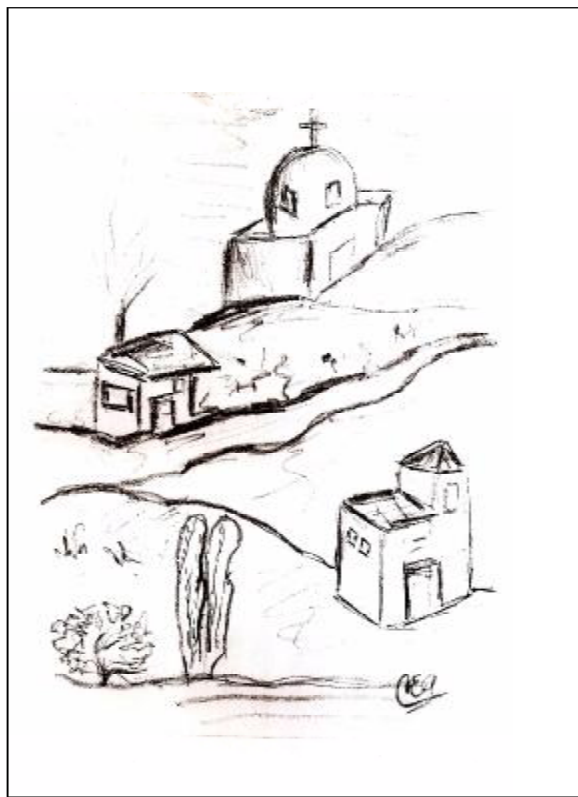


# *Cultura y Encuentro*

**FUNDARTE 2000**



*Dibujo - Clara Elvira Garre*

*Año 7, N° 14*

*2° Semestre de 2002*

FUNDARTE 2000

# *Cultura y Encuentro*

Directora: Celina Hurtado

Año 7, N° 14

2° Semestre 2002

## Índice

|   |    |
|---|----|
| <i>El teatro y los tiempos de crisis</i>        |    |
| Perla Zayas de Lima .....                       | 3  |
| <i>Documento: "Valor cívico"</i>                |    |
| Justo S. López Gomara .....                     | 10 |
| <i>Notas sobre pesebrismo en Hispanoamérica</i> |    |
| Zulema Escobar Bonoli .....                     | 23 |
| Reseñas bibliográficas                          |    |
| Celina Hurtado.....                             | 30 |

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires  
Argentina- E. mail: [fepai@clacso.edu.ar](mailto:fepai@clacso.edu.ar)  
Queda hecho el depósito de ley 11.723

**ISSN 0320-059X**

## EL TEATRO Y LOS TIEMPOS DE CRISIS

*Perla Zayas de Lima*

Conicet - Instituto "Ernesto de la Cárcova"

La historia de la Argentina exhibe a lo largo del siglo XX momentos de crisis, en el sentido de momentos de gran inestabilidad y temor a raíz de una nueva situación que disuelve la situación anterior. Podemos citar los años 1919, 1930, 1945, 1955, 1968 y siguientes, 1983, los años presentes. Es decir, casi no encontramos una década en la que no se haya generado un espacio de conflicto para la vida personal y colectiva de nuestra sociedad, momentos que han sido analizados desde las más variadas perspectivas.

Los estudios basados en la sociocrítica, investigan con éxito la socialidad de los textos (por socialidad del texto se entiende, tal como lo concibe Régine Robin, todo lo social que se despliega o se inscribe en él); por tanto, creemos que los textos escénicos (ejemplo paradigmático de arte colectivo) constituyen una vía de acceso pertinente para la comprensión de cambios y rupturas, de aquellos momentos en los que imperan las dudas y se necesitan certezas. El teatro se nos aparece así como "una forma clave en la construcción del imaginario social, como lugar específico de inscripción de lo social y como producción de un nuevo sentido". Apartándonos del estructuralismo, en esta oportunidad abordaremos "el artefacto estético", la creación artística como práctica social, como producción ideológica, como instrumento revelador de realidades extra estéticas, metateatrales, en especial las que son expresión de una crisis.

Así nos encontramos cómo hacia 1919 un teatro anarquista daba cuenta de los procesos de exclusión de ciertas clases sociales; en los '30, Leónidas Barletta al frente del Teatro del Pueblo, desafiaba a un gobierno antipopular generando una corriente masiva y renovadora de la práctica teatral, tanto en lo que se refiere a la producción (cooperativas) circulación (teatro en los barrios, aun los

más periféricos) y recepción (nuevos criterios de participación). Paralelamente Armando Discépolo ofrecía con sus grotescos (*Mateo, Stefano, Babilonia, Cremona*), una abierta crítica a la política liberal. Hacia fines de la década del 40, en pleno auge del peronismo, y cuando ya la censura se había comenzado a sentir con fuerza, Carlos Gorostiza revelaba con *El puente*, uno de los aspectos más sombríos de la sociedad argentina, la polarización y el enfrentamiento de clases: Peronistas vs Antiperonistas, pueblo vs. aristocracia y clase media, obreros vs. intelectuales y profesionales. El propio Perón fue consciente de la importancia del teatro como movimiento de masas, y cuando necesitó afianzar su figura, otorgó los premios a las producciones escénicas ganadoras de los concursos “Juan Perón” y “Eva Perón”, en el balcón de la Casa Rosada frente a la multitud que colmaba la Plaza de Mayo.

Desde el comienzo de la década del sesenta, calificada de manera unánime como “prodigiosa”, un grupo de autores mostraron a través del llamado *teatro histórico* su disconformismo frente a la postura acrítica y negadora de la sociedad argentina, no sólo en relación con el pasado, sino con el presente. *Siete Jefes*, de J. M Paolantonio, *Fundación del desengaño*, de A. Betti, *Tungasuka*, de B. Canal Feijóo; y sobre todo, la producción de la notable “Trilogía sobre mayo” de Andrés Lizarraga (dramaturgo que sufrió amenazas y persecuciones, y que, finalmente, murió en el exilio): *Tres jueces para un largo silencio*, *Alto Perú* y *Santa Juana de América*. El Cordobazo profundiza la percepción desmitificadora de la realidad y se impone un teatro político, una de cuyas obras fundacionales es *El avión negro*, creación del Grupo de Autores. Si durante los ‘50 y los ‘60 las discusiones en el campo intelectual se habían centrado en la necesidad del *compromiso*, en los ‘70 la polémica se focaliza sobre la forma en que ese compromiso debe ser tomado, se busca, en casi todos los casos, agitar a las masas populares para que obtengan la liberación. María Escudero, que comanda el Teatro Libre de Córdoba, concibe el quehacer teatral como operante en la sociedad en tanto instrumento de esclarecimiento y capaz de modificaciones estructurales. El teatro es una “trinchera” en el decir de W. Operto, es el “gran sensibilizador de las grandes direcciones sociales” según A. Poletti, “el teatro es una actividad de connotaciones políticas permanentemente ineludibles” para los que asisten en 1975 al Primer Encuentro de Autores de Teatro

Nacional. En 1974 el dramaturgo David Viñas publica una obra paradigmática: *Poder, apogeo y escándalos del Coronel Dorrego*, que, según el autor “pretende ser un teatro explícitamente político” y Juan Carlos Gené estrena la reveladora y polémica cantata escénica *El inglés*, donde pone al descubierto qué significa ser “pueblo” (desde una mirada actual y teniendo en cuenta la fecha de su composición resulta ser particularmente aleccionadora).

Pero, sin duda, fue el movimiento Teatro Abierto, el que mostró cómo el teatro responde en tiempo de crisis, en este caso institucional, social y política. Entradas y abonos se agotaron dos meses antes de su inauguración: el público había captado el mensaje, intuía que allí se dirían cosas que necesitaba oír, vería lo ocultado, descubriría un averdad negada o desfigurada por quienes detentaban el poder. El hecho teatral incorporaba el hecho político. Con Teatro Abierto se puso en marcha un movimiento destinado a recuperar la libertad de expresión, pero también, sanar el tejido social deteriorado y mostrar diferentes caminos para la producción artística. El lema de la edición 1983 sintetiza el valor asignado al teatro por parte de los organizadores: “Cuando la cultura vence a la represión”, y el de 1985, las esperanzas puestas en el futuro: “En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana”.

El teatro como posibilidad de resistencia tiene un ejemplo claro en las producciones clandestinas concretadas en las cárceles durante la última dictadura, sobre todo por mujeres, que se negaban a perder su identidad y dirigido a las otras internas; allí las historias privadas adquirirían un valor de testimonio colectivo. En otras palabras, para quienes sufrieron la persecución, el exilio o la turlura y la muerte, el teatro se convirtió en herramienta para escribir una historia silenciada con los elementos que le ofrece el relato de los otros o su propia biografía.

