

EXPLORACIONES TEATRALES.
LA ESCRITURA DRAMÁTICA FEMENINA EN ARGENTINA
(1965-1997)

Per HALIMA TAHAN FERREYRA
Argentina

Me gustaría comenzar esta conferencia con una pequeña reflexión para seguir luego con una experiencia de trabajo, sobre las dramaturgas argentinas, que quisiera compartir con Uds.

He aquí la reflexión: lo femenino no puede ser considerado un reducto de la diferencia "vigilado por mujeres" sino una zona de mucha más amplitud, movilizadora de utopías.¹

Vaya ahora, la experiencia en cuestión: a mediados del año 1995 comencé a plantearme, desde un punto de vista teórico, qué sucedía con la escritura dramática producida por mujeres en mi país. El estímulo externo provino de una invitación que me hicieron unas colegas alemanas para participar, en Berlín, en un encuentro sobre el teatro latinoamericano. No tardé mucho en darme cuenta de que el material sobre el tema —como también sucede en muchos otros campos de la cultura en Latinoamérica— era francamente exiguo y que no existían los datos básicos mínimos como para generar a partir de ellos una reflexión sistemática sobre el tema.

Las amigas alemanas me habían sugerido hasta un título, vasto y general: *De Griselda Gambaro a Diana Raznovich*; Griselda, nuestra dramaturga más célebre, y Raznovich, una autora, algunas de cuyas obras han sido traducidas al alemán. Ese título implicaba un recorrido transitado por muchas otras voces, desconocidas quizás para los alemanes, pero no para mí.

Podía haber optado en aquella ocasión en hablar de mí misma, de mi propia poética pero también sabía —y sentía— que el desafío era mucho mayor y que mi voz cobraría una significación mucho más intensa recortándose sobre ese paisaje dramático que las mujeres de mi país hemos contribuido a diseñar.

Las demandas eran muchas y fuertes: cómo producir un saber desde un lugar no autoritario, burlándose de la omnipotencia del especialista y de la clausura académica bajo cuya protección subsisten los paradigmas de un conocimiento tradicional.

Cómo lograr un diseño que nos acercara a nuestro objeto: la dramaturgia femenina argentina de las últimas décadas (período de 1965 a 1997) a través de una epistemología a tono con las especificidades culturales de ese período.

El título *De G. Gambaro a D. Raznovich* —que se nos propuso desde Berlín— entrelaza dos nombres cuya significación global sólo puede surgir del modo en que se relacionan con otras voces de la dramaturgia argentina y, especialmente, con otras voces de mujeres las que en conjunto van hundiendo la escritura dramática femenina de nuestro medio. Voces distintas entre sí —no reducibles a una voz femenina— cuyas estrategias artísticas también difieren. Dentro de sus obras es posible encontrar narraciones que reflejan modalidades propias de las mujeres desde un espacio bastante realista u otras que apelan a temas no vinculados en forma directa con la problemática femenina. Y también las hay más rupturistas...

Pero también se trata de relacionar esos nombres y esas voces con la institución teatral y con el campo cultural de donde surgen los datos concretos acerca de las condiciones de producción donde fueron gestadas.

Se trataría, entonces, de elaborar propuestas historizadas. De reflexionar a tono con las peculiaridades culturales del medio social específico sobre el que se está operando que, de hecho, no es de naturaleza homogénea. Como dice Harstock "las epistemologías surgen de circunstancias materiales distintas"; el trabajo sobre la construcción de una nueva comprensión del mundo "sensible a la diferencia" facilitaría la emergencia de los grupos marginalizados con nombre y voz propios con participación activa "en la definición de los términos de interacción".²

A partir de la sugerencia inicial que nos realizaron desde Alemania, nosotras comenzamos con una tarea ardua pero apasionante: repertoriar esas voces —algunas de las cuales ya conocíamos— para posibilitar la emergencia de sus nombres propios, no en forma aislada, sino particularizándolos en su propia singularidad. Por cierto, que circunscribimos un período: desde 1965 a la actualidad. Comenzamos por la actualidad y elaboramos una lista inicial de aproximadamente unos 40 nombres que luego se amplió a 80, y que al cierre del trabajo había llegado a casi 200 nombres.

Para afrontar la construcción de ese repertorio fue necesario "desplazarse de algunas categorías" que circulan de modo corriente en relación a la literatura y que escinde el campo entre buenos y malos escritores, esa línea divisoria de trazo elitista deja en sombras toda una zona de la literatura. El argumento de la "calidad" opera en forma excluyente.

