
Artículos

ESCRITURA Y EMANCIPACIÓN HISTÓRICA: MARIQUITA SÁNCHEZ Y AURELIA VÉLEZ EN LA DRAMATURGIA DE ADRIANA TURSI

Writing and Historical Emancipation: Mariquita Sánchez
and Aurelia Vélez in Adriana Tursi's Dramaturgy



CLRELyL

 Eleonora Soledad García Sánchez *

Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
eleonorafr2003@yahoo.com.ar

Cuadernos de Literatura

núm. 27, e2709, 2025

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

revistas@unne.edu.ar

Recepción: 01/05/2025

Aprobación: 17/07/2025

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.278726>

URL: <https://portal.amelica.org/amelijournal/785/7855388013/>

Resumen: Los vínculos entre dramaturgia e historia argentina han cobrado distintos matices a partir de la renovación del campo teatral contemporáneo. Dentro del territorio metropolitano ganaron visibilidad numerosas autoras mujeres preocupadas por revisar el pasado en su dramaturgia. De entre ellas nos proponemos leer a Adriana Tursi como una dramaturga-historiadora que centra el foco de su escritura en horadar un conjunto de construcciones cristalizadas por los relatos historiográficos hegemónicos en torno a las mujeres. Nuestro corpus se compone de dos textos dramáticos cuyos personajes principales, Mariquita Sánchez y Aurelia Vélez Sarsfield, figuran una subjetividad femenina que logra inscribirse en la esfera pública y alcanzan en la escritura una condición emancipada. Mediante la asunción de una voz autoral que se presenta autobiográfica, una y otra reactualizan el tiempo pasado en el presente y modalizan en la escritura, un relato dislocado respecto del paradigma de la época.

Palabras clave: dramaturgia, escritura, autoría, intimidad, historia.

Abstract: The relationship between playwriting and Argentine history has acquired new dimensions in light of the

Notas de autor

- * Eleonora Soledad García Sánchez es graduada de la carrera de Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA), casa de estudios donde cursa actualmente el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Su proyecto de investigación, financiado con una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA) gira sobre los tópicos: Dramaturgia de mujeres, Historia y Memoria. Lleva por título “Memorias contra-hegemónicas de la historia nacional: interrupciones de la violencia sacrificial cíclica en la dramaturgia de Cristina Escofet, Amancay Espíndola, Susana Torres Molina, Adriana Tursi y Patricia Zangaro (1996-2016)”. Es integrante de los Equipos UBACyT (orientado en Prácticas escénico-performativas contemporáneas) y FILOCyT (especializado en la formación en dramaturgia en la historia del teatro argentino). Participa frecuentemente como expositora en congresos y jornadas nacionales e internacionales.

renewal of the contemporary theatrical field. In the metropolitan context, a significant number of women playwrights have gained visibility through dramaturgical projects that revisit and revise the past. Among them, we propose to examine the work of Adriana Tursi, as a playwright-historian whose writing interrogates and challenges hegemonic historiographical narratives surrounding women. Our corpus is composed of two dramatic texts whose main characters, Mariquita Sánchez and Aurelia Vélez Sarsfield, represent a female subjectivity that manages to inscribe itself in the public sphere and achieve an emancipated condition in writing. Through the assumption of an authorial voice that appears autobiographical, both characters bring the past into dialogue with the present, reconfiguring historical discourse in ways that dislocate it from the dominant paradigms of their time.

Keywords: dramaturgy, writing, authorship, intimacy, history.

Dramaturgia de mujeres: contra una historia de exclusiones

Ricardo Monti, figura insoslayable de nuestro teatro nacional, escritor y maestro de numerosas generaciones de dramaturgos/as, señala en el prólogo de la edición de los Premios nacionales de Dramaturgia de 1997 – otorgados a las primeras producciones de dos mujeres–¹ que tan sólo hasta unos pocos años antes, la figura del dramaturgo en general era negada y doblemente excluida. Monti se aclara y dice: “del teatro porque era un resabio literario, y de la literatura porque *el teatro era otra cosa*” (1997, p. 5). En aquel momento la defensa contra esa exclusión había consistido, dice Monti en afirmar por un lado que, desde los clásicos griegos a Shakespeare, Moliere, Ibsen o Beckett, los dramaturgos sí integraban consustancialmente el campo literario y, por otro, al subrayar que lo que distinguía al teatro, era precisamente la palabra poética, presente en el texto dramático. Sin embargo, el maestro reconoce que es a partir de los años 90 que se produce una transformación de la escena argentina cuya principal característica, radica a partir de entonces, en la concurrencia de distintas prácticas artísticas a los efectos de promover y consolidar al teatro como quehacer colectivo. En esta línea, la categoría de “autoría compleja” que Verónica Manzone (2021, p. 43) acuña en sus estudios sobre dramaturgias escénicas contemporáneas, sustenta la ampliación de la función autoral entendida como un conjunto de relaciones intersubjetivas entre los distintos campos productores de sentido: dramaturgia, dirección, actuación, grupalidad.²