Hoy, después de dos décadas, las nuevas generaciones continúan viendo en el teatro un espacio legítimo y pertinente, revelador de verdades. Nos referimos al ciclo Teatro por la Identidad. Un teatro que completa la historia, y corrige los errores de la justicia.

Al revisar la historia del país y la historia de nuestro teatro vemos cómo éste,

en sus distintos momentos y diferentes manifestaciones, fue capaz de establecer una potente relación entre vanguardia y tradición, entre memoria y descubrimiento, entre la interrogación al pasado y la construcción de utopías. Y como sus creadores continúan planteando la responsabilidad del artista en términos de eticidad.

Para un importante sector de directores y dramaturgos, el teatro no es sólo espectáculo, no vive de espaldas a su historia, ni intenta ofrecer al espectador un refugio donde pueden “estar a salvo”, sino que sustenta otros valores y persigue otros objetivos. Sobre todo, en tiempos de crisis, la ficción escénica, arte colectivo por excelencia, puede contribuir a configurar y consolidar nuestra identidad, y cada obra representada, poner en funcionamiento la dinámica de la memoria y el olvido, poner en vigencia arquetipos nacionales y regionales que ofician de barrera de contención a los elementos que intencional y estratégicamente operan a favor de la enajenación cultural.

Si acordamos con Jacques Le Goff que el apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas, al tiempo que los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva, resulta claro que no habrá porvenir para los argentinos si no nos entregamos a un constante y sincero ejercicio de la memoria, de la memoria individual y de la memoria colectiva histórica. Pertenece a una cultura más profunda, más amplia y más compleja de lo que hasta ahora hemos podido percibir de ella. Una posibilidad de reconocerla y consolidarla la ofrece el teatro, siempre que abordemos sus obras desde la perspectiva de una historia social, analizando las condiciones históricas que definen las relaciones entre texto escénico y recepción en el momento de su creación y las condiciones sociales que permiten el desplazamiento de esos textos hasta el presente y generan estrategias de reconocimiento.

Sin duda, el análisis del pasado y de los momentos de quiebre ofrece diferentes perspectivas, todas ellas pertinentes: partir del análisis de datos demográficos, de informaciones periodísticas, del análisis de leyes, de fuentes documenta-

les fidedignas. Otra mirada posible, una lectura atenta de textos literarios y manifestaciones escénicas que recogen e imbrican voces desaparecidas de un pasado reciente -de las que sólo quedan fragmentos, retazos- permitiendo así la posibilidad de develar incógnitas, iluminar recovecos, generar un nuevo equilibrio entre memoria y olvido. En nuestra opinión el discurso ficcional es una configuración que permite formular, organizar e interpretar el mundo; y en nuestro país, el discurso de la historia es uno de los discursos que conforman de modo significativo los textos escénicos del teatro argentino contemporáneo. Teatro histórico que es también político.

El teatro histórico supone la reunión de términos considerados opuestos: verdad (la historia) y mentira (la ficción dramática), al tiempo que implica tareas disímiles: un ordenamiento de hechos y una conexión con lo real medida por la imaginación (la ficción dramática). Y se conforma como un subgénero en el cual lo intertextual -entendido como marca pragmática de desciframiento- funciona en varios niveles, ya ratificando la consagración de ciertos textos como fundacionales, ya mostrando cómo estos se han vuelto insuficientes para nombrar la realidad, ya mostrando personajes y situaciones procedentes de otros textos. Las numerosas obras publicadas y/o estrenadas en las últimas décadas revelan diferentes estrategias (explícitas e implícitas) para hacer presente el pasado: algunas se constituyen como texto/relato/testimonio de una parte de nuestra historia desconocida o soslayada; otras ofrecen nuevas aproximaciones a los hechos, poniendo en tela de juicio la versión consolidada y canónica de la historia oficial poniendo en crisis las versiones ritualizadas de ese pasado; las menos, retoman y reafirman la necesidad del culto a los héroes; en los 90, la mayoría siguen el camino abierto por la micro historia que les permite abordar el mundo cotidiano y reconstituir un espacio de posibles, al tiempo que jerarquizan las fuentes orales, la memoria (los ejemplos límites son los antes mencionados espectáculos producidos en las cárceles de la última dictadura, y el ciclo Teatro por la Identidad).

Si bien el teatro no es proyección de lo real, ni su descripción, ni su comentario y menos su repetición, es otra forma de lo real, que ilumina lo político. Decir quiénes somos, dónde nos situamos, aprender a representarnos a nosotros mis-



mos es sin duda un reto, pues es posible que la imagen no nos agrade. Nuestros teatristas han asumido ese reto. Y desde la apertura que proporciona la democracia aspiran a construir un nuevo lugar desde donde leer y mostrar la Argentina. Para que no sigamos viéndonos según los ojos del dominador, de la cultura que domina (el blanco para el indígena, el europeo o el norteamericano, para el sudamericano), para ser capaces de dar cuenta de nuestros procesos histórico-culturales (pasados y presentes) desde nuestras propias categorías mentales, para encontrar nuestra propia voz. Inmersos hoy en una nueva crisis, resulta imposible hablar de conclusiones, por ello preferimos terminar nuestra exposición con un final abierto sustentado en, al menos, dos interrogantes: ¿cuál es el grado de simetría entre la realidad del pasado y la irrealidad de la ficción? ¿desde qué perspectivas puede analizarse la ecuación texto/contexto?

DOCUMENTO

Justo S. López de Gomara

***Valor Cívico:  
Apuntes de la Revolución***

Buenos Aires, 1890

En 1890 se produjo la revolución que provocó la renuncia del Presidente Juárez Celman, a quien se consideraba responsable de un estado de cosas intolerable. Los descontentos se habían agrupado en la Unión Cívica, que fue motor de la revuelta. En ella hubo víctimas, heridos y muertos, y algunos de los que se enfrentaron a las fuerzas de represión lo hicieron en notable inferioridad de condiciones, e incluso desarmados. Estos acontecimientos fueron el tema de una pieza teatral escrita el mismo año por el escritor español Justo S. López de Gomara, que vivía entonces en Buenos Aires. Aunque luego fue olvidada, es un texto al estilo de época que muestra la realidad social y familiar de las divergencias políticas

Se transcriben dos fragmentos del texto original sólo actualizando la grafía

## VALOR CÍVICO

Apuntes de la Revolución  
Justo S. López Gomara  
1890

### Acto único

#### Cuadro Primero

*El Parque*

*El teatro representa la Plaza del parque, cuyo edificio se ve en el fondo, con puerta practicable. Cañones Krupp enfilan las calles adyacentes*

#### Escena I

Coro de cívicos y soldados

*Música*

Coro general      Ejército y escuadra al pueblo reunidos  
queremos de las leyes la fuerza mantener.  
Luchemos como bravos! Triunfantes o vencidos  
la sangre que vertamos fecunda habrá de ser.

La libre democracia, cual gracia soberana  
el cielo nos dio en premio de nuestro patrio amor.  
Hollar sus santos fueros no puede planta humana  
mientras conserve el pueblo la idea de su honor.

Se quiso de soldado hacer un instrumento  
que ideas y derechos pudiera sofocar;  
pero las nobles armas, del patrio sentimiento  
corrieron presurosas la insignia a levantar.

Jamás a un pueblo honrado se humilla ni se ofende,  
que sabe heroicamente primero sucumbir.  
La altiva Buenos Aires su pundonor no vende,

mejor que ser esclavo, en libertad morir.

**Escena II**

Un Coronel, Carlos (*aquel de uniforme. Este de paisano con cinturón y espada*)

Carlos            Ya la tenemos armada;  
                      ahora sí que va de veras!  
                      El ejército, la escuadra,  
                      cuantos sienten, cuantos piensan  
                      al movimiento se adhieren,  
                      rodean nuestra bandera,  
                      y valientes, esforzados  
                      se aprestan a la pelea (*pasan grupos de hombres*)

Coronel            Cuántos paisanos acuden!

Carlos            Pues la muchachada entera.  
                      ¿Y qué harán los del gobierno  
                      al ver que las papas queman?

Coronel            Hay parte de que al Retiro  
                      a prisa se reconcentran.

Carlos            ¿Tendrán mucha gente?