Sin considerar que todo da igual en materia literario-teatral, a la hora de abrir juicios o plantear clasificaciones se torna necesario afinar criterios y funcionar desde categorías diversificadas que permitan "aprehender la complejidad del fenómeno literario".³

El desplazamiento en relación a los parámetros tradicionales de evaluación abre vías hacia zonas inexploradas "donde la literatura hesita, todavía, entre el amateurismo y el profesionalismo".⁴ Autoras con un solo libro, ediciones realizadas por las mismas escritoras..., también tuvimos que cuestionarnos la noción tradicional de dramaturgia, de ese modo pudimos repertoriar a aquellas directoras que realizan un trabajo sobre los textos en el rubro drama-

turgia de dirección —del que se dan varios ejemplos—. También consignamos la dramaturgia de actuación —rubro en el que figuran aquellos textos elaborados por actrices para su propia producción— y la dramaturgia autoral, o sea, aquella destinada a la específica producción del texto literario dramático. Desde ya, que esta clasificación responde al hecho de considerar al teatro una práctica escénica compleja de distinta naturaleza que la literaria y que presupone entre ambas una relación de *confrontación* y no de sometimientos.

Si bien la producción de textos dramáticos es menor en relación a la que se da en otros géneros, en Argentina hay muchas más mujeres que escriben teatro de lo que, normalmente, se supone. Nuestro registro así lo confirma. De todas maneras, aquí se ha dado un hecho vinculado al tema de la *notoriedad*: cuán pocas son las mujeres que han logrado un *reconocimiento simbólico* importante. En el caso argentino hay un nombre notorio y trascendente: el de Griselda Gambaro. Luego vienen bastantes nombres, algunos de ellos con mucha circulación pero los más, están lejos de lograrlo.⁵

El caso de Griselda Gambaro, en cuanto al eje de la notoriedad, es bastante excepcional, y por varios motivos. Uno de ellos es que ya su emergencia en el campo cultural, en la década del 60, aparece vinculada a las poéticas de descalce que buscaban desestabilizar al canon realista de amplia hegemonía. Si aceptamos el hecho de que un escritor/a para acceder al estatus de tal, no depende tan sólo del ejercicio solitario de su práctica sino también de los avatares institucionales y de las articulaciones del campo intelectual de su época, es importante señalar que la época de Griselda fue excepcionalmente propicia en nuestro medio, de una intensa productividad. Sobre ella, Gambaro se recorta como una protagonista de la renovación teatral y ese punto, si se trata de relatar el teatro femenino, es revelador ya que nuestra principal referencia dramática ostenta la marca de la rebelión al canon y la del protagonismo, es decir, una actitud cultural activa en franco contraste con la norma.

El estreno de *El desatino* en 1965 generó enfrentamiento ejemplar entre realismo y absurdistas. Esta obra de Griselda fue estrenada en el Instituto Di Tella que era el epicentro de la neovanguardia argentina bajo la dirección de Jorge Petraglia. De esta época datan: *Viejo Matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968), una de las obras más significativas.

En esta segunda mitad de los 60 comienza a gestar sus primeras piezas Diana Raznovich: *El buscapíés*, *Plaza hay una sola* (1968) que es el segundo miembro de ese binomio de nombres propuesto desde Alemania. En la década del 70, en la que el campo cultural se encuentra fuertemente politizado, comienzan a publicar autores cuyas producciones muestran una gran orientación hacia el contexto. Aquí me gustaría recordar a María Escudero, la "líder" del Teatro Libre de Córdoba, quien a la par del grupo —de los más representativos del teatro político del 70— produjo todo un repertorio de creación colectiva.

También cabe traer a colocación *Juegos a la hora de la siesta* (1975), de Roma Mahieu, dirección de Julio Ordano, que es recordado por la crítica por

su gran teatralismo —una obra dos veces premiada en 1977—, estrena *María la muerte* y esta es una voz que luego se pierde de nuestra escena.

Otra de nuestras aspiraciones iniciales era que el relevamiento de autoras iniciado no quedara en mero repertorio destinado al archivo, y que las entrevistas planteadas trascendieran la conversación sobre la ubicación material de la mujer en la institución teatral —por importante que esta conversación fuera— para adquirir la contundencia de un gesto transformativo. De ahí que la *crítica y la construcción* aparecieran como dos actividades inseparables de este enfoque que buscaba iluminar y sostener una forma de conocimiento y de reflexión orientados dialógicamente.

Por esta razón modificamos el modo de realizar las entrevistas —para tornar mucho más vivo el vínculo con las autoras—. Así fue que intentamos realizar un tipo de encuentro más amplio; un espacio de mujeres —acotado por cierto— donde confrontar nuestras experiencias personales y donde comenzar —o al menos intentar— a construir nuevas mediaciones para significarnos, para realizar nuestros deseos, y darnos posibilidades nuevas de relacionarnos con el mundo —y el poder— y de intervenir en él desde un lugar y una modalidad propias.