Ahora bien, resulta cuando menos paradójal que este contexto de renovación de las prácticas, que atiende entre otras preocupaciones, al cuestionamiento de la hegemonía de la escritura teatral propiamente dicha, sea el marco que propicia la visibilización y emergencia de nuevas mujeres dramaturgas. El retorno democrático en consonancia a su vez, con las conquistas feministas a nivel global motoriza la irrupción de voces autorales femeninas en medio del cambio de paradigma al que asiste el teatro. Dan cuenta de lo anterior, los casos de Patricia Zangaro y Adriana Tursi, que constituyen una marca de estas décadas y aparecen incluso como consecuencia inmediata de la expansión de espacios de formación específica en escritura teatral. Los históricos talleres de escritura conviven en adelante con otras instituciones que contribuyen a la profesionalización de la práctica como por ejemplo el caso de la creación, en 1993, de la Carrera de Dramaturgia en la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático) de la ciudad de Buenos Aires coordinada por Mauricio Kartun y Roberto Perinelli. En paralelo tiene lugar un fenómeno de potente reposicionamiento de dramaturgas que escribían desde finales de los años 70 y 80, algunas de las cuales habían experimentado el exilio cuando no la censura, como Susana Torres Molina, Diana Raznovich o Cristina Escofet respectivamente. Por lo demás, en estas circunstancias se produce también la multiplicación de investigaciones –en su mayoría desde lentes feministas– concentradas en armar genealogías de mujeres dramaturgas desde finales del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX.³ El tratamiento recibido por parte del campo teatral porteño, naturalizado en su configuración patriarcal, seguía manteniendo para ellas la categoría de “curiosidades arqueológicas” en lugar de creadoras, en palabras de una dramaturga faro en la Argentina como Griselda Gambaro (Benítez, 2001, p. 2). De aquí que, tanto las incorporaciones al ámbito de la escritura teatral, así como los posteriores estudios teóricos centrados en las autoras dramáticas contribuyen a horadar esta exclusión casi totalizadora del canon hegemónico de la dramaturgia argentina, sostenido sobre el varón-dramaturgo (Tossi, 2015).

Entonces si las mujeres que escriben teatro legitiman su autoría en medio de esta “identidad dramática poliédrica” (Bartolone, Saba y Schcolnicov, 2019, p. 261) y finisecular que, habitada por múltiples intereses, géneros y voces, polemiza la categoría de autor único e individual, conviene revisar alguna de las formas con la que logran insertarse y legitimarse. Considerando que una de las características sobresalientes de estas variaciones del período es la necesidad de abrir camino a textualidades alejadas de las formas solemnes del realismo previo, no habría de resultar sorprendente que las mujeres dramaturgas se hicieran eco de esas nuevas preguntas sobre la historia y la memoria social, propias de esta transformación en el teatro. Efectivamente de entre ellas, un número prominente hasta nuestros días, ocupa su quehacer bien sea en la revisión de ciertas ficciones de la literatura argentina principalmente decimonónica, a partir de la cual rasguñan los numerosos relatos fundacionales de la nación;⁴ o bien, en el tratamiento diferenciado de figuras femeninas destacadas, aún en la historiografía de signo patriarcal. Asimismo, en la problematización del pasado reciente que algunas de estas autoras realizan, acuden a una grafía incisiva, cuando no urgente y presta a dar con un conjunto de contradicciones en la afanosa tarea de fisurar una narración histórica de corte unívoco. En estos casos las dramaturgas bogan por armar desde la ficción teatral una posición discursiva diferencial en lo que atañe a la conformación de –en plural– identidades nacionales.⁵ Algunos de los textos, entre otros los que integran el *corpus* de este trabajo, al mismo tiempo que problematizan a dos mujeres que han signado el siglo XIX, iluminan en un gesto metateatral, la misma acción de escribir.

