

Tomo XXI

Hugo Héctor del Barrio

Coordinador

# ENSAYOS SOBRE TEATRO EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Silvia Greco

Laura Zulema Narreondo

Mónica Rivelli

Hugo del Barrio

María Inés Palleiro



Editorial AALIJ

SERIE ENSAYOS  
DIGITALES

Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

Ensayos sobre Teatro en la Literatura Infantil y Juvenil ; Compilación de Hugo Del Barrio ; Director Marcelo Bianchi Bustos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90682-3-8

1. Teatro Argentino. 2. Teatro Infantil y Juvenil. I. Del Barrio, Hugo, comp. II. Bianchi Bustos, Marcelo, dir.

CDD A862

©Diseño y Maquetación de María Fernanda Macimiani

<https://mariafernandamacimiani.com.ar/>

Director de la Colección

Dr. Marcelo Bianchi Bustos

Comité de Referato Internacional

Dra. Carolina Ramallo – Universidad de Buenos Aires

Dra. Angélica Rodríguez Ortiz – Universidad de Manizales, Colombia Dr. Carlos Rubio Torres – Academia Costarricense de la Lengua

Dra. Sylvia Puentes de Oyenard – Academia Uruguaya de LIJ

Dra. Honoria Zelaya de Nader – UNSTA

Comisión de lectura

Esp. Luis Della Giovanna (UNSTA) - Esp. Graciela Pellizzari (SADE) - Prof. Claudia Sánchez (Academia Argentina de LIJ)

Colección Ensayos DIGITALES. Tomo XXI - Editorial AALIJ

Publicado en formato digital en mayo de 2025

Web Oficial de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil A.L.I.J. <https://academiaargentinelij.org/>

Revista Digital de A.L.I.J. “MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ”

<https://academiaargentinelij.org/miradas-y-voces-de-la-lij/>



Esta obra está bajo una [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Queda hecho el depósito legal establecido por la ley 11.723



TOMO XXI – SERIE ENSAYOS DIGITALES

**Hugo del Barrio**  
Coordinador

# **Ensayos sobre teatro en la literatura infantil y juvenil**



**ACADEMIA ARGENTINA  
DE LITERATURA**  
*Infantil y Juvenil*



Editorial AALIJ



# **INDICE**



---

|         |   |
|---------|---|
| PRÓLOGO | 7 |
|---------|---|

**Mg. Hugo Héctor del Barrio**

---

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| EL HUMOR CARNAVALESCO EN EL TEATRO<br>INFANTIL DE JAVIER VILLAFANE | 11 |
|--------------------------------------------------------------------|----|

**Silvia Greco**

---

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| RUIDO DE UNA NOCHE DE VERANO, VERSIÓN<br>LIBRE DE SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO<br>Un entramado de voces enlazadas | 31 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

**Laura Zulema Narreondo**

---

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| ESPACIOS SENSIBLES. El teatro en la escuela: su<br>importancia. | 43 |
|-----------------------------------------------------------------|----|

**Mónica Rivelli**

---

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| EL REY QUE NO OÍA, PERO ESCUCHABA<br><br>Y EL DILEMA DEL MANDO | 59 |
|----------------------------------------------------------------|----|

**Hugo del Barrio**

---

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CUENTO FOLKLÓRICO Y NARRACIÓN ORAL<br>TEATRALIZADA: NUEVAS Y VIEJAS<br>TRADICIONES | 69 |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|

**María Inés Palleiro**

---

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| ACERCA DE ESTA COLECCIÓN | 121 |
|--------------------------|-----|

---



## Prólogo

Cuanto placer produce la escritura de investigación. Ese buscar en los laberintos de otros escritores o narradores orales como puede ocurrir en este volumen, hasta descubrir posibles respuestas a las preguntas que nos generamos al inicio de la investigación. Pequeñas piedras filosóficas halladas en las almas de creadores y creadoras de arte.

Más placer produce prologar el primer tomo de ensayos sobre teatro en la Literatura Infantil y Juvenil. La escritora Perla Szuchmacher llamó al teatro infantil “El patito feo de las artes” porque en relación al teatro y la literatura su producción sigue siendo pequeña y reciente en relación con el teatro y la literatura infantil. Si bien existen trabajos de investigación y nombres de investigadores que han marcado hitos en la historia del teatro infantil y juvenil, la publicación de los mismos es escasa y muy poco difundida. Tal vez sea por el doble camino que debe atravesar, el del texto teatral, que es una parte de lo que nos interesa desde la literatura y el texto espectacular, ese espacio soñado por todos los participantes teatrales. Esa posibilidad que espera el autor teatral de que su obra sea puesta en escena. Roberto Cossa tituló su libro sobre teatro, *Escribo para estrenar*. Y seguramente ese sea el fin común de todo dramaturgo, pero aquí nos detenemos en un espacio de descanso, en la continua espera del texto teatral a ser representado. Ese texto teatral que ha nacido de su autor y aún no vio la luz del escenario.

El libro apuesta, no solo al estudio de escritores y escritoras teatrales, también lo hace con textos investigativos sobre sus espacios de origen como es la oralidad, hecho que podemos leer en la obra de María Inés Palliero, invitada a compartir una



pequeña parte de su extensa trayectoria en investigación. Todos los que hemos leído a María Inés sabemos que encontraremos en sus textos la mágica puerta al folclore. Nos comparte el ensayo *Cuento folklórico Y narración oral teatralizada: Nuevas y viejas tradiciones*. Donde los narradores folklóricos y los profesionales se entrecruzan en lo que llamaremos la *performance* teatral. La narración oral como hito de la memoria cultural de un pueblo y su relación con las formas artísticas más primitivas de comunicación que es el teatro.

Un tema necesario y complejo en la literatura teatral infantil, como es el humor, es analizado de la mano de la docente, escritora e investigadora Silvia Greco, nos presentará *el humor carnavalesco en la obra de Javier Villafañe*. Picaresca, grotesco y parodia se unen en la obra del genial autor y son retomadas para su análisis por la investigadora. Características que se aúnan en el humor carnavalesco. La autora retoma y profundiza la imagen del pícaro, ese personaje fundamental de la literatura de habla española y tan presente en Villafañe.

La escritora Laura Narreondo, nos presenta un texto de intertextualidad profunda. La obra de teatro de María Inés Falconi, *Ruido de una noche de verano*. Dándonos pinceladas musicales en el abordaje de la gran obra de Shakespeare y su relación con la versión infantil y juvenil.

Mónica Rivelli, nos da su impronta sobre ese cruce necesario de lo literario a lo teatral. El puente que lleva al niño a descubrir la literatura teatral a través de su cuerpo, sus sentidos y sus emociones y que podrá expresar en lo espectacular.



No quise dejar este libro sin mencionar a una dramaturga infantil que proyectó su carrera en México, tal vez por cuestiones políticas o porque nadie es profeta en su tierra, como fue la Perla Szuchmacher y me animo a abordar una de sus obras más bellas, *El rey que no oía, pero escuchaba*. Como en todo su repertorio la autora nos pone frente a dilemas sociales y a dificultades en la relación humana. Si bien el poder es uno de los temas centrales, esa dicotomía que dificulta a la sociedad actual, cuánto escuchamos de lo que oímos.

Son primeros ensayos, seguramente, nos animaremos a seguir indagando. Maravillosos textos y exquisitos autores nos esperan para que nademos en sus aguas. Aquí abrimos la puerta.

**Mg. Hugo Héctor del Barrio**

Vicepresidente de la Academia Argentina  
de Literatura Infantil y Juvenil







Silvia Greco



**EL HUMOR  
CARNAVALESCO EN EL  
TEATRO INFANTIL DE  
JAVIER VILLAFANE**





SILVIA GRECO. Profesora y Licenciada en Letras (USAL). Licenciada en Filología Hispánica (Universidad Complutense de Madrid) Especialista en Didáctica de Lengua y Literatura (CONSUDEC). Especialista en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO).

Formadora de docentes en Profesorados para la Educación Inicial, Educación Primaria y Secundaria dependientes del G.C.B.A. y Provincia de Buenos Aires.

Capacitadora docente en cursos, talleres y Jornadas de Actualización. (UNTREF, UNIVERSIDAD DE SAN ISIDRO, entre otras instituciones).

Editora y autora de *Poesía desde la Infancia* (Editorial Trayectos), *Recorridos expresivos para la Educación Inicial*, *Entramando textos y lenguajes expresivos*, *¿Y por qué humita?* y *Eaco tiene pueblo* (Ediciones Puerto Creativo). Infancias siglo XXI, Colección Lectura y Escritura, n<sup>o</sup> 3 y 4 (Ediciones Camus).



Resulta imposible toparse con la expresión “humor carnavalesco” y no evocar a quien la creara, el gran Mijail Bajtin. Con aportes valiosísimos como son los conceptos de novela polifónica, cultura popular, géneros discursivos primarios y secundarios, cronotopo y el que hoy nos convoca, el estilo carnavalesco ha enriquecido los campos de la lingüística, la narratología, la sociolingüística, la antropología literaria y los estudios culturales del siglo XX.

Nos sucede a los lectores del genial titiritero, dramaturgo, poeta argentino, Javier Villafañe descubrir que su obra evidencia, en no pocas ocasiones, un tipo de humor que se identifica con los rasgos de la cultura popular carnavalesca, así como la entiende o la entendió el pensador ruso.

Nos proponemos, pues, volver a las obras de maese Javier para analizar y apreciar cómo despliega, con qué arte lo hace un humor tan particular. Pero, anunciamos al lector que solo nos ocuparemos del teatro infantil del autor ¿Por qué? Sería la pregunta. Seguramente, porque adherimos a aquella convicción de don Javier de que primero fueron los títeres, después Dios, después el Diablo... O, dicho de otro modo, porque amamos a los títeres de Villafañe y su dramaturgia tan poética. Y amamos a los niños, como espectadores y lectores de aquellas obras que escribiera especialmente para ellos.

Creemos pertinente, para una mejor interpretación de los textos que vamos a analizar, revisar las características del discurso carnavalesco de Bajtin.

Es en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais* (1941) donde Bajtin introduce su idea de cultura popular como una cultura a



la que pertenece la comicidad, el humor, el de la plaza pública, el del carnaval.

¿Pero qué es el humor carnavalesco? Así lo explica Bajtin:

“La risa y la cosmovisión carnavalesca destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, y la imaginación humana, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia.”<sup>1</sup>

Se trata pues de un humor que transgrede, que se rebela, que libera, pero no solo en un sentido social o político, sino a nivel de “conciencia o de pensamiento”, es decir, posibilita la remoción de ideas anquilosadas, dogmas, esquemas perceptivos cristalizados. Prepara, de este modo, los grandes cambios de pensamiento.

En ese sentido, la cosmovisión carnavalesca rechaza la norma unívoca, la visión rígida y estática -de naturaleza aristocrática- de la realidad que propone la cultura oficial.

En efecto, como señala Marcela Carranza “los ritos, espectáculos, el lenguaje familiar y grosero de la plaza pública ofrecían a los hombres de la Edad Media una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas, contraria a la oficial. Durante los meses del carnaval la ley, el orden instituido, era derrocado, invertido y reinaba un orden distinto, opuesto al

---

<sup>1</sup> Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de Francois Rabelais. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994, p. 50



anterior. Se producía la inversión de jerarquías, lo alto y elevado era destronado y se entronizada lo bajo e inferior...”<sup>2</sup>

Hasta aquí las implicancias ideológicas del humor popular pero también hay, por cierto, implicancias estéticas. En efecto, el discurso carnavalesco es amplio y polifónico, confronta con patrones y estilos literarios rígidos. Está pues en la base de la parodia y el grotesco.

Bajtín ya advertía que en la literatura y la cultura actuales perviven elementos de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento aun cuando mucho de su horizonte ideológico se haya modificado a través de los siglos. Y si bien no podemos transferir de manera automática los conceptos vertidos por Bajtín en torno al carnaval a la literatura para niños es indudable que hay en ella recursos de ese tipo de humor. Y claro también en el teatro infantil de maese Trotamundos...

La figura del pícaro, como exponente de un orden subvertido, tiene una larga tradición en la literatura de todos los tiempos. Desde el astuto Ulises que vence al Cíclope con engañosas palabras, pasando al pequeño David bíblico que derrota al gigantesco Goliat, por no hablar de la picaresca española (el Lazarillo, el Buscón) y de protagonistas de muchas historias que destinamos a los niños y niñas: Pulgarcito, El sastrecillo valiente, El gato con botas...

Carranza en el artículo ya citado, nos hace escuchar a Chesterton y Darnton que reflexionan así sobre la imagen del pícaro:

---

<sup>2</sup>Carranza, Marcela.” Algunas consideraciones sobre el humor, el carnaval y los libros para niños” en *Imaginaría*, N°288,p. 4



Es “la idea de que algo aparentemente omnipotente se vuelva impotente merced a un pequeño truco”<sup>3</sup>. Pulgarcito huye de la casa del Ogro con sus hermanitos y deja durmiendo en las camas que ocupaban a las pequeñas Ogritas, con éstas se encuentra el Ogro cuando se acerca ya dispuesto a hacer su cena con los pequeños humanos.

Por su parte, Darnton nos dice que “considerados fantasías de represalia, los cuentos parecen insistir en el tema de la humillación. El débil astuto se burla del opresor poderoso levantando un coro de risa a sus costillas, de preferencia mediante una estratagema obscena. (...) La picardía ofrece una manera de hacerle frente a una sociedad cruel, y no una fórmula para vencerla”<sup>4</sup>.

Luego de estas consideraciones entendemos por qué muchas de las historias de los cuentos o de las obras de teatro populares han sido censurados: van contracorriente de la moral vigente.

En resumen, por lo expuesto hasta aquí, **picaresca, grotesco y parodia** están en la naturaleza del humor carnavalesco. ¡Cuánto hemos reído, cuánto han reído los niños y las niñas con la picaresca, el grotesco y la parodia de los títeres de Villafañe!

Nos acomodamos entonces en la legendaria carreta de títeres, La Andariega y empezamos a recorrer el camino del humor... Analizaremos, en primer lugar, la figura del pícaro, luego el grotesco, y por último la parodia en un puñado de obras

---

<sup>3</sup>Chesterton, Gilbert K. “El humor”. *En Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Barcelona, Acanalado, 2006. P.. 169

<sup>4</sup>Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México. Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 67



de maese Villafañe. Hemos seleccionado aquellos textos que la escuela acerca más a las niñas y niños con la intención de que los mediadores de lectura los conozcan con mayor profundidad y puedan de este modo colaborar en la construcción de significados y sentidos de la comunidad lectora.

Si de **pícaros** se trata entonces, hace su aparición, en primer lugar, el que es uno de los protagonistas de *El vendedor de globos*.

A este pícaro, por cierto, muy simpático y querible, le toca lidiar con Uñoso, un personaje que tiene un rasgo un tanto fantástico: uñas muy afiladas y largas, cuyo crecimiento resulta imposible de detener:

Vendedor de globos -¿Y por qué no se corta las uñas?

Uñoso -Siempre me las corto, pero vuelven a crecer. Cuando las corto de noche, crecen de día y cuando las corto de día, crecen de noche.<sup>5</sup>

Personaje terriblemente amenazador para un vendedor de globos porque puede hacerlos explotar fácilmente, y según él mismo declara tiene gusto por el ruido que hacen cuando explotan.

El vendedor vencerá a Uñoso porque es un hábil manipulador, y como todo manipulador, descubre las debilidades del otro, a quien quiere conquistar.

---

<sup>5</sup>Villafañe, Javier. “El vendedor de globos” en *Cuentos y títeres*, Buenos Aires, Colihue, p.53





En efecto, el Vendedor se da cuenta de que Uñoso es miedoso cuando le propone que pinche el globo terráqueo, Uñoso se niega porque teme que se destruya el planeta donde vive.

El vendedor intuye que Uñoso es crédulo, ingenuo y despliega entonces su arte de seducción. Le hace creer que una criatura fantástica, un gatoperro vive en un árbol próximo y que se acerca... Uñoso adhiere totalmente a la mirada del mentiroso. No es un Sancho que sabe ver una bacía de barbero allí, donde don Quijote ve un yelmo. Aquí no hay ese perspectivismo... Uñoso compra la realidad que le vende el globero y huye aterrado.

Sin embargo, Uñoso vuelve y el Vendedor hace su última jugada, a ver si por fin puede liberarse de la amenaza que para sus queridos globos resulta el de las uñas largas... Le ofrece cumplirle un sueño: ver botones desde el cielo. Y allí va, atado a un globo, Uñoso a volar por los aires.

Decíamos al comienzo de este análisis que el Vendedor de globos es un pícaro simpático, querible. Y es así porque él defiende lo suyo sin agredir ni destruir. Por cierto, antes que Uñoso salga volando, le aconseja cortarse las uñas por la tarde – ya que por la mañana o por las noches no da resultado- y el destino que le reserva a su antagonista es placentero, de hecho él también al final abraza un globo y se echa a volar e invita a sus pequeños espectadores a hacer lo mismo.

En el camino se presenta ahora *La farsa del vendedor de loros y cotorras*. Otro vendedor... Veamos qué pasa con éste... ¿O éstos?



En efecto, en esta obra no hay solo un pícaro sino varios...Pícaros que se reconocen entre sí y llegan a formar una verdadera alianza.

Tenemos, en primer lugar, al Vendedor de loros y cotorras que engaña a la gente para lucrar: vende estas aves con la promesa de que en la puerta de los distintos negocios de los comerciantes compradores harán propaganda de las bondades de los productos o servicios que allí se pueden adquirir, diciendo ingeniosas rimas. Diciendo, sí, porque son loros y cotorras de las Islas Verdes y tienen la excepcional habilidad de hablar.

Pero la farsa es descubierta y todos los comerciantes afectados, el peluquero, el panadero, el almacenero, el tendero impiden que el pícaro y su ayudante huyan de la ciudad y los denuncian a la policía. La policía acude y todos, engañadores y engañados se dirigen a la gobernación para que se resuelva el entuerto.

Es aquí donde aparece el segundo pícaro, casi como imagen especular del primero. El Gobernador, viejo conocido del Vendedor –los dos ventrílocuos– ha engañado al pueblo para hacerse con el cargo a través del discurso de pájaros parlantes que prometieron a la gente prosperidad, si lo hacían su gobernante.

Es en una de las salas de la Gobernación donde se forja la alianza de engañadores: el Gobernador salva a su amigo, cuando le pone voz a los loros y las cotorras de las Islas Verdes para que los pájaros delaten las trampas de sus recientes dueños: la balanza del almacenero pesa menos, la leche que vende el lechero tiene agua, el panadero no amasa con harina de primera, el tendero corta a su favor el género, el peluquero



no hace buenos cortes. ¡Astuta jugada del Gobernador! Al quedar expuestos sus delitos, los comerciantes no tienen más que aceptar las condiciones que se les imponga. La autodefensa, recurriendo nuevamente a la mentira (que la culpa la tiene el dependiente del almacén, los muchachos que ordeñan las vacas, el molinero y los oficiales que amasan, etc...) no ha funcionado. Para obtener el perdón los pícaros burlados terminan de conforman una alianza de corrupción para que nada cambie: salen al balcón y anuncian al pueblo que han comprobado que las aves hablan, pero para escucharlas se exige la condición de ser honrados. Y ellos lo son, afirman con cinismo.

Alianza de pícaros, cuyo único burlado es el pueblo. Habrá que esperar el carnaval para cambiar posiciones...

Se trata de una obra, una farsa, que con mucho humor hace una crítica social en la que la verdad y la mentira van pasando de unas manos a otras como en un juego de pelota. Esa verdad que con tanta hipocresía reclama el señor Penales con palabras que dibujan una mueca discepoleana.

GOBERNADOR: (preocupado) ¿Qué le diremos a todo el pueblo?

VENDEDOR: ¡La verdad! ¡La verdad Señor Gobernador?<sup>6</sup>

Los pícaros burlados de *El vendedor de loros y cotorras* entraman, por cierto, con otra obra del gran titiritero: *El pícaro burlado*.

---

<sup>6</sup>Villafañe, Javier. "La farsa del vendedor de loros y cotorras" en *La farsa del vendedor de globos y cotorras*, Buenos Aires, Colihue, p.25



Pongámonos en contexto Narigón descubre a la sombra de un árbol una bolsa con deliciosas naranjas y decide llevársela. El comisario, que ha estado espiando, lo persigue porque entiende que es un hurto. Narigón logra eludirlo, pero para que no lo reconozca en un fortuito y próximo encuentro apela a su amigo Galerita: él le enseñará a engañar al Comisario. Galerita acepta a cambio de que si todo va bien, Narigón comparta con él sus naranjas. Galerita le enseña un juego de palabras chímpete-chámpata con el que Narigón deberá confundir al Comisario. La confusión efectivamente se logra y cuando Galerita reclama su pago, Narigón, que no quiere compartir sus naranjas, lo desorienta respondiendo a todas sus preguntas con un chímpete o un chámpata. De este modo el burlador, el pícaro, termina burlado. El aprendiz ha superado al maestro. Y ha sido gracias al lenguaje, a un uso particular del lenguaje.