Es muy probable —ya ha sucedido en otras circunstancias— que estos aspectos del trabajo, toda una laboriosidad en relación a buscar nuevas formas de generar un saber, no sean tenidas en cuenta y que, desde los lugares institucionales, se lo registre como un relevamiento. Esta resignación, parcialmente cierta, tendería a minimizar y anular el verdadero sentido de la experiencia ya que lo que pretendemos a través de ella es iniciar una práctica —que sin rescindir lo específico del trabajo teatral encarado— sirva a esa nueva comprensión del mundo, más justa, sensible a la diferencia, como se decía con anterioridad.

No es que se tratara de un hecho excepcional en el campo de la investigación; por el contrario, se trataba de una actividad pequeña en crecimiento que se cuestionaba los pasos a seguir en función de algunas premisas como la de no separar el teatro, en ese caso especialmente, de la vida de las mujeres teatristas, de no separar los textos del contexto, la teoría de la práctica.

En relación con el tema de la resignificación empobrecedora de experiencias diferentes, asentadas en valores que desafían las estructuras monovocales vigentes, aparece otra cuestión importante: la de la *dificultad de actuar a nivel simbólico* y de lo complicado que resulta apreciar su eficacia.⁶

A través de las entrevistas y en las reuniones que diseñamos para llevar adelante nuestro trabajo, buscamos averiguar el lugar que las dramaturgas, y más extensamente teatristas, ocupamos en la institución teatral del país. Incorporar los parámetros de identidad sexual al análisis de esa institución pondría en evidencia de un modo más preciso los mecanismos de exclusión que pesan sobre las mujeres, pero también arrojaría importantes datos acerca de los lugares que el sistema nos tiene "reservados" y acerca de la *naturalidad de la escritura dramática* misma que se está produciendo.

Así es que podría resultar significativo apuntar algunos datos acerca de nuestro campo teatral; las instituciones que lo componen (teatros, fundaciones, centros académicos, organizaciones no gubernamentales e independientes) están, en su mayoría, dirigidas por hombres. En esas instituciones académicas la estructura en sí es patriarcal, es decir, que las mujeres estamos, pero conforme a una definición o una figura que no es la nuestra. En general, no ocupamos el lugar del sujeto que en estas estructuras de autoridad es masculino.

Otros apuntes: observamos en la lista de publicaciones que realiza una institución independiente, que sobre cinco títulos editados sólo uno corresponde a una autora. Y sobre sesenta títulos aparecidos en Buenos Aires en 1995 y 1996 sobre obras dramáticas argentinas publicadas, cinco son de mujeres.

Frente a las características que presenta el campo teatral argentino podría plantearse una hipótesis o al menos una pregunta: ¿cuánta incidencia tiene en esta situación el temor a lo mixto? Con Mozet podemos decir que no es lo femenino tan sólo lo que genera temor en lo mixto. También se rechaza lo complejo, porque lo mixto implica el aprendizaje de la complejidad. Edgar Morin plantea que la complejidad "no es pensar tan sólo lo uno y lo múltiple, es también pensar en lo cierto y lo incierto, lo lógico y lo contradictorio".⁷

Nuestro inicial proyecto sobre las dramaturgas argentinas, con sus estimulantes desafíos y expectativas, quedó limitado a causa de cuestiones presupuestarias; la institución que iba a financiar la investigación, finalmente redujo drásticamente su ayuda, así que debimos —como tantas otras veces— reestipular el trabajo en función de esas nuevas condiciones. Entonces, decidimos continuar con el catálogo que incluye nombre, títulos de obras y fechas de estreno y/o edición de las autoras que componen el relevamiento que, como decía anteriormente, llega casi a doscientas.

De este modo creo que hemos, al menos, cumplido con ese arduo y lento desafío que significó repertoriar las voces de las autoras mujeres; este repertorio es contundente en cuanto a la presencia de la mujer en el teatro argentino que de hecho es muy poco visible. Aquí se puede argumentar que se trata de la cantidad y no de la calidad pero a nivel de la institución teatral esa cantidad de obras es completamente significativa y su presencia modifica sin duda el campo teatral al ampliar los linderos de ese campo. Por otra parte, al demostrar la existencia de un corpus importante se abre la posibilidad de iniciar estudios mucho más específicos y reveladores, no tan sólo acerca del teatro escrito por mujeres, sino también del teatro argentino en su totalidad.