Para el presente escrito tomamos dos obras con autoría de Adriana Tursi dentro del primer decenio del período de refiguración del campo teatral hasta aquí señalado: *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson* (1999) y *Aurelia, la amante ausente* (2009).⁶ En ellos, la dramaturga ficcionaliza distintos episodios de la vida de Mariquita Sánchez y Aurelia Vélez Sarsfield, distribuyendo los acentos de la acción dramática tanto sobre la esfera de lo privado como de lo público, que ambas transitaban activamente. Sin embargo, y aquí el foco principal de estas páginas, prestamos atención especial a la condición de escritoras, seguida del compromiso y acción política –una en relación de oposición a la autoridad de Juan Manuel de Rosas, otra como operadora directa en la campaña presidencial de Domingo F. Sarmiento– que Tursi ilumina en los textos. Desde nuestra perspectiva de análisis la casuística elegida funciona dentro de la categoría “poéticas con voluntad de otredad” (Tossi, 2023, p. 93), cuya centralidad radica en la potencia que conllevan para corroer constructos esencialistas y otros sentidos sedimentados en términos de la conformación de la identidad nacional. Los aportes de Mauricio Tossi, que en adelante resultan insoslayables para abordar los estudios sobre dramaturgia en nuestro país, motorizan una puesta en crisis de nociones como teatro argentino, teatro nacional y teatro del interior.⁷ Tossi detecta que las cristalizaciones de esas denominaciones se alejan de las particularidades propias de cada territorio teatral y responden a una operación rioplatense de centralización que, desde su lugar de enunciación, designa aquello que queda por fuera, como otro-interior. En palabras del autor:

De este modo la voluntad de otredad –fundada en la heterogeneidad y en la corrosión del otro-interior como operación homogeneizadora y esencialista– es una configuración cultural producida por posicionamientos fronterizos y simbólico-relacionales, los que habilitan el análisis de lindes o lugares entremedios, así como también de conflictos y de intercambios comunes; es decir, propone un locus de enunciación dinámico y diferencial en el que las identidades adquieren una cartografía imaginaria... (Tossi, 2023, p. 93-94)

Si bien la producción dramática de Adriana Tursi no se inscribe directamente dentro de los problemas en torno a la regionalidad que Tossi aborda, en tanto la autora forma parte del área metropolitana desde la que parten los discursos totalizantes señalados, sí consideramos de suma valía para nuestro trabajo el constructo teórico-metodológico que aquel nos acerca. Desde esta lupa, focalizada en la *voluntad de otredad*, proponemos como hipótesis principal que la figuración delineada por la dramaturga para cada uno de sus personajes, anclada en la dimensión de la escritura, contribuye en la erosión de la imagen sedimentada de Mariquita Sánchez y Aurelia Vélez Sarsfield, recibida como legado de los relatos historiográficos esencializantes. Además, Tursi problematiza, siguiendo esta línea los conflictos de raza, clase y género sintetizados en el personaje de la criada Luisa en las *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson*. Como detallaremos más adelante, con la lupa feminista que nos aportan Graciela Batticuore (2005; 2011) y Dora Barrancos (2010a, 2010b), Mariquita y Aurelia se insertan en la medida de sus posibilidades, dentro del ámbito público como incansables agentes políticos e incluso como escritoras. Dentro del ámbito de lo privado y a pesar de los mecanismos de opresión de la época, ambas llevan adelante acciones en las que se asumen como plenos sujetos de deseo. Es esta perspectiva la que Adriana Tursi resalta en sus textos dramáticos; de aquí que pretendemos leer su poética como portadora en términos morfo-temáticos de esa *voluntad de otredad*.

Tomamos como punto de partida que el siglo XIX, que debe a su burguesía dominante la separación de esferas entre lo público y lo privado –con la consecuente división de roles de género, fijando la primera como prerrogativa de los hombres y la segunda, como obligación de las mujeres (Barrancos, 2010a)–, encuentra en las acciones de Mariquita Sánchez y Aurelia Vélez, una fricción permanente al orden patriarcal establecido ya en los tiempos de la colonia. Sin embargo, en el afán de invisibilizar las particularidades que apuntamos antes, los relatos hegemónicos han dado lugar a un conjunto de ficciones que las han cristalizado casi exclusivamente, sobre dos aspectos. El primero de ellos referido a la pasión sexual amorosa, desbordada y por ello prohibida. Esta construcción descansa sobre el sintagma “la amante de”, seguido de la consecuente condena por no ajustarse a los mandatos de castidad y virtud. El segundo de ellos, vinculado a la sujeción masculina, pivota entre “la mujer de” y “la hija de”, articulando en todos los casos una operación homogeneizadora alrededor de la sexualidad y la agencia de las vidas de estas mujeres en manos de los varones. En cuanto a la construcción de una imagen pública socialmente aceptable, por ende, sujeta a sedimentaciones múltiples, anotamos especialmente respecto de Mariquita, aunque excede el foco de este escrito, que ha impulsado distintos usos políticos a lo largo de sucesivas décadas del siglo XX. Mencionamos en esta oportunidad sólo uno de ellos, muy probablemente el primero, que la liga a la entonación del Himno Nacional en el salón de su casa en los albores del mayo revolucionario, momento que Pedro Subercaseaux inmortaliza en su pintura conmemorativa de ese primer centenario. En todo caso nos interesa atender al fuerte anclaje logrado dentro del imaginario colectivo a partir de una figura femenina que ingresa al espacio social y político hasta entonces exclusivo de los varones a condición de portar sobre sí una épica sobresaliente favorecedora de una identidad nacional de corte heroico. En cuanto a Aurelia, su figura pública aparece edificada en base a la relación de subordinación a su padre, vale decir como “secretaria de”, rol desde el que realiza tareas colaborativas de todo orden, incluida la de redacción del Código Civil. Más adelante retomamos esta dimensión que atañe a su labor específica sobre el Código en relación a los derechos civiles de las mujeres (Barrancos, 2010a) con el propósito de leer los términos en que esto aparece en la obra de Adriana Tursi.