Villafañe propone en esta obra a los espectadores un feliz y divertido encuentro con aquel lenguaje primero, el de los bebés, el de los sonidos que no se corresponden con un significado en particular, con el lenguaje infantil de los niños que a pura risa explora el lado sonoro de las palabras, el lado de los significantes (como con otra intencionalidad hará la poesía) para que por un rato esas mismas palabras se liberen de los conceptos que representan.

De este modo chimpate o chámpata podrán significar, en una apuesta lúdica al lenguaje, el nombre de Narigón o del Comisario, el domicilio del primero o el lugar donde se encuentra la bolsa con las naranjas.

Reeditemos la risa o la carcajada releendo este fragmento:

Comisario: ¡Las naranjas! ¿Dónde están las naranjas?



Narigón: ¡Chímpete!

Comisario:(Enérgico) ¡Deme la bolsa con las naranjas!

Narigón: ¡Chámpata!

Comisario: ¿Cómo se llama usted?

Narigón: ¡Chímpete!

Comisario: ¿Cómo?

Narigón: ¡Champatá!<sup>7</sup>

Continuemos nuestro análisis del estilo carnavalesco de Villafañe, ocupándonos del **grotesco**. El grotesco como esa oscilación entre lo trágico y lo cómico. La risa o la carcajada que provoca el grotesco tiene raíces en una realidad cruda, brutal, obscena. Efectivamente el humor grotesco nace de una tragedia.

En *Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente* (título anticipatorio, si los hay) asistimos perplejos a la violencia desatada en una comunidad de vecinos, violenciaespiralada que termina en tragedia. En efecto, la señora Gallito, toca su piano, canta y desafina a toda hora y las vidas de sus vecinos de edificio se ven así trastornadas. El matemático se equivoca cuando hace cuentas, el portero no puede fregar, el poeta no puede rimar, la señorita Juanita no puede soñar, el sastre no puede cortar, el peluquero no puede afeitar. Nadie puede con-

---

<sup>7</sup>Villafañe, Javier. “El pícaro burlado” en *Teatro para chicos. Títeres y actores. Obras completas de Javier Villafañe*, Buenos Aires, Colihue, p. 68



centrarse, ningún cliente o novio, si se da el caso, quiere quedarse. Y la muerte comienza a coquetear con los personajes:

Doña Gallito: (Declamatoria.) ¡Ay! Si no canto me muero.

El poeta: (En el mismo tono.) ¡Ay! Si usted canta nos mata.<sup>8</sup>

El entendimiento no será `posible. La irritante cantante no cede a los pedidos ni de los vecinos, ni del portero mediador y entonces aparecerán primero los insultos del loro de la señorita Juanita, luego la amenaza de desalojo del portero. En una escena maestra, los vecinos arengan enloquecidos al portero para que castigue a la señora Gallito con su cepillo, el encargado gozando del ejercicio de una autoridad que ha sido remarcada una y otra vez por los consorcistas, golpea a la cantante hasta que cae al piso y allí la remata a golpes entre los aplausos y la gritería de aquéllos. La intertextualidad que queda establecida en esta escena con las celebraciones dionisiacas es evidente. El carnaval, en su desenfreno, su pasión, su irracionalidad tiene un espíritu dionisiaco.

Nos hemos reído, claro que sí, de ese cuello tan bizarro de la señora Gallito, de un cuello que puede llegar a estirarse hasta la cornisa de la terraza o puede contraerse para eludir los golpes del portero y para terminar finalmente en el piso con sus dos metros de extensión, como si fuera un reptil. Nos hemos reído, pero también nos hemos entristecido. Nos entrice —y nos interpela— el drama del ser humano sometido a posiciones irreconciliables, a comunicaciones absurdas que lo privan de la felicidad de ser con el otro.

---

<sup>8</sup>Villafañe, Javier. “Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente” en *Cuentos y teatro*, Bs. As., Eudeba, 2014



Finalizamos el recorrido por el camino del humor popular de maese Javier, deteniéndonos en el procedimiento de **la parodia**, entendida ésta como la recreación burlesca de un tema, un personaje, un género.

Cuando Gianni Rodari se refiere a las parodias de los cuentos maravillosos, dedicadas a los niños, dice: "...quizá cuando Caperucita Roja no tiene mucho más que decirles, cuando están listos para separarse de ella como de un viejo juguete gastado por el uso, aceptan que de la historia nazca la parodia, un poco porque la parodia confirma la separación, pero también porque el nuevo punto de vista renueva el interés por la historia misma, la hace revivir en otro plano."<sup>9</sup>

Y cómo no iba a seducir a un humorista de la talla de Javier Villafañe el juego paródico, el salto al absurdo que toda parodia implica. En algunas de sus obras de teatro el autor elige a un personaje mitológico, de arraigada tradición popular, para jugar ese juego: nada menos que el diablo.

En *El panadero y el diablo*, éste conserva algunos rasgos del estereotipo: tiene cuernos, cola (en realidad tres colas) y es malvado: quiere que, bajo amenaza de hacerlo desaparecer, el panadero le entregue todo el pan que el buen hombre quiere distribuir para todos los vecinos. No una parte del pan sino todo el pan. Su maldad se torna sadismo cuando manifiesta que disfruta del sufrimiento que causa a los otros. Así lo asegura hablando de sus sobrinos diablitos, para quienes también es el pan que quiere conseguir.

---

<sup>9</sup>Rodari, Gianni. Gramática de la fantasía, Bs. As., Colihue, 1995, p. 55



Diablo- Se doctoraron en torturas. Algunas torturas son deliciosamente espeluznantes. Escuchando a mis sobrinos, se me ponían los cuernos de punta...<sup>10</sup>

Pero, si recordamos que Lucifer en los textos bíblicos es conocido como el padre de la mentira, como el ángel caído que usa su astucia, sus trampas, sus tácticas de manipulación para alejar al hombre de Dios, no es ése el Diablo de la obra que estamos interpretando. Ésteno provoca miedo o terror (ni siquiera cuando festeja las torturas porque la humorada de los cuernos de punta, con el que remata el comentario, hace que no lo tomemos tan en serio...)

En efecto, se trata de un Diablo bravucón que declara ante el público poder ahorcar con sus tres colas al panadero y colgarlo de un árbol, que le exige que lo llame Excelentísimo Señor Diablo , pero que solo consigue que su antagonista lo desafíe pidiéndole explicaciones acerca de por qué quiere todo el pan, que le arrebatara las tres colas y que las cuelga del árbol, y que, al final, cansado de su juego de ocultamiento y persecución, lo arroja fuera de la escena, como una vez Dios lo arrojara del Paraíso.

Pobre Diablo, el de Villafañe. Ha pasado por la inversión del procedimiento paródico. No nos da miedo, nos mueve a risa. Es apenas un tonto, engañado y burlado por un astuto panadero, que hace triunfar un sueño social o colectivo (el pan para todos) sobre el interés individualista del ladrón.

Veamos, ahora, cómo se desenvuelve el elemento paródico en otra de las otras teatrales del autor. Se trata de *La calle de los fantasmas*. Aunque aquí también aparece el Diablo,

---

<sup>10</sup>Villafañe, Javier. "El panadero y el diablo" en *Cuentos y títeres*, Bs. As., Colihue, p. 65





haremos foco en las figuras fantasmales, porque ya nos hemos ocupado los párrafos precedentes del primero.

En esta obra Juancito, luego de superar su terror inicial, decide enfrentar a dos fantasmas y al mismo diablo que se presentan sobre un puente y asustan a su amada María. Es por amor a María que se arma de un garrote y a garrotazo limpio un día los derriba. Es éste un Juancito valiente que descubre que finalmente los fantasmas y el diablo eran vecinos disfrazados como lo indica el estereotipo: manto negro y cara blanca para los fantasmas; capa roja, cola larga y cuernos para el diablo. Completaban el atuendo máscaras o caretas.

Nos reímos con este Juancito que se lanza con bravura contra estas presencias sobrenaturales, que supone reales y a las que deja en ridículo. Nos reímos y nuestra risa es francamente carnavalesca, porque a ella no hay cosa sagrada que se le resista: ni la muerte, ni los fantasmas, ni el Diablo... En el grotesco popular, como decía Bajtín, lo terrible es vencido por la risa, adquiere un cariz extravagante y alegre. En la cultura cómica popular la locura, el diablo, la muerte no constituyen elementos negativos. La muerte está en correlación con el nacimiento, la tumba con la tierra que procrea. Nacimiento-muerte son fases constitutivas de la vida.

El final de la obra, es por lo demás, magnífico. Villafañe pone en palabras de Juancito el relativismo filosófico de la cultura popular. Vale la pena traer ese fragmento a estas páginas:

JUANCITO: En el camino, cuando iba llevando a los fantasmas y el Diablo, al Diablo se le cayó la careta.

MARÍA: (asustada) ¿La careta?



JUANCITO. Sí, María. La careta. Eran tres vecinos que se habían disfrazado (...) **¿Acaso existen el Diablo y los fantasmas?**<sup>11</sup>

Pero antes de despedirnos de nuestros queridos María y Juancito, que se quedaron paseando por la plaza, queremos mencionar que el tema de la muerte o sus manifestaciones fantasmales, tomadas en broma tiene una larga tradición en el arte, en general y la literatura, en particular

Allí están, por ejemplo, las calaveras alegres del mejicano José Guadalupe Posada. Vestidas de gala, estas calaveras asistían a los jolgorios de las barriadas o a las casas de los ricos. En el cine, por otra parte, se apuntan películas como *El cadáver de la novia* o *El extraño mundo de Jack* de Tim Burton.

Ya en la literatura, podemos remontarnos a aquel género carnavalesco de la Edad Media, *Las danzas Macabras*, en el que la muerte en su forma alegórica invita a bailar a personajes representativos de las distintas clases sociales. Los muertos alegres son partes de canciones, rimas y cuentos de tradición oral, como *Juan sin miedo* o *El brazo del muerto*. Esta riquísima tradición popular es retomada en nuestros días en producciones para chicos como *Chumba la cachumba* del venezolano Carlos Cotte.

Concluimos este artículo, señalando que explorar el humor de este gran artista argentino nos supuso volver a leer y releer algunas de sus obras de teatro para niñas y niños.

---

<sup>11</sup>Villafañe, Javier. “La calle de los fantasmas” en *Teatro para chicos, Títeres y actores*, Bs. As., Colihue, 2011, p. 65



En todas ellas encontramos el amor y la pasión del entrañable titiritero por la vida y el hombre. Pero cada una de ella alienta, innegablemente, una tensión hacia la libertad, que se manifiesta en un tipo de humor sencillo, popular, muchas veces carnavalesco, que impacta en cada espectador, en cada lector para volverlo cómplice del más hermoso sueño y destino: ser humanos.

## BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. *Chumba la cachumba*, Ilustraciones de Carlos Cotte, Ediciones Ekaré, 1997, Colección Clave de sol.

Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994.

Bravo, V. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-CDCHT Universidad de los Andes, 1997.

Carranza, Marcela. Algunas consideraciones sobre el humor, el carnaval y los libros para niños, en *Imaginaría* N° 208, Disponible en <http://www.imaginaría.com.ar/2011/03/algunas-consideraciones-sobre-el-humor-el-carnaval-y-los-libros-para-niños/>.

Chesterton, Gilbert K. “El humor” en *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*, Barcelona, Acantilado, 2006.



Dahl, Roald. *Cuentos en verso para niños perversos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2008.

Darton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Greco, S.; Curia, C.; Figueroa, P. *Recorridos expresivos para la Educación Inicial*, Buenos Aires, Ediciones Puerto Creativo, 2008.

Rodari, Gianni. *Gramática de la fantasía*, Buenos Aires, Colihue, 1995.

Stilman, Eduardo. “El humor negro” en *El humor negro. Antología Ilustrada*, Buenos Aires, Editorial Brújula, 1967.

Villafañe, Javier. *Cuentos y títeres*, Buenos Aires, , Colihue, 1995, Colección Libros del Malabarista.

----- *Teatro para chicos. Títeres y actores*. Obras completas de Javier Villafañe Tomo I, Buenos Aires, Colihue, 2011.

----- *Farsa del vendedor de loros y cotorras*, Buenos Aires, , Colihue, 2012, Colección Mascaritas.

----- *Antología Personal*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L., 1993.





 Laura Zulema Narreondo 

**RUIDO DE UNA NOCHE DE  
VERANO, VERSIÓN LIBRE  
DE SUEÑO DE UNA NOCHE  
DE VERANO**

**Un entramado de voces  
enlazadas**





Profesora de Castellano, Literatura y Latín; Diplomada en Lengua y Literatura; Diplomada en Gestión de las Instituciones educativas. Es Maestra Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.

Se desempeña como docente de Lengua y Literatura, Historia de la Danza e Iniciación a la Danza en escuelas artísticas de la Ciudad de Buenos Aires.

Bailarina y docente de Tango, ha participado de Campeonatos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Mundiales de Tango. Ha realizado publicaciones en revistas internacionales y realiza investigaciones sobre Didáctica de la lengua y la literatura y sobre diversos géneros de literatura universal y en relación a la literatura infantil y juvenil.



*“Ninguna visión tiene total hegemonía sobre el terreno que contempla. Ninguna cultura es monolítica. Ninguno de nosotros es una sola cosa.”*

**Claudio Guillén.**

Sabemos que en la literatura se desarrollan a lo largo del tiempo un enlazado de múltiples intertextualidades. Obras literarias que se conectan con otras, desde las más remotas épocas.

En un texto encontraremos diversos elementos que nos remiten a otros. Por ello, podríamos aseverar que la obra teatral *Ruido de una noche de verano*, de María Inés Falconi es, en consecuencia, un interesante reflejo de intertextualidades.

Según Julia Kristeva, quien acuñó el término intertextualidad en 1967, y quien pretendía acercar las nociones bajtinianas sobre el dialogismo literario al ambiente académico francés y combinarlas con la semiótica estructuralista de Ferdinand de Saussure, “tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est la absorption et transformation d’ un autre texte” [todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto.] (Kristeva, 1968:85). La autora utilizó el término intertextualidad para señalar la relación de reciprocidad entre diferentes textos.

Gérard Genette en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982) se refiere al término de transtextualidad o “trascendencia textual del texto”, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos.” Y





explica que la intertextualidad es una relación de copresencia entre dos o más textos.

Por otro lado, la teoría de Mijail Bajtín(1981) del discurso dialógico, señala que el lenguaje es polifónico por naturaleza, y que en todo enunciado está presente la voz ajena, el lenguaje pertenece a una entidad colectiva, no somos propietarios de las voces que utilizamos al hablar. El hombre es pues un ser dialógico, inconcebible sin el otro. Así la dialogía se refiere a la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas.

Anteriormente, Roland Barthes, en 1968, separa el concepto de intertexto de la antigua noción de fuente o influencias, y sostiene lo siguiente: “Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido anterior de citas anteriores. Pasan al texto, redistribuidos en él, partes de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce, evidentemente, a un problema de fuentes o de influencias, el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente reconocible, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas.” (Barthes citado en Martínez Fernández, 2001:58).

Claudio Guillén (2005: 287-302) ha resaltado la utilidad del concepto de intertextualidad en el campo de la Literatura comparada.

Todorov (citado en Mendoza, 1994: 60) sostiene que la intertextualidad debe ser estudiada como una aplicación



puntual, ya que, de lo contrario, “a fuerza de verla en todos los sitios”, se corre el riesgo de en lugar común.

Dicho todo esto, si hablamos de intertextualidad en la obra de María Inés Falconi la primera que encontramos es con la obra de William Shakespeare Sueño de una noche de verano, escrita por el autor alrededor de 1595 e impresa por primera vez en 1600. La autora realiza una versión libre de la obra del dramaturgo, poeta y actor inglés, que, a su vez, se encuentra enriquecida de adicionales intertextualidades.

Antes de adentrarnos en esas respectivas intertextualidades, cabe destacar que la obra de Shakespeare fue motivo de inspiración no solo para Falconi sino también para una multiplicidad de creadores y creaciones artísticas basadas en la obra teatral del autor.

Félix Mendelssohn, compositor, director de orquesta y pianista alemán, compuso, en 1825, un octeto en mi b mayor, una obertura y otras piezas musicales inspirado en la obra de Shakespeare que se utilizaron como acompañamiento a lo largo del siglo XIX.

El sueño de una noche de verano es también un ballet en un acto, con coreografía de Marius Petipa creado y estrenado en 1876 sobre la obra de Félix Mendelssohn/Ludwig Minkus, en San Petersburgo, Rusia.

También hubo adaptaciones al cine, como ejemplo: un largometraje de animación checo dirigido por Jiří Trnka, en 1959.

Y, como podemos notar, las intertextualidades son inagotables.



La intertextualidad en la obra de Shakespeare es evidente: toma personajes de antaño como protagonistas de la obra, María Inés Falconi los retoma, adaptándolos al lenguaje de un público juvenil actual pero también adulto. En ambas obras, cabe mencionar que nos encontramos con Teseo, héroe de la mitología clásica griega que representa el papel de “duque de Atenas”. Un personaje mitológico de la antigüedad, quien realizó la fusión y fundación de la bella y cantada Atenas y se convirtió en rey (Plutarco-1985: 13-14) metamorfoseado en el “duque de Atenas”, de carácter medieval pero que mantiene su esencia de líder.

También hace su aparición en escena, Hipólita, otro personaje de la mitología griega, reina de las Amazonas, con quien se casará Teseo en la próxima “luna nueva”.

Teseo-Ésa...En la cuarta noche, en la de luna nueva nos casaremos. (Falconi, 2008: 15).

Pare celebrar la boda unos cómicos animarán la fiesta, representando una obra de teatro, que paradójicamente es un drama: “la historia de Píramo y Tisbe”, en dónde también podemos encontrar una intertextualidad desplegada en el mito narrado por Ovidio en sus Metamorfosis. (1982- IV,55-166).

Y asimismo, existe una intertextualidad con el mito de Filemón y Baucis, cuando se menciona el roble (elemento de la naturaleza en que Filemón se metamorfoseó, eternizándose a través del designio de los dioses Júpiter y Mercurio, junto a su esposa Baucis convertida en un árbol de Tilo (Ovidio-Metamorfosis- 1982: VII- 611-724) una referencia muy sutil, pero visible cuando Elena y Demetrio, conversan:

Elena- Es cierto, te lo juro. Se encontraron debajo del roble.



(Seductora)

¿Te acuerdas del roble...?

Demetrio- No. No me acuerdo. Pero ya voy a encontrarlos.

Vete de una vez. (Falconi, 2008: 49).

Unas líneas más abajo, en la misma escena, continúan la conversación:

Elena- Yo puedo ayudarte...Cuatro ojos ven más que dos...Aunque los míos sólo te ven a ti.

Demetrio- Deja de mirarme que vas a ojearme, ¡bruja! Yo puedo arreglarme solo.

Como puede percibirse, en el tópico de la magia también puede revelarse una intertextualidad con la literatura maravillosa, la palabra “bruja” hace referencia a un personaje mágico, por excelencia. También, a raíz de los personajes de las hadas, Titania “a la cabeza”, y un Oberón, rey de las hadas, que, en la obra de Falconi, puede notarse que no logra hacerse obedecer, lo cual implica que la autora utiliza una cuota de humor, para desarrollar la trama de un personaje que, siendo un hechicero, no logra su cometido. El personaje de Puck, un pícaro duendecillo, bromista y obsesionado en perseguir conejos también le da un tono humorístico, que, en realidad, se disemina a lo largo de toda la obra.

Los personajes mitológicos se metamorfosean. ¿Cómo Cupido podría “pifiar” una flecha? ....

Oberón- Bueno, ese día, vi cómo Cupido disparó una flecha...y la pifió.



Puck- ¿Qué le dije? Ese Cupido es un idiota. (Falconi, 2008: 46).

La autora, además, utiliza el lunfardo rioplatense, código/vocabulario utilizado en el Tango, en Argentina (y Uruguay) para dar un marco actual y de identidad nacional. “Cupido pifia una flecha” .... y en la voz de Puck- (...) Lo siento piba, pero perdiste tu oportunidad. (Falconi, 2008: 49-esc.10).