Coronel            Mucha  
                      no pueden tener. Se espera  
                      que tengan la policía,  
                      bomberos, algunas fuerzas  
                      del 2 y el 4, y el 11,  
                      en el fondo descontentas,  
                      que aunque entiendan sus deberes  
                      de muy distinta manera,  
                      y por servicio de un hombre  
                      a matarse están dispuestas,  
                      comprenderán en el fondo  
                      que la razón toda es nuestra,  
                      como los será la gloria  
                      venciendo y aunque nos venzan,

y cuando no hay entusiasmo  
mal el soldado pelea.  
En cambio ved a los nuestros,  
su aspecto anima y alegre.  
Observad de los cañones  
las negras bocas abiertas,  
amenazando a las calles  
que abren en la plaza brecha.  
Servidas veréis las piezas  
con valor e inteligencia  
por soldados y oficiales  
como Roldán y Layera.  
Los bizarros batallones  
quinto 9, y 10; la escuela  
de cadetes de Palermo  
en gran parte, y de otros cuerpos  
compañías casi enteras  
hacen que pueda decirse  
que están con la causa nuestra  
los valerosos soldados  
que por nuestra patria velan.  
¿Y qué sabe de la escuadra?  
En la escuadra hasta las velas  
abrazan nuestro partido.  
Tenemos la torpedera  
“Maipú”, la “Uruguay”, “Los Andes”,  
la “Pilcomayo”, y de tierra  
se han hecho ya las señales  
para que izen la bandera  
el crucero “Patagonia”  
y el “Villarino”

Carlos  
Coronel

Carlos

A la cuenta

están con nosotros todos  
los buques que aquí se encuentran

Coronel

Sí! En la tierra y en el agua  
no hay quien cívico no sea.

Carlos

Y hasta el aire! Al respirarle

lleva su fuego a las venas,  
al tímido da valor  
al desesperado alienta  
y da a cada ciudadano  
entusiasmo en la pelea.  
Todos a luchas dispuestos  
ninguno en la muerte piensa  
más bien se busca la gloria  
de caer por sus ideas  
Día de júbilo!

Coronel

Y grande;  
que a la faz del mundo muestra  
que conservamos intacto  
nuestro valor y entereza.

Carlos

En medio del regocijo  
tengo en el alma una pena.

Coronel

Hoy penas! por qué?

Carlos

Mi hermano  
con el gobierno se encuentra,  
y es natural que me aflija  
el verle en filas opuestas.

Coronel

No es más que eso? Descansad  
entonces, enhorabuena.

Carlos

Qué! se logró convencerle?

Coronel

No hay quien conseguirlo pueda,  
pero la casualidad  
le hizo hallarse con las fuerzas  
que a esta plaza convergían  
y prisionero se encuentra.

Carlos

Y está aquí? Dichosa suerte!

Coronel

Voy a mandarle que venga.  
a ver si le convencéis  
que un oficial de sus prendas  
es lástima que no esté  
con nosotros en la brecha. *(sale el Coronel)*

-----

### Escena III

Carlos, Julio, *éste con uniforme de teniente*.  
Luego el Coronel

Carlos            Julio!  
Julio                Carlos! (*se abrazan*)  
Carlos                Qué alegría  
                          experimento al hallarte!  
                          conmigo habrás de quedarte.  
Julio                Estás loco! y la honra mía?  
                          El deber del militar  
                          se impone a su sentimiento.  
Carlos                No es el soldado instrumento  
                          incapaz para pensar.  
Julio                La disciplina...  
Carlos                En razón!  
Julio                ¡La imparcialidad!  
Carlos                Quimera!  
Julio                La bandera!...  
Carlos                La bandera  
                          es el bien de la nación!  
                          Suerte es que todos no estén  
                          en tu obcecación fatal.  
Julio                Yo creo que hacen muy mal  
Carlos                Yo creo que hacen muy bien  
Julio                Permíteme que me asombre!  
                          ¿No debe ser el soldado  
                          sumiso, leal, abnegado..?  
Carlos                A la patria sí, no a un hombre!  
Julio                La ciega obediencia sea  
                          del buen militar emblema!  
Carlos                Sí! mientras cambiar no tema  
                          el uniforme en librea!  
Julio                Me dio la patria una espada  
                          que debe pertenecerla.  
Carlos                Solo para defenderla

puede ser desenvainada.  
 Julio Siendo al gobierno leal  
 que obro bien mi juicio entiende.  
 Carlos Y ayudas al que la ofende  
 para prolongar su mal.  
 Julio La gratitud y el honor  
 ata a los buenos soldados.  
 Carlos ¿Pero quién te dio tus grados,  
 el gobierno o tu valor?  
 Si el favor, baja tu frente;  
 si el corazón valeroso  
 a su impulso generoso  
 obedece consecuente!  
 Que en serlo consigo mismo  
 rompiendo el yugo fatal  
 es donde encuentra el mortal  
 la gloria del heroísmo.  
 Julio No me hables más, me haces daño!  
 Conmueves y no persuades.  
 Carlos Van al alma mis verdades  
 Julio A tu sentir soy extraño  
 Ser fiel al gobierno quiero,  
 nada ante la disciplina!  
 Carlos Torpe! ¿y la patria argentina  
 que debe ser lo primero?  
 Julio Aunque por otro camino  
 creo rendirle servicio.  
 Carlos Admiro tu sacrificio!  
 Julio Cumplamos nuestro destino!  
 Y como inmenso favor  
 que hoy me puedes dispensar,  
 si en algo estimas mi honor,  
 haz que me dejen marchar.  
 Carlos Que a tu conciencia te arranco  
 no quiero que decir puedas.  
 Ya no te pido que cedas,  
 ya tienes el paso franco.



Vete donde quieras ir,  
 a sostener al tirano,  
 a matar al pueblo hermano...  
 Julio No! por mi ley a morir.  
 Con lágrimas en los ojos  
 el alma contigo dejo  
 y por mi deber me alejo  
 a llevarle mis despojos.  
 Adiós!  
 Carlos Que la suerte fiera  
 nos aparte en el combate.  
 Julio Que mi gente no te mate!  
 Carlos Que la mía no te hiera! (*sale Julio*)  
 Coronel Cómo! dejáis marcharse?  
 Carlos Con sentimiento profundo  
 Que queréis? Penas del mundo  
 a las que hay que resignarse!  
 Voy a formar mi cantón,  
 y cada cual a su puesto,  
 tan solo a morir dispuesto  
 debe estar el corazón (*se van*).

*Sale un grupo de cívicos armados que deja a Benigno de centinela*

---

#### **Escena IV**

Benigno, luego el Coronel  
 (*Música*)

Benigno En peluquería  
 soy la perfección,  
 no hay mano como esta  
 para dar jabón.  
 Llevo la navaja  
 con tal suavidad

que aquel que yo afeito,  
cree en el cielo estar.  
Corto y rizo el pelo  
como un figurín  
y arreglo el bigote  
con guías sin fin.  
Y tengo un aspecto  
arreatador  
manejando el suave  
pulverizador.  
Limpio y perfumado  
y peinado así  
no hay hembra que pueda  
resistirse a mí.  
Pero por desgracia  
y fatalidad  
con este instrumento  
me han hecho cargar (*por el fusil*)  
(*Hablado*)  
Pero, señor, ¿quién demonios  
me mete a mí en estos líos?  
Yo que soy casi una dama,  
un peluquero pacífico,  
al que las cosas políticas  
no le interesan un pito,  
estoy temblando de miedo  
al hallarme en este sitio.  
Me desperté muy temprano,  
me puse fresquito y lindo  
y me encaminé al mercado  
donde el diario cito  
a mi novio: me mucama  
que vale lo menos cinco,  
y mientras duermen sus amos  
se va de farra conmigo.  
No había andado aún tres cuadras,  
cuando, me hallé con el quinto

batallón, mandado por  
un comandante a quien sirvo,  
vamos que le hago la barba,  
le peino, corto y le rizo.  
Y es el caso que pasaba  
ya el tal sin haber me visto  
cuando por mal de mis males  
y darme un corte magnífico,  
me ocurre hacerle chis! chis..!  
Me mira, sonrío el pillo  
y me dice -"hombre me alegro  
mucho de hallarme contigo,  
ven caminando a mi lado  
vamos a ejercer tu oficio"  
-Desea usted que le afeite.  
-Para algo más necesito  
del arte del peluquero.  
Camina pronto! Y camino  
en tanto que el comandante  
me dice riendo al oído  
-¿No adivinas dónde vamos?  
-Señor yo no sé! -Cernícalo!  
A cortarle de raíz  
las orejas a un amigo,  
que no se muda jamás,  
ni se lava ni se peina  
y va los huesos pelados  
sonando las choquezuelas.  
Demasiado pronto viene  
cuando uno menos se piensa  
para salir a buscarla  
con fusil y cartuchera.  
No quiero revoluciones!  
En la que hubo el año ochenta  
me pusieron así este ojo  
de una trompada tremenda  
solo porque iba a Belgrano

a afeitar a Avellaneda,  
y me quedó este defecto  
que mi físico estropea.  
No quiero que ahora me saquen  
el otro, o algunas muelas.  
Nada! En materia de armas  
me basta con las tijeras,  
que si a veces vierten sangre  
es siempre poca y ajena,  
y en general del cliente  
que no da propina buena.  
Qué haría para escaparme?  
ah! se me ocurre una idea:  
haciéndome el distraído  
seguiré por la vereda  
hasta llegar a mi casa.  
Sí... y desde alguna azotea  
al verme que voy armado  
de un balazo me revientan.  
(Pensando) Ea! Ahora sí me escapo  
sin que nadie me detenga.  
¿Dónde habrá un trapo encarnado...?  
Mi corbata... diantre! es nueva,  
pero sería más lástima  
que me enterraran con ella.