Con todo, estas poéticas en su dimensión ficcional de otredad promueven una revisión del pasado y de sus usos, así como también permiten dar cuenta de un conjunto de repeticiones cíclicas de la Historia nacional que, desde la Conquista a nuestros días, insiste tanto en la recurrencia de mecanismos de violencia, opresión y exclusión como en fijaciones identitarias. En este sentido, aquello que nos interesa atender en ambos textos dramáticos se vincula con la potencia política que anida en la palabra poética y que nos acerca a la posibilidad de interrumpir los relatos sacrificiales de nuestra historia nacional. Las *Cartas de amor perdidas de Mariquita Sánchez de Thompson* dan paso aquel otro epistolario que Mariquita también escribe y lee a la vez que pone en escena, promoviendo un ejercicio de memoria de corte autobiográfico. Es la escritura de esas cartas la que evidencia su firme posicionamiento contra el régimen rosista, oposición que le ha de costar un prolongado exilio, en el que se detiene el texto de Adriana Tursi, con especial atención. Por su parte, Aurelia Vélez Sarsfield, quien también rememora su vida entera al momento de escribir su testamento, se detiene al igual que Mariquita, en la experiencia del exilio de toda su familia a causa de la persecución de Rosas. Tursi da a sus dos personajes una particular conciencia de género, así como la claridad del deseo de escribir que las atraviesa. En ambos casos, la imagen de la mancha de tinta es signo visible de la subjetividad de estas mujeres que devienen escritoras de su propia vida, así como de un fragmento de la historia de su tiempo, para el que asumen un punto de vista, descentrado del orden hegemónico.

A partir de estas obras seleccionadas resulta asequible la afirmación de que la dramaturgia de Adriana Tursi favorece para la autora una doble inscripción historiográfica. Por un lado, suma su voz al campo teatral argentino en el período de transformaciones de finales de los años 90, al que arriba con una contundente preocupación por las narrativas del pasado. Por otro, según desarrollaremos en el apartado siguiente, como dramaturga que interviene en el campo de la historiografía propiamente dicha, con una clave escritural que, en tanto cercana a un teatro de corte histórico, pone a la luz recurrencias del pasado sobre el presente. En estos términos planteamos que la escritura dramática funciona como un vehículo de emancipación capaz de interrumpir la ciclicidad de una historia nacional de cariz sacrificial al derramarse sobre la serie social.

Teatro histórico: poetizar para dislocar

La escena porteña contemporánea que recortamos a los efectos de nuestro estudio, al período que se extiende desde mitad de la década del 90 a la actualidad según ya anticipamos, otorga un lugar preponderante al vínculo entre dramaturgia, historia y memoria. Señalamos también que destacan en esa tarea numerosas dramaturgas ocupadas en hacer pregunta a las formas estancas del pasado, insistentes en presentarse como verdades indiscutidas. Como autoras y es el caso de Adriana Tursi en particular, hallan en la escritura no sólo la posibilidad de resquebrajar esos constructos sino también la oportunidad de advertir respecto de las proyecciones de regímenes de poder opresor, incluso dictatorial, en el presente. En este sentido conviene recordar que entre el último decenio del siglo XX y el primero del XXI es posible dar cuenta de los enormes avances en políticas de género en la Argentina. La Ley contra la violencia de género (2004), la Ley de matrimonio igualitario y aquella a favor de la interrupción voluntaria del embarazo (ambas con sanción en 2010), así como el reconocimiento internacional de derechos de las mujeres, sumada la promoción de otras acciones para promover la igualdad, son sólo algunos ejemplos del paraguas de época con el que dialogan las dramaturgas en cuestión. Con todo, asumimos que escribir significa la asunción de una responsabilidad que vehiculiza una forma de relacionar la obra con tal o cual imagen del pasado. La acción de la escritura conlleva entonces en primera instancia una decisión, bien sea de consolidar esa imagen asumiendo una perspectiva hegemónica o bien de “pasar por la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 2007, p. 69).