Otra aparición del lunfardo se hace presente, nuevamente, a través del personaje de Puck cuando le responde a Lisandro:

(Imitando a Demetrio)- No estoy escondido, gil. (...)

La naturaleza, el bosque y la historia de los cuatro enamorados confundidos por la mágica flor de Puck son elementos que remiten y están ligados a la trama maravillosa en donde esa flor, cual suerte de ungüento, hechiza a quienes duermen y luego despiertan enamorándose de lo primero que sus ojos ven. El encantamiento logra que los amantes se entrecrucen y luego, “despiertos” perciben el sortilegio como un sueño. Parece que la escena de confusión no es más que un recurso para poder reestablecer el orden o aquello que “siempre fue de tal modo”.

“La fugacidad del amor, lo efímero del amor”, se podría ver representado, y reflejado, por esta suerte de entrecruzamiento de amantes confundidos que luego, al “despertarse” del hechizo, vuelven a converger en la “estabilidad del orden”.

La referencia de intertextualidad, también se encuentra entramada en el mito de Orfeo y Eurídice:

Hermia- (En medio de una pesadilla)



¡Socorro, Lisandro! ¡Ayúdame!...¡Saca esta serpiente de mi cuello! ¡Lisandro! (...). (Falconi, 2008: 70)

Aludiendo a la serpiente que facilitará el conflicto en el mito de aquellos enamorados esposos.

Los tópicos que se manifiestan en la obra son otro reflejo de intertextualidades múltiples: la mirada- la belleza versus la fealdad- la subjetividad de quien mire- los sueños- el concepto del amor a primera vista y así también su efimeridad, que nacen y renacen en una gama diversa de la literatura universal. Para ejemplificar, “la mirada de Medusa” es un rasgo de intertextualidad. También, “La belleza versus la fealdad”, en el personaje de Cenicienta, donde la metamorfosis la embellece y así, cumple con los parámetros estipulados por su contexto vivencial.

“La subjetividad de quién mire”, en el mito de Medusa y Palas Atenea, que, de acuerdo a su punto de vista, por celos, rabia y envidia, castiga a la bella Medusa, convirtiéndola en un monstruo letal, a partir de la trampa que le tiende.

“Los sueños”, en Calderón de la Barca y su obra *La vida es sueño*, donde la vida misma se concibe como un sueño.

“El amor a primera vista”, puede conectarse con la intertextualidad a través del mito de Apolo y Dafne, donde el dios se enamora, luego del flechazo “dorado” de Cupido, de Dafne, ninfa que deseaba una vida libre paseando por los campos, pero que no pudo llevar adelante, por el conflicto que se desata a través de la flecha de plomo que le dispara Cupido, para generar así, el rechazo a Apolo. “Lo efímero del amor”, puede percibirse también en este mismo mito, ya que por más que Apolo ame a Dafne, ella queda retenida metamorfoseada



en el árbol de laurel, sin poder moverse. Nos remite al tópico del amor- desamor, de la posesión, frente a la libertad de elegir.

Como podemos visualizar la intertextualidad en la obra de María Inés Falconi permite detectar un enlace de intertextualidades, como una suerte de reflejos en un entramado de “voces concatenadas y conectadas” por la relación indiscutible con textos y lenguajes –en paralelo– a la configuración de su obra.

Es interesante poder “abrir el juego” y continuar transitando la búsqueda que nos permite leer, interpretar, y reinterpretar, a través del reflejo de aquellas obras del pasado –y del presente– posibilitando nuestro encuentro, con aquellas voces enlazadas, en la obra de María Inés Falconi, Ruido de una noche de verano.

#### FUENTES PRIMARIAS:

Falconi, María Inés (2008) Ruido de una noche de verano. Versión libre de Sueño de una noche de verano. Buenos Aires, Ediciones Quipu 2010.

Shakespeare, William (2014) Sueño de una noche de verano- 1º ed. Ciudad autónoma de Buenos aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

#### Bibliografía:

Bajtín, Mijail (1981): The Dialogic Imagination, Austin, University of Texas Press.



Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.

Guillén, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.

Higuera Aguirre, Edison Francisco; Naranjo Viteri, Carlos Fabián; Carrillo Guerrero, David Vicente; Cueva Guerrero, Leonel Edmundo (2015) *La intertextualidad como método de análisis filosófico*. Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, núm. 19, pp. 189-207 Universidad Politécnica Salesiana Cuenca, Ecuador.

Kristeva, Julia (1978): *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos.

Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

Mendoza, Antonio (1994): *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla.

Nasón, Publio Ovidio (1982): *Metamorfosis*, Editorial Gredos, S.A., López de Hoyos 141, Madrid, España.

Plutarco (1985) *Vidas paralelas (Teseo)*: Biblioteca clásica Gredos S.A., Barcelona, España.

Vicente- Yagüe Jara, María Isabel de; Guerrero Ruiz, Pedro (2012) *Fundamentación teórica de la intertextualidad literario- musical como línea de investigación e innovación en la Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia- España.







Mónica Rivelli



**ESPACIOS SENSIBLES.**  
**El teatro en la escuela: su**  
**importancia.**





Nació en la ciudad de Salta un 16 abril. Egresada de la Universidad Católica de Salta como Profesora en Letras, cursó la carrera de especialización en Lingüística. Participó en numerosas publicaciones de investigación dialectológicas y congresos nacionales e internacionales. Presentó ponencias en encuentros y congresos relacionadas la Literatura Infantil y Juvenil. Ejerció como profesora en nivel secundario, terciario y universitario. Dirigió diversos talleres de teatro para adolescentes, niños y adultos. Participó en varias oportunidades en las Fiestas Nacionales de Teatro. Formó y dirigió grupos teatrales por 15 años en la ciudad de Salta.

Asociaciones: Miembro de LecturArte. Integrante del equipo de investigación del Instituto Berta Vidal de Battini. Miembro de Número de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil. Socia de Agentores.

Dramaturga, sus obras: *Teatro para Todos*, 1993 con las siguientes obras: *¿Quién manda en casa...? El Milagro de Hoy y de Siempre, Socorro....La cola del gato*. Adaptación de un cuento, Editorial: Instituto dialectológico Berta Vidal de Battini.

*Auto-Anomía* (Premio Carlos Pla, 2003) Publicación; Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Córdoba.



*Melodías del Viento* (Primer premio Provincial, Oscar Montenegro, 2010) Editada por la Secretaria de cultura de la provincia de Salta).

Lo Dejo para Mañana, Lucha De Pasiones comedia musical, 2008 Tiempo de Encuentro (comedia musical, 2012). De Viajes Y Sorpresa Obras multimedia, con temática del turismo en Salta. Premiada en la fiesta nacional de teatro. Editorial La Voz del Espejo Bs As.- Día, Recuerdo...y Acción, 2015. Algunas Efemérides Nacionales y Provinciales-. Editorial, Mundo Gráfico Salta. Entre otras obras narrativas

*Lobito por el Camino, Un Plan loco, loco, Choque los Cinco, Aguatuya*, entre otras.

### Honores:

*Autonomía*, obra teatral, premiada en el concurso Literario, Colección Carlos Plá, 2003, Dirección de Cultura de la Ciudad de Córdoba.

*De Valijas y Sorpresas*, obra teatral, declarada de Interés Cultural por Resolución decreto N° 15. Por el Ministerio de Educación y Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

*Melodías del Viento* Primer Premio, Oscar Montenegro (literatura juvenil) (Género teatral)

Premio Juana Manuela Gorriti, Gobierno de la Provincia de Salta como destacada trabajadora del mundo de la Cultura y la Educación, 2011.



Desde principio del siglo XX, el teatro para niños dio un vuelco significativo. La dramatización infantil estaba limitada, en la mayoría de las puestas, a la escenificación por personas adultas sin la participación activa de los niños, hasta la llegada del teatro pedagógico desarrollada por neurólogo Sigmund Freud y el auge de algunas obras destinada a niños de, por ejemplo: Bertolt Brecht, William Blake, entre otros.

El avance del teatro como parte de la educación es planteado por el filósofo Walter Benjamín, quien facilitó el arte escénico a los niños y jóvenes con otra mirada más dinámica y recreativa sin un fin moralizante.

El recorrido del arte pedagógico tuvo momentos positivos y negativos a lo largo de la historia, siempre signado por las líneas políticas de educación encada región. Hoy tenemos una visión más clara de la verdadera importancia del teatro para las infancias; sabemos que la expresión dramática es una de las actividades educativas más completas, en la que se ven implicadas varias capacidades expresivas y comunicativas. EL teatro funciona armoniosamente con la lingüística, expresión corporal, plástica, música y artes audiovisuales.

Desde el aspecto sociocultural el teatro es puente para interpretar el presente inmediato o visualizar el pasado en forma vivencial, ver el mundo desde varias perspectivas hace que los niños sean más abiertos, sensibles y comunicativos. El teatro en las infancias colabora al crecimiento individual y social.

En nuestro país la planificación ha estado fluctuando con mayor o menor presencia en el currículum de las distintas leyes



educativas, ejemplo: La Ley Federal de Educación 1993, donde el teatro formaba parte de las Áreas Artística en todos los niveles educativos, La Ley Nacional del teatro 1997 que promovió la actividad en todo el país, entre otras.

En la actualidad son pocas las instituciones que incluyen los talleres en forma estable y planificada, tanto escuelas públicas como privadas. *Ken Robinson (Lou Aronica) en su libro “Escuela Creativa” pag87, expresa: dado que el movimiento de normalización hace hincapié en el trabajo académico, concede menos valor a las disciplinas prácticas como el arte, el teatro, la danza, la música el dibujo como ciencias de la comunicación*

En las planificaciones de educación terciaria no consideran el teatro como una materia específica, aunque los talleres de “Expresión Corporal” incluyen algunas actividades en forma irregular. Es muy importante que los futuros docentes reconozcan las variadas técnicas y el aprovechamiento del Juego Dramático como parte de la enseñanza.

Aun cuando en estas circunstancias donde la actividad teatral en las escuelas no está regulada e incorporada en forma estable, se observa el avance continuo de experiencias expresivas y artísticas en instituciones escolares del país.

Reconocen que los talleres de Expresión Dramática como una excelente oportunidad para que los niños y jóvenes cuenten con un espacio de sociabilización desde la dinámica del juego, creación, recreación y donde se afianzan lazos afectivos de inclusión social.



## DESCUBRIR OPORTUNIDADES

El taller de Expresión Dramática debe estar a cargo de profesionales con formación teatral para lograr su máximo rendimiento. No son formadores de actores, ni deben resolver terapéuticamente temas que surgen de las prácticas de los Juegos Dramáticos (Improvisación, Roles, Personificaciones, Técnicas del Espejos, Animación etc.) Pero sí, ser conscientes y habilidosos para aprovechar éstas circunstancias usándolas como ventanas que les permitan visualizar el mundo desde varias perspectivas posibles y desarrollar sensibilidades.

El alcance del teatro en la escuela es muy amplio, ya que fortalece las conductas de convivencia, los hace responsables ante los desafíos que propone el grupo y descubren formas de intercambios.

Es una de las actividades escolares más inclusivas. Todos, sin excepción, tiene la oportunidad de participar activamente. Les permite el trabajo en equipo; cada participante tiene una parte del proyecto y la responsabilidad ante sus compañeros.

El profesional debe aplicar las distintas formas de expresión para que nadie quede afuera; animaciones, gestos, sonidos, dibujos, imágenes visuales etc. El objetivo más deseado en el taller de Expresión Dramática es la comunicación.

Los talleres son por naturaleza espontáneos y desestructurados, aun así, considero que las actividades deben ser planificadas como el resto de las materias; teniendo en cuenta la comunidad educativa con la que van a compartir.



## ¿EL TEATRO, UNA OPCIÓN...?

### ELEGIR

- Lolo - *Ya está sonando el timbre ¿qué onda? es la hora de Expresión Creativa y mis compañeros están todavía en dudas sobre qué taller elegir... Música, Artes Visuales, Teatro. Detrás del pilar, escucho atento. No tengo la más pálida idea, de qué hacer. (Espía).*
- Pipe - *¿Voy al taller de Artes Visuales o Teatro? ¿qué hago? me gustan las dos.*
- Isa - *A mí me encanta la música, aunque me gustaría participar en alguna obra, no sé, me da un poco de vergüenza.*
- Pipe - *depende, quizás con un sombrero y lentes nadie te conozca. Digo, para que no tengas vergüenza... no sería vos, sino un personaje.*
- Isa - *¡que piola! todos saben que soy yo haciendo de otro.*
- Pipe - *¿no es divertido? puedes ser una doctora muy importante, una maestra con pelos rojo o el chofer de un cantante.*
- Isa - *podría ser tú jefa ¡pobrecito ¡jajajaj La verdad que me gustaría ser una heroína del pasado ...*
- Pipe - *¿una guerrera?*
- Isa - *sí, una guerrera, una espía... Te imaginas ... wuuuuuu*
- Pipe - *Dicen los chicos del año pasado que jugaron un montón, que lo pasaron bomba y se hicieron muy amigos.*
- Isa - *No creo que haya tiempo para pelear, todos tienen Actividades: escenografía, luces, vestuarios... no te quedas afuera.*
- Pipe - *¡Suena divertido!*
- Isa - *Mira, Están entrando al taller; pulgar, chicho, y la insoportable de Clara.... ¿vamos? ¿qué perdemos? Si es un plomo, nos borramos.*
- Pipe - *-Y, si me hacen hablar el primer día .....*
- Isa - *hablas, bla blá bla ...vamos (Corren al taller)*
- Lolo - *allá van, sin más ni menos, se decidieron al fin, mientras que yo... todavía no sé qué hacer. Acabé con mi último caramelo en a la boca y mis manos están mojadas.*





Una de las opciones que los niños tienen en la escuela es el teatro. La toma de decisión de algo que desconocen les genera curiosidad y ansiedad. Se observa en forma reiterada que la elección corresponde a la opinión de sus compañeros, la experiencia de sus pares es fundamental.

En esta escena podemos visualizar la actitud que tienen los chicos. Cuánta expectativa tienen y cuánta ansiedad les provoca una experiencia nueva. Las referencias de sus compañeros o el resultado de una dramatización en el patio de la escuela; aunque su decisión está acompañada de más dudas que de aciertos, se lanzan a la aventura.

## LECTURA COMPARTIDA

La lectura de obras teatrales en forma grupal o colectiva tiene algunas ventajas: No solo se lee, sino que también se escucha, se discuten e intercambian opiniones. Según: Aidan Chambers en el libro **Dime: El acto de lectura radica en hablar sobre lo que se ha leído. Nos comparte una experiencia de su taller. Una niña de ocho años expresó: Nosotros, no sabemos lo que pensamos sobre una historia hasta que hemos hablado de ella.**

*Hablar juntos produce una lectura construida con los segmentos de entendimiento que se puedan ofrecer individualmente, sino también que la conversación misma con frecuencia genere nuevos entendimientos y apreciaciones más amplias, que nadie hasta entonces habría podido expresar.*  
Pg: 35



De esta manera, el mundo literario se descubre en forma colectiva; compartiendo las diferentes miradas y completando unidades de sentido desde la lectura compartida.

La conversación después de la lectura es fundamental en la dramatización, implica un segundo tipo de habla y de interpretación. Se convierte en una actividad dinámica y enriquecedora aun cuando la obra no sea representada el hecho de haber sido leída en forma colectiva causa un alto impacto de disfrute en el grupo.

Dentro de la planificación se deben incluir diferentes géneros teatrales para que los chicos puedan elegir dentro de una diversidad de propuesta. La selección de obras también debe ser variadas: clásicas, actuales, regionales, históricas, costumbristas, humorísticas, etc. Conocer dramaturgos argentinos e internacionales que escriben para niños y jóvenes. En la Argentina, se destacan entre muchos :Adela Basch (BsAs), Graciela Cabal ( ciudad de Bs.As.), Javier Villafañe (Bs As), Roberto Aulès ( Bs As ),Sara Bianchi (Bs As), Ariel Bufano (Mendoza), Pablo Luciano Medina (provincia de BsAs) ,Hugo Midón (provincia de BsAs), Esteban Peláez (Córdoba), Leda Valladares (San miguel de Tucumán ), Claudio Hochman ( Bs As ), Eduardo González Navarro (Santiago del Estero ), Carlos Alsina(San miguel de Tucumán), Oscar Montenegro (Salta), Mario Medina (Córdoba), entre otros .

El docente a cargo debe guiar al grupo, en continuo diálogo para descubrir el tiempo y espacio propuesto en la obra y, sobre todo, al conocimiento detallado de los personajes para ponerlos en situación.



En la conversación tienen la oportunidad de expresar lo que les provoca el conflicto planteado; compartir lo qué piensan, hablar de sus dudas, y qué opinión tienen y así, van desarrollando sus capacidades críticas.

La lectura animada conlleva una carga emocional muy importante para las infancias, sin dudas, es donde pueden encontrar semejanzas con el mundo real y sentir empatía por la situación que se manifiestan.

Construyen y recrear mundos posibles, en otras oportunidades se comparten vivencias o situaciones semejantes a su vida. Los resultados son muy variados según la mirada del grupo y la profundidad con que traten los temas.

Comparto con ustedes una experiencia realizada con jóvenes de una institución en Salta: elegimos un cuento que adapté al género teatral para poder incorporar la dramatización. “La Cola del Gato”, de Juan Carlos Dávalos. Luego de su lectura nos dividimos en dos grupos. Cada uno de ellos en trabajó espacios diferentes, hizo el análisis y debate de la obra buscamos la manera de llevarla escena. Sobre el mismo argumento hicieron los ensayos para determinar el modo escénico; la puesta fue recreada desde dos puntos de vista diferentes. Un grupo hizo más hincapié en la actitud pasiva y despreocupada del personaje “Zarratea”, el dueño de una ferretería, y el otro grupo, destacó la actitud de los extranjeros cuando encontraron la fortuna escondida en la cola del gato. Ambas dramatizaciones fueron excelentes en su interpretación; quedando demostrado que no hay una sola lectura.

En los debates y análisis el docente recibe de sus participantes un enorme caudal de vivencias, ya que los niños y jóvenes, están en permanente actitud de asombro, son ver-



daderos detectives y cuentan con una imaginación fuera de todo código pre establecido, ellos juegan.

La lectura compartida colectivamente tiene un poder importante en las prácticas de teatro ya que, se descubren distintas miradas de comportamiento humano según las circunstancias.

Leer el mundo y dramatizarlo es un proceso de observación y análisis permanente, donde se asoman a los hechos humanos con una Lupa.

## JUEGO

En la Literatura (especialmente francesa), la denominación Juego Dramático, alude a tipo de actividades dramáticas hecha con los chicos.

La animación teatral fue creada en Francia en la década de los 60 en una revuelta estudiantil para acercarse a una manera diferente de trabajo. El Juego Dramático destinado a las infancias es lo que más se aproxima a su naturaleza humana.

Cito: Wallach y Kogan : *“La conciencia creativa tiende a manifestarse cuando el individuo, en una modalidad lúdica , alienta una serie de posibilidades sin preocuparse respecto del propio éxito o fracaso personal.*

Los dos expertos proponen el Juego como como actividad favorable para la expresión del pensamiento y, señalan que se pueden lograr superaciones de temores o el juicio de otros.

Las actividades lúdicas les permitirán la espontaneidad y el disfrute. Emmanuel Wallon: *historique pour l'éducation*



artistique et cultural *“El hecho que en la enseñanza se pueda jugar un papel importante en el desarrollo intelectual, sensible y estético de los niños sigue siendo poco conocido y reconocido.*

Dentro de los Juegos Dramáticos se realizan distintas recreaciones de la vida cotidiana, se caracterizan personajes, se improvisan situaciones soñadas o vividas desde el humor o la empatía, se crean lugares imaginados concretos o ficticios, la animación disparatadas de objetos como: un tenedor enojado, un auto policía, una muñeca de trapo..., se revelan situaciones reales o fantásticas. Todos forman parte del Juego Dramático.

El grupo va ganando confianza y seguridad poco a poco el juego es parte del taller y hace las veces de un espejo donde lo qué ven les provoca asombro y disfrute.

Es muy importante que el docente a cargo acompañe este proceso dejando a sus alumnos en libertad de construcción dramática, porque es allí donde radica la verdadera competencia creativa.

## **DRAMATIZACIÓN:**

Es la elaboración y concretización de un producto creado en comunicación; producto de una síntesis de infinitudes de procesos intelectuales, afectivos y sociales en la que tuvo empuñada esa comunidad.