*(Se la quita y la parte en dos con unas tijeras grandes que sacará del bolsillo,  
en seguida la prende con alfileres formando una cruz roja, sobre un pañuelo  
blanco)*

Bravo! ya está el pasaporte *(se lo pone al brazo)*  
Esta insignia se respeta  
en todas partes del mundo.  
Garantido voy con ella!  
Pero me asalta el temor  
de que pudieran no verla.  
Me la pondré aquí delante,  
pero, ¿y si de atrás me pegan?  
En fin, algo hay que arriesgar;

para eso soy hombre, ¡ea!  
y es para las ocasiones  
el valor y la vergüenza.  
Verán qué bravo y sereno...  
me voy derecho a mi tienda. (*sale corriendo*)

Un cívico      A prisa cabo de guardia  
                    Que se escapa el centinela.

Coronel        Para qué nos serviría?  
                    Que se vaya y que no vuelva  
                    Es el único cobarde  
                    que hay en la ciudad entera,  
                    no gasten pólvora en bicho  
                    de tan ínfima ralea

Una voz adentro  
                    A formar! que nos atacan;  
                    ízece nuestra bandera.

*(en medio de una descarga de fusilería se levanta la bandera rosa, verde y blanca sobre el Parque)*

---

#### **Cuadro Cuarto**

Día de Júbilo

*La escena representa la plaza Victoria el día 10 de agosto de 1890. En los balcones banderas de todas las nacionalidades, predominando la argentina. Disolución del gran meeting entre hurras y aclamaciones. Benigno aparece al frente de un grupo luciendo en el ojal una divisa cívica exagerada por sus dimensiones, saludando y haciéndose notar como el fuese el héroe de la fiesta*

#### **Escena XVII**

Un patriota (*a ser posible caracterizará al doctor Leandro Alem*)

República inmortal ante tu vista  
formadas del civismo las falanges  
te ofrecen con su sangre generosa  
de libertad tesoro inagotable.  
¿Quién a tu amparo viendo reunidos  
tanta riqueza y elementos tales  
osó pensar que el carro el progreso  
pudiera en tus dominios atascarse?  
Si el error e un momento hizo tu planta  
detenerse perpleja y vacilante,  
¿qué sombras puede haber que no disipen  
de su sol las celestes claridades?...  
Ya ante la inspiración del patriotismo  
la venda ruin de las pasiones cae  
y a trabajar en tu honra y tu grandeza  
magistrados y pueblo se equivalen,  
sintiendo todos del orgullo patrio  
y la fraternidad el acicate.  
A trabajar! que ya de la esperanza  
el claro sol por tu horizonte sale  
para alumbrar la marcha decidida  
de tu pueblo viril, noble y gigante.  
Ánimo! y a marchar, que los valientes  
tienen puesto de honor en el combate  
y el brillante laurel de la victoria  
solo mano viril debe arrancarle.  
Del porvenir las nubes se disipan,  
la fe, las fuerzas y el ardor renacen,  
y del poder en la región altiva  
ya prevalece la verdad radiante.  
¡Hacerse amar de un pueblo generoso  
qué poco cuesta y cuánto satisface!  
Y ahora del valiente himno del civismo  
cantemos las estrofas inmortales  
y a sus viriles ecos de entusiasmo  
elévese triunfal, nuestro estandarte.

.....

*Al empezar la última estrofa del himno, se levanta el telón de fondo quedando en su lugar la Apoteosis en honor de los muertos.*

*En la lápida de un monumento que coronará la gloria, o en el centro e un nimbo de luz se leerán*

*transparentes los siguientes nombres*

*Julio Campos*

*Capitán Roldán*

*Teniente Layera*

*Fernández Villanueva*

*Manuel Curuchet*

*Domingo Sinopolis*

*Marcos Zapata*

*Terminado el himno, cae el telón*

FIN

Buenos Aires, 15 al 16 de agosto de 1890

**Justo S. López Gomara**

*El autor ha querido rendir justísimo homenaje y cariñoso recuerdo a todos los elementos sociales que contribuyeron con su sangre a la regeneración política que tan hermoso porvenir ofrece.*

*El Coronel Julio Campos representa el estado mayor de la revolución; Roldán y Layera el ejército valeroso e ilustrado; Fernández Villanueva y Manuel Curutchet la juventud distinguida e independiente; Domingo Sinopolis, muerto en el cantón de Piedad y Talcahuano el pueblo generoso y los valientes cantones; y Marcos Zapata joven de 14 años perteneciente al cuerpo de cabos y sargentos la entusiasta adolescencia que recibió en esta jornada su bautismo de sangre, por ideales patrióticos.*

*Honor a todos!*

## NOTAS SOBRE PESEBRISMO EN HISPANOAMÉRICA

*Zulema Escobar Bonoli*  
Buenos Aires

### *Aspectos estilísticos y evangelizadores*

Tratar el tema del pesebre colonial en Sudamérica y su influencia actual, implica tener en cuenta dos coordenadas: las vertientes llegadas de Europa (orientación religiosa a través de la evangelización y la artística que muchas veces la informa), y las pautas de la cultura prehispánica en la que se asienta.

Desde el punto de vista religioso, hay que considerar que la colonización en América y la consiguiente evangelización se produjo a 269 años después que San Francisco organizara el considerado primer pesebre, y ... de la realización del Concilio de Trento que marcó bases para la liturgia, la imagería, representaciones religiosas y pautas de evangelización. En cuanto a la representación de la imagen religiosa ello estuvo íntimamente vinculado a la “explosión” del barroco.

Dos órdenes religiosas tuvieron vital importancia en el desarrollo de ambas orientaciones. La Congregación Franciscana, desde una postura “naturalista”, encuadró el Misterio del Nacimiento en escenarios naturales, le brindó la participación de los fieles en la adoración e incorporó en forma decorativa o votiva flora y fauna lugareña. otorgando suma importancia al elemento autóctono. La Compañía de Jesús (Jesuitas), como difusora de las orientaciones del Concilio de Trento, puso de relieve la función didáctica de la Imagen Sacra y su importancia para la integración del evangelizado, sin perder jamás de vista las pautas hoy



denominadas de inculturación. Esta actitud tuvo un relieve muy marcado en la representación de las escenas del Misterio de la Navidad; en la Imagen de María y el Niño y en la devoción individual del Niño Jesús durante el período navideño. Puede sostenerse que estas dos órdenes tienen fundamental importancia en el arraigo del pesebrismo en Sudamérica. Hoy día observamos en nuestro país, que la tradición belenista se mantuvo allí donde franciscanos o jesuitas tuvieron un papel importante en la evangelización

.Desde la vertiente prehispánica, surgieron diferencias muy marcadas según las diversas culturas en que se desarrollaba la evangelización. Por citar un ejemplo, el caso de la representación del Niño Jesús Inca que se da en la zona Alto peruano, con rasgos y vestimentas de la cultura de la región, no se repite en otros lugares. Así como allí no se da la profusión de frutos naturales que ofrecen los visitantes o adoradores del pesebre en la zona guaraníca.

Desde el punto de vista estilístico, las imágenes religiosas que llegaron de España debían corresponder a las elaboradas por el Renacimiento europeo, pero no debe perderse de vista que España llega al Renacimiento en forma tardía (y a regañadientes como sostienen algunos estudiosos).. Es por ello que Schenone señala con precisión que “los belenes coloniales eran barrocos en su expresión, pero medioevales en la representación.” Este concepto denota la carga de diversas corrientes llegadas desde Europa en forma contemporánea.. No sólo se trata de la relación cultura europea-cultura precolombina, sino de la carga de toda una evolución estilística de imágenes religiosas que España fue desarrollando (en forma tardía respecto al resto de Europa) y transmitiendo durante el período colonial.