En este marco proponemos pensar la dramaturgia de Adriana Tursi bajo la denominación, en sentido amplio, de “teatro histórico” que acuña Juan Mayorga al decir que se trata de “aquellas piezas dramáticas que, en el momento de ser creadas, proponen la representación de un tiempo que es pasado para su autor –tanto si éste es un escritor como un director-dramaturgo” (2010, p. 32). Sin embargo, nos interesa particularmente de la reflexión de Mayorga el anudamiento en el que reúne la figura del poeta y del historiador, profundizando primeramente la definición anterior de teatro histórico:

Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico –aún el de vocación más historicista– es una paradójica victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo. (Mayorga, 2010, p. 32)

A partir de esta idea de coetaneidad dada por una temporalidad transversal, Mayorga, también dramaturgo, retorna al capítulo IX de la Poética de Aristóteles en la que el Estagirita problematiza las tareas del historiador y el poeta, fijándolas en una dicotomía. Siendo que la responsabilidad de este último se tiñe de universalidad al relatar “lo que podría haber acontecido” (Aristóteles, 2002, p. 46) y no los hechos particulares que efectivamente sucedieron como toca al historiador; la poesía adquiere, desde esta perspectiva una altura cercana a la filosofía, a diferencia de la historia. Hasta aquí la escisión de uno y otro campo que presenta Aristóteles. Sin embargo, Mayorga y esto resulta novedoso para el abordaje de nuestro corpus, piensa al autor/a dramático/a como un historiador/a. Esta figura de síntesis que podemos denominar como el/la dramaturgo/a-historiador/a habrá de tener como objetivo dar con “lo universal en lo particular” (2010, p. 32). Por añadidura, concierne a esta forma de autoría en la dramaturgia preocupada por la Historia, la misión de trabajar en el espesor de una triple temporalidad.

De este modo el contexto de producción de una poética construye sin lugar a dudas una imagen del pasado que busca representar, aunque sin dejar de ofrecer otra, que dice del mismo tiempo presente, a partir del cual, además es posible interpelar al lector/espectador de cara al futuro. Nuevamente acudimos a Walter Benjamin para complementar la síntesis anterior: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (2007, p. 67). Vale decir que, el/la dramaturgo/a-historiador/a trabaja con la memoria donde se reúnen las experiencias que efectivamente tuvieron lugar con aquellas otras que pudieron haberlo tenido. Entonces si aceptamos que el teatro histórico concebido en estos términos, es un teatro altamente político, en adelante nos proponemos revisar esas marcas de politicidad presentes en la escritura de Adriana Tursi que hacen a la “voluntad de otredad” (Tossi, 2023, p. 93). Retomamos para esta tarea la caja teórico-metodológica del autor quien aborda esta categoría desde tres perspectivas o coordenadas dramáticas referidas al tratamiento del espacio, el tiempo y las posiciones subjetivas representadas en las poéticas, según predominen unas sobre otras.

Tanto en *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson* como en *Aurelia, la amante ausente*, la autora trabaja exclusivamente una dimensión subjetiva que busca corroer las ficciones identitarias señaladas anteriormente. Mauricio Tossi (2023) distingue dentro del ángulo de la subjetividad tres formas posibles o puntos nodales, tal como los denomina, que en el estudio de casos ponen en foco aquellos mecanismos que, desde la ficción teatral impugnan operaciones esencialistas y homogeneizantes de esas ficciones identitarias referidas. Estos puntos remitidos se detienen en las figuraciones de “mujeres-dislocadas” (2023, p. 102), la clave autoficcional presente en las representaciones de la aboriginalidad y la dimensión de lo abyecto eventualmente reconocible en los “otros-residuales” (2023, p. 150) de la sociedad. La dislocación de las mujeres que estudia el autor refiere a la posibilidad de los personajes diegéticos, de correrse de los parámetros impuestos por el orden social patriarcal que toma de Marcela Legarde quien lo presenta como:

[...] un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la interiorización previa de las mujeres y lo femenino. Es asimismo un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de enajenación entre las mujeres. (Legarde citada en Tossi, 2023, p. 105)