La puesta en escena debe ser una de las tantas posibilidades que ofrece el taller. La riqueza radica en la experiencia a lo largo del período lectivo, como un proceso que va In crescendo.



El docente recibirá permanentemente aportes de sus participantes; descubriendo mundos de fantasías y situaciones disparatadas. Está claro, que se desarrolla una actitud crítica y solidaria frente a distintas situaciones humanas; los alumnos logran ser más empáticos y observadores del mundo que los rodea.

## **ORALIDAD Y EXPRESIÓN GESTUAL**

Los aportes de lingüística en la actividad teatral merecen una breve referencia. La oralidad en el teatro pone al descubierto variable difásicas y diastráticas que forman parte de la identidad de los personajes presentados en la obra. A través de las distintas formas del habla: refranes, dichos, sentencias, colocaciones, locuciones, registros fonéticos etc., se pone de manifiesto características socioculturales que colaboran a la dramatización.

Las palabras en el texto teatral se sostienen según la Intencionalidad del personaje y de qué manera las quieren transmitir: la entonación, el ritmo, acompañadas con gestos, movimientos etc. Ejemplo: Buenos Días (... rápidamente) Buenos Días (con gestos irónicos) Buenos Días (con entonación afirmativa) Buenos días (con asombro) Buenos días (con dudas...) En las didascálicas no siempre están detalladas las locuciones; por lo que es importante el conocimiento del habla para interpreta a los personajes.

La expresión dramática también necesita del cuerpo; las palabras silenciosas expresan sentido y ayudan entender la trama. Las pausas, gestos, muecas, tics, miradas, etc intervienen en la línea de argumental.



Si la escuela propone la dramatización habrá logrado no solo una actividad dirigida al conocimiento y recreación de diferentes obras literarias sino también, las posibilidades formativas en el campo de la sociabilización y expresión comunicativa.

## **REFLEXIÓN FINAL**

En la actualidad donde los niños y jóvenes conviven con la inteligencia artificial y concambios permanentes en la conectividad es importante ofrecerles espacios creativos, sensibles donde reafirmen y desarrolle su inteligencia emocional.

Cuando se abre el telón en una escuela, se abren infinitas posibilidades creativas y espacios sensibles. Los niños y adolescentes acrecientan su capacidad de comunicación, concentración y espontaneidad. A través de un proceso lento que busca la superación de obstáculos personales que les impiden la libre expresión.

En el patio, en el aula, en un rinconcito especial, en un escenario escolar o en la plaza del barrio, el Teatro de la Escuela invitará con tambores resonando y matracas llamando al encuentro de la magia escondida en un espejo.



## BIBLIOGRAFIA:

Chambers, Aiden (2007) *Dime*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica.

Devetach, Laura (1991) *Oficio de Palabra*. Bs.As. Ed. Colihue

Robinson, Ken (2015): *Escuelas Creativas*. Bs.As. Ed. Grijalbo

Schraier, Gustavo (2008) *Laboratorio de Producción Teatral*. BsAs . Ed . Atuel

Tahan, Halima (2004) *Teatro al Sur*. Bs.As Ed. Revista Latinoamericana.







Hugo del Barrio



**EL REY QUE NO OÍA, PERO  
ESCUCHABA  
Y EL DILEMA DEL MANDO**





Profesor en enseñanza primaria (Esc. Nor. Sup. EEUU de América), profesor en castellano, literatura y latín (IES N1 Alicia Moreau de Justo), Licenciado en educación, especialista en la enseñanza de la lengua y la literatura (UNQUI), Magister en Investigación teatral, especializado en dramaturgia (Univ. De La Rioja, España) y Diplomado en Gestión Cultural (UNQUI), Gestión en Bibliotecas (UTN) y Gestión y Dirección en Museos (ISE). Se desempeñó durante 26 años como maestro de primaria y docente media. Desde 2007, ejerce las cátedras de Enseñanza de las prácticas del lenguaje en el Prof. De Primaria, Literatura para la ed. Primaria y Literatura para la Ed. Inicial, en la Escuela Normal Superior en Lenguas Vivas N°1 “Pte. Roque Sáenz Peña”, Institución de la que fue Rector entre 2019 y 2021. Miembro de la SADE y de ARGENTORES.

Desde 1992, se dedica a las artes del teatro y en el año 2000, fundó el Teatro Escuela Lo de Guidi. Ha publicado obras de teatro y libros e investigaciones sobre el teatro en la LIJ. Es ilustrador. Actualmente, vicepresidente de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil. (AALIJ).

*“Las lenguas de señas, --como cualquier otro lenguaje—permiten la libertad de expresión y el intercambio de ideas. Fomentan el aprendizaje, la enseñanza, el trabajo y la participación en la vida pública y privada. El uso de la lengua de señas es también un derecho cultural de las personas*



*sordas y constituye un factor esencial para preservar y promover su sentido de identidad y de comunidad.”*

**Michelle Bachelet**

Alta Comisionada de las Naciones Unidas  
para los Derechos Humanos 2019



*El rey que no oía, pero escuchaba* es una pieza breve, que forma parte del extenso corpus de teatro para público infantil de la dramaturga Perla Szuchmacher. Cuya amplia obra, junto con otros teatristas de Argentina y México revoluciona la forma de mirar a la niñez en el teatro. Hasta ese momento, exacerbado de ingenuidad u condicionado a llevar la puesta teatral por una finalidad educativa moral o patriótica.

La autora se anima y lo logra con creces, a abordar temáticas perturbadoras para los adultos de su tiempo y en una interesante proporción del presente. La muerte, el poder y su abuso, la corrupción, la sexualidad o las diferencias; aspectos corrientes en la vida cotidiana que desestabilizan a instituciones como la familia, la religiosa o la educativa. Nuestra sociedad puede exponer a la infancia a situaciones televisivas o de las redes, cargadas de odio, promiscuidad, denigración de la persona y espectacularidad de las guerras, pero se espanta si esos hechos son presentados a través del arte y tamizados por lo educativo.

Szuchmacher nos sorprende y los aborda en las décadas de los 80 y 90. Creando y adaptando obras inspiradoras como *Rey y rey* de Linda de Haan y Stern Nijland, a la que llamará *Príncipe y príncipe*, en su adaptación teatral.

*El rey que no oía, pero escuchaba*, texto que abordaremos, trata sobre la historia de un reino en el que, al morir el viejo rey, los ministros deciden que Ludovico, el hijo mayor, no está capacitado para ejercer el mando por ser sordo; aunque cumpla con todos los otros requisitos para ocupar el trono. Por lo tanto delegan la corona al segundo hijo, Romualdo, que puede oír; pero no tiene ninguna de las virtudes necesarias para ser monarca. Toman esta decisión porque temen ser objeto de burla de los otros reinos al tener un rey que no oye. Sobre esta



decisión la autora nos pone en el primer dilema. ¿Es la falta de capacidad auditiva suficiente para no ejercer un cargo ejecutivo? ¿Lo imposibilita a comunicarse con las otras personas? En un mundo donde, históricamente, tanta gente con alteraciones mentales ha dirigido naciones hasta conducir las guerras o enfrentamientos entre hermanos; queda claro que la diferencia es lo que les preocupa ante la mirada de los otros y dejan de lado la inteligencia y la humanidad.

Saben que el segundo hermano no tiene la habilidad para gobernar. La escucha es la falta generada por la soberbia, la indiferencia y el egoísmo. Esto lo hace un rey ajeno a su pueblo. Por lo tanto, los habitantes recurren a Ludovico, quien, sin oír, puede escuchar sus reclamos. Nuevamente la dramaturga nos enfrenta a otra disyuntiva, ¿Qué se pone en juego al escuchar?

Es continua la dicotomía entre “oír” y “escuchar”. La amplitud de la lengua española nos aporta una gama vivificante de léxicos precisos y esclarecedores. El español tan rico en sinónimos abre una paleta de palabras, de la que nos podemos servir para expresar nuestras ideas, sentimientos y hasta nuestros silencios. Tiene la magia de decir lo que necesitamos sin la necesidad de usar una expresión que lo signifique, a cambio de una perífrasis que hasta llegue a ser más certera que un vocablo determinado. La obra de Perla Szuchmacher nos pone, como en tantas otras, a jugar con esa vastedad idiomática. La primera puerta a atravesar es las nociones de oír y escuchar. Nos referiremos al concepto de oír, como la acción de percibir los sonidos; mientras que escuchar, lo relacionamos con prestar atención a lo que se oye. Sabemos que en la cotidianidad estos términos suelen utilizarse en forma oral, de manera indistinta. Pero cuando los pensamos, cuando nos detenemos a ver su significación, escogemos a la escucha como una acción que nos acerca al otro. Nos apropia de las palabras y permite no solo



comprenderlo, sino entenderlo. El escuchar se vuelve humano, necesario. Nos da la posibilidad de empaparnos del otro ser y descubrirlo. Ser escuchado significa ser tomado en serio.

Se dice que la tarea del actor es en un alto porcentaje, escuchar. Esta es la única herramienta que le permite conectarse con el compañero en la escena. *El rey que no oía, pero escuchaba* nos enfrenta a estos dos paradigmas, oír y escuchar. Pero hay otros, abre el juego entre el buen rey y el mal rey. Luego se interesa en exponer el problema de la diferencia y por último, por dar un orden, la creatividad dramática hace su trabajo fundiendo la lengua española con el lenguaje de señas. Nos advierte que:

“Se trata de una obra bilingüe, escrita para ser representada en español y en Lengua de Señas Mexicana (LSM). Dado que la LSM (también llamada “señas naturales”) no cuenta con una forma escrita, presentamos los diálogos de SLM en español, bajo el entendido de que serán traducidos en el proceso de montaje”

Esta necesidad de compartir dos lenguajes que se unan en un único mensaje, da mayor peso a la narración en las didascalías. En toda la obra, la acción se ve y se narra, siempre. Observemos, a continuación, como se produce un paralelismo entre un personaje y la didascalías o lo narrado, lo que la autora dará en llamar “Escena sin texto”:

Juglar 1: ¡Ya! Vamos a comenzar. En un reino muy lejano, hace muchos años, ocurrió una historia. Éste es el rey. Éstos son sus dos hijos. Éste es Ludovico, el hermano mayor. Éste es Romualdo, el hermano menor. La vida en el reino era muy tranquila.

Escena sin texto. La vida cotidiana en el reino. Romualdo y Ludovico juegan al ajedrez. Romualdo y Ludovico se adiestran con floretes. El Rey rodeado de sus ministros trabaja, le taren papeles para firmar, etcétera.



Esta interrelación entre lo dialogal y lo narrado, da lugar a otro aspecto muy importante, la improvisación sin oralidad, ni LSM, dando centralidad a las acciones, a la mímica. Por ejemplo, el ministro 1 nos dirá: “No se hable más. ¡Romualdo será el rey!” Dando paso a la siguiente escena sin texto, la ceremonia del nombramiento.

El nuevo monarca quien ha sido indiferente al pueblo antes de su nombramiento no ve necesario modificar sus hábitos. El derroche y la negligencia son moneda corriente en su reinado. Los gastos excesivos y el cobro de altos impuestos, ahogan a los habitantes. Los ministros le recomiendan ahorrar y no hacer gastos superfluos.

Juglar 1: Y así se la pasaba Romualdo, gastando y gastando el dinero hasta que un día...

Escena sin texto: entra la Panadera con su canasta de panes. Cuando Romualdo le va a pagar y se da cuenta de que el cofre está vacío.

Juglar 1: Un día el dinero se termina.

El pueblo se levanta y deja de responder a las exigencias del rey, quien al ver que no puede tomar más dinero de sus súbditos abandona el trono y escapa. Ludovico es nombrado monarca. Nuevamente, la obra se pone en tensión. Incorpora a su corte en cargos de importancia gente del pueblo. Le pide a Martín un joven que intermediaba entre él y la gente mediante el lenguaje de señas, que sea su nuevo intérprete, su vocero. Este hecho enfada a los ministros que no aceptan que alguien del pueblo pueda ocupar un lugar oficial. En consecuencia, el nuevo mandatario obliga a sus ministros a volver a ir a la escuela. Se da cuenta de que necesitan educarse nuevamente, deconstruir formas de pensar que perjudican al bien común. Sus ministros necesitan educarse en las diferencias y entre otros aprendizajes, formarse en el lenguaje de señas.





Las nuevas medidas del rey priorizan la educación y las necesidades básicas de su nación. Decide estar con su pueblo, caminar por sus calles. Ver y escuchar en forma directa las necesidades de los otros. Un cambio positivo se produce, no solo en la vida de todos, sino en la relación de los ciudadanos con el poder del gobernante. Pero un buen rey, también debe ser un buen ser humano. Por lo tanto, acepta a su hermano nuevamente en el palacio y le propone que trabajen juntos para el bien del pueblo. Produciéndose la transformación de este, quien reconoce sus errores.

La obra encierra una estructura claramente identificable con los cuentos tradicionales, tiene una estructura lineal, libre de situaciones o recursos que produzcan un corte en la historia. Esto favorece que la atención esté puesta en el conflicto y se produzca un intercambio entre el lenguaje de señas y el oral. La descripción de las escenas mudas es concreta y permite a quien la dirija y participe en la realización, enriquecerla y conocer sus delimitaciones.

Un aspecto que no se puede dejar de mencionar es la originalidad de la misma. Observamos en la dramaturgia el interés por contar una historia en la cual los valores humanos sean primordiales, sin caer en lo moralizante. Está claro que hay un posicionamiento político de la autora sobre el tema de la autoridad y sobre la inclusión. No es una dramaturgia ajena a la realidad social. Es comprometida con la formación del ciudadano, pero en ningún momento se posiciona en lo que está bien o mal, sino que deja librado al lector o al espectador a fortalecer su sentido crítico. En ningún momento se utilizan expresiones que favorecieran subjetivamente a uno u otro rey. Los hechos se cuentan tal cual ocurren, respetando la acción dramática y el avance narrativo. Es una obra que habla sobre la sordera, pero no como una dificultad para comunicarse con los otros, ni para escuchar. Se descubre en la obra que es tan importante escuchar, como ser escuchado. Esto último significa ser tomado en serio. Producir un intercambio humano y productivo. Szuchmacher no señala una vez más que la calidad literaria es el paso inicial para producir un cambio en el receptor, sin apelaciones. La riqueza estética es lo que cuenta para hacer crecer al otro.



Cabe destacar que la Lengua de Señas Mexicana (LSM) forma parte del patrimonio lingüístico del país, y se conmemora desde el 10 de junio de 2005. Esta lengua nacional ya es reconocida oficialmente.

El teatro en la literatura infantil y juvenil, brinda una vez más, la posibilidad de interpelarnos. Su estética nos habilita la crítica y la recuperación de fundantes culturales. Nos enfrenta a responder a nuevas exigencias, a nuevas infancias que necesitan de la creatividad y la riqueza del arte literario infantil y juvenil. Un arte que no tiene fronteras, porque los perfumes, los sonidos, los sabores y las texturas de nuestra propia infancia, nos acompañan a veces tímidamente en nuestra vida adulta. Solo resta saber escucharla.

#### FUENTE PRIMARIA

Harmony, Olga (2012) *Las buenas y las malas palabras*. Obras selectas de Perla Szuchmacher. Paso de Gato. México.





María Inés Palleiro



**CUENTO FOLKLÓRICO  
Y NARRACIÓN ORAL  
TEATRALIZADA:  
NUEVAS Y VIEJAS  
TRADICIONES**





Profesora, Licenciada y Doctora en Filosofía y Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). *Laurea Magistrale Filologia Moderna*, Università di Bologna, Italia. Investigadora independiente Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora invitada Seminario “Genética Textual y Crítica Genética”, Universidad de Buenos Aires (UBA). Ex profesora titular Metodología de la Investigación Folklórica (Universidad Nacional de las Artes UNA). 3er. Premio Nacional Etnología y Folklore Premio Konex 2004 Etnología y Folklore. Autora de 20 libros, y de más de 150 artículos, capítulos de libros y presentaciones a congresos con referato.

Principales publicaciones: libros de autoría individual “*La fiesta en el cielo*”. *Cuentos populares de animales* (1998), *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo* (2004), la obra *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas* (2008) de la que fue responsable de los contenidos teóricos y coordinadora general, el libro *Dime cómo cuentas. Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales* (en colaboración con F. Fischman), y más de cien publicaciones internacionales en revistas científicas con referato, capítulos de libros y actas de congresos. Directora de la colección Narrativa: identidad y memoria. Libros más recientes: *El cuento folklórico riojano. Introducción a la narrativa oral*. (2016), *Cuerpos que narran* (2016), *Danza*,



*narrativa e identidades sociales. Itinerarios metodológicos en Folklore.* (2017), *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico* (2018), *Cuerpos que danzan. Hacia una teoría del discurso dancístico* (2019), *Del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento. Folklore, expresiones dancísticas y construcción social de la alteridad.* (2021), *Argentinian and Slovenian Folk Narrative Archives/ Archivos de Narrativa Folklórica Argentina y Eslovena.* Universidad Nacional de San Juan (2020) y *Juan Zorro, el quirquincho y el tío tigre. Cuentos animalísticos y creencias sociales* (2020). Editora de revistas en español y en inglés, la más reciente de las cuales es el número *Folklore and Folk Narrative in Latin American Contexts*(2021) de la revista internacional *Folkloristika*..Dictó conferencias y cursos en Italia, Portugal, España, Estonia, India, Chile y EEUU. Directora de tesis doctorales, de maestría y licenciatura en universidades nacionales y extranjeras, y de proyectos de investigación en UBA, UNA y CONICET sobre archivos de narrativa tradicional argentina Directora de tesis doctorales, de maestría y licenciatura en universidades nacionales y extranjeras, y de proyectos de investigación en UBA, UNA y CONICET sobre archivos de narrativa tradicional argentina. Directora de proyectos de investigación en universidades nacionales y extranjeras. Vicepresidente International Societyfor Folk Narrative Research (ISFNR)



En esta obra dedicada al teatro en la literatura infantil y juvenil, se tratará un tema poco estudiado desde esta perspectiva: el de la relación entre narradores folklóricos y narradores profesionales, cuyo quehacer artístico es muy cercano a la *performance* teatral.

Se partirá de la reflexión sobre el vínculo entre cuento y *performance*, desde la perspectiva del hecho de narración oral, en su doble vertiente de la narración folklórica y de la narración oral profesionalizada que, en las últimas décadas, comenzó a constituirse como espacio singular en el contexto argentino. Se tomará como marco inicial una investigación iniciada en 2005 (Palleiro, 2005), y ampliada en 2007, con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes, con un equipo interdisciplinario integrado por lingüistas, antropólogos y expertos en literatura.<sup>1</sup>Dicha investigación tuvo como eje el pasaje de la narrativa oral, ejercida por narradores folklóricos, a otras prácticas como la narración profesionalizada, que involucra procesos de actuación o *performance*. Tal relación fue objeto de una investigación interdisciplinaria, que tuvo como eje el pasaje de la narrativa oral, ejercida por narradores folklóricos a otras prácticas como la narración profesionalizada (Palleiro, 2005; Palleiro y Fischman, 2009).<sup>12</sup>Esta práctica artística está dirigida

---

Exploré esta relación durante largos años de mi carrera de investigadora del CONICET, y fui invitada en más de una ocasión a los talleres de narración oral que la Asociación Argentina de Lectura realiza en la Feria del Libro. En uno de estos talleres que tuvo lugar en 2005, realicé mi primer aporte sobre este tema, que después cobró forma sistemática en una obra editada en coautoría con Fernando Fischman titulada *Dime cómo cuentas. Narradores folklóricos y narradores orales profesionales* (Palleiro y Fischman, 2009). Esta obra fue el resultado de una investigación que coordiné entre 2007 y 2009, con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes, al frente de un equipo interdisciplinario integrado por el antropólogo Dr. Fischman (codirector), los investigadores en lingüística Dres. Marisa Malvestitti y Antonio Díaz-Fernández, y los entonces



a un perfil de receptor amplio, dentro del cual el público infantil y juvenil constituye un espectro privilegiado. Se revisitan algunas conclusiones de esta investigación (Palleiro y Fischman, 2009), como punto de arranque para una reflexión actualizada con nuevos materiales obtenidos en trabajos de campo y de gabinete. En este sentido, merece destacarse que, en las entrevistas realizadas a las narradoras profesionales Juana La Rosa y Ana Padovani en el marco de esta investigación, ambas narradoras pusieron especial énfasis en la importancia de la formación actoral, que convierte a la narración profesional en una práctica artística muy afín al hecho teatral. Ambas destacaron también la presencia de público infantil y juvenil en sus espectáculos, en particular, en aquellos que incluyeron en su repertorio cuentos folklóricos. Dichos espectáculos consistieron en un despliegue performático, entendiendo la *performance* como despliegue espectacularizado de la vida social en escena (Schechner, 2000). En este sentido, el despliegue performático de cada narradora puede llegar a ser considerado como una forma de actuación teatral.