La resolución del pesebre en Europa desde el antecedente franciscano hasta su auge en los siglos XVII y XVIII, fue influenciado por muy diversos estilos. Desde el románico, bizantino medieval (con gran influencia de oriente y el peso de las luchas iconoclastas), el primer Renacimiento (son de origen clásico, por

ejemplo la incorporación de columnas y ruinas grecorromanas), y el barroco (tan utilizado en la Imaginería del período de la Contrarreforma y en cuya etapa alcanza mayor auge el pesebrismo).

La evangelización y con ella una lenta difusión del pesebrismo en Sudamérica se produjo durante un largo período que abarcó desde la tardía influencia franciscana hasta el pesebre de su período de mayor difusión como antecedente del pesebre tal como lo conocemos. En otras palabras, desde el despojamiento franciscano y su contacto con la naturaleza hasta la incorporación de una multiplicidad de figuras y elementos sociales populares (cantinas, actividades “gremiales”, etc.), así como rasgos prototípicos de la cultura de adopción: y fundamentalmente la incorporación activa del “visitante” o “adorante”, así como de los “dueños” de pesebre. O sea que la representación pesebrística colonial, estará teñida las culturas prehispánicas. No podía ser de otro modo, ya que “todo fenómeno de trasmisión cultural incentiva la creación de nuevos instrumentos y expresiones”.

Al respecto, tomaremos como base de análisis la tipificación efectuada por Mons. Héctor Aguer sobre “los modelos históricos que acompañaron momentos significativos de la acción evangelizadora de la Iglesia.”, el fenómeno que estudiamos se produce durante el segundo de los dos modelos históricos significativos de la acción evangelizadora. En ese período, se produjo “la transmisión de la cultura europea plasmada por el renacimiento cristiano de los siglo XV y XVI y luego la inculturación del catolicismo del barroco en el continente americano. Los resultados están todavía a la vista, desde México hasta el Paraguay y desde el norte de Brasil hasta nuestros días. La arquitectura española, la pintura flamenca, la polifonía clásica y la poesía se ambientaron en América y dieron origen a una verdadera recreación de aquellos ideales, a una cristiandad mestiza, que expresó significativamente el modo de ser cristiano”. Esa cristiandad mestiza fue la que produjo en la época que nos ocupa las obras que estilísticamente GUIDO clasificara como del barroco mestizo. Gisbert y Mesa lo definen como barroco popular o mestizo.

### *Qué define a un pesebre*

Si queremos comprender morfológicamente qué es un pesebre, necesariamente debemos conocer su evolución histórico cultural. Hoy día denominamos pesebre a la representación del Misterio del Nacimiento con criterio escenográfico. El contexto paisajístico y o arquitectónico estará dado por el ambiente natural y cultural del fenómeno bíblico, o bien de otros períodos históricos o del presente. La mezcla, será común. Estos marcos escenográficos, denominados dioramas, en muchos casos desaparecen en el siglo XX y las figuras restan como únicas protagonistas. En dicho marco escénico se incorporan los “personajes” que cumplen los diversos roles pesebrísticos. Las figuras son móviles. La ubicación de las mismas (salvo la posición central de la Sagrada Familia) podrá variarse en cada “armado” del pesebre.

Podemos sostener que morfológicamente el pesebre es una escenificación del Misterio del Nacimiento. Tiene carácter temporario, se arma entre el 8 de diciembre y el 6 de enero fiesta de la Epifanía. Durante la colonia era común extender la fecha hasta el 2 de febrero, fecha de la presentación de Jesús al templo, que coincidía con la festividad de la advocación Mariana de la Candelaria de gran arraigo en esa época en Perú, Bolivia y Noroeste Argentino. En este ultimo lugar a veces se organiza recién el primer día de la Novena de Navidad.

La movilidad de las figuras es otra característica del pesebre. Salvo la representación de la Sagrada Familia, las demás escenas y figuras representativas de roles (ángeles, pastores, reyes magos, visitantes o adoradores de diversas épocas) son de libre elección libre. En algunos lugares de España se da la denominación de Belén cuando sólo se representa a la Sagrada Familia (generalmente con la inclusión del buey y el asno), reservando el término pesebre cuando se incorporan figuras representativas de escenas bíblicas y o de adorantes . La elección de figuras y escenas tiene el límite del respeto por el contenido cristocéntrico del pesebre y de la perspectiva histórico bíblico que se actualiza en cada presente con la intencionalidad de captar la función salvífica del Nacimiento de Jesús.

Sabemos que el pesebre con profusión de figuras corresponde al período de auge entre fines del siglo XVII y siglo XVIII (y que hoy día se va perdiendo) Esa característica no condice con su antecedente histórico. El primer pesebre, organizado por San Francisco sólo consta de la figura del Niño Jesús, el asno y el buey. Representaciones anteriores del Nacimiento responden a pinturas y altorrelieves desde los primeros siglos de la Cristiandad, y en ellos sólo aparecen la Sagrada Familia a veces acompañadas de escasas figuras tomadas del contexto bíblico.

El pesebre de San Francisco es la primera representación escénica. Sumamente austera, la única figura humana es la del Niño Dios. Pero hay otro aspecto destacable: la iniciativa de San Francisco; la incorporación de la comunidad católica del lugar como adorante o visitante del pesebre, prácticamente asumiendo el rol de los primeros pastores que se acercaron a adorar al Niño luego del anuncio de los Ángeles. Obsérvese que San Francisco, antes de organizar el pesebre pidió y obtuvo la autorización al Papa Inocencio II. Esta solicitud de autorización no estaba relacionada con la representación del Nacimiento con una figura escultórica, ya que se había superado el período iconoclasta. El problema se vinculaba a la realización de los Autos Sacramentales, que habiendo dado lugar a abusos eran controlados por la autoridad papal. La adoración de los pobladores de Gubbio, su procesión hasta la gruta y los cánticos entonados podían tener alguna vinculación con los Autos (de ahí la necesidad de solicitar autorización papal).

La realización de Autos Sacramentales con motivo de la festividad de la Navidad tuvo mucho auge en la Edad Media en España y en menor medida en Italia. Pero, además de la representación propiamente dicha de los Autos también se producía una participación activa, de carácter festivo de los fieles tanto en las calles, en las plazas como en los atrios y dentro del ámbito de las Iglesias

Desde siglo XI era común en la zona de Europa meridional católica que los fieles festejaran el Nacimiento del Niño luego de la Misa de Gallo dentro de la Iglesia: pastores con vestimenta de su época adoraban al Niño “representando”

a los pastores bíblicos con profusión de bailes acompañados de instrumentos musicales o “simples objetos ruidosos”; portaban frutos como ofrendas. Las corporaciones presentaban los objetos resultado de sus artes y oficios. En algunos casos se llevaba a cabo una representación viviente de María Niño, y San José representado por un anciano. Se efectuaba suelta de pájaros. Se consumían dulces preparados por las mujeres del lugar (este es el origen de la Torta de María y el Pan de Jesús). La algarabía era total, dando lugar a un tipo de festejo sacro-profano. Algunos excesos, así como las paulatinas reformas de la liturgia fueron haciendo desaparecer estas costumbres. Muchas de ellas perduraron pero en festejos callejeros y luego en las casas de familia. Fue perdiendo como lugar de realización el ámbito religioso y público para volverse cada vez más privado, recogido en el ámbito familiar. En zonas del noroeste argentino aún hoy luego de la Misa de Gallo los niños bailan en la Iglesia, frente al pesebre o a la figura del Niño las danzas tradicionales Huachi Torito y Las Pastoras. En otros casos el baile se realiza en el atrio. Otro resabio se observa en las fiestas populares del Misachico de Navidad durante la Novena de Navidad, que termina en fiestas familiares con la presencia de la figura del Niño que ha sido transportada a la Iglesia el primer día de la Novena y regresa a su “casa” luego de la Misa de Gallo o de la Misa matutina del 25 de diciembre.

Podría aventurarse una hipótesis que requerirá una investigación de fondo. Poco a poco se fue perdiendo la costumbre señalada, la participación del devoto “en vivo” de la adoración del Nacimiento, reproduciendo los tipos de adoración bíblicos y portando presentes con un marcado carácter festivo. Paralelamente, como una representación de dichas conductas, se fueron incorporando figuras al pesebre, dando lugar a aquellos nacimientos característicos desde el siglo XVII. Obsérvese que los pesebres clásicos incluyen escenas de ese tipo con adorantes con vestimenta que deja de ser bíblica para pasar a ser de actualización popular de vestimenta y escenas como cantinas, talleres artesanales, etc. Esta interpretación permite un elemento de análisis para los pesebres con cantidad de figuras que reproducen dichas escenas, como por ejemplo los clásicos pesebres napolitanos, los catalanes y los del Alto Perú y noroeste argentino.