Consideramos que los textos que nos ocupan aceptan entonces esta lupa de la dislocación ya que Mariquita y Aurelia son personajes que en la acción de escribir encuentran un espacio de emancipación en el que recuperar su identidad, revisar sus deseos y las condiciones de posibilidad que han tenido para realizarlos, así como los modos que pudieron imaginar para acceder a la participación política. Incluso Luisa, criada de Mariquita, a pesar de no saber escribir se descoyunta de la trama social que la oprime y le reserva un lugar de servidumbre, a través del suicidio como gesto emancipador. Estos personajes de Tursi ponen en evidencia un yo alterado ante la muerte inminente que motoriza un trabajo de memoria. Mientras que Mariquita recuerda en voz alta, hasta que puede encontrarse en su imaginación con Luisa –personaje que oficiará como una suerte de fantasma materno que viene a buscarla para dejar el mundo de los vivos–, Aurelia lo hace escribiendo su testamento el día de su muerte, el 6 de diciembre de 1924.

Los recuerdos de ambos personajes son complejizados mediante otros procedimientos discursivos como por ejemplo el tratamiento diferencial del tiempo dramático que reactualiza el pasado en el presente mediante el recurso a la escena enmarcada. Dentro de esas escenas Mariquita escribe acaloradamente y es Aurelia quien recuerda en voz alta, invirtiendo el procedimiento anterior. Cobra por su parte, destacada presencia, el monólogo interior, figura que contribuye en la exaltación de la primera persona. Este último, en el caso de *Cartas de amor perdidas...* es compartido únicamente con el lector/espectador y asume la función de comentario respecto de la escena recordada. En cambio, la acción de escribir el testamento en *Aurelia...* en primer lugar, es consecuencia de un interlocutor ausente –inferimos un notario– que, al ser preguntado sucesivamente por ella, si está escribiendo aquello que le dicta, no responde. El yo del personaje, impelido por la falta de respuesta, toma entonces las riendas de esa escritura. En segundo lugar, la traza testamentaria aparece perforada por otra que, aunque siendo exclusivamente personal y dirigida a Sarmiento, no encuentra en éste, más que otro destinatario ausente.

A la luz de lo anterior convenimos en que, así como una dramaturgia que pone de relieve a la historia como referente puede aceptar la denominación de teatro histórico bajo los términos de Juan Mayorga que hemos revisado; nos resulta viable pensar a Adriana Tursi como una *dramaturga-historiadora* que contribuye con su textualidad a la renovación de los relatos de y sobre las mujeres. La necesidad de forjar una narrativa teatral que, en una transversalidad temporal erosiona esas ficciones decimonónicas, ilumina en ese mismo gesto la subjetividad femenina en tiempo presente y advierte posibles repeticiones de cara al futuro, es cuando menos

una escritura políticamente poética. Vale decir que la acción de escribir, desplegada en un arco que se extiende, desde la dramaturga misma a los personajes de la ficción, es la que habilita el corrimiento de las mujeres de una subjetividad sacrificial.⁸ En otras palabras, proponemos que tanto la transición de la nación al Estado moderno, así como el pasaje de la última dictadura militar a un orden democrático, encuentran en la dramaturgia de Tursi una figuración que toma como eje de la escritura las voces propias de las mujeres, autoras y agentes activas en ello.

Escritura, autoría y emancipación

En adelante nos interesa atender a la dimensión de la autoría acotada principalmente a los personajes de ambos textos dramáticos. Hemos señalado ya que Mariquita y Aurelia encuentran en la escritura un vehículo que parte de una revisión de lo vivido en una suerte de fluir de conciencia (en este sentido ni las escenas enmarcadas con sus consecuentes pliegues temporales, entorpecen la linealidad cronológica para presentarlos que elige Adriana Tursi) y alcanza conforme se despliega, una reinscripción dislocada de cada una en el orden simbólico. Antes de avanzar discurrimos brevemente en un rasgo autoral de Tursi visible en las extensas formas monologales de corte autobiográfico que estructuran los textos y consideramos sustentan las dislocaciones de subjetividad femenina referidas a nivel de la fábula. Es por esto que nos resulta pertinente reparar particularmente en la decisión dramaturgica de amalgamar el discurso dramático a la narración. Compartimos dos ejemplos:

Atravesé mi vida, pese a que aquellas notas que consideré importantes nunca fueron leídas. Dirán que lo mejor de mi correspondencia fue quemado. En realidad, serán papeles que nadie, nunca, jamás miró. Sólo lograron sobrevivir aquellos que por esas cosas raras de la vida llegan a destino. Aquellos en los que hablo de ropa, de moda y sólo de alguna rareza que poco tiene que ver conmigo. Al resto, al igual que aquellas primeras hojas que escribí frente al molino de mi padre, se lo llevó el viento. (Tursi, 2015, p. 32; *Cartas de amor perdidas...*)