También me pareció importante incluir en la edición que saldrá a fin de año sobre este trabajo, una serie de artículos sobre algunas de las autoras mencionadas realizados por estudiosas del teatro argentino en cuyo rubro son mayoría. Dichas autoras son: Carmen Arrieta y Cecilia Propato, Luisa Calcumil, Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Sonia De Monte, Alicia Muñoz, Diana Raznovich, Mónica Rivelli, Patricia Zángaro, Cristina Escofet y Susana Torres Molina.

Para esta ocasión he seleccionado a dos de esas autoras para referirme brevemente a ellas, ya que son las que con más claridad se inscriben en la franja de la experimentación: Susana Torres Molina y Cecilia Propato.

En la década del 70 Susana Torres Molina (1956) inicia su actividad cuya obra *Extraño juguete* (1978) consiguió importante circulación —fue presentada en España, Nueva York y Washington, además de Buenos Aires—. También su pieza *A otra cosa mariposa* (1987), donde intenta una crítica al patriarcado, fue estrenada en Londres y en Washington. De 1985 data *Espiral de fuego* seguida por *Amantísima* (1988), texto abierto en el que explora la relación madre-hija. *Unio mystica* (1991), en la que aparece reafirmado el universo femenino, y *Canto de sirenas* (1995) completan la producción conocida hasta el momento de esta teatrística.

Lo femenino es un fuerte punto de articulación de sus obras. Para la construcción de esta dimensión teatral femenina, esta autora apela a ciertos mitos clásicos.

Como sostiene la investigadora Perla Zayas de Lima "el empleo de estructuras y personajes míticos y el retorno a formas 'originales' del drama y el ritual es un hecho fácilmente verificable en el panorama teatral argentino contemporáneo".⁸ Dentro de este panorama, esta estudiosa señala como llamativo la emergencia, en la última década, de un teatro realizado por mujeres que a través de la resemantización de muy distintos mitos —algunos provenientes del folclore o del ámbito político, social o religioso— plantean sus nuevos interrogantes en el teatro. De Griselda Gambaro a Mónica Cabrera; Susana Belloti y Silvia Vladimivsky en el campo del teatro-danza. También la directora Mónica Viñao —que ha trabajado con Tadashi Suzuki— y la mapuche Luisa Calcumil.⁹

En una de sus últimas obras, *Canto de sirenas* (1994), Torres Molina vuelve a apelar a los mitos para interpretar el mundo femenino de hoy; así aparecen resignificados el mito de las sirenas y el de Ícaro; aquí las sirenas no cantan seductoramente para propiciar la destrucción, sino que aparecen dotadas de una marca positiva.

En cuanto a *los modos* en que esta autora produce sus textos, me parece esclarecedor citar su propia opinión: "En *Extraño juguete*, por ejemplo, una de mis primeras obras, utilizaba un lenguaje lineal, era una historia donde otorgaba mucha importancia a los diálogos, a la construcción de los personajes. En este caso —*Amantísima*, obra de 1988— asumo la necesidad de meterme más en zonas, tal vez más caóticas, o sea que cada vez le fui otorgando más prioridad a la imagen. Y, en todo caso, el texto, la palabra surge como la necesidad irremediable".¹⁰

Cecilia Propato es una de las exponentes de la generación más joven de la dramaturgia argentina. Se encuentra muy próxima a la obra de Griselda Gambaro, cuyas marcas son claramente perceptibles en sus trabajos. Como bien dice Julia Elena Sagaseta —investigadora— no es la suya una escritura epigonal, sino que "más bien se coloca en una tradición y trata de recrearla y

experimentar con ella".¹¹ También es muy relevante la figura de Beckett en el universo dramático de esta joven autora que ya cuenta con siete piezas teatrales: *Pieza veintisiete* (1996), *Ocho* (1996), *Obras cortas para momentos largos* (1996) y de 1995, *Piezas breves*.

A diferencia de muchas otras jóvenes autoras, Cecilia Propato no ha surgido del espacio de la actuación; se desempeña como periodista y se dedica también a la investigación teatral.

Pieza veintisiete, obra estrenada en 1996, "comienza —comenta la crítica Julia Elena Sagaseta— con una fuerte marca beckettiana a través de los personajes y sus relaciones y también en el manejo de la ambigüedad como principio constructivo". Para Sagaseta, la sexualidad, o más precisamente la genitalidad, es el tema que convoca a los protagonistas de esta obra cuyo vínculo se caracteriza por la crueldad que se acrecienta a medida que transcurre la acción.

Los personajes centrales —que conforman un binomio masculino— juegan alternativamente el rol de dominador o dominado. La agresión es la única forma de relación posible. A través del grotesco "se produce y conjura la crueldad".¹²

En otra de sus obras, *Ocho*, Propato apela a la construcción del personaje desde un lugar no tradicional, y elabora esta pieza con fragmentos.