### ***Rescate del Patrimonio pesebrístico***

Rescatar el significado, sentido y valores del Patrimonio pesebrístico iberoamericano, nos permitirá recuperar pautas de nuestra memoria cultural. Asimismo nos capacitará para interpretar una parte de las obras producidas durante la evangelización de la Sudamérica colonial, y poder captar el significado de los pesebres actuales que incorporan elementos de la memoria cultural.

Será útil en relación a lo expuesto tener presentes las palabras de Mons Eduardo Briancesco. “El desconocimiento de las obras producidas por el cristianismo, y en particular del texto bíblico que se infiltra y penetra todas las manifestaciones artísticas, culturales. incapacita gradual, pero seguramente a la sociedad moderna para mantener la propia identidad cultural.”

Los pesebres coloniales y sus derivados producidos en los siglos posteriores son bienes culturales en el sentido que a los mismos le otorga el Pbro. ARIEL DAVID BUSSO refiriéndose entre otros a los bienes artístico-históricos de la Iglesia: “Los bienes culturales deben ser considerados no como inerte producto de un tipo especial de sociedad que lo produjo, sino dentro del contexto mismo de la vida de la Iglesia ... Cultura es actividad y producto del espíritu en sus variadas expresiones, ligadas al ambiente y a la tradición de un pueblo. También es el producto de esta actividad espiritual, que se concreta en expresiones visibles y táctiles que comúnmente son llamados “bienes culturales.”

Esta tarea de rescate del Patrimonio Pesebrístico influirá, en alguna medida y en pequeña escala a ir desplazando la denominada “ignorancia actual” que ha perdido códigos y que incide en la dificultad de captar aquello que en forma tan rica le ofrece la “tradicción cultural cristiana”.

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

CELERINA MALDONADO DE LA FUENTE, *Recetario Tradicional. Celaya, fines del XIX*, México, Conacultura, 1999, 72 pp.

Doña Celerina fue una amante de la cocina tradicional, madre de la prologista Eugenia de la Fuente, quien nos cuenta cómo su mamá escribía su recetario a partir de informaciones más antiguas de su familia, o recopilándolo de antiguas revistas. La hija no duda que muchas de ellas, con todo, han sido enriquecidas por la imaginación de su madre, excelente cocinera práctica. Doña Eugenia, una contemporánea nuestra, no parece haber heredado las dotes naturales para la práctica culinaria, pero sí el gusto por los platos tradicionales y el profundo amor y respeto a las tradiciones. Por eso, de niña, copiaba a máquina las viejas recetas que su mamá le dictaba, y luego, por cuenta propia, lo hacía por sentir que esa ayuda era muy importante para su mamá. Y lo era, tal vez más, para la historia de la cocina tradicional, esa gran área cultural que hoy, felizmente, estamos aprendiendo a revalorar y a reproducir. Finalmente Eugenia se habrá decidido a cocinar las antiguas recetas, y como producto de una selección del grueso volumen manuscrito original de Doña Celerina, tenemos ahora un recetario histórico y a la vez actual, pues la antigua tradición ha llegado a manos de la editora mediante la actualización que hizo Celerina, quien es, sin duda, la verdadera autora de estas recetas en versión actual.

Las recetas son en general sencillas, es decir, pueden resultar laboriosas, pero no requieren muchos utensilios ni complejas mediciones de cantidades. Todo es más bien “a bulto” y “a ojo”, es la práctica la que finalmente nos dará, en cada caso, el punto exacto. Los ingredientes son típicamente mexicanos, lo que hace difícil reproducirlas exactamente en lugares, como Argentina, donde no se comercializan muchas de las variedades de frutas, legumbres y hortalizas que se mencionan. Pero siempre será posible hallar algo aproximado y experimentar el placer de la recreación. Otra observación: se usan formas antiguas de medida (“cuartos”, “onzas” junto con las modernas para sólidos (gramos, kilogramos) y líquidos (litros, decilitros, etc.). Por tanto, hay que tener presente las conversiones métricas.

Los rubros del recetario son los siguientes: salsas y ensaladas (con 10 recetas), antojitos mexicanos (6, que incluyen los famosos chiles, los timbalitos y los ayocotes), sopas y pastas (4, con notable recreación mexicana de la cocina italiana), aves y

pescados (9, predominando el pato, e incluyendo la perdiz y el conejo, inusuales entre nosotros), carnes (14, incluyendo todas las carnes rojas, y hasta dos recetas de chorizos), pastelería, postres y dulces (la sección más nutrida, con 50 recetas que incluyen célebres especialidades como las “gorditas”, el mazapán y el pan moreno), gelatinas (3, entre ellas, la exótica de vino) y bebidas (con el pulque y el infaltable chocolate en diversas versiones).

Dentro de cada rubro, las recetas se ordenan alfabéticamente, no hay indicaciones de procedencia local ni de época, salvo lo que indique el título o, indirectamente, el tipo de ingredientes o la técnica culinaria. Ateniéndonos a estos criterios, podríamos decir que efectivamente las recetas corresponden, como lo indica el prólogo, a fines del s. XIX, aunque algunas, que denotan influencias extranjeras probablemente posteriores, deban considerarse de las primeras décadas del XX. La técnica culinaria es laboriosa, exige cuidadosos molidos, amasados, tiempo de reposo, frituras delicadas. Pero sin duda el resultado vale el esfuerzo.

Como ejemplo del contenido, transcribo a continuación tres recetas breves cuyos componentes usuales permiten experimentarlas.

**Pobre ternera:** Se pone a cocer con laurel, ajo machacado y pimienta. Se pica jitomate menudo y una ramita de perejil y luego se fríe. Se le añade al caldo las yemas de huevo y la carne, dejándolo sazonar (p. 35).

**Gorditas de maíz cacahuazintle:** Un cuartillo de maíz, 8 yemas de huevo, 460 gramos de mantequilla, 250 gramos de queso añejo, azúcar al gusto y una cucharadita de sal. En una cacerola se echa la harina incorporando las yemas, el queso, la mantequilla, la sal y el azúcar, hasta quedar la masa suave. Se forman las gorditas no muy delgadas y se hornean (p. 48).

**Gelatina de vino:** Se endulza un cuartillo de leche con 4 onzas de azúcar, agregando 4 yemas, se cuele y se le añade polvito de carbonato y un bastoncito de vainilla. Se cuece y al retirarlo del fuego, antes de enfriarse, se le pone 1/2 onza de grenetina y una copa de jerez. Se deja cuajar (p. 68).

Digamos finalmente que la editorial Conacultua, dedicada a la edición de obras referidas a la cultura popular, publica una colección de recetarios antiguos (a la que pertenece este volumen). Comparto plenamente el lema que la sustenta (cf. contratapa):



“La cocina siempre ha sido una de las principales manifestaciones culturales del ser humano. Comer es un acto biológico, cocinar es un acto cultural”.

\* \* \*

MARÍA ROSA RIBEIRA ALLIEVI, *Venus no tiene Pasaporte ni Cédula de Identidad* -Cuentos, *Enfablar rimando* - poesías, Buenos Aires. Ancla Editores [2000], 111 pp.

No es la primera vez que la autora incursiona en el cuento y la poesía. Pero quizá ésta sea sí sea la primera -esperemos que no última- en que presenta conjuntamente un florilegio de sus intereses literarios. Como nos dice en “La idea” (a manera de prólogo), se trata de vestir la idea de un ropaje de palabras, un diseño y un modelado que le sienten. Comienza contándonos su relación con una piedra de la playa (“Mi piedrita”) tenazmente visitada año tras año y que quizá castiga a sus profanadores, en la imaginación de la autora. Después (“Venus no tiene Pasaporte ni Cédula de Identidad”) nuestra asidua visitante de las riberas uruguayas continúa imaginando historia entre las rocas; ahora es una visita de la diosa Venus.

El tercer cuento nos ubica en otros ámbitos: “Milagro de Navidad” (que fue leído por primera vez en una de nuestras Semanas de Arte de Navidad y publicado en este Boletín) es una tierna historia vinculada a los pinos. En la misma “onda” ecológica y respetuosa de la naturaleza, “El otro desembarco” finge una pesadilla futura lamentablemente posible.

Sigue con “Jueves... por la tarde...” es un mini-cuento de final no menos romántico por previsible. “Edelweiss” es una historia para reconfortar a los mayores, así como “Juan y María... María y Juan” lo es con relación a los matrimonios jóvenes. El ciclo de recuerdos (“Recuerdos de la niñez”, “Recuerdos del Tigre”) es precisamente eso, vivencias mantenidas en la memoria y vestidas de lenguaje poético.