A mi padre... ¿Hoy vienen por él... Será sólo por hoy? ¿Todo terminará cuando vuelvan a encender las luces? ¿Todo terminará cuando llegue el nuevo día? ¿No! Mi madre corre por la casa y mis manos de niña no llegan a sujetar todo aquello que quiero. Ella escapa y nosotros con ella. Corremos y atrás queda aquel juego que mi Tatita me había hecho con maderas, aquella muñeca, esa que de noche me oficiaba de ángel. “No quiero dejarla”, le grito a mi hermana, que corre alzando cosas que al tiempo se le van cayendo. Pero Vicenta no me escucha. Mi hermano llora. Yo no. [...] Nos vamos; el caballo se echa a andar en medio de la noche, atraviesa ríos de barro que se van abriendo paso como cauces. [...] Tengo miedo de que quedemos atrapados aquí. Abro los ojos y desde el carro llego a ver, a lo lejos, el paso cómplice del caballo del sereno, espectador impasible de los crímenes de la Mazorca. Y el grito bestial: “Mueran los salvajes unitarios!” (Tursi, 2015, p. 54; Aurelia...la amante ausente)

Este derramamiento del registro narrativo en la dramaturgia, para el que José Sanchis Sinisterra propone el término de “narraturgia” (2012, p. 10) funciona como el andamiaje primero de la fábula que desde la Antigüedad tiene por propósito poner en funcionamiento dispositivos verbales y no verbales a los efectos de poder contar historias. Esta preponderancia colocada en la acción de contar, exacerbada en el monólogo, nos acerca a la concepción de escritura del mismo Sanchis Sinisterra, que a su vez nos ha de acercar a una dimensión de autoría que Adriana Tursi hace aparecer en Mariquita y Aurelia para narrar sus vidas:

Escribir teatro nos permite multiplicar esa voz individual, dispersar la subjetividad en las voces, en los cuerpos, en las sustancias de diversos personajes que, aparentemente, no tienen nada que ver con nosotros pero que, de un modo u otro, forman parte de esa tribu interior que nos habita y que nos atraviesa. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 26)

Entonces, partimos en primer lugar de las distinciones en torno a la autoría femenina trabajadas por Graciela Batticuore ya que nos aportan la clave de lectura para abordar los personajes elegidos de los textos. Si bien Batticuore propone la categoría de “autoría póstuma” (2005, p. 16) para abordar esta condición en Mariquita Sánchez, considerando que durante su vida no publica, nos interesa particularmente la torsión teórica que propone la autora a partir de la cual, nos presenta a una Mariquita como escritora y lectora de cartas. Batticuore señala que es a condición de no publicar que una mujer que escribe puede garantizarse su condición virtuosa, al menos dentro del ideario ilustrado que aún atraviesa a Mariquita. En estos términos Batticuore nos propone pensarla como figura de conciliación entre los días ilustrados del Río de la Plata, como aquellos que viviera en épocas de la presidencia de Rivadavia y esos otros del exilio compartido con los jóvenes románticos de la Generación del 37, en franca oposición al gobierno de Rosas. De la medida ilustrada que había empapado los salones de acaloradas conversaciones y en los que Mariquita destaca como anfitriona, es consecuencia la decisión de no hacer pública su escritura. Por el contrario, el tinte romántico del siglo XIX que sin dudas la alcanza – baste recordar su admiración por la escritura de Juan M. Gutiérrez o el mismo Esteban Echeverría–, promueve en ella por un lado un deseo consciente, aunque no encuentre realización, de escribir y exhibirse (incluso un libro dedicado a la historia de las mujeres o devenir publicista) y por otro, la pluma fervorosa y hasta exaltada con la que escribe sus cartas. Ahora bien, son las cartas las que la resguardan en el tránsito de una autoría que, siendo manuscrita y no impresa, le permite en lo personal conservar el honor y la virtud, continuar con las prácticas de sociabilidad desde Montevideo y ofrecer sus consejos a hijos y amigos. En lo que atiende a sus preocupaciones por la política imperante en el Río de la Plata, es también la escritura la que se le ofrece como instrumento en el trabajo de construcción colectiva de la nación (Batticuore, 2005).