Esta autora se ubica en "una línea experimental que arranca en la vanguardia y concibe figuras sin carnadura, sin historia".¹³ La violencia, el absurdo de las situaciones, el tema de la incomunicación, hablan a las claras de su filiación con el teatro de los años 50, cuya recepción más acabada y productiva fue realizada en Argentina por Griselda Gambaro.

No obstante la auspiciosa apertura que significó, en su momento, el trabajo innovador y rupturista de Griselda Gambaro, no son muchas las manifestaciones, a nivel de escritura dramática, que testimonien una abierta voluntad a experimentar en torno a las posibilidades del lenguaje dramático. Dentro del teatro argentino, el espacio hegemónico no está representado por este sector, y esto sólo puede comprenderse en relación a la evolución y a las características que éste presenta.

Me gustaría poder mostrarles mejor el teatro que se produce en un país como Argentina, ubicado en la periferia del mundo, exponente de una cultura de mezcla sin igual. Si pudieran acercarse como virtuales espectadores a ese mundo escénico se encontrarían con una oferta enorme y variada que va de los clásicos occidentales a Discépolo —un conocido autor nacional, muy popular—, del clown al teatro serio de introspección, pasando por el teatro danza, la revista y el teatro de los objetos. La cartelera del 96, entre estrenos y reposiciones, sumó 320 espectáculos —claro que estamos hablando de la capital de Argentina, Buenos Aires, que es considerada una metrópolis cultural latinoamericana—. En mi país se da otro fenómeno, el paisaje escénico se encuentra fracturado —por razones de centralización política y cultural—: el de la capital,

Buenos Aires, y el del resto del país, las provincias que cuentan también con toda una actividad teatral; diferenciadas sobre todo por las formas de producir.

Frente a este heterogéneo panorama teatral creo que cabe una aclaración. Si bien las corrientes innovadoras no son hegemónicas tampoco se ubican exclusivamente en los márgenes del campo teatral; se pueden encontrar piezas de autores más comprometidos con la inventiva escénica contemporánea en los teatros oficiales como también en otras salas más alejadas de los circuitos reconocidos por el gran público.

Y también creo que cabe interrogarse acerca de lo que significa en la actualidad "experimentación", cuál es su alcance; cuándo, a partir del 68, se produce una "masificación" de la vanguardia que hizo de la categoría de lo nuevo y del gesto innovador, un valor en sí mismo.

De mi escritura y sus fantasmas

En los orígenes de mi escritura se encuentra la poesía: fragmentariedad, esfuerzo supremo de síntesis, búsqueda infatigable de la imagen restallante de significación. Mi primera producción fue poética, lo que no excluyó mi curiosidad y avidez por otras artes: la plástica, el teatro. Del teatro siempre me subyugó —para mí era el colmo del juego— ese pacto especial entre actores y espectadores que hace funcionar el mundo de la representación; la ficción teatral me fascinaba y divertía.

Mi primera propuesta dramática fue *El entierro: conferencia ilustrada*, que data del año 1982. Era una suerte de agit-prop poético. Era la época de la dictadura en mi país, y por lo tanto de la censura. La oblicuidad del texto era obligada y la complicidad con los espectadores, esencial. El espectáculo mezclaba la narración, la poesía y tanto la denuncia como la parodia. La conferencia era leída en escena, a contrapunto, por dos personajes; simultáneamente sobre el fondo del escenario se proyectaban textos —en su mayoría poéticos— e imágenes. Terminada la conferencia, continuaban dos sketches a través de los cuales se parodiaba tanto el anacronismo literario —se representaba un recital tradicional de poesía— como al neovanguardismo abstruso y a la crítica académica anclada en un formalismo de cuño estructuralista. La tercera parte era la del entierro propiamente dicho —un cortejo acompañaba al féretro, dentro de él el cadáver del pasado, del miedo, las derrotas...—: dos años después se produjo el retorno de la democracia.

Fue con el taller literario que yo dirigía, entonces, que abordamos la producción de este espectáculo, taller que funcionaba en el marco de la Sociedad Argentina de Escritores de Córdoba. Ese año decidimos publicar los mejores trabajos y presentar la edición de un modo diferente. A partir de ahí inventamos *El entierro*, que formaba parte de las actividades públicas de la Institución dentro de la cual había muchos que no estaban identificados con los ímpetus de la joven directora del taller.

El entierro implicaba que en lugar de pensar la plaqueta y leer los poemas, como la rutina exigía, representamos en el escenario la parodia de un

recital de poesía, amanerado y decadente como lo era la cultura oficial de ese momento, caricatura cultural, esencialmente muerta y, por lo tanto, enterrable. Para interpretar los sketches convocamos a los jóvenes alumnos del Seminario de Teatro de la Provincia —inclusive los textos del sketch no eran obra mía sino de otros colaboradores—; a mí me pertenecía la dramaturgia general de la pieza, el texto central de la conferencia y la coordinación de todo el evento. En realidad esta forma colectiva de producir era difícil de manejar con eficacia pero se transformó en todo un desafío. Había que dar forma a los lenguajes que intervenían, ensamblarlos en la conferencia, la relación entre el texto, imagen y sonido era muy fuerte.

Es curioso para mí misma ver el modo en que emergí en el mundo teatral, *dirigiendo una obra, por cierto, atípica*. Son esos rasgos los que aparecen marcando, desde los inicios, mi trabajo: el estar ligada a la totalidad de la práctica teatral, y no sólo a la literatura dramática y a lo *atípico* en el sentido de ubicarse en las fronteras de otras prácticas artísticas de un modo activo.

De 1982 a 1988, fecha en la que comencé a escribir *El viaje de Gilgamesh*, trabajé de lleno en el campo del teatro. Fui miembro de la Comisión Organizadora del Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba cuya primera edición data del 84, dirigía la Oficina de Prensa y me ocupaba de las ediciones especiales del Festival. Durante esos años desarrollé una tarea, para mí fascinante: la de dramaturgista —del alemán Dramaturgin— en el teatro del Goethe Institut de esa ciudad. El dramaturgista es una suerte de consejero literario y artístico de la compañía y a mi cargo estaba preparar los análisis de la obra, elaborar el libreto, trabajar el texto con los actores, hacer la crítica del proyecto, preparar el programa y el material de difusión y documentación del trabajo. Esta tarea me enseñó muchísimo acerca de la práctica teatral misma, de sus mecanismos más esenciales, sin duda mi escritura le debe mucho a ese aprendizaje.

El viaje de Gilgamesh es una reescritura de la epopeya, mi desafío consistía en traer ese texto a nuestra época creando una situación de diálogo con esa milenaria cultura; creo que una de las posibilidades del teatro es la de promover el diálogo con otras culturas ya sean presentes o pasadas. Desde ya que la textualidad original está modificada, y por cierto que trabajé en ese texto con un enorme respeto, los cortes, los agregados están cuidadosamente realizados, pero en términos básicos diría que he mantenido el relato original planteado en la epopeya.

Del antiguo relato me atrajo el modo en que está planteado el mito de la inmortalidad. El conflicto de Gilgamesh, entre su condición moral y su aspiración a la eternidad, adquiere una tensión tan fuerte que sólo la imaginación dramática, creo, puede hacerse cargo de un modo más directo de esa tragedia.

Para mí el *viaje* que Gilgamesh emprende en busca de la inmortalidad es paradigmático. Por extensión, el viaje adquiere toda una plenitud de significados, es una experiencia de los límites, una temeraria exploración de las fronteras de lo humano. La pasión, la entrega total que pone en su bús-

queda de lo imposible lo convierten en el personaje capaz de representar con más énfasis el gesto más patéticamente humano: el miedo a morir.

Humano, demasiado humano para transformarse en divinidad, Gilgamesh que al comienzo de la obra aparece omnipotente, invencible en la acción, despótico con los suyos, termina dejándolo todo para ir a los confines del mundo intentando arrancarle una respuesta a lo desconocido.

Más de una vez, sobre todo en Europa, me han preguntado porqué una latinoamericana elegía esta epopeya para elaborar una obra; ya he mencionado algunas de las cuestiones que me impulsaron a elegir el poema... Gilgamesh es uno de los textos más antiguos de la historia, es patrimonio de la humanidad y si bien estamos en los extramuros del mundo —y por aquí las cosas no suelen ser tan diáfanas— damos fe de que formamos parte de ella; por lo tanto, podemos disponer de su herencia con toda autonomía, tan libremente como cualquier artista de otras latitudes. Por otra parte, en nuestro país, el enorme proceso inmigratorio superpuso disímiles culturas. Hablamos de cultura de mezcla y las formaciones culturales llevan inexorablemente esa marca. Que por aquí "ande suelto" Gilgamesh no debería sorprender a nadie; por estos lugares, lo diferente, lo distinto es mucho más frecuente que lo semejante. Mi propio nombre lleva la impronta de la cultura exótica y lejana para los argentinos; la herencia visible de un abuelo —al que no conocí— al que también sedujo el mito de América.

Esta propuesta sobre Gilgamesh apela a los elementos sonoros: voces, efectos, música. El texto que yo he re-articulado, me resulta casi inconcebible en forma aislada, sin interactuar con los otros lenguajes. Trabajamos mucho con el músico para conseguir formalizar a través de lo escrito nuestra aspiración totalizante. También había una cuestión práctica: la de enviar una muestra del guión a emisoras radiales, y había que puntualizar el proyecto en vistas a una virtual producción del mismo. No se trata de una apariencia sonora, lo sonoro está comprometido con el sentido del texto. Esta actitud culmina en el pentagrama del Episodio V. Cuando Gilgamesh pierde la planta de la eterna juventud, después de haber hecho lo imposible por obtenerla, se desquicia, se desespera y en todo el texto comienza a funcionar de un modo alterado: sonido, voces y música se mezclan, se confunden.

En cuanto al trabajo sobre el texto dramático mismo, el procedimiento de montaje permitió la distribución diferente de los materiales del texto original en la construcción de la nueva propuesta.

Hablo de propiciar una diálogo con ese antiguo texto, desde nuestro lugar, desde nuestro tiempo y no de una vuelta al pasado, de reapropiarnos esa obra desde aquí, un aquí conflictivo pero vivo. Lo que propongo con *El viaje de Gilgamesh* es un viaje hacia adelante, hacia lo nuevo del porvenir.

En Gilgamesh yo trabajé intensamente en la búsqueda de una forma de representación del texto que diera cuenta del juego simultáneo de los lenguajes propuestos: música, sonido, texto de acotaciones o *regie* y el texto dramático mismo. Hubo que inventar una suerte de notación para marcar las en-

tradas y salidas de música y sonido, cada pauta musical fue trabajada y probada con el músico acorde a la propuesta dramática. Este trabajo del maestro Kröpfl, compositor y director del Laboratorio de Música Contemporánea de Buenos Aires, fue muy productivo y revelador; me permitió experimentar las afinidades entre música y palabra, sus cruzamientos posibles, los contrapuntos reveladores que pueden generarse... El otro paso era articular gráficamente esa experiencia. Las páginas de la obra quedaron constituidas por cuatro columnas, marcándose en el texto teatral las entradas y salidas de música y sonido. Todo este trabajo duró casi tres años. La obra fue estrenada en Córdoba, en 1992, en el marco del Festival Latinoamericano. Luego vino *Operaciones Divinas*, una pieza que data de 1992.

En *Operaciones Divinas* aparece nuevamente la reescritura, esta vez de Borges, es a partir de *Los dos reyes y los dos laberintos*, una brevísima historia de menos de una página, que yo comencé a inventar *Operaciones*. Luego fui incorporando elementos de *El inmortal*. Aquí reaparece nuevamente el tema de la reescritura y el mito, otra vez, el tema de la inmortalidad. De hecho que, para mí, reescribir significa hacer emerger un nuevo objeto estético. Esta reescritura "implica una operación de recuperación, selección y recreación de elementos que, integrados a una nueva estructura cumplen otras funciones".¹⁴

La primera parte de la obra tiene como escenario una isla de Babilonia, el desierto y, como personajes centrales, al rey de esa isla, a un rey árabe y a una mujer. La segunda parte se desarrolla a comienzos de nuestro siglo, en Buenos Aires, en donde reaparecen el árabe y el babilonio, que han obtenido la inmortalidad, y una mujer, otra, pero que escénicamente opera en continuidad con la de ese primer tramo. En *Operaciones*, dice Adriana Boria, estudiosa de la obra, "el sujeto femenino además de ser el personaje bisagra, se constituye un personaje central del texto dramático. Se podría decir que es un agente que posibilita el desarrollo del conflicto dramático".¹⁵

En esta obra entran en conflicto: saberes, el de la mujer y el del rey babilonio; la dimensión humana y la inmortal; el mundo supuestamente civilizado del babilonio y el mundo supuestamente bárbaro del árabe... Pero también aparece —algo que ya está en Gilgamesh y creo fundamental—: la relación entre memoria y escritura, entre la posibilidad de trascender y la palabra.