Los cuentos que siguen (“La vida y la libertad para vivirla”, “Ofrenda”, “Allegro, ma non troppo”, “Piedras preciosas; esmeraldas, topacios, rubíes”) son cuentos “con moraleja”, es decir, reflexiones en forma de narración, que tocan diversos aspectos de la sabiduría de la vida. “Semblanza del Arcipreste de Hita” es una ficción que une nuestra época con la de él. “Se alquila, casa, se alquila” es un cuento escritos por tres personas una a continuación de otra (Jorge Enrique Jarris, Teresa Dall’Astra y la autora),

como ejercicio en un taller, con los imprevisibles y graciosos resultados que suelen darse en estos juegos. Dígase lo mismo del siguiente, “La carta”, escrito por la autora, María Angélica Lazcano y Marina Cirianni, en ese orden.

El cuento “Nonet” fue escrito e ilustrado por su hermana Angélica Josefina, y dedicado a los nietos de la autora. Los tres últimos cuentos (“Acolchado de retazos”, “Los espejos” y “La tierra”) son diversos registros de una experiencia que la autora aborda con delicadeza: el envejecimiento y la proximidad del fin...

La segunda parte del libro está dedicada a la poesía, que para la autora es, como decían los cultos clérigos hispanos medievales: “hablar rimando”. Son pues, rimas, dedicadas a las mujeres, ya que la autora las escribió desde su sensibilidad femenina y en diferentes momentos de su vida. Son 27 poesías, casi todas breves, con diferentes estilos y métricas, pero con el denominador común del uso de la rima. Algunos títulos que me han resultado particularmente gratos son: “El cántico”, “Noches de mi tierra”, “Tierra triste”, “Región de maravilla”, “Soñando”.

La tónica de estas poesías es en general romántica, a veces melancólica, otras jocosa. Sabe tratar con fina ironía temas difíciles, como el amor y la muerte, convirtiendo en coplas algunas metáforas obvias, pero logradas. Sirvan como ejemplo “Dibujando”:

Una hoja en blanco  
me han entregado  
llena, llenita de trazos yo la he dejado.

Pincel:

corriendo has dibujado  
con mucha suerte.  
¡Así corriendo vamos  
hacia la muerte!

y “Para una novia, en el día de su boda”:

“Hoy dejas de ser poesía  
para convertirte en prosa...  
Dejas de ser novia  
para ser esposa...”

Mas no te apenes, bonita  
que la prosa  
si está bien escrita  
¡También es hermosa!

Felicitemos a la autora por esta muestra de su creatividad y le auguramos otras expresiones de ella en un futuro cercano.

\* \* \*

CENTRO TRANSDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIONES DE ESTÉTICA, *Summarium 3 - Estéticas de fin de siglo*, Santa Fe, 2000, 231 pp.

El Centro que patrocina esta obra se fundó en 1993 en Santa Fe, para coordinar los estudios en torno a la estética contemporánea, como nos informa su director, Jorge M. Taverna Irigoyen, en el prólogo que abre la edición. Parte de los trabajos producidos por sus miembros son publicados en esta tercera entrega de su órgano, *Summarium*, iniciado con un marco introductorio con una visión general de la estética actual considerada como una hermenéutica existencial. En este número se incluyen trabajos sobre las artes visuales, la música, la arquitectura y el diseño. Se anuncian además los temas en preparación que integrarán el n. 4: artes del espectáculo, fotografía, literatura y nuevos lenguajes del teatro.

El capítulo introductorio presenta un panorama general de la reflexión estética de los últimos lustros, signada por la polémica acerca de la postmodernidad. Se señalan al respecto fenómenos concomitantes, como el concepto de “vanguardia” (muy vinculado a la modernidad), los nuevos puntos de vista sugeridos desde la comprensión de la postmodernidad, la crisis de los metadiscursos omnicomprendidos, la aparición del concepto de “hiperrealidad”, terminando con algunas preguntas acerca del resultado ambivalente de estos procesos.

El capítulo sobre “Las artes visuales en el final del milenio” está escrito por Jorge Taverna Irigoyen y Nanzi Sobrero de Vallejo, quienes, luego de ubicar el tema en el contexto postmoderno del “extrañamiento” señalado por Vattimo, el debate con Habermas acerca del pensamiento postmoderno y los puntos de vista de otros filósofos

como Cioran, Deleuze y Lyotard, pasan a tratar puntos específicos: roles y protagonismos del artista del fin del milenio, los nuevos lenguajes, la pérdida de la identidad, nuevos sentidos y sentimientos, el arte efímero, el arte *light*, el cuerpo como soporte, lo femenino, el imperio de la fotografía, la sociedad mediática, el arte virtual, el arte interactivo y el museo virtual. En las consideraciones finales los autores expresan sus suposiciones y certezas acerca de este proceso que han descrito y acerca del significado existencial del arte, encontrando que se da hoy un “placer estético de la incertidumbre” (p. 73).

El segundo capítulo, dedicado a “La situación de la música al finalizar el siglo”, está escrito por Jorge E. Molina e Hipólito G. Bolcatto. Su objetivo es elaborar un cuadro de la situación de la música en Europa y América en la segunda mitad del s. XX. Luego de explicitar los límites y marcos de la investigación, se exponen las corrientes principales: la “música erudita” con sus procesos específicos desde los años iniciales de la segunda posguerra, la década del 50 (puntillismo, serialismo, formas abiertas, aleatoriedad, improvisación, la música concreta y la música electrónica), las décadas 60-70 (serialismo americano, experimentalismo, minimalismo, y fenómenos como expansión de las técnicas instrumentales, el teatro musical, la nueva melodía, el neorromanticismo y las motivaciones y aspectos metafísicos, religiosos y político-sociales de la música de los 70) y las dos últimas décadas del s. XX con sus recambios generacionales, la herencia numérica de las vanguardias del 50, la incorporación de la informática (las investigaciones del instituto IRCAM) y el contacto con las músicas populares y étnicas. La siguiente parte está dedicada a la música erudita de la segunda mitad del s. XX en la Argentina, mostrando a introducción y desarrollo local de las corrientes antes analizadas. La tercera sección se dedica a la música popular en la misma época, dividiendo el área a tratar en diferentes zonas y manteniendo la cronología anterior. Para la zona del Río de la Plata, en la década del 50, predomina el tango, en Brasil el *samba*, en la zona caribeña las *Steel Bands* (conjuntos que incluyen instrumentos informales contruidos con barriles y latas de petróleo en desuso), en el área norteamericana el *jazz* y el *rock and roll*. En las décadas 60-70 en el Río de la Plata se estiliza el tango (Piazzolla y otros) y se incorpora el rock nacional, en el Brasil aparece la *bossa nova*, en Estados Unidos continúa el jazz en su forma *de free jazz*, y el rock. En las dos últimas décadas se perfilan nuevas formas autóctonas de jazz y rock en el Río de la Plata, mixturas de jazz-rock con dodecafonismo en Brasil, el *reggae* digital (originado en el *reggae* anterior) en el Caribe y en el área norteamericana y europea occidental el neo jazz-rock con diversas modalidades etno-tecnológicas y sus subespecies como *el heavy*

*metal* y el *tecno-pop* inglés.

El tercer capítulo “La ciudad y la arquitectura a fines el siglo XX” es obra de Carlos M. Reinante. Presenta su enfoque como una contraposición entre la ciudad antigua y la nueva., considerando a la ciudad como memoria y texto. Otra visión presenta la ciudad como lugar de fracturas entre lo homogéneo y lo diferente, una tercera como un proceso de estetización que discurre entre lo útil y lo fútil, una cuarta como un espacio circundante para el arte y los consumos culturales. Señala estéticas arquitectónicas en oposición: moderno-posmoderno y reflexiona sobre el sentido y lugar de los paisajes. Termina con un análisis de un caso concreto muy interesante, el nuevo parque de La Villette en París, obra del arquitecto Bernard Tschumi, que concitó un intercambio de ideas que radicalizaron las opiniones de los arquitectos de todo el mundo. Nos dice el autor que el “programa de La Villette es una estructura geométrico-simbólica que actúa como un universo autónomo, un parque sin naturaleza organizado en torno a la superposición de tres tramas formales: los puntos, constituidos en las ‘folies’ de intenso color rojo, en ellos se desenvuelven las más variadas funciones lúdicas y de servicio; las líneas, compuestas por los recorridos peatonales y las ciclovías, direcciones que al entrecruzarse generan tensiones de interesante resolución; y las superficies, un conjunto de espacios planos materializados por plataformas verdes y volúmenes que se utilizan ara diversos usos culturales” (p. 200-201). El autor concluye su análisis de este caso de estética postmoderna con la siguiente observación: “Al rechazar el contenido preexistente (subjetivo, formal o funcional) La Villette acusa el punto final a la ‘utopía de la unidad’ y abre paso a la supremacía de la parte ... Una obra que expresa con realismo la condición del arte, la arquitectura y el hombre a fines de siglo; controvertido y bello, rechazado y deseado, comunicativo y autista: todo a la vez” (p. 203).