Para profundizar en la aproximación a este fenómeno, se realizarán en primer lugar algunas delimitaciones conceptuales, para considerar luego ejemplos de performances narrativas de narradores orales, profesionales y cantautores. Las delimitaciones iniciales girarán en torno a los conceptos de *performance* de Richard Bauman (1977, 2004), del ya nombrado Richard Schechner (2000) y de Diana Taylor (2012), para llegar a una delimitación conceptual orientada a analizar ejemplos de *performances* narrativas de narradores orales, profesionales y cantautores argentinos y europeos que recrean antiguas tradiciones con nuevos recursos, no solo para el

---

investigadores en formación y hoy antropólogos Martín Broide, Analía Canale, Flora Delfino Kraft y Patricio Parente.





público adulto sino también, y fundamentalmente, para un público infantil y juvenil.

### **Narración folklórica, memoria cultural y *performance***

La narración folklórica es un hecho comunicativo en el que el narrador relata ante un auditorio, en un diálogo vivo, un suceso o conjunto de sucesos, con ajuste a ciertos patrones de tema, composición y estilo consolidados a lo largo de un proceso diacrónico de transmisión oral y de eventuales fijaciones escriturarias (Palleiro, 2004a). Si bien los estudios folklóricos, en sus orígenes, afirmaban que la narrativa folklórica era privativa de las comunidades rurales, las perspectivas actuales consideran que involucra también prácticas comunicativas urbanas (Palleiro, 2004b). El relato folklórico, entendido en sentido amplio, como expresión estética de identidades sociales articulada en forma narrativa es, en efecto, un instrumento comunicativo de las comunidades más diversas (Palleiro, 2016).

El origen de los cuentos se confunde con el del hombre, quien tiene como una de sus facultades privilegiadas el poder de imaginar mundos posibles, y esto hace que cada relato exprese una particular visión del mundo. Los cuentos folklóricos se han transmitido lo largo de distintas generaciones y, en este proceso de transmisión, se llegaron a configurar patrones estables de tema, composición y estilo comunes a las más variadas latitudes y períodos históricos, a los que se ha denominado “matrices” (Palleiro, 2004a; Palleiro, 2018). En una relectura de los parámetros propuestos por Míjail Bajtín (1982) para delimitar géneros discursivos, las “matrices folklóricas” pueden ser consideradas como combinaciones de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos, identificados mediante la confrontación intertextual, que sirven como pre-textos



generadores de distintos itinerarios narrativos en contextos diferentes (Palleiro 2004a, 2018). Tales matrices, constitutivas del conjunto de competencias o conocimientos narrativos de un grupo, son almacenadas en la memoria de los narradores individuales, para su puesta en acto en situaciones concretas de actuación o *performance*, con transformaciones que adoptan la forma de distintas “versiones”<sup>13</sup> Los núcleos temáticos del cuento folklórico fueron denominados, en los estudios de Folklorística, como “tipos” y “motivos”. Así, Stith Thompson (1946, pág. 415) definió el motivo como "el elemento [temático] más reducido de un cuento o relato, capaz de persistir en la tradición con relieve propio", y el tipo como "todo relato tradicional que tiene existencia independiente en sentido y significado, sin depender de otra unidad mayor" (La traducción es de quien escribe). Los motivos son, entonces, unidades temáticas mínimas, cuya combinación estable llega a configurar un tipo. De este modo, el motivo de la “pérdida del zapato” es una de las unidades que configuran el tipo “Cenicienta”. Ambos conceptos, el de “tipo” y el de “motivo”, apuntan a caracterizar el relato folklórico como espacio verbal formado por patrones temáticos fijos, válidos para los relatos de distintas épocas y lugares. Tipos y motivos fueron inventariados con un sistema alfanumérico en Índices universales, a los que luego se sumaron otros locales. El Índice Universal de

---

<sup>13</sup>Como señaló Dell Hymes (1972) en sus estudios sobre Etnografía del Habla, las competencias del enunciador (definidas, según Chomsky, como el conjunto de conocimientos que un hablante oyente ideal tiene de su lengua o del sistema comunicativo del cual se vale) pueden reconstruirse solo a través de actuaciones concretas (definidas como la puesta en acto de tales competencias en situaciones comunicativas concretas). Hymes revirtió así la ecuación chomskyana *competence/ performance*, centrando el eje en la actuación en contexto. Se entiende por “contexto” tanto la situación comunicativa como las circunstancias sociohistóricas y el universo de las representaciones - ideas, creencias e interpretaciones- que configura el marco cultural de un grupo (Palleiro, 2008).



tipos temáticos fue elaborado por el finés Antti Aarne (1928), revisado por el norteamericano Stith Thompson (1961) y, en la actualidad, por el alemán Hans Uther (2004). Por su parte, Thompson (1955-1958) elaboró un índice universal de motivos. Convencionalmente, cada tipo folklórico fue catalogado con un sistema alfanumérico, precedido del acrónimo ATU, correspondiente a los autores y revisores del Índice Universal. Así, por ejemplo, “Cenicienta” fue catalogado como tipo ATU 510A, y su catalogación está acompañada por una breve descripción temática y por una lista de colecciones de distintos países del mundo en las que pueden encontrarse sus distintas versiones.

En cuanto a la estructura del relato, Vladimir Propp (1972), desde una perspectiva formalista, identificó “funciones” o núcleos básicos de la estructura morfológica o formal del cuento folklórico, a partir del estudio de la colección de relatos rusos de Yuri Afanassiev –dirigidos en su mayor parte a un público infantil-, tales como “alejamiento del héroe de la casa natal”, la “puesta a prueba”, la “victoria”, el “casamiento” del héroe y otras. Tales funciones, en un inventario fijo de treinta y una, integran, según Propp, la estructura formal de todos los cuentos del mundo y están por lo tanto presentes en algunos de los relatos que serán analizados en esta contribución. Las regularidades estructurales del relato fueron simplificadas por Algirdas Greimas quien, en su *Semántica Estructural* (Greimas, 1976), redujo el esquema narrativo a tres instancias: Ruptura del Orden, Pruebas y Restauración del Orden, llevadas a cabo por seis categorías de actantes, que son quienes realizan las acciones: el Sujeto (quien realiza la acción), el Objeto de Deseo (el elemento en disputa o que se intenta conseguir), el Destinador (quien entrega el objeto), el Destinatario (quien lo recibe), el Ayudante (quien colabora con el Sujeto) y el Opo-



nente (el contrincante o antagonista del Sujeto). Así, por ejemplo, en los cuentos infantiles canónicos, el Sujeto puede ser un príncipe, que va en busca de un Objeto de Deseo, que es una princesa, entregada por un Destinador (el Rey, su padre) a un Destinatario, que puede ser quien está encargado de custodiarla hasta el matrimonio. Con frecuencia, este Objeto es disputado por un Antagonista u opositor, que puede ser otro pretendiente que también desea casarse con la misma princesa.<sup>14</sup>

Con respecto al estilo, Axel Olrik (1995 [1909]) identificó “leyes de la épica narrativa”, como la “ley del tres”, la de la “antítesis” y la de “repetición de situaciones paralelas”, que están presentes en los textos a considerar más abajo. Además de estas regularidades de tema, composición y estilo, en la obra folklórica adquieren importancia ciertos “detalles” en apariencia irrelevantes, que constituyen sus núcleos básicos de significación (Mukarovsky, 1977). Tales detalles, unidos entre sí mediante procedimientos flexibles de adición, yuxtaposición o suma, cambian de un relato a otro, y activan transformaciones y variantes en las matrices, cuyos recorridos alternativos tienen como base una dinámica de sustituciones o reemplazos. Esta

---

<sup>14</sup> Esta estructura canónica ha sido objeto de interesantes lecturas deconstructivas desde una perspectiva de género, como ocurre por ejemplo con la performance teatral “Caperucita”, revisitada en una puesta en escena de Javier Daulte en 2009 que, con el título de *Caperucita: un espectáculo feroz*, fue representada en la sala Multiteatro de Buenos Aires. Caperucita es hija de una madre soltera con la cual vive en un monoambiente de la zona de Congreso, trabaja en un supermercado porteño y va a visitar a su abuela internada en un sanatorio urbano. El lobo antagonista no es tal sino un parapsicólogo, que en la escena final no ataca a Caperucita sino que mata a su madre, opresiva y castradora. Esta puesta muestra cómo la matriz sirve como pre-texto para una reversión deconstructiva de roles estereotipados como el del lobo, que pasa de Antagonista a liberador de Caperucita. En la estructura canónica descrita en los Índices, Caperucita es a la vez Sujeto y Objeto de Deseo del Lobo, que es su Antagonista; y cuenta con un Ayudante que es el Leñador que la salva del lobo; habiendo sido enviada por un Destinador, su madre, a un Destinatario, su abuela.



dinámica de variantes crea una estructura flexible que reproduce el sistema dispersivo del recuerdo. Tal mecanismo fue reconocido por Ramón Menéndez Pidal (1974) quien, en sus estudios sobre el Romancero Tradicional Hispánico, puso el acento sobre a la vida en variantes de la tradición oral.

Los abordajes centrados en las regularidades o similitudes de los relatos folklóricos de todos los rincones del planeta han sido sometidos a crítica en las últimas décadas, junto con la noción misma de género de discurso. Tal noción fue replanteada a partir del trabajo señero de Bajtín (1982), quien caracterizó los géneros de discurso como tipos temáticos, compositivos y estilísticos, pero afirmó al mismo tiempo que hay tantos géneros como situaciones discursivas. Este replanteo tuvo su impacto en la Folklorística, que comenzó a desarrollar un mayor interés por las clasificaciones émicas, es decir, en aquellas proporcionadas por los mismos narradores, y se interesó también por contexto de producción y recepción del discurso (Ben-Amos, 1976; Bauman, 2004; Palleiro, 2016). La Folklorística puso asimismo énfasis en la posibilidad de combinar formas y contenidos genéricos, en la brecha intertextual entre el canon y las realizaciones concretas de cada género, como así también en la recreación estética de patrones genéricos con el estilo personal de cada enunciador, cuya cercanía con el trabajo actoral permite considerarlo como un *performer*.

Un concepto relevante en relación con el trabajo de los narradores orales es el de “memoria”, a la que Ferrater Mora (1971) definió como la facultad de recordar, asociada con una actualización del pasado desde el presente. Tal facultad está implicada también en el concepto de “tradición”, considerada por Gary Alan Fine (1989) como una actualización del pasado desde el presente, que se vincula con procesos de transmisión cultural. La memoria cultural constituye un instrumento de



transmisión del sentido, asociado con la construcción social de la identidad por medio de la reconstrucción del pasado. De este modo, se diferencia de la memoria mimética, que concierne al hacer; de la memoria de las cosas, vinculada con los objetos cotidianos, y de la memoria comunicativa, que tiene que ver con el lenguaje. (Halbwachs, 1968). Como bien señala Jan Assman (1997), la memoria tiene un carácter flexible. Tal flexibilidad tiene que ver con la condición no lineal de sus mecanismos de conexión, que adquiere forma lineal al adoptar una estructura narrativa. La narración constituye en efecto un principio cognitivo de articulación de la experiencia en secuencias o episodios (Bruner, 2003), que proporciona un patrón de organización lineal al recuerdo. La modalidad de conexión de la memoria guarda analogía con la conformación vincular flexible de un hipertexto virtual, en la que los detalles sirven como nodos de bifurcación de recorridos narrativos múltiples (Palleiro, 2004a). Desde la teoría informática, Theodor Nelson define el hipertexto virtual como un “texto que se bifurca”, compuesto por “una serie de bloques textuales conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario” (Nelson, 1992, págs. 2-3. La traducción es nuestra). A partir de este enfoque, el relato folklórico puede ser considerado como un conjunto de bloques textuales constituido por unidades mínimas independientes y fragmentarias, conectadas mediante nexos flexibles, en una estructura de recorridos múltiples, que activa un mecanismo generador de correcciones y variantes similar al del hipertexto de Nelson.

Todos estos elementos teóricos pueden identificarse tanto en la *performance* narrativa de los narradores folklóricos como de los narradores orales profesionales. Mientras que el relato folklórico se vincula con una expresión estética espontánea de identidades sociales expresada en un formato narrativo por un



narrador individual que es legitimado por su comunidad de pertenencia como portavoz grupal, la narración oral escénica se vincula, como veremos, con un despliegue performático a cargo de artistas profesionales que, como Ana Padovani, se definen, según se verá luego, como “actriz narradora”. Al respecto, Richard Schechner (2000) define la *performance* como representación espectacularizada de la vida social en escena, mientras que el arriba citado Richard Bauman (1977) la caracteriza como el acto de producción de un mensaje estéticamente marcado, desplegado ante una audiencia que legitima al enunciador en su carácter de tal. Por su parte, Diana Taylor (2012) asocia la *performance* con el arte en acción, y la define, así como un acto vital de transferencia y transmisión de saberes sociales, memorias y sentido de identidad. Desde esta perspectiva, cada *performance* funciona como un acto vital de transferencia, que transmite a la vez saber social, memoria, y sentido de identidad, a través de acciones reiteradas. Todos estos aspectos tienen su base en los planteos de John Austin (1982 [1962]) quien definió los actos de habla como formas de “hacer cosas con palabras” y en su lectura por parte de John Searle (1979). Ambos autores relacionan la performatividad con la posibilidad de ejercer acciones transformadoras sobre el contexto. En efecto, todas las caracterizaciones asocian la *performance* con la agencialidad y el poder transformador del arte, para crear, recrear y transmitir memorias e identidades a partir de mensajes que pueden ser tanto verbales, como corporales, musicales o multisemióticos, es decir, una combinación de signos de diversa índole orientados a crear un efecto sobre el receptor.

Una de las *performances* que se considerará aquí será un espectáculo de narración oral en la cual la actriz- narradora Juana La Rosa construyó el personaje de “Juana de la Valija.



En ella, el equipaje constituyó parte fundamental de la escenografía de un espectáculo desplegado ante un público heterogéneo, compuesto por niños, jóvenes y adultos. A través de él, la *performer* logró unir la memoria de las cosas con la memoria comunicativa, en una reconstrucción de una memoria cultural de migración italiana en la Argentina. En este espectáculo, la actriz-narradora Juana La Rosa eligió un cuento folklórico para activar el recuerdo de los participantes, en un taller de memoria que incluyó también la lectura oralizada de relatos. Conviene recordar al respecto que Walter Ong (1982) caracterizó las llamadas “psicodinámicas de la oralidad” como acumulativas antes que analíticas, redundantes, agonísticas, empáticas o participativas, situacionales, con una fuerte influencia del componente corporal, en un equilibrio con el presente que impone su economía a los recuerdos pasados. La comunicación oral, privilegiada por narradores folklóricos y profesionales, echa mano de recursos fónicos y corporales. En efecto, como se anticipó, la *performance* de narradores orales y profesionales constituye una modalidad comunicativa marcada estéticamente, que se despliega ante una audiencia encargada de evaluar su eficacia enunciativa (Bauman, 1977). Es así como idioma inglés utiliza el mismo término *performance*, empleado por Bauman en su referencia a las prácticas folklóricas, para designar el trabajo del actor en la situación escénica. El campo semántico de la *performance* se vincula entonces, a la vez, con expresiones folklóricas identitarias y con la actuación teatral. Es así como el ya mencionado Schechner, al caracterizar la *performance* como representación espectacular de la vida social, lo hace en un estudio sobre el teatro de vanguardia. Esta última veta cobra especial relevancia en los narradores urbanos, que ejercen el arte de contar la vez como profesión u oficio, vinculado con representaciones del escenario social.





## Narración folklórica, narración profesional y teatro

La narración folklórica posee, como se anticipó, aspectos en común con el teatro (Palleiro, 2004a; Palleiro, 2009; Palleiro, 2016), potenciados por los narradores profesionales. Al respecto, Fernando De Toro (1992) señala que el rasgo distintivo del teatro es el diálogo, que lo inscribe en una red de desdoblamientos enunciativos: del autor en *scriptor* y personaje, y del receptor en espectador. Tales desdoblamientos convergen en un espectáculo multisemiótico como el de la narración profesional, en la cual intervienen palabra, música y otros códigos. Estos y otros conceptos son tenidos en cuenta por los narradores profesionales, que se nutren del aporte académico para definir y resignificar su propia práctica artística. En efecto, narradoras profesionales como Juana La Rosa, Ana Padovani, Ana María Bovo, Elva Marinángeli, Nora Fonollosa no vacilan en conectar su propia práctica con la del actor teatral, y sustentan este posicionamiento con referencias a su formación actoral.<sup>15</sup> Así, por ejemplo, Ana Padovani, en entrevistas personales sostenidas en 1999 y en 2003, reconoció a los actores italianos Marco Baliani y Matteo Belli como referentes en su propia actividad, mientras que Juana La Rosa, en una entrevista personal realizada 2008, destacó la relevancia de su formación junto a la actriz argentina Inda Ledesma. Por su parte, Ana María Bovo publicó en 2002, en sus “conversaciones” con el investigador en teatro Jorge Dubatti (Palleiro y Fischman 2009, págs. 40-41) consideraciones sobre el trabajo actoral, y Ana Padovani reflexionó sobre su propio quehacer de actriz narradora en obras de su autoría referidas al

---

<sup>15</sup> Para un registro y comentario de testimonios de estas narradoras, como así también para una referencia a los espacios de formación de narradores y actores teatrales, ver Palleiro y Fischman (2009).



oficio de narrar, la primera de las cuales fue publicada en 1999 (Padovani, 1999)

Ahora bien, el dialogismo es también un rasgo distintivo de la narración folklórica en la cual, sin embargo, no existe texto previo alguno fijado en la memoria escrituraria, ni tampoco un guion, del cual se valen con frecuencia los narradores profesionales. La preparación previa del narrador profesional le permite no solo contar con un texto primero fijado en la escritura, sino también elaborar su propio guion y realizar una selección reflexiva de sus repertorios. De este modo, los narradores profesionales suelen tomar como discurso de base lo que la genética textual denomina como un pre-texto (Grésillon, 1994), trabajado estilísticamente para recrearlo ante un público, que puede ser el citado guion, o bien un bosquejo del espectáculo, utilizado como guía para la actuación. En el caso de los narradores folklóricos, son las matrices almacenadas en su memoria viva las que actúan como pre-textos para su recreación en cada nuevo contexto (Palleiro, 2004a; Palleiro, 2016), en el que la palabra del narrador individual está legitimada por el grupo del que actúa como portavoz (Bauman, 2004). Así, cada narrador dialoga con enunciados pasados, y los actualiza en el presente, en un contrapunto de convergencias y disidencias, en el que los demás participantes pueden avalarlo, contradecirlo, o proponer nuevas alternativas para su discurso.

### **El cuerpo, la figura del narrador y las mediaciones**

Tanto en la narración folklórica como en la profesional, el cuerpo adquiere especial relevancia, ya que la comunicación oral involucra el uso del cuerpo como red sígnica. Es así como, según se anticipó, todo acto de narración oral es una comunicación multisemiótica, en la que convergen el discurso



lingüístico y el corporal. Como destaca Maurice Merleau Ponty (1945), el espacio corporal está cargado de significaciones, y es modelado por su inserción en una cultura. El cuerpo tiene en efecto una dimensión simbólica (Le Breton, 1995), y constituye una construcción cultural (Citro, 2010) que funciona como soporte de procesos de semiosis social (Verón, 1987), que lo insertan en un contexto histórico. Al respecto, Eliseo Verón (1988) considera el cuerpo como capa metonímica de producción del sentido, lo cual quiere decir que guarda una relación inicial de existencia con aquello que representa.<sup>16</sup> Es así como la corporalidad histórica del actor o narrador no se separa nunca de aquella del personaje en el que se desdobra o está representando. La ya mencionada preparación actoral de los narradores profesionales está encaminada al uso consciente de tales signos corporales, utilizados por los narradores espontáneos de modo más intuitivo, pero no por ello menos eficaz.

La narración oral tiene como rasgo distintivo su condición de puro proceso, en una situación comunicativa desplegada por un narrador ante la presencia viva de su auditorio, ya se trate de la inmediatez de la conversación propia de los narradores folklóricos o de la copresencia del narrador y el público en la narración escénica. En este sentido, tanto la narración escénica como la folklórica pueden ser entendidas como eslabones de una cadena intertextual de voces de otros (Bauman, 2004). En

---

<sup>16</sup> Tal caracterización recupera el sentido de la metonimia como operación de desplazamiento, dentro del eje de las contigüidades dentro de un sintagma (Le Galliot, 1981). Recupera asimismo la distinción de las distintas clases de signos realizada por Charles Sanders Peirce (1987), quien clasifica los signos, de acuerdo con la relación que tienen con el objeto, en íconos, índices y símbolos que tienen, respectivamente, una relación de analogía o semejanza; de existencia y de convención o valor con respecto al objeto que representan. La dimensión metonímica alude así a la vez a operaciones de fragmentación y desplazamiento, y a una relación de existencia, que es el rasgo distintivo de los signos corporales, los cuales nunca son independientes de la existencia histórica del sujeto.



esta cadena, cada nuevo relato actualiza enunciados anteriores, tradicionales o literarios, que adquieren una significación nueva en un contexto diferente. En ambos casos, la voz del narrador da lugar a un desdoblamiento de un enunciador situado en el “aquí” y el “ahora” de una situación histórica, en una figura textual que construye un universo ficcional, en el que tienen lugar hechos o acciones, organizados en secuencias (Palleiro 2004a; Palleiro, 2016). Es en este sentido que Walter Benjamin (1982 [1933]) se refiere al narrador no solo como una figura literaria, sino también como un ser existente, y reflexiona sobre la tensión que se concentra en el narrador, entre “quien se mantiene en el país y conoce sus propias historias y tradiciones” y la capacidad de distanciamiento de “quien sale de viaje” (Benjamin, en Palleiro 2007, pág. 162). Tal desdoblamiento cobra tangible en la narración oral, tanto folklórica como profesional.

En los espectáculos de narración oral profesionalizada que tienen lugar en un escenario, lo más frecuente es encontrar un narrador único, o una serie de narradores que toman un turno enunciativo de a uno a la vez. De este modo, el narrador suele establecer un contacto más fluido con el auditorio que en una situación teatral convencional. Por otra parte, el despliegue escénico es solamente una de las variadas formas que adopta la narración profesional, desarrollada también en bares, cafés, plazas o en ruedas de narradores, en las cuales, como se considerará más abajo, la interacción con el público es aún más flexible. Los narradores urbanos profesionales acuden, como ya se aclaró, tanto a fuentes orales como literarias, lo cual favorece el agregado al circuito comunicativo de instancias de mediación -como el ya nombrado guion del espectáculo- en las que cobran una relevancia fundamental los procesos de lectura. Las fuentes orales de los narradores profesionales son muchas



veces fijaciones escriturarias de antologías o colecciones de relatos orales transcriptos, a las que acceden a través del acto de leer, que supone en sí mismo una interpretación. Otra fuente es la de su propia experiencia personal recreada en relatos. En todos los casos, se trata de “actuaciones mediacionales” (Bauman, 2000), en las que el narrador se convierte figura mediadora que entextualiza -es decir, pone en texto- y recontextualiza -es decir, ubica en nuevos contextos- discursos anteriores. Desde este ángulo, la lectura puede ser entendida como “actuación mediacional” y como ejercicio de traducción de un código a otro, de la escritura a la lectura oralizada.

### **Los narradores y sus repertorios**

Un aspecto de la actividad de los narradores, espontáneos y profesionales, es la elaboración de repertorios. Entiendo por “repertorio de un narrador” el proceso de selección y combinación de un conjunto de relatos que él utiliza para su *performance* actuación comunicativa (Palleiro, 2016). Cabe señalar al respecto que la actividad de seleccionar y combinar elementos para la elaboración de un mensaje es considerada como Roman Jakobson (1964) como un rasgo distintivo de la función poética. Ciertamente, la formación de un repertorio pone en marcha en el narrador profesional un juego poético que lo lleva no solo a elegir qué relatos va a contar sino también con qué otros los va a poner en relación, para lograr un efecto estético. El talento artístico del narrador folklórico, cuyo arte se distingue por la espontaneidad, también se relaciona con la elección de un repertorio adecuado a sus capacidades para la actuación o *performance* y a las características de su auditorio, que lo lleva a seleccionar, en la inmediatez de la interacción comunicativa directa, ciertos relatos de acuerdo con las características de la trama y con las posibilidades de despliegue retórico, de acuerdo con las reacciones espontáneas del



auditorio. Cabe destacar al respecto que, al elegir matrices folklóricas -muchas de las cuales funcionan como pre-textos de cuentos infantiles- como parte de su repertorio, el narrador o narradora se asegura de algún modo la posibilidad de llegar a un auditorio amplio, ya que estos modelos sirven como patrones o modelos para la expresión de identidades sociales de grupos humanos diferentes y de las franjas etarias más diversas, como podrá apreciarse más abajo, en el comentario del repertorio de narradores y narradoras. Ciertamente, la trama de la narración folklórica remite a un universo de significaciones que se vincula con aspectos de la identidad cultural de un grupo, expresada por cada narrador o narradora con su impronta personal, que es el resultado de un trabajo estético reflejado en el curso de una conversación. Su talento consiste entonces en adecuarse sobre la marcha a las características de su auditorio. Sin embargo, esta adecuación espontánea es muchas veces el resultado de una larga experiencia como ante auditorios diferentes, que le otorga una competencia especial para su desempeño como artista. En el repertorio del narrador “profesional”, por el contrario, la selección poética es por lo general resultado de una cuidada reflexión previa a una *performance* escénica, para la cual puede estar asesorado por uno o varios expertos en dirección artística y elaboración del guion. Tanto la narración folklórica como la profesional, recrean, a través del arte verbal, enriquecido por otros códigos como el de los gestos y el del cuerpo en movimiento, “un mundo de voces de otros” (Bauman, 2004) En su reflexión sobre problemas de autoría en el relato folklórico, este autor destaca en efecto el trabajo de recreación estética individual de patrones tradicionales de los narradores folklóricos, con una retórica o arte del decir propia, que está presente también en los narradores profesionales.



## **Narradores folklóricos y profesionales: continuidades y discontinuidades**

La distinción entre narradores folklóricos, espontáneos y profesionales tiene sus zonas grises. Es así como algunas formas de narrativa urbana como las ruedas de narradores urbanos privilegian la espontaneidad, invitando a sus participantes a contar el relato más adecuado a la situación comunicativa imprevisible que se crea en cada ronda. Tales ruedas constituyen en efecto instancias intermedias entre la narración folklórica y la profesional. Hay en ellas, por lo general, una convocatoria abierta para la participación, y sus integrantes asumen alternativamente el rol de narradores y de público, si bien con frecuencia hay siempre alguna persona que funciona como coordinador. Suele existir además un orden en los turnos de habla, dado por la ubicación en una rueda concreta o simbólica. Si bien por lo general el coordinador suele ser un narrador con formación profesional, tal profesionalidad se vincula sobre todo con su habilidad para gestionar los turnos de conversación en la rueda. Resulta evidente, además, la vinculación de las ruedas de narradores urbanos con las de los fogones, asociadas con modos de contar de la tradición folklórica. En tal sentido, pueden ser consideradas como ejemplos de invención actualizadora de tradiciones (Hobsbawm, 1983), que evidencia las zonas intersticiales entre narración folklórica y profesional. Es frecuente también, tanto en las ruedas de narradores como en los espectáculos de narración, la inclusión de relatos folklóricos en los distintos repertorios. Tal es el caso de los ejemplos que se analizarán en la sección siguiente, en los que narradoras profesionales incorporaron a su repertorio cuentos tradicionales.

Las diferencias entre narración espontánea y profesional tienen que ver, según se anticipó, con la formación teatral y el



trabajo reflexivo de preparación previa del espectáculo. Sin embargo, en ocasiones, los narradores folklóricos recurren no solo al manejo de técnicas teatrales relacionadas con la ya mencionada modulación de la voz sino inclusive al despliegue escenográfico de objetos en un espacio que llega a hacer las veces de escenario. En este sentido, no faltan los narradores folklóricos que dedican tiempo a “ensayar” su repertorio que luego despliegan ante el auditorio. Por otra parte, el alcance de los cuentos folklóricos no se reduce únicamente a ámbitos rurales. Es así como muchos cuentos y leyendas, relacionadas con géneros folklóricos, tienen como escenario, tanto textual como enunciativo, el ámbito urbano.

### **Los espacios físicos y simbólicos de la narración profesional**

La narración profesional se desarrolla, como se explicitó más arriba, en ámbitos diversos, desde cafés, salas de espectáculos, centros culturales, museos y escuelas, hasta las rondas de narradores en centros culturales. Este panorama revela una amplitud de espacios de la narración oral, en un movimiento dinámico entre la expresión espontánea y la producción cultural profesionalizada, desde espacios de coparticipación con el público en vivo, hasta estudios de grabación que proyectan las voces de los narradores hacia un receptor múltiple, a través de sistemas tecnológicos de reproducción de la voz. Tal multiplicidad de espacios, desde aquellos comúnmente asociados con la narración folklórica hasta otros nuevos, revela la vitalidad del pensamiento oral, desde los albores de la humanidad hasta nuestra era, signada por la reproductibilidad técnica.

Al considerar esta dinámica entre la narración folklórica y la narración oral escénica, resultan pertinentes las reflexiones de los narradores profesionales sobre su actividad artística. Su propia definición como profesionales tiene que ver con la





rentabilidad de su oficio y con la habitualidad de la práctica de narración, que supone el manejo conciente y eficaz de ciertas convenciones, logrado mediante una cuidadosa formación que incluye el trabajo actoral. Aun con sus zonas de sombra, sin embargo, la distinción entre narradores “espontáneos”, “folklóricos” y “profesionales”, propuesta los mismos narradores urbanos en su afán de delimitar un espacio propio para su quehacer, merece ser tenida en cuenta. *De lo espontáneo a lo profesional* fue, en efecto, el subtítulo de una publicación sobre *Cuenteros y Cuentacuentos* editada por la Fundación El Libro (La Rosa, Padovani et al., 2005), que recopiló diversas contribuciones en torno a la narración oral. Este pasaje lleva implicada una distinción entre la narración folklórica, que muchos narradores urbanos asocian con las ruedas de cuentos alrededor del fogón, y la narración profesional. Si bien los narradores profesionales tienden a usar “espontáneo” y “folklórico” como calificativos equivalentes, cabe una distinción entre quien narra espontáneamente un hecho o anécdota de la vida cotidiana, y el narrador folklórico que recurre a un inventario disponible de matrices estabilizadas en el curso diacrónico de la tradición, cuyo contenido se vincula con identidades colectivas.

### **La narración profesional: práctica actoral y medio de vida**

Para remarcar el espacio diferencial de su práctica, los narradores profesionales suelen utilizar las denominaciones “narración oral escénica”, “narración profesional” y “narración oral urbana”. El término “urbano” se relaciona con el hecho de que el auge de la narración profesional, asociada con lo teatral, tiene lugar principalmente en ciudades, mientras que la denominación “profesional” apunta a subrayar que dicha práctica se concibe como un modo de vida con un entrenamiento formal, y que es recompensada con una remuneración.



Al respecto, Ana Padovani, en una entrevista personal llevada a cabo en el año 1999, definió su propia actividad como “profesional” porque le servía como medio de vida: “Vivo de eso”, afirmó. Definió así su actividad como “un trabajo” a la vez que “una profesión” de “narradora urbana, no rural”, desplegada en un centro como “Buenos Aires, ciudad joven, conectada con la cultura” y “observadora de Europa.” De modo similar, Juana La Rosa, años más tarde, en 2008, subrayó la importancia de que su propia actividad le permitiera obtener un rédito, al haber logrado instalar un nicho profesional en el cual “la gente paga” para escuchar cuentos y por aprender a narrar en talleres. Como buena narradora, ilustró este concepto con una anécdota personal, referida a una ocasión en la que su marido, en los inicios de su actividad, le preguntó si pensaba que la gente iba a pagar para ir a escuchar cuentos, a lo que ella respondió que sí lo haría, y así fue. Al respecto, no es un dato menor, el hecho de que tanto Ana Padovani, psicóloga, como Juana La Rosa, arquitecta, hayan tenido un perfil profesional previo al de su actividad como narradoras, y que hayan decidido encarar esta tarea con la misma profesionalidad que la de su formación de base. En otras entrevistas personales y comunicaciones informales con cada una de ellas, Juana La Rosa llegó a parangonar la edificación arquitectónica con la construcción de mundos de palabras, y Ana Padovani destacó la incidencia de su formación como psicóloga para captar necesidades y estados anímicos del auditorio y para profundizar en la psicología de los personajes de los cuentos. También en una entrevista realizada en 2008, el narrador Juan José Decuzzi se refirió en términos similares a esta actividad, que le permitió vislumbrar “una salida laboral” (Palleiro y Fischman, 2009). Sin embargo, esta no es la situación de la mayoría de los narradores, quienes de todos modos mantienen



como ideal el objetivo de que la narración se constituya en el medio de vida principal.

Por otra parte, el calificativo “escénica” remite a un campo semántico vinculado con la práctica teatral, con la que narradores como Ana María Bovo, Juan José Decuzzi, Juana La Rosa, y Ana Padovani, entre otros, asocian su propia actividad. Esta última subrayó la cercanía con el teatro en la entrevista que sostuve con ella en 2003, en la que destacó la importancia de los juegos teatrales, y mencionó los métodos Lecoq y Stanislavsky como herramientas útiles para quienes incursionen en el arte de narrar. En la ya citada entrevista, llegó a definirse como “actriz narradora”, con una denominación similar a la adoptada por los titiriteros, que se denominan a sí mismos como “actores titiriteros”. El acierto de tal definición de Padovani fue destacado también por Juana La Rosa en una conversación sostenida en 2008, en la que subrayó que ella misma se sentía identificada con tal calificación. La denominación de “narración oral escénica” ha sido también objeto de reflexión académica por Beatriz Trastoy (2005), quien señaló que la reelaboración oral de cuentos plantea al narrador escénico problemas no demasiado diferentes de los que enfrenta un actor al interpretar un personaje.

Los recursos teatrales, desarrollados por los narradores profesionales en un despliegue que echa mano de códigos comunicativos múltiples como movimientos corporales y modulación de la voz, están también presentes, en ciernes, en todo hecho de narración folklórica, desarrollado ante un auditorio. Los narradores urbanos recuperan de este modo técnicas empleadas de modo espontáneo por los narradores folklóricos, para potenciarlas con una formación profesional, en nuevos contextos y canales de comunicación, con el agregado eventual de música, iluminación, vestuario y maquillaje.



## **La narración folklórica en espectáculos de narración oral urbana: los repertorios de Ana Padovani y Juana La Rosa**

Luego de las consideraciones generales sobre semejanzas y diferencias entre narración folklórica y profesional, la sección que sigue estará dedicada al comentario de espectáculos y talleres de narración oral desarrollados por Ana Padovani y Juana La Rosa, desde la perspectiva de sus interrelaciones con la narración folklórica. Se considerará entonces la incorporación de relatos folklóricos en el repertorio de cada una de estas dos narradoras urbanas profesionales, referentes en su campo.

### **“El ave maravillosa” de Ana Padovani: el universo de la infancia y los juegos teatrales**

La diferencia que los narradores profesionales marcan con respecto a los narradores “espontáneos” no les impide acudir al cuento folklórico en la formación de sus repertorios, como lo evidencia Ana Padovani quien, en un espectáculo que llevó por título “El ave maravillosa”, incorporó diversas manifestaciones de narrativa tradicional. Dicho espectáculo fue luego registrado en un CD, cuya contratapa contiene reflexiones de la propia Padovani sobre el trabajo poético de selección y combinación de materiales para tal espectáculo. En este soporte, la narradora aludió al criterio que la llevó a combinar “autores clásicos y tradición oral”, con “un estilo personal”. Tal criterio la llevó a incluir cuentos tradicionales de colecciones como *Las mil y una noches*, y narraciones tradicionales en verso como el “Romance del duque de Alba,” en un contrapunto polifónico con relatos literarios de Chéjov y Leonardo da Vinci, cuyo relato “El ave maravillosa” sirvió como título de esta producción artística. Oralidad, escritura y *performance* narrativa se combinaron así en un entramado intertextual cuyo hilo conductor fue la



recreación artística a través de la palabra hablada. Estos relatos tradicionales y literarios, además de haber sido narrados en un contexto urbano, llegaron a ingresar en circuitos más amplios gracias a la reproductibilidad técnica. Un esbozo de comentario analítico de este material fue esbozado en un trabajo anterior (Palleiro en Palleiro y Fischman, 2009), revisitado aquí desde una nueva óptica, vinculada con la teatralización de matrices folklóricas. El repertorio del espectáculo incluyó, además del mencionado marco de la colección de *Las mil y una noches*, de raigambre tradicional, y de manifestaciones del Romancero, el cuento “La cocinera en apuros” del folklóre mexicano, cuya estructura corresponde a la de los *jokes* o cuentos de exageración y embuste. El eje de este cuento fue el equívoco entre las órdenes que una cocinera recibía y las que creía haber recibido. En la entrevista personal sostenida en 2003, se le preguntó a Padovani la razón de la elección de este relato, y su respuesta tuvo que ver con la potencialidad escénica de los cuentos tradicionales. La actriz narradora destacó que tal elección se debía a que este cuento folklórico le permitía reproducir con la voz y el cuerpo el lenguaje y el movimiento presuroso de la cocinera, ocupada en la preparación de un banquete. Tales observaciones pusieron de manifiesto su interés por los juegos teatrales, expresado en otro tramo de la misma entrevista, en la cual hizo alusión a la importancia de “recrear” mediante su oficio de narradora “los juegos favoritos de mi niñez” y “las voces y acentos de los vecinos en los de los personajes”. Puso de manifiesto así su interés por el universo infantil, y reveló algunos de los rasgos distintivos de su estilo de narradora, relacionados con el potencial sígnico del cuerpo y de la voz, con su contrapunto de tonos y acentos. Tal contrapunto de tonos quedó evidenciado en la imitación del habla popular mexicana en la voz de la cocinera, reforzado por el acompañamiento de música y sonidos onomatopéyicos como



el “toc-toc” que imita el ruido de quien llama a la puerta. Los cambios entonacionales, encaminados a recrear voces y acentos de la vida cotidiana en los personajes de este relato, evidenciaron su profesionalidad en el manejo de técnicas teatrales, utilizadas de modo intuitivo por los narradores folklóricos.

## **Las huellas de la memoria en el repertorio de Juana La Rosa**

Entre los narradores que reivindicaron el carácter profesional de su actividad se contó también Juana La Rosa, con quien se han podido compartir actividades y experiencias que serán comentadas esta contribución. Entre estas actividades interesa destacar un taller de narración oral con inmigrantes calabreses en Buenos Aires, orientado a reconstruir la memoria de esa comunidad migrante en la forma secuencial de relatos, a partir de una actualización de recuerdos del pasado desde el presente. Dicho taller, coordinado por Juana La Rosa y por quien esto escribe, tuvo lugar el 19/IX/2009 y el 23/X/2009 en la Asociación Calabresa de Buenos Aires.<sup>17</sup>

El propósito del taller fue sintetizado en el siguiente texto consensuado entre las dos coordinadoras, que funcionó como gacetilla del evento:

*La idea es desandar los caminos recorridos en el pasado por nuestros mayores, atreverse a cruzar el mar nuevamente con los barcos de la memoria, para traer al presente los recuerdos almacenados en los archivos del corazón, y ponerlos*

---

<sup>17</sup>Algunos aspectos de este espectáculo fueron analizados en Palleiro (2017), en un trabajo dedicado a la caracterización de la narrativa de migración y desarraigo como género de discurso.



*en relatos, que son como símbolos de otros tiempos y de otros lugares que dejaron nuestros padres y abuelos.*

Con dicho propósito, el primer encuentro se abrió con la narración de un cuento tradicional siciliano a cargo de Juana La Rosa, quien adoptó el ya citado personaje de “Juana de la Valija”, con el auxilio de una escenografía que consistió en una valija antigua, en la que colocó objetos vinculados con la cultura italiana, desde discos de vinilo con música de ópera, a un pañuelo bordado por su abuela, hasta un libro titulado *Dolce Paese*, y un muñeco representando a Pinocchio, obra de un “*falegname*” (carpintero) italiano, traído a la Argentina por ella desde la tierra de sus ancestros. Tales objetos, relacionados con la “memoria de las cosas” (Halbwachs, 1968), adquirieron el valor de símbolos de una tradición étnica familiar, vinculada con la figura de su abuela siciliana. La valija funcionó como emblema del viaje de los italianos que llegaron a nuestras tierras australes con su bagaje cultural.

Juana centró su narración en el significativo del viaje, relacionado con desplazamientos espaciales y simbólicos que implicaron el aprendizaje de otra lengua como vía de acceso a otra cultura. Incorporó así palabras en italiano, propias de la memoria comunicativa, en su relato oral, contextualizado en el marco de su primer viaje a Italia, “detrás de las huellas” de sus ancestros. Con un estilo apelativo, se dirigió al público y propuso “abrir la valija” de los recuerdos para comenzar su *performance*, caracterizada por el uso de recursos teatrales, con una modulación particular de la voz, con tonos bajos y ritmo pausado que crearon un clima evocativo, y con gestos y ademanes orientados a atraer al espectador hacia un viaje imaginario. Para este “viaje”, Juana eligió un cuento tradicional asociado con el recuerdo de su padre, y tal elección puso de manifiesto el carácter de archivo de la memoria colectiva del



cuento folklórico, que constituye una expresión narrativa espontánea de la identidad de un grupo (Palleiro, 2004a y b). Conviene recordar aquí el concepto de “archivo” de Jacques Derrida (1997a), quien vincula este término con la etimología del lexema griego *arkhé*, que alude a un principio ordenador del recuerdo, y lo relaciona con los arcontes de la Antigua Grecia, encargados custodiar la memoria colectiva y de preservar este orden con la fuerza de la ley (Derrida, 1997b). Desde esta perspectiva, el narrador oral puede ser considerado como un guardián de la memoria colectiva, capaz, como el arconte, de preservarla, pero también de transformarla para asegurar su perduración dinámica. Esto fue lo que hizo Juana en su *performance*, en la que actualizó la memoria cultural de un grupo migrante, con un estilo personal. Narró así un “cuento de tontos” de la serie de los Cuentos de Giufá, célebre *trickster*o burlador del folklore siciliano. Refirió así cómo Giufá, definido por Juana como un “tonto que no lo es tanto”, logró hacerse rico gracias a un error ocasionado por su tontería, que lo llevó a descubrir dinero oculto en el interior de una estatua. Tal desarrollo temático tuvo elementos comunes con el tipo folklórico ATU 1643, “*Money inside the statue*”.

Cabe aclarar que el “tipo” narrativo, en los estudios folklóricos, consiste en una combinación estable de unidades temáticas mínimas o “motivos”, comunes a los relatos de los más diversos tiempos y lugares. Tales “tipos”, como el de “Cenicienta” (*Cinderella*) que combinan motivos tales como la “pérdida del zapato”, fueron inventariados en el Índice Universal de Tipos Narrativos de Aarne -Thompson- Uther (conocido con el acrónimo ATU), mediante un sistema clasificatorio que combina letras y números.<sup>18</sup> Por su parte, los motivos fueron codificados por el mismo Stith Thompson en

---

<sup>18</sup> Así, por ejemplo, el tipo “Cenicienta” lleva el número 510A.





un Índice Universal de Motivos, también mediante un sistema combinado de números y letras.

En el plano de la composición estructural y el estilo, el relato giró en torno a la contraposición o antítesis entre la astucia de la madre y la ingenuidad de su hijo Giufà, manifiesta en las distintas secuencias. Estas regularidades de tema, estructura de composición y estilo configuraron la matriz de “El tesoro escondido en la estatua”. Sobre la base de los parámetros acuñados por Míjail Bajtín (1982) para definir los géneros de discurso, la matriz narrativa es caracterizada como un conjunto relativamente estable de patrones temáticos (como los inventariados en los mencionados índices de tipos y motivos), compositivos (episodios o secuencias) y estilísticos (estrategias retóricas como la antítesis, la repetición, el juego simbólico de metáforas y otros recursos de estilo), identificables mediante la confrontación intertextual de versiones similares. Esta combinación de rasgos de tema, composición y estilo es almacenada en la memoria de los narradores, y sirve para su puesta en acto en situaciones concretas de comunicación narrativa (Palleiro, 2004a y b; Palleiro, 2018).

Volviendo al ejemplo aquí analizado, el “tesoro” de la estatua, que configura la matriz, tuvo el valor metafórico de las historias atesoradas por Juana en la valija de los recuerdos. La matriz narrativa folklórica fue de este modo recontextualizada por la narradora en el marco de su viaje a Sicilia, presentado como una vuelta a sus orígenes, expresada por Juana La Rosa de la siguiente manera:

*Había vuelto [a Sicilia] Y pensé: ¿Cómo había vuelto si es la primera vez que vengo? Había vuelto a la historia de mi familia [...] Me fui hasta la orilla del mar [...] y apareció la imagen de mi padre [...] Había llegado a la tierra esperada*



*[...]a Aci Reale. [...]En el municipio [...] dije que quería averiguar dónde había nacido mi papá el 24 de julio 1913 [...] Llegué a una callecita empinada, y justo al final, había una señora viejita, con su mantillita sobre los hombros y le pregunté por mi abuela de la que tanto se hablaba en mi familia. Mi nonna Giovanna, de la que heredé el nombre [...] y los cuentos.*

La experiencia del viaje fue utilizada por Juana para emprender un camino por los senderos de la memoria, hacia un lugar y momento concretos: el pueblo de Aci Reale, y la fecha de nacimiento de su padre, inscrita en los registros *del dolcepaese*. Este viaje nostálgico tuvo como anclaje la geografía de Sicilia, enlazada con el mapa simbólico de los recuerdos familiares, condensados en las figuras del padre y de la abuela que encarnaron la tradición de sus ancestros. De este modo, el recuerdo de su abuela situó el relato en una memoria familiar inserta en la memoria social de los inmigrantes italianos, asociada con el mundo de los cuentos. Los recursos del estilo folklórico fueron utilizados en una *performance* cercana al hecho teatral, teñida con sus propias vivencias, y presentada, en una travesía de la memoria, como una evocación reminiscente de su infancia. Tal evocación fue plasmada en un cuento que cobró la forma de un discurso referido que “contaba mi papá”, y que a su vez formaba parte del acervo de los “cuentos” de la “*nonna Giovanna*”. Este fue un disparador para despertar en los participantes sus recuerdos de infancia, vinculados con situaciones de migración ocasionadas por hechos luctuosos como la guerra, que motivó el éxodo de muchos italianos hacia la Argentina.



## **“El pasajero fantasma”: Las rutas de la memoria entre Argentina e Italia**

El éxodo fue el eje del segundo encuentro del taller, en el que quien escribe se dedicó a poner en relación versiones argentinas recogidas en investigaciones de campo con otras italianas, en torno a otra matriz folklórica, “El pasajero fantasma”, que contiene elementos temáticos del motivo folklórico *Thevanishinghitchhiker* (“El autostopista evanescente”), clasificado en el Índice Universal de Motivos Narrativos de Stith Thompson bajo el número E 322.3.3.115

.El taller comenzó con la lectura a viva voz de la transcripción de una versión oral de esta matriz, recopilada por quien escribe en La Rioja en 1996, Argentina, de boca de Cristina Díaz, docente y narradora no profesional, de 25 años (Palleiro, 2018). Esta versión fue presentada como el relato de un viaje, que brindó la posibilidad de ingresar en un universo diferente del cotidiano (Clifford, 1995). Tal ingreso adquirió un carácter iniciático, asociado con el viaje mítico del héroe (Villegas, 1978), que contiene el mitema<sup>19</sup> del “cruce del umbral”, en el cual el protagonista atraviesa la frontera entre el mundo de los vivos para entrar en una dimensión sobrenatural. La lectura del relato cuyas secuencias principales se transcriben a continuación intentó reponer de alguna manera la modalidad de comunicación oral en la que se generó la narración:

*Un viajante, visitador médico, que hace viajes de Tucumán a Salta, faltando unos kilómetros para llegar a Salta, en un parador [...] ve un señor que le dice: - ¿Usted se va a Salta?*

---

<sup>19</sup>El mitema es la unidad temática mínima del relato mítico, referido a la instancia fundante de una comunidad, y el héroe mítico, protagonista del relato, es considerado como modelo o paradigma de las cualidades del grupo en el que el relato circula.



*¿Me lleva? Y este hombre insiste tanto, que finalmente le dice: -¡Bueno! ¡Subí! [En el curso del diálogo precedente, la narradora adoptó una entonación más grave para la voz del caminante, y un tono ligeramente más agudo para la del visitador médico [...]] Y cuando llegan a un descampado le dice: - ¡Bueno, aquí me bajo yo! Y este otro [...] se da cuenta [de] que este señor se ha dejado la carterita con documentos en el asiento. Llega a Salta, va al hotel donde se reúnen los visitantes médicos [...]. Abre la carterita, saca el documento. Entonces, uno saca el diario del día anterior: - ¡No puede ser! ¡Vos no podés haber traído [a] esta persona! ¡Mirá, es el accidente ese donde se han muerto todos! ¡Acá está la foto del auto destrozado la fotito del que manejaba! ¡Y es la foto del documento! [La narradora realizó el ademán de señalar con su índice derecho un objeto imaginario] No conforme con esto, miran la dirección de una familia en Tucumán. Cuando el hombre vuelve a Tucumán, va a la dirección esa. Le abre una señora mayor y le dice: - ¡Mire! Yo soy visitador médico. Un señor subió de Tucumán a Salta. Pierde el documento. – dice - ¡El documento, y la carterita es esta! . Y la viejita cae de espalda, desmayada [La narradora dio golpes las manos una sobre otra, para imitar el ruido y el movimiento de la caída, y realizó con su cuerpo el movimiento de tirarse hacia atrás] Sale otra señora, de adentro, a los gritos: - ¿Qué pasa? [...] Y salen los hijos del muerto - ¡Usted es un charlatán! ¡La policía nos ha dicho que la cartera se había quemado en el accidente! Y [...].la cartera quedó en manos de la familia, y este hombre dicen que está internado con un trastorno mental (Palleiro, 2004a, págs.199-201)*

Mediante la comparación intertextual de más de veinte versiones similares recogidas en distintos contextos de Argentina, Chile y de países europeos como España e Inglaterra, se



identificó la matriz de “El encuentro con la Muerte” en distintos itinerarios - uno de los cuales es el de “El pasajero fantasma”, trabajado en este taller. Dicha matriz unió al contenido temático del motivo folklórico “*The vanishing hitchhiker*”, arriba citado, una estructura compositiva integrada por los episodios de “El encuentro” entre dos personas en una ruta, una de las cuales es un conductor y la otra un pasajero; “La despedida” entre ambos, que tuvo como correlato “La búsqueda” del pasajero o pasajera que ha olvidado un objeto de su pertenencia en el automóvil, “El hallazgo” de su dirección (o de su tumba) y “El reconocimiento” de la condición del pasajero (o pasajera) como persona muerta (Palleiro, 2004a; Palleiro, 2018). A esta estructura compositiva se agregó una organización retórica y estilística que tuvo como eje la contraposición o antítesis entre la fuerza vital y el poder destructor de la muerte, unida a un juego metonímico de partes que destacan la desintegración corporal, y al uso metafórico de símbolos, que son a la vez indicios del carácter sobrenatural del encuentro. Tales rasgos temáticos, compositivos y estilísticos pueden reconocerse en esta versión, localizada en el espacio de tránsito de una ruta – en este caso, la “de Tucumán a Salta”- propicio para la irrupción de lo sobrenatural, con el valor simbólico de espacio-límite entre la vida y la muerte. El viaje, asociado con un recorrido automovilístico por un camino real, fue el eje articulador de las secuencias, desde la inicial del “Encuentro” entre el protagonista, un “viajante visitador médico”, y un pasajero desconocido, que representa una condensación metafórica del Otro cultural, de quien nada se sabe. Dicha secuencia de alejamiento del protagonista de su casa natal tuvo como correlato la de la “Despedida” del viajero misterioso en “un descampado” asociado con el misterio, y el “Hallazgo” de la cartera de identificación del pasajero. Este hallazgo dio lugar a su vez al “Reconocimiento” de su carácter de persona muerta



en un accidente, a partir del detalle de “la foto” de su documento, reproducida por la fuente mediatizada de “el diario”, que introdujo la imagen corporal asociada con la destrucción física. Tal “Reconocimiento”, que reveló el carácter fantasmal de su aparición en la ruta, dio paso a la “Búsqueda” de su familia en Tucumán, donde se confirmó la identidad del pasajero misterioso con el muerto en el accidente, lo cual ocasiona al protagonista un trastorno mental. Esta secuencia presentó una acumulación aditiva de personajes que gesticulaban y dialogaban entre sí, que dio al relato un carácter teatral, reforzado por el contrapunto de voces de distintos personajes, y por estrategias de kinésica o movimiento físico, similares a las utilizadas por los narradores profesionales.<sup>20</sup> El diálogo entre los familiares del muerto y el visitador reforzó el tono melodramático de la secuencia, intensificado por un movimiento de entradas y salidas similar al de un *vaudeville*. Se recalcó en la lectura que la narradora asumió en este punto un rol casi actoral, al punto que llegó a tirarse hacia atrás para reproducir la actitud de sorpresa de la madre al recibir la cartera de su hijo fallecido, en un despliegue de signos fónicos y corporales similar al adoptado por Ana Padovani en su performance de “La cocinera en apuros”.

### **Versiones de Argentina y de Italia: un puente de la memoria.**

La lectura oralizada de esta versión argentina, que dio cuenta de la línea de continuidad entre narradores “espontáneos” y profesionales, fue seguida por la lectura de una versión italiana de la misma matriz folklórica, incluida en la colección

---

<sup>20</sup>Tales movimientos, anotados en el texto transcripto, fueron leídos en el taller a quienes participaron de él, para poner de manifiesto que se trataba de la lectura de una versión originada en la oralidad, transcrita al código escritural y oralizada en ese nuevo acto enunciativo que tuvo lugar en el taller.



de leyendas urbanas italianas (*leggende metropolitane*) de Ariel Bermani (1991). Esta versión, registrada por Bermani de boca de la narradora oral calabresa María Rosa Salatino, quien recordaba haberlo escuchado en su infancia, fue localizada en la ruta costera que une las localidades calabresas de Soverato y Copanello. Las secuencias fueron similares a la de la versión argentina, con un primer episodio constituido por el “Encuentro” entre un muchacho y una joven mujer en una ruta en un atardecer lluvioso, desde donde se dirigieron a un “motel”. Esta secuencia estuvo seguida de la “Despedida” luego de haber bebido juntos un café, con el agregado del detalle de “la mancha de café” sobre el “*impermeabile*” de la mujer prestado por el muchacho en el momento de la despedida, que adquiere el valor de un elemento indicial. Tuvo lugar luego la “Búsqueda” emprendida por el muchacho, quien se dirigió al domicilio que la joven le había dado el día anterior del encuentro. Allí, una señora que le informó que allí había vivido una joven, muerta tiempo atrás en un accidente automovilístico, y le dio los datos que permitieron concretar el “Hallazgo” de su tumba en el cementerio local. Allí, el protagonista encontró la foto de la joven y su propio impermeable con la mancha de café, apoyado en la lápida, que sirvieron como indicios para el “Reconocimiento” del carácter sobrenatural del encuentro en la ruta. Todas estas unidades episódicas se resignificaron con el agregado de detalles referidos al paisaje que, como se verá, adquirieron relevancia en la instancia de recepción.

A partir de la escucha de esta lectura oralizada, los participantes del taller lograron reconstruir itinerarios alternativos del relato, conectados con su memoria personal y familiar, y con su experiencia migratoria. Fue así como una de las participantes, Bettina, mayor de 60 años, agregó el comentario



de un detalle referido al paisaje, convertido en expresión simbólica de su memoria de migración:

*Conozco la historia. Ahí en Copanello, a la noche íbamos a caminar [cuando era chica]. Es hermoso. Uno va con el auto y parece que estuviera navegando, porque la ruta está justo sobre el mar: de un lado todo verde, y del otro el azul del mar Ionio que es una maravilla [...]. Hay [...] un túnel [donde pasábamos con] mi mamá, que desemboca justamente ahí, en Copanello. Yo [...] me quería quedar ahí. Vine en el '1955[...]*

La recepción del relato le permitió a Bettina trazar un paisaje del recuerdo, anclado en la ruta costera de Soverato a Copanello, con una retórica caracterizada por un despliegue descriptivo, con abundancia de imágenes visuales, en una reconstrucción nostálgica de su infancia italiana desde el presente de persona adulta emigrada a Buenos Aires en una edad temprana. Bettina conectó de este modo la matriz folklórica con el recuerdo personal de su experiencia migratoria fechada en 1955, y activada a partir de detalles anclados en el “ahí” del paisaje evanescente de Copanello, desde el “aquí” de Buenos Aires. Tales detalles, considerados por el arriba citado Mukarovsky como unidades semánticas básicas de la obra folklórica, convirtieron la matriz en pre-texto para evocar un paisaje, concebido como signo de una identidad cultural migrante que mantiene vivos los lazos con su país de origen.

En síntesis, en este taller, la *performance* de la narradora profesional Juana La Rosa, asociada con su propia experiencia personal de descendiente de italianos radicados en Buenos Aires, sirvió como disparadora para activar recuerdos de los participantes, atravesados por situaciones de migración. Tal *performance* recurrió a la escenificación actoral de un cuento folklórico de la tradición siciliana, con recursos teatrales que





guardaron una línea de continuidad con los utilizados por narradores orales “espontáneos” como Cristina Díaz.

Por otra parte, la lectura oral de las versiones argentina e italiana de una misma matriz folklórica logró despertar en los participantes, jóvenes y adultos, recuerdos de sus experiencias migratorias o de las de sus mayores, inscriptas en una memoria bicultural, que entrelazó elementos narrativos con la construcción descriptiva de un paisaje del recuerdo.<sup>21</sup>

### **La memoria mestiza en clave femenina: “Hija de esta tierra” de Juana La Rosa (2018)**

La identidad migrante, asociada con la doble tradición italiana y argentina, es un tópico recurrente en el repertorio de esta narradora, que fue también objeto de una *performance* realizada en conjunto con la cantante profesional Valeria Donati, en el espectáculo de narración “Hija de esta tierra”. Tal espectáculo estuvo en cartel en 2017 y en 2018, y fue representado en diversos espacios, entre los cuales se contó, en abril de 2018, la sala porteña “El camarín de las musas”. En esta *performance*, Juana entrelazó recuerdos de su propia herencia tradicional siciliana, expresada en expresiones de matriz tradicional como la canción de cuna siciliana “La Siminzina”<sup>22</sup> de autoría de Rosa Balistreri que recrea patrones

---

<sup>21</sup>Merece destacarse al respecto que la misma institución, a partir de la iniciativa de estos talleres, la Asociación Calabresa de Buenos Aires, instituyó un premio literario relacionado con la memoria de migración, del que fueron jurados Juana La Rosa y quien escribe. El premio fue ganado en ese año por un joven que recreó en clave literaria las experiencias migratorias de sus ancestros.