Por su parte, las cartas que organizan el texto dramático de Adriana Tursi trabajan en esa torsión referida, en las que el personaje pone en escena la escritura y lectura de cartas dirigidas principalmente a su hijo Juan y a Esteban Echeverría. Además, abona en ello a su propia memoria autobiográfica y deviene autora dentro de las formas que le son posibles tal como nos advierte Graciela Batticuore. Entonces asumiendo a Mariquita Sánchez como “corresponsal política” en medio de esa “guerra de los papeles” (Batticuore, 2011, p. 209), que requiere de disimulo, autocensura y una minuciosa logística de circulación, Tursi da un paso más allá y hace extensiva la categoría de corresponsal a la criada Luisa. Es este personaje el que se encarga de hacerlas circular y quien debe saber guardarse de los agentes de la Mazorca mientras hace esa tarea para “su” señora. En su estatuto nunca pierde la conciencia ni de raza ni de clase, aunque la lealtad a Mariquita se impone por encima de esto. Luisa es perseguida en las calles y obligada a entregar algunas cartas numerosas veces.

Luisa – ¡Mi sangre va a correr! A una blanca se le perdona cualquier cosa; pero yo voy a terminar colgada en la plaza pública por auxiliarla. (Tursi, 2015, p. 12)

Incluso pierde a su enamorado, el mulato Joaquín Serviña, que también trabaja en casa de los Sánchez pero que, a diferencia de ella, tras ser prendido por los hombres de Rosas, y en el afán de salvar su pellejo, delata, aunque en vano, a la familia. Sin embargo, es la experiencia extrema de la violación que sufre la que finalmente la impulsa en el gesto de dislocarse del orden que la oprime y fija en tal condición de inferioridad que ni siquiera adquiere el estatuto de animal.

Luisa –Y yo quisiera ser mula (Río) Eso es lo que yo quisiera ser... pero soy negra, soy desletrada. (Tursi, 2015, p. 29)

Por toda posibilidad emancipatoria la Luisa de Tursi, que no tiene a su disposición la escritura como es el caso de Mariquita (que por otra parte decide no publicar, el intercambio es la vía de circulación de su pensamiento), decide embeber en cianuro las últimas cartas que debe entregar y luego para luego tragárselas. La acción de autosilenciamiento y suicidio constituyen su último acto político, aunque el primero, en nombre propio.

Por su parte, en lo que atañe al texto de *Aurelia... la amante ausente*, tomamos otra de las categorías trabajadas por Batticuore en torno a la autoría femenina a lo largo del siglo XIX, a partir de la cual nos proponemos reparar en los modos en que la dramaturga arma la estampa de Aurelia. Se trata de la “autoría tutelada” (Batticuore, 2005, p. 141) que la autora define como aquella en la que resulta preeminente la figura del padre. Por lo general las hijas están formadas con los libros pertenecientes a la biblioteca de éste, quien funciona como un censor tanto de la lectura como de la escritura que sus hijas pueden llevar adelante. En relación a la tutela paterna y antes de dar cuenta del modo en que Aurelia-personaje es presentada, nos detenemos a partir de algunas consideraciones que realiza Dora Barrancos (2010a, 2010b) y retoma Verónica Giordano (2019) en relación al derecho civil que alcanza a las mujeres. En 1869, apenas a un año de comenzada la presidencia de Sarmiento, Dalmacio Vélez Sarsfield, padre de Aurelia, lleva adelante la redacción del Código Civil de la Nación.

En la mayoría de los países latinoamericanos desde mitad de siglo se ha estado llevando adelante una abultada actividad jurídica en materia de derecho público, con el fin de poner fin a la legislación colonial. El Código Civil emerge en este contexto instalando un corpus de normativas dedicadas a la regulación de la vida privada de los habitantes. La familia, considerada el ancla del organismo social, constituye el foco principal de preocupación y a partir de ella se atribuyen de modo tremendamente disímil las atribuciones para el marido y la mujer, asegurando al primero un dominio pleno de la institución familiar. Dicho de otro modo, el Código relega a las mujeres casadas a una posición de inferioridad más acentuada aún que si se tratara de un niño, apartándola de la posibilidad de educarse, o ejercer el comercio, así como de administrar sus propios bienes, incluidos los que ésta hubiere aportado al vínculo (Barrancos, 2010a). Sin embargo, la misma autora anota dos cuestiones: la primera de ellas referida a una dimensión del Código que protegía a las mujeres que se separaran, permitiéndoles usufructuar aún en ese estado civil de los bienes ganancias. Barrancos arriesga que Vélez Sarsfield piensa en la posibilidad de que su hija, aunque viuda, en caso de que se casara nuevamente pudiera separarse.

La segunda cuestión, refiere directamente a la contradictoria posición subjetiva de Aurelia. Siendo colaboradora de su padre en tareas de asistencia y secretariado desde muy temprana edad y habiendo funcