



Entre paréntesis

Hablar de otra cosa para hablar de uno mismo

La viva mezcla
la total mezcla plena
la pura impura mezcla...
Oliverio Girondo

¿Cómo inventar desde una tradición que es –y no es– *nuestra*?, se pregunta Griselda Gambaro desde *El teatro vulnerable* (2014), libro de crítica y ensayos en donde la dramaturga recupera muchas de sus reflexiones acerca de temas insoslayables como la relación entre literatura y teatro, el diálogo de las obras con su contexto sociohistórico, el rol de la mujer en la actividad escénica, la técnica teatral, entre otros. Allí sostiene Gambaro que la tradición –bella y enriquecedora– también puede devorarnos; ante esto, lo que debemos hacer es “adoptar sus jerarquías, imitar creyendo que imaginamos, repetir creyendo que transgredimos. Hablar desde el lugar del eco” (p. 48). Inventar, en este sentido, es apropiarse, y la *apropiación* es caníbal: no es imitación, no es adaptación pasiva y acomodaticia, la apropiación fagocita, remeda, parodia la cultura de la cual se adueña para colmarla de sentidos nuevos, para crear algo diferente, *otra cosa*.

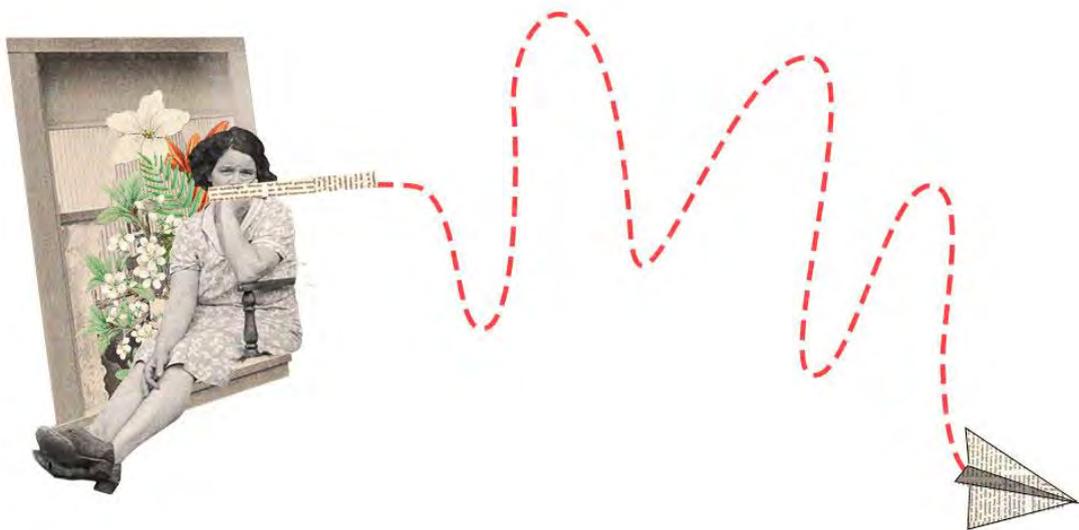
A su vez, Beatriz Trastoy, investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* (2017), propone un concepto de *traducción* que nos interesa poner en diálogo con esta idea de Gambaro. Trastoy sostiene que existe una suerte de paralelo entre el devenir de la práctica de la traducción y el del trabajo escénico. La apropiación gambariana es un procedimiento recurrente de su poética, un mecanismo que representa una ideología, una forma de ver el mundo, de acceso a la realidad social, de explicar las construcciones culturales en su complejidad, un modo que “siempre nos conduce más allá”; es una manera de reclamar lo propio y dejar una huella, es ese regreso hacia nosotros mismos para revelarnos e interpelarnos (2014, p. 210). En el mismo sentido, Trastoy sostiene que la traducción va más allá de la mera trasposición lingüística; traducir es “parafrasear, comentar, parodiar, recodificar, interpretar, remitir, reescribir, trasladar, transformar, apropiar, citar, mediar, vulgarizar, traicionar” (2017, p. 182); es decir, supone diversas operaciones sintácticas y semánticas, pero también retóricas, pragmáticas, entre las lenguas y entre los lenguajes.

Estas operaciones son similares a las que se dan en el proceso de toda creación artística y cultural. Así, la apropiación y la traducción son el resultado de un “deseo de reescritura”, de tomar un discurso y llevarlo a decir algo más, algo nuevo, tensionarlo con lo propio para decir algo diferente, ampliar el horizonte de su propia lengua, de su propio código.