<sup>22</sup>La letra completa de esta canción de cuna, en dialecto siciliano, es la siguiente:

*V'ò e la rivò, ora veni lu patri tò  
e ti porta la siminzina, la rosamarina e lu basilicò  
ti porta la siminzina, la rosamarina e lu basilicò.*



folklóricos de esa región italiana, con aspectos de la historia y la tradición argentinas, en un recorrido diacrónico que destacó la herencia cultural de los pueblos originarios. Tal recorrido incluyó la narración de episodios protagonizados por mujeres argentinas durante la gesta independentista y en otros hitos de

---

*Oh figlia mia lu Santu passau  
e di la bedda mi 'nni spiau  
e iu ci dissi: - la bedda durmia  
e dormi figlia di l'arma mia.*

*Ed iu ci dissi: - la bedda durmia  
e dormi figlia di l'arma mia.*

*Vò e la rivò, ora veni lu patri tò  
e ti porta la siminzinga, la rosamarina e lu basilicò  
ti porta la siminzinga, la rosamarina e lu basilicò.*

*Vò, vò, vò,  
dormi figlia e fai la vò,  
Vò, vò, vò,  
dormi figlia e fai la vò,  
e fai la vò  
...e fai la vò*

Ro y arroró, ahora viene tu padre  
Y te trae la semilla (d)el romero y la albahaca  
Te trae la semilla, (d)el romero y la albahaca

//¡Oh, mi hija el santo pasó y por la bella me preguntó  
Y yo dije: "La bella está durmiendo".  
Y duerme, hija del alma mía.  
Y le dije: "La bella está durmiendo".  
Y duerme, hija del alma mía.  
Ro, y arrorró, ahora viene tu padre  
Y te trae la semilla (d)el romero y la albahaca  
Te trae la semilla, (d)el romero y la albahaca

Ro, ro, ro  
Duerme hija, y arrorró  
Ro, ro, ro  
Duerme hija, y arrorró  
Y arrorró  
Y arrorró



la vida nacional, en una revalorización de la microhistoria en clave femenina. El hilo conductor del espectáculo, que entrelazó narrativa y canto, fue el diálogo entre herencia europea y culturas vernáculas, ensambladas en el personaje de la propia Juana quien, en la instancia final de su *performance*, reconoció su doble filiación simbólica, italiana e indígena. Tal reconocimiento la llevó a afirmar su condición de “hija de esta tierra”, que dio título al espectáculo, cuyo eje fue la puesta en acto de la propia identidad, con el auxilio del código musical, en un contrapunto polifónico entre la narración de Juana y el canto con guitarra de Valeria. A este diálogo, que tuvo como pre-texto el trabajo poético previo de selección y combinación de un repertorio, se sumó el de la elección de un vestuario que incluyó detalles ornamentales vernáculos como la guarda pampa utilizada por Juana y Valeria, cuidadosamente armonizados para crear un efecto de complementación entre ambas *performers*. Tal efecto fue subrayado por iluminación y maquillaje, en una combinación multisemiótica realzada por el empleo de signos corporales de la narradora profesional, como gestos, movimientos y modulación de la voz. Esta combinación sígnica tuvo como punto de partida un guion cuidadosamente armado, con la guía de una dirección escénica, y con el auxilio de recursos que, con una mayor complejidad y riqueza, guardaron una línea de continuidad con aquellos utilizados de manera intuitiva por los narradores “espontáneos”. Tal continuidad fue reconocida por la misma Juana y por otras narradoras profesionales, en entrevistas y en otras instancias y soportes, como el taller de memoria y la contratapa del CD de Ana Padovani.

Tanto Juana La Rosa en ambos espectáculos, como Ana Padovani en “El ave maravillosa,” recurrieron a técnicas de modulación de la voz y al uso de signos corporales, de modo



similar a los de los narradores espontáneos, quienes también recrearon matrices folklóricas con recursos teatrales. Agregaron a estos códigos el de la música, para lo cual Juana sumó en el último de sus espectáculos a la cantante profesional Valeria Donati, como así también a vestuario, iluminación y maquillaje, y al pre-texto de un guion. Todo esto dio pie para una representación espectacularizada de la vida social en escena, propia de la *performance* teatral (Schechner, 2000), en una puesta en acto de aspectos identitarios que incluyeron la recreación estética de memorias sociales. Tal puesta en acto requirió un ejercicio de “hacer cosas con palabras” (Austin, 1982), de acuerdo con ciertas condiciones de felicidad de los actos comunicativos (Searle, 1979) que garantizaron una eficaz recepción del mensaje, articulado a partir de un principio narrativo ( Bruner, 2003).

### **A modo de cierre**

El recorrido por distintos escenarios de *performances* orales de narradores espontáneos y profesionales, complementado por las reflexiones de estos últimos sobre su propio arte, puso de manifiesto la continuidad entre narración folklórica ya narración oral profesional, y entre esta última y la *performance* teatral.

En la tarea de los narradores profesionales, los relatos folklóricos sirven como pre-textos para ser incorporados en un espectáculo de narración, concebido en relación estrecha con la representación teatralizada. El armado de repertorios supone un trabajo poético de selecciones y combinaciones, que da lugar a que cada narrador imprima el sello de un estilo personal, como destacaron Ana Padovani y Juana La Rosa en sus reflexiones sobre su actividad, definida a la vez como arte y como oficio. En tanto oficio, se nutre de técnicas de formación actoral, sin



desdeñar la incorporación de tecnologías de mediación que amplían el circuito de recepción de los relatos. En tanto arte, se define como un trabajo estético que hunde sus raíces en el acervo tradicional. También los narradores folklóricos tienen sus repertorios de relatos, pertenecientes a un universo de saberes colectivos, almacenados en su memoria viva, y recreados en cada nueva situación espontánea de narración con la marca de su autoría. La incorporación de matrices folklóricas en los repertorios de narradores profesionales facilita su eficaz recepción por parte de todo tipo de público, desde el infantil y juvenil hasta el público adulto.

Tipos, motivos y matrices folklóricas son recreados tanto en boca de narradores folklóricos y profesionales, en situaciones espontáneas o performances cercanas al hecho teatral, muchas veces registradas por medios de reproducibilidad técnica, que abren el espectro de recepción desde el auditorio vivo de las comunidades locales hacia un receptor global. La narración profesional tiene como doble eje la recreación de matrices folklóricas y el empleo de relatos literarios como pre-textos en espectáculos, que dan lugar a un entramado entre oralidad, escritura, lectura y *performance* teatral. Los espacios en los que narradores y narradoras urbanas despliegan sus actuaciones se extienden desde plazas, escuelas y bibliotecas hasta teatros, centros culturales y estudios de grabación. Todos estos ámbitos constituyen un horizonte rico y variado dentro de los centros urbanos, cuyo paisaje cultural se ve enriquecido por un quehacer artístico que se inscribe tanto en la tradición del arte espontáneo de los folklóricos como en la del oficio del actor profesional. De modo similar al de las ruedas en que los narradores folklóricos que convocan a grandes y a chicos para la escucha de sus cuentos, también en la narración oral profesional urbana niños,



jóvenes y adultos asisten a espectáculos en los que, en un despliegue artístico cercano a la actuación teatral, las matrices folklóricas que se incorporan a los distintos repertorios dan lugar al surgimiento de procesos de identificación entre narradores y público de las más diversas edades.

La narración oral es esencialmente lúdica y, como tal, revitaliza la memoria cultural a través de un despliegue performativo que ensancha el universo cotidiano con la creación de mundos posibles. La construcción de tales universos, a partir del recuerdo vivo, la escucha atenta, la lectura y los juegos teatrales, marca una línea de continuidad entre narradores folklóricos y profesionales, más allá de las diferencias señaladas en este recorrido.

## BIBLIOGRAFÍA

Aarne, A. and Thompson, S. (1961 [1928]) *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia ScientiarumFennica.

Assman, J. (1997[1992]) *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

Austin, J. (1982[1962]). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Bajtín, M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México DF: Siglo Veintiuno.



Ted, N. (1971). Déjenme Si Estoy Llorando [Canción]. En Si Las Flores Pudieran Hablar. UnitedArtistsRecords

Balistreri, R. (1973). La Siminzina (canción). En: Rosa Balistreri. *La Cantatrice Del Sud*. RCA International. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6eAHZa67tKg>

Bauman, R. (1977). *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press.

Bauman, R. (2000). Actuación mediacional, tradicionalización, y la “autoría” del discurso. En: F. Fischman (Ed.). Buenos Aires: *Patrimonio cultural y comunicación. Nuevos enfoques y estrategias* (pp. 31- 51). Imprenta de la Ciudad.

Bauman, R. (2004). *A World of Others’ Words. Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Oxford: Blackwell.

Ben-Amos, D. (Ed.). (1990[1976]). *Folklore Genres*. Austin: Texas University Press.

Benjamin, W. (1982 [1933]) “Experiencia y pobreza”. En: W. Benjamin, Madrid: *Discursos interrumpidos* (pp. 167-173). Taurus.

Bermani, C. (1991). *Ilbambino é servito: leggendemetropolitane in Italia*. Bari: Dedalo.

Bovo, A. (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.



Briggs, Ch. and Bauman, R. (1992). Genre, intertextuality and social power. *Journal of Linguistical Antropology*, 2, 131-172.

Bruner, J. (2003) *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Citro, S. (2010) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

Clifford, J. (1995).Las culturas del viaje. *Revista de Occidente*, 170-171, 45-74.

Daulte, J. (2009) *Caperucita (Un espectáculo feroz)*. [Pieza teatral]

Derrida, J. (1997a). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (1997b). *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid: Tecnos.

De Toro, F. (1992). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Ferrater Mora, J. (1971). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fine, G. (1989). The process of tradition: cultural models of change and content. En: C. Calhoun (Ed.), Connecticut: *Comparative Social Research* (pp. 263-277). JAI Press.

Greimas, A. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.





Grésillon, A. (1994). *Eléments de critique génétique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Halbwachs, M. (1968). *Le mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

Hobsbawm, E. and Ranger, T. (Eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: United Kingdom: Cambridge University Press.

Jakobson, R. (1964). Closing Statement: Linguistics and Poetics. En Th. Sebeok (Ed.), Massachusetts: *Style in Language* (pp. 350-377). MitPress.

La Rosa, J., Padovani, A. y Bártolo, C. (Eds.). (2005). *Cuenteros y cuentacuentos. De lo espontáneo a lo profesional. Compendio del 5º al 9º Encuentro Internacional de Narración Oral en el marco de la Feria Internacional de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación El Libro.

Le Galliot, J. (1981). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Hachette.

Menéndez Pidal, R. (1974). *Estudios sobre el Romancero. Obras Completas XI*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Mukarovsky, J. (1977). Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art. En J. Burbank and P. Steiner. (Eds.), New Haven: *The Word and Verbal Art: Selected Essays* (pp. 180-204). Yale University Press.



Nelson, Th. (1992). *Literary Machines 90.1*. Padova: Muzzio Editore.

Olrik, A. (1992[1909]). *Principles for Oral Narrative Research*. Bloomington: Indiana University Press.

Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Padovani, A. (1999). *Contar cuentos. Desde la práctica hacia la teoría*. Buenos Aires: Paidós.

Padovani, A. (2007). *El ave maravillosa* [CD Rom]. Buenos Aires: Estudio Lym.

Palleiro, M. (2004a). *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Amado Alonso” Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Palleiro, M. (2004b). *Arte, comunicación y tradición*. Buenos Aires: Dunken.

Palleiro, M. (2005). La narración folklórica y el narrador oral: maestros, narradores folklóricos y narradores urbanos. En: C. Bártolo, J. La Rosa, A. Padovani et al. (Eds.), Buenos Aires: *Cuentacuenteros y cuentacuentos. De lo espontáneo a lo profesional. Compendio del 5º al 9º Encuentro Internacional de Narración Oral en el marco de la Feria Internacional de Buenos Aires* (pp. 48-56). Fundación El Libro.

Palleiro, M. (2007). La Salamanca en representaciones icónicas: *performance* narrativa y discurso visual. En: F. Fischman y L. Hartmann (Eds.), Santa María: *Donos da Palavra: autoría, performance e experiencia em narrativas*



*orais da América do Sul* (pp. 157-189). Editora da Universidade Federal de Santa María.

Palleiro, M. y Fischman, F. (2009) *Dime cómo cuentas. De la narración folklórica a la producción cultural profesionalizada*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Palleiro, M. (2009). De las brasas del fogón a las luces de la ciudad: el repertorio del narrador folklórico y la narrativa profesional urbana. En M. Palleiro y F. Fischman (Eds.), Buenos Aires: *Dime cómo cuentas. De la narración folklórica a la producción cultural profesionalizada* (pp. 97-141). Miño y Dávila.

Palleiro, M. (2016). *El cuento folklórico riojano: una aproximación a la narrativa oral*. Buenos Aires: La Bicicleta.

Palleiro, M. (Comp.). (2017). Voces de la memoria en el contexto argentino: la narrativa de desarraigo como género de discurso. En: M. I. Palleiro (Ed.), Buenos Aires: *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura* (pp. 65-87). Università di Salerno-Universidad de Buenos Aires.

Palleiro, M. (2018). *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*. Buenos Aires: La Bicicleta.

Peirce, Ch. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

Propp, V. (1972). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte editor.

Saussure, F. de (1975). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.



Searle, J. (1979). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Thompson, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*. 6 vols. Copenhagen & Blomington, United States of America: Indiana University Press

Thompson, S. (1946). *The folktale*. New York: The Dryden Press.

Trastoy, B. (2005) Nuestros cuentos, una marca de identidad. En torno a la narración oral escénica. En: C. Bártolo, J. La Rosa, A. Padovaniet al. (Eds.), Buenos Aires: *Cuentacuenteros y cuentacuentos. De lo espontáneo a lo profesional. Compendio del 5º al 9º Encuentro Internacional de Narración Oral en el marco de la Feria Internacional de Buenos Aires*. (pp. 123-127). Fundación El Libro. (pp.123-127).

Uther, H. (2004). *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Venturoli, S. (2004). *Il paesaggio come testo. La costruzione di un' identità tra territorio e memoria nell' area andina*. Bologna: Clueb.



Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

Verón, E. (1988). Cuerpo significativo. En: L. Rodríguez Illera (Ed.), Barcelona: *Educación y comunicación* (pp. 41-61). Barcelona: Paidós.

Villegas, J. (1978 [1973]). *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta.







## ACERCA DE ESTA COLECCIÓN

La Editorial AALIJ pertenece a la ACADEMIA DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL de la Argentina, una Asociación Civil sin fines de lucro dedicada a la investigación en diversos temas de la especialidad.

Los libros publicados dentro de la línea editorial ENSAYOS Y TESIS DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL hasta la fecha son:

### En papel

**TOMO I** – Alicia Origgi y Zulma Prina (Coord.) con artículos de Silvina Marsimian, Viviana Manrique, Alicia Origgi, Zulma Prina y María Belén Alemán. Prólogo de Honoria Zelaya de Nader. Colección Tesis. Buenos Aires, 2016. ISBN 978-987-46164-1-8.

**TOMO II** – Zulma Prina (Coord.) con artículos de Honoria Zelaya de Nader, Olga Fernández Latour de Botas, María Luisa Dellatorre, Bertha Bilbao Richter, y María Julia Druille. Colección Tesis. Buenos Aires, 2017. ISBN 978-987-46164-2-5.

**TOMO III** – *María Elena Walsh o la coherencia del disparate* de Alicia Origgi.

**TOMO IV** – María Julia Druille (Coord.) con artículos de Paulina Uviña, Cristina Pizarro, Graciela Bucci, Cecilia Kalejman y Mabel Zimmermann. Colección Tesis. Buenos Aires, 2019. ISBN 978-987-46164-4-9.

**TOMO V** – Bertha Bilbao Richter (Coord.) con artículos de María Czarnowski de Guzmán, Natacha Mara Mell, Cecilia María Labanca, María del Carmen Tacconi y María Isabel Greco. Colección Tesis. Buenos Aires, 2019. ISBN 978-987-46164-5-6.





**TOMO VI** – *La poética de la obra de María Cristina Ramos* de Zulma Prina y Paulina Uviña. Prólogo de Graciela Pellizzari. Colección Ensayo. Buenos Aires, 2019. ISBN 978-987-46164-6-3.

**TOMO VII** – *Constancio C. Vigil y sus libros para niños* de Marcelo Bianchi Bustos. Prólogo de Bertha Bilbao Richter. Colección Ensayo. Buenos Aires, 2020. ISBN 978-987-46164-7-0.

**TOMO VIII** – Marcelo Bianchi Bustos (Coord.) con artículos de Claudia Sánchez. Cecilia Glanzmann, Alejandra Burzac Saenz, Mónica Rivelli y Sarah Mulligan. Colección Tesis. Buenos Aires, 2020. ISBN 978-987-46164-9-4.

**TOMO VIII – ANEXO** – *El alance de la alegoría en la Saga de los Confines* de Sarah Mulligan. Prólogo de Graciela Pellizzari. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023.

En formato digital

**TOMO IX** – *Una mirada de la poesía para la niñez* de Graciela Pellizzari. Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos.

**TOMO X** – Coeditado con la Universidad de Costa Rica. Marcelo Bianchi Bustos y Carlos Rubio Torres (Coord.) *Cenicienta, el cuento de los cuentos*. Con artículos de Alicia Origgi, Antonio Rodríguez Almodóvar, Carlos Rubio Torres. Claudia Sánchez, Graciela Pellizzari, Joel Franz Rosell, Manuel Peña Muñoz, Marcelo Bianchi Bustos, María Belén Alemán, María Isabel Greco y Sarah Mulligan. Palabras de Magda Sandí. Ilustración de tapa de Vicky Ramos. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2021. ISBN 978-987-48376-0-8.

**TOMO XI** – Marcelo Bianchi Bustos - Zulma Prina (Comp.). *La mujer en los cuentos clásicos infantiles*. Con artículos de Marcelo Bianchi Bustos, Hugo del Barrio, Sylvia Puentes de Oyenard, Zulma



Prina y Alicia Origgi. Prólogo de Olga Fernández Latour de Botas. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2022. ISBN 978-987-48376-1-5.

**TOMO XII** – Marcelo Bianchi Bustos (Comp.). *El humor en la Literatura Infantil*. Con artículos María Belén Alemán, Hugo del Barrio, Marcelo Bianchi Bustos, Irene de Delgado, María Luisa Dellatorre, María Julia Druille, Marisa Greco, Fernanda Macimiani, Alicia Origgi, Adriana Ortega Clímaco, Raquel da Silva Ortega, María de la Paz Perez Calvo, Zulma Prina, Begoña Regueiro Salgado, Mónica Rivelli, Angélica María Rodríguez Ortiz, Claudia Sánchez, Alma Zolar. Epílogo de Graciela Pellizzari. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-2-2.

**TOMO XIII** – Marcelo Bianchi Bustos – Cristina Pizarro - Zulma Prina. *Hacia una historia de la literatura infantil y juvenil argentina: I*. Prólogo de Honoria Zelaya de Nader y notas de Carlos Skliar y Graciela Perriconi. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-3-9.

**TOMO XIV** – Claudia Sánchez – María Silvia Pérsico – Marcelo Bianchi Bustos. *Italia en la Argentina. Presencia de Pinocho de Carlo Collodi y Corazón de Edmundo de Amicis, dos clásicos de la LIJ*. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-5-3.

**TOMO XV** – Honoria Zelaya de Nader – Fernanda Macimiani. *Luminosa mirada: María Granata en la LIJ homenaje por su legado a la infancia*. Prólogo de Rosalía Arteaga Serrano y Epílogo de Marcelo Bianchi Bustos. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-6-0.

**TOMO XVI** – *Actas de las III jornadas de literatura infantil y juvenil: homenaje a José Murillo 2022* / compilación de Marcelo Bianchi Bustos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2023. ISBN 978-987-48376-7-7.



**TOMO XVII** – *Sabores de la infancia* / compilación de María Luisa Dellatorre y Mónica Rivelli - Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos - Autores: María Alicia Gómez de Balbuena - Mirian Gladys Buffa - María Luisa Dellatorre - Mafalda Leonor Hernández - Mariela de los Ángeles Miranda - María de los Ángeles Lescano Acosta - Cecilia Glanzmann - Mari Betty Pereyra de Facchini - Marta Elena Cardoso - María Isabel Greco - Cecilia Torres Boden - Mónica Patricia Rivelli - Mari Betti Pereyra. - Grupo de investigación literaria de Goya - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2024. ISBN 978-987-48376-8-4.

**TOMO XVIII** – Marcelo Bianchi Bustos (Comp.). *Graciela Cabal: la mujercita-mujer de las letras: un homenaje necesario*. Con artículos de: Marcelo Bianchi Bustos, Eduardo Burattini, Nora Hilb, Carlos Silveyra, Sandra Comino, Ana Emilia Silva, María Laura Burattini, Adriana Hernández, María Belén Alemán, Claudia Sánchez, María Luisa Dellatorre, María Fernanda Macimiani, María Julia Druille, Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino, Graciela Pellizzari, Jorge Alberto Baudés, Marta Cardoso, María Isabel Greco, Mónica Echenique, Mabel Zimmermann, Luis Ángel Della Giovanna, Mari Betti Pereyra, Rodrigo Carlos Hermida Liuzzi, Miriam Persiani de Santamarina, Laura Zulema Narreondo, Norma Gambino. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2024. ISBN 978-631-90682-0-7.

**TOMO XIX** – *Estudio sobre la obra de Constancio C. Vigil* / Marcelo Bianchi Bustos ; Editado por María Fernanda Macimiani ; Prólogo de Dinorah López Soler. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2025. ISBN 978-631-90682-1-4

**TOMO XX** – *Actas de las IV jornadas de literatura infantil y juvenil* ; Compilación de Marcelo Bianchi Bustos ; Hugo Del Barrio ; Miriam Persiani de Santamarina. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2025. ISBN 978-631-90682-2-1



**PROHIBIDA  
LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL SIN AUTORIZACIÓN  
POR ESCRITO DE LOS AUTORES**

Indicar link al libro digital

<https://academiaargentinadelij.org/publicaciones-alij/>



**Editorial AALIJ**

Publicación Digital Argentina  
Mayo de 2025