El cuarto y último capítulo se dedica a “La letra y la tipografía. Posibilidad estética de la escritura”, de José Luis Roces. Observa que la letra y la tipografía han acompañado desde el principio a la escritura, como soporte para la elaboración y comunicación de mensajes lingüísticos. Un análisis de la escritura occidental (que el autor inicia a continuación) muestra que la tensión entre practicidad y estética fue muchas veces un obstáculo para el enriquecimiento posible del proceso de conformación escriturario. La revolución industrial en cierto sentido acentuó este distanciamiento entre la escritura y su “calidad expresiva”, y para remediarlo surge el concepto y el trabajo de “diseño gráfico”, que en los últimos tiempos, en consonancia con determinados círculos vanguardistas, alteró u omitió las secuencialidades clásicas,

alteró el orden de márgenes y renglones, tanto con rupturas mecánicas como visuales, procesos en los que puede verse influencias del suprematismo, el constructivismo, el futurismo italiano y el dadá. Al mismo tiempo, el diseño se propuso plasmar en imágenes diversas visiones del subconsciente, con lo cual tiene una aplicación específica en el campo el arte. Señala y valora también el autor la revolución que ha causado el uso de la computadora en la gráfica, ya que una tecnología muy avanzada permite un progreso cada vez más acelerado de las tendencias gráficas.

Como podemos apreciar, al menos en parte, por esta somera reseña, la temática del libro es muy rica, y prometedora en cuanto a la continuación de las reflexiones acerca del papel que juega la estética en el mundo el arte, superando así de manera sencilla y contundente, algunos discursos pesimistas acerca del futuro de esta disciplina. Como vemos, la estética tiene ante sí un panorama auspicioso, a condición de que se coloque en la línea de una fecunda transdisciplinaridad, aprovechando los aportes significativos de artistas, científicos y nuevas tecnologías de los diversos campos.

\* \* \*

PERLA ZAYAS DE LIMA, *Cultura Judía - Teatro Nacional*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2001, 126 pp.

La autora es una reconocida investigadora en historia del teatro argentino, cuya prolífica obra tiene, entre otros, el mérito de rescatar del olvido a figuras y sucesos que han contribuido de manera clara y decisiva al surgimiento y fortalecimiento de distintas corrientes del teatro nacional, mostrando a la vez que los textos literarios y sus expresiones escénicas son un canal válido para la comprensión de los sucesos del pasado. La historia del teatro, como parte de la historia de la cultura, cobra relevancia desde esta perspectiva.

En lo que hace a la historia del teatro argentino, un tema y una comunidad cuya presencia resulta insoslayable es lo judío. Tanto como personajes (estereotipados o no), como autores o como productores, directores y actores teatrales, los miembros de la comunidad judía tienen un lugar destacado en la producción teatral argentina a lo largo de todo el s. XX. Este libro se propone presentar, en forma sistemática y selectiva,

esta presencia.

En el capítulo primero se analiza la figura del inmigrante judío como personaje teatral visto por autores no judíos. Recordemos que el largo y complicado proceso de la inmigración generó aceptaciones y rechazos, figuras patéticas o ridículas y que en ese contexto debe ser presentada y entendida la figura del judío inmigrante, la cual constituye un estereotipo basado en ciertos caracteres reales, exagerados, pero que responden a un obvio desconocimiento (por ambas partes) de los signos y símbolos sociales del “otro”. Perla Zayas analiza este caso particular en el contexto más amplio de la antinomia inmigrante/criollo, presente ya en la gauchesca del siglo anterior. En lo que hace a la figura del judío, se forma un estereotipo que incluye las notas de marginado, no integrable, usurero, tacaño, generalmente opuesto a la apertura social con los criollos. Para su análisis se centra en una serie de obras que van desde 1916 hasta el 2000, pero con la mayor producción en las tres primeras décadas, destacándose los sainetes de Carlos M. Pacheco, y Alberto Vacarezza.

En el capítulo segundo se toma esta misma figura del inmigrante, pero vista desde la perspectiva de dramaturgos judíos como Bernardo Graiver y Germán Rozenmacher, quienes más bien visualizan los conflictos generacionales y testimonian los deseos de integración de la segunda generación, (a mediados de siglo) que sustituye el encerramiento anterior en el universo privado (que intenta inútilmente conservar el pasado) por un esfuerzo consciente en lograr una inserción en el país y que en muchos casos cuestiona la tradición como un “peso” que obstaculiza el camino el futuro, planteando más bien interrogantes que certezas acerca de las relaciones entre el antes y el ahora de su ser judíos.

El capítulo tercero traza un panorama de la producción de los directores judíos en Buenos Aires, refiriéndose especialmente a Jacob Ben Ami, Samuel Eichelbaum, el ya mencionado Bernardo Graiver, Max Berliner, Lía Jelin y Jaime Kogan, mostrando que en estos como en otros casos hay un significativo esfuerzo de apoyo al teatro independiente, que ha sido fundamental para el desarrollo del teatro argentino en la segunda mitad del s. XX.

El último capítulo, titulado como el libro, a propósito de la obra de Jorge Goldenberg, muestra cómo en las últimas décadas la producción se orientó hacia la indagación de los procesos históricos de una perspectiva cercana a la microhistoria y el testimonio. En un final abierto (“Un final que remite a un nuevo principio”) la

autora señala que “las obras teatrales son partícipes en la configuración y consolidación de identidades; reveladoras de los mecanismos y la manipulación de la memoria colectiva, pueden subsanar los olvidos y los silencios de la historia; y por sobre todo, tienen a posibilidad de construir desde su discurso una memoria social contrahegemónica” (p. 121). Este ensayo es una muestra de esta posibilidad, en un área específica y particularmente conflictiva. Cada capítulo va seguido por apéndices con fragmentos de época, que resultan una ilustración muy esclarecedora y patente de lo que se dice en el texto analítico. Sería muy interesante y positivo continuar esta tarea en relación a otras minorías.

\* \* \*

*Escuela Declara. Sociedad educativa solidaria*, n. 1, mayo 2001, Lima, 26 pp.

Esta publicación se presenta como un órgano de comunicación de la Escuela Declara, institución limeña, dirigida por Salvador Velarde y Carolina Viale, sobre la base de una experiencia vivida con Clara, la inspiradora de esta escuela. Como su mismo nombre lo indica, se trata de una sociedad educativa en la cual los valores de la solidaridad, la ayuda, la labor conjunta, el compartir, el crecer juntos, son los pilares fundamentales. Se aprende y se enseña a la vez: la experiencia docente es a la vez discente, todos buscan juntos un esclarecimiento del cual todos - por muy ilustrados que sean- andamos carentes en este mundo.

A pesar del escaso número de páginas, la publicación es sustanciosa. Con excelente presentación, incluye siete dibujos de página completa a todo color, realizados por sus alumnos, una excelente muestra de la visión personal que estos niños, en su mayoría provenientes de clases muy humildes, pueden hacerse de su entorno y fantasear hermosándolo, agrandando sus dimensiones, sus proporciones, que son expresión plástica de sus sueños.

Breves artículos, una emotiva entrevista a un viejo profesor de cestería y unos poemas, completan esta primera entrega a la cual esperamos y deseamos de todo corazón sigan otras que continúen y enriquezcan este valorable proyecto. Porque ellos y nosotros, quienes compartimos sus ideales, somos

*danza impenetrable*



*estrategia de Dios  
contra la nada*

como dice Micaela Chirif en sus poemas. Y por eso también nosotros, que los acompañamos, le deseamos éxito, sabiendo que, como también dice Micaela

*No ocurre necesariamente  
que los buenos ganen.  
Pero no por ello  
dejan de ser buenos*

Y aunque sabemos que ese principio inculcado en las viejas películas de guerra según el cual los buenos siempre ganan y los malos siempre pierden es engañoso y perverso, por lo cual estaríamos tentados de sostener lo contrario, sin embargo, deseamos a la Escuela Declara todo el éxito que se merece, porque ellos sí, de veras, son buenos.

*Celina Hurtado*