En lo que concierne particularmente a la escritura, para cada escritor la praxis funciona de modo distinto y exige rituales privados, particulares, únicos, que se demuestran poderosos cuando la creación de una obra comienza y avanza. Escribir es “servirse de una lengua común y natal” para introducirse, penetrar, sumergirse en otra lengua que podemos pronunciar solo nosotros, pero que deben comprenderla todos (Gambaro, 1999, p. 37). Gambaro comprende la importancia que tiene ese lenguaje común para la obra teatral, para la literatura y para el arte y la cultura en general; ese lenguaje común tendrá, seguramente, los rasgos que le impriman su tiempo y su espacio, su contexto social, político, económico. Escribir, entonces, es para nuestra dramaturga también traducir. Gambaro usa el estereotipo sin encerrarlo en su jaula, lo deforma, lo trastoca, lo acentúa o libera sus rasgos, de manera que el estereotipo se transforma en algo diferente; este mecanismo gambariano de inventar otra cosa para hablar de lo nuestro, de apropiarse de lo extranjero para producir lo propio es, por ejemplo –y como veremos en el siguiente apartado en mayor profundidad–, tomar

Num. 13, – ISSN 2683-7129 (en línea)

Una casa de muñecas (Henrik Ibsen, 1879) y producir *Querido Ibsen: soy Nora* (Gambaro, 2012), una obra nueva, pero que nos remite, en muchos aspectos, al drama ibseniano del realismo decimonónico. Así, la apropiación de *Una casa de muñecas* expresa armonía y también tensión entre los materiales nuevos y lo preexistente, entre lo propio y lo ajeno; esa es una marca de juventud, de vitalidad: el cruce entre el pasado y el presente, entre un realismo con diversas formas de ruptura de su marco y la producción de un hecho escénico que busca despertarnos, desanestesiarnos.



Querido Ibsen... soy Gambaro

Esa apropiación legítima que todos los creadores
hacemos siempre de nuestros fantasmas, de
nuestras influencias.
Mauricio Kartún

Griselda Gambaro es una de las escritoras argentinas con mayor trayectoria y, dentro del teatro, una de las dramaturgas más importantes y reconocidas de América Latina. Como dramaturga, se inició con *El desatino* (1965) y, desde entonces, su teatro ha presentado siempre dificultades para su clasificación, puesto que ha pasado por diferentes etapas de creación –incluso, en cada período, su producción ha sido siempre heterogénea–. De este modo, la crítica especializada y el mundo académico han catalogado su teatro como teatro del absurdo/grotesco (desde la llamada neovanguardia de los 60) en sus inicios; no obstante, luego transitó un período más relacionado con la estética del realismo, aunque también tuvo sus hibridaciones con otras poéticas y estéticas: nunca fue la obra de Gambaro puramente realista. Sin embargo, las temáticas se mantienen a lo largo de todas sus piezas, más allá del momento histórico en el que estén inmersas: el rol de la mujer en la sociedad, la incomunicación, el miedo, el deseo, la memoria, las relaciones de poder, el desasosiego.

Nos interesa especialmente detenernos en uno de los ejes temáticos imperantes: el de la representación de lo femenino; la mujer es la víctima preferida de un poder abusivo, masculino. Este tópico—va sufriendo leves cambios a lo largo del tiempo: primero, el personaje femenino se rebela, lucha abiertamente contra el despotismo; luego, las obras comienzan a centrarse en la búsqueda de la identidad de la mujer, de una voz femenina autónoma. Esta es una transformación en sus personajes: de ser totalmente abusadas pasan a ser las portadoras de la rebelión. La mujer ya no es el reflejo del discurso masculino, sino personaje o protagonista representada en profundidad, con sus contradicciones y en plena búsqueda de autonomía y de una voz propia.

Griselda Gambaro compone una de sus dos últimas obras, *Querido Ibsen: soy Nora*, en 2012. Esta es, a todas luces, la etapa en la cual la dramaturga compone sus personajes femeninos desde una mirada cabalmente emancipadora de la mujer. Silvio Lang la lleva a escena en 2013—y recién en 2017 la publica Alfaguara, junto con *El don* (escrita en 2014).

Num. 13, – ISSN 2683-7129 (en línea)

Como adelantábamos en el apartado anterior, en *Querido Ibsen: soy Nora*, la dramaturga se otorga un mecanismo de intervención por medio del cual relee y reescribe –revitaliza– *Una casa de muñecas* (1879), de Henrik Ibsen, obra del realismo decimonónico europeo. Concretamente, la dramaturga “hace subir” a Ibsen a la escena y lo obliga, en cierto modo, a dialogar –negociar– con los personajes. Gambaro prefirió imaginar un encuentro entre Ibsen y sus personajes en pleno proceso de creación de la obra. En esas circunstancias, Ibsen enfrenta dudas sobre el modo de resolver algunas escenas o lo que va a suceder con algunos personajes, por lo cual pareciera moverse en la obra en una especie de limbo, en un espacio intermedio entre la realidad y una existencia fantasmática. De este modo, lo que propone Gambaro no es el realismo detallista, sobrecargado, redundante, con puestas en escena muy extensas, típico del siglo XIX, sino un realismo más despojado, más liviano de detalles, de didascalias, librado de la redundancia pedagógica, de las reiteraciones; este es un realismo transparente pero, aun así, es un realismo complejo: es un realismo que incorpora la intertextualidad y la metateatralidad (al hacer ingresar a Ibsen a la escena), que pone a dialogar el discurso del siglo XIX y el del siglo XXI en cuanto al rol social y familiar de la mujer. Es decir, es un realismo de crítica social, política, que mantiene el interés en despertar consciencias y da cuenta de un momento histórico, un contexto particular; no obstante, reflexiona sobre la creación artística propiamente dicha, sobre el hecho teatral, y busca una imagen y un teatro *nuestros*. Entonces, no es un realismo de mera imitación del mundo de la extraescena, es un realismo que está por encima de la transcripción pedestre. Podríamos pensar, por lo tanto, que lo que propone la dramaturga argentina con *Querido Ibsen...* es un *realismo mestizo* porque, para ella, sus obras “responden a nuestro mestizaje cultural, a esa mezcla de culturas que produjo la colonización e inmigración europeas después del casi total arrasamiento de las culturas indígenas” (2014, p. 117).



Actuamos en todas las artes por apropiación, y como pertenecemos a un país explotado por los poderosos en lo económico y, por lo tanto, en lo social y cultural, esa apropiación es nuestro derecho.

En este marco, *Querido Ibsen...* narra una historia, la historia trágica de Nora, para contar otras cosas, para hablar de otras cosas. Entonces, lo que podría parecer una mera actualización, una reescritura más de un clásico, es más bien una suerte de “resurrección” que hace Gambaro, y que le permite pensar las formas de construir un relato desde su lugar de dramaturga, mujer, argentina y, también, reflexionar sobre la autoría al proponer una protagonista que discute con el autor la peripecia, la línea de acción, lo verosímil.

Concretamente, al preguntarnos por qué Gambaro elige trabajar, en el siglo XXI, con la reescritura del realismo ibseniano, realismo de crítica social, con rasgos naturalistas, nos resulta interesante pensar que la Nora de *Una casa de muñecas*, hacia el final de la obra, ya no es más una *muñeca*, sino una mujer transformada por los acontecimientos, que abandona su hogar para ir en busca de sí misma, que despierta al mundo para enfrentar y sacudirse de encima los roles socialmente impuestos por el control masculino. La Nora de *Querido Ibsen...* adquiere todavía mayor profundidad y conocimiento de sí misma que en el texto ibseniano que Gambaro reescribe, del cual se apropia.

Al momento de crear *Querido Ibsen...*, Gambaro se encuentra en un período en el cual busca construir una visión profunda de la problemática femenina: “Ibsen colocó nobles palabras en boca de Nora, cuyo portazo en *Una casa de muñecas* fue el portazo –cerrando

Num. 13, – ISSN 2683-7129 (en línea)

indignidad, sumisión y agravio– de una mujer no convencional imaginada por un hombre, empujada por un hombre” (2014, p. 23). La dramaturga evita la representación de lo femenino según los contornos diseñados por el varón: emancipa a Nora de su creador, la pone a dialogar, negociar, discutir con él sobre su devenir. Nora es un ser en construcción desde su propia subjetividad; intenta en repetidas ocasiones interpelar a Ibsen desde la burla, desde la ridiculización de su personaje como creación de él. El mismo título del drama gambariano, *Querido Ibsen: soy Nora*, puede pensarse como un encabezado epistolar que propone una red simbólica diferente: una Nora que se enfrenta a su autor, que no está conforme con el destino que le tiene preparado, que le discute sus decisiones, es una Nora que lo enfrenta, que le habla directamente, que lo interpela.