Silvia Barei finaliza su artículo sobre *Gilgamesh* haciendo referencia a ese tema, y también lo hace Adriana Boria al finalizar el suyo sobre *Operaciones*, y dice lo siguiente: "*Operaciones Divinas* no es tampoco la referencia a una búsqueda fantástica de una inmortalidad material —que es sin duda una línea posible de lectura— ...encontramos que los términos señalan, un poco más allá: la función de la palabra, como recuperación de la memoria, se revaloriza y adquiere un estatuto particular... *Operaciones*, entonces, que no se refieren ya a un hacer pragmático, sino que en el hacer se manifiesta el hacer de la palabra. Es la palabra del teatro, la palabra puesta en escena la que no muere, trasciende los tiempos y los textos. Siempre es otra, como las dos mujeres de la obra. Cada vez que se levanta el telón es 'otra' (la palabra, la mujer) y es la misma".¹⁶

Ahí está el nudo de mi trabajo, es el hacer con la palabra, no una palabra general, sino una palabra enclavada en la escena, en los bordes de la escena donde se alimenta de su experimentación con los otros lenguajes del arte, una palabra escrita en español con inflexiones latinoamericanas que proviene de una geografía lejana, del sur del mundo y de un cuerpo y una voz femeninas.

La muerte viva es mi último trabajo —tanto el texto de *Operaciones Divinas* como el de esa obra están trabajados a dos columnas: la de la *Regie* y la del texto—. Aquí también he trabajado con un músico, Carmelo Saitta. Esta obra tiene mucho de coreográfico; la primera parte se llama *La Muerte y la fiesta*, y está elaborada a partir de los ritos funerales del noroeste argentino, y que son propios de la cultura aborigen: la calchaquí. Todo el desarrollo de esta parte propone un recorrido que va del duelo a la alegría de la fiesta, con lo que se festeja el nacimiento de un nuevo ciclo de vida. El segundo recorrido se denomina *La muerte bárbara*, se refiere a la muerte violenta, allí he trabajado sobre *El matadero*, un cuento clásico de nuestro siglo XIX y que registra muy bien el espíritu violento de toda época. El tercer recorrido se denomina *La Muerte fría* y está referida a la percepción negadora de la muerte que se da en la cultura contemporánea.

Cuando un grupo de teatro de Buenos Aires se interesó por la obra, comenzamos a fantasear sobre el sentido y el alcance de la propuesta. Fue en esas sesiones de trabajo que se me ocurrió la idea que los artistas ocupan en la sociedad, una suerte de lugar chamánico, en la medida en que es capaz de tender puentes hacia otros mundos —imaginarios o reales—, de retomar el contacto con lo que ya fueron por su poderosa capacidad de simbolización. Hoy aquí, como el Chamán, busco tender puentes hacia el mundo de ustedes: el de la sensibilidad, el del teatro y el de la cultura, un mundo extraordinario al que con generosidad me han permitido acceder.

NOTAS

1. RICHARD, NELLY. *La Estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Fco. Zeners, 1989. Pág. 21.
2. HARSTOCK, NANCY. "Foucault sobre el poder: ¿Una teoría para mujeres?", en *Feminismo/Posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria, 1992. Pág. 31-32.
3. MOZET, NICOLE. "La place des femmes dans l'institution littéraire", en *Du Féminin*. Québec (Canadá): Le Griffon d'argile, 1992. Pág. 251.
4. MOZET, NICOLE. Op. Cit. Pág. 254.
5. Un reciente premio instaurado para promover y difundir la labor de las dramaturgas argentinas a instancia de la Comisión de la Mujer de la Asociación Argentina de Actores y el Encuentro Mujer y Teatro ha respondido desde otro lugar a esta necesidad, montando un dispositivo propio de reconocimiento simbólico a través del concurso Rosa Guerra.
6. CIGARINI, LIA. "Apasionadas por la política, indecisas para actuar en la vida pública". *El viejo topo*. N. 73. Madrid, marzo de 1994.
7. MORIN, EDGAR. "Epistemología de la complejidad". *Nuevos Paradigmas, cultura y subje-*

tividad, compiladora Dora Fried Schnitman. Buenos Aires: Paidós, 1994.

8. ZAYAS DE LIMA, PERLA. "Susana Torres Molina. La mujer y el Mito", en *Dramas de Mujeres*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1996. En prensa.
9. Indios araucanos que habitan en los valles centrales de Chile que extendieron su influencia al sur de Argentina.
10. Cita de una entrevista aparecida en el diario *La Prensa*. Buenos Aires, 31-1-1988.
11. SAGASETA, JULIA ELENA. "Renovación y experimentación: sobre nuevas dramaturgas", en *Dramas de Mujeres*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1997. En prensa.
12. SAGASETA, JULIA ELENA. Op. Cit. supra.
13. SAGASETA, JULIA ELENA. Op. Cit. supra.
14. BORJA, ADRIANA. "Sujeciones e identidades: el sujeto femenino en *Operaciones Divinas*", en *Dramas de Mujeres*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1997. En prensa.
15. BORJA, ADRIANA. Op. Cit. supra
16. BORJA, ADRIANA. Op. Cit. supra.