En síntesis, es este proceso de mestizaje –de apropiación, de traducción– lo que le permite a Gambaro estar disponible a todos los aportes, recibirlos, transformarlos; pasarlos por el tamiz de una cultura más abierta y de una óptica plenamente argentina. La apropiación, como hemos afirmado ya, es un recurso muy frecuente en la escritura de Griselda Gambaro: así, en verdad, toda su creación puede pensarse como una pregunta incómoda –audaz y brillante– por el *cómo*.

Actuamos en todas las artes por apropiación, y como pertenecemos a un país explotado por los poderosos en lo económico y, por lo tanto, en lo social y cultural, esa apropiación es nuestro derecho (...) somos autores del tercer mundo. (Gambaro, 2014, p. 117)

Desde su irrupción en la escena en los años 60, Gambaro se pregunta por los modos en que se construyen las ficciones, llevando el sentido al extremo y, de esa manera, abre un camino nuevo, no mimético, para pensar la realidad: trabajar a partir de una cultura abierta, aluvional y mestiza. Si Ibsen empujó a Nora para que diera el portazo emancipador, Gambaro propone una Nora que se transforma para transformar socialmente, y la hace consciente de ello. Lo que busca dejar en claro nuestra escritora es que Nora no le pertenece a Ibsen, Nora existió desde siempre. Ibsen liberó a Nora de su padre, de su esposo, de su rol maternal; Gambaro libera a Nora de la atadura más importante, la de su “creador”:

Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, señor Henrik, ya me estaba escribiendo. Usted solo me copió a su modo. (*Va a salir. Vuelve*) Gracias, gracias igual. (*Lo abraza ligeramente*) Adiós.

Henrik: Adiós. (*Después de un momento sonrío*) Buena suerte. (Gambaro, 2017, p. 87)

Num. 13, – ISSN 2683-7129 (en línea)

La obra se cierra con ese agradecimiento de Nora: “Gracias, gracias igual”; así, *Querido Ibsen...* no deja de ser un homenaje al dramaturgo noruego y también a toda esa cultura de la cual se apropia Gambaro para crear.



Referencias

- Catena, A. (2011). *La flecha y la luciérnaga. Itinerarios de un viaje por la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Gambaro, G. (1999). *Escritos inocentes*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Gambaro, G. (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Gambaro, G. (2017). *Querido Ibsen: soy Nora*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.

Num. 13, – ISSN 2683-7129 (en línea)

Este artículo es el producto del trabajo colaborativo entre el/la autor/a y los diferentes equipos de producción del ISEP.

Cómo citar este artículo

Frontoni, L. (2023). Hablar de otra cosa para hablar de uno mismo. *Revista Scholé n.° 13*. Córdoba: Instituto Superior de Estudios Pedagógicos, Dirección General de Educación Superior, Ministerio de Educación de Córdoba.

Créditos del artículo

Luciana Frontoni | *Autora*
Facundo Fernández | *Diseño e ilustración*

Este material está bajo una *Licencia Creative Commons. Atribución No Comercial 4.0 Internacional*
ISSN: 2683-7129

Autoridades

Walter Grahovac | *Ministro de Educación*
Delia Provinciali | *Secretaria de Educación*
Liliana Abrate | *Directora General de Educación Superior*

Equipo de gestión institucional del ISEP

Adriana Fontana | *Directora*
Paulina Morello | *Secretaria Académica*
Laura Percaz | *Secretaria de Organización Institucional*

Equipo de producción de la revista

Eduardo Wolovelsky | *Dirección*

Valeria Chervin | *Producción*

Martín Schuliaquer | *Edición*

Paula Fernández, Ana Gauna, Luciana Dadone | *Coordinación general de producciones educativas*

María Florencia Scidá | *Coordinación del equipo de maquetación, diseño e ilustración*

Danilo Tonti | *Coordinación de Política editorial y Comunicación institucional*

Matías Delhom | *Coordinación de Desarrollo web*

Javier Ortiz Torres | *Coordinación de SoporteTI*

Facundo Fernández y Sebastián Carignano | *Diseño e Ilustración*

Daniel Wolovelsky | *Maquetación*

Juliana Marcos, Federico Gianotti, Diego Battagliero, Sachas Bonanno | *Realización audiovisual*

Santiago Rubiolo | *Desarrollo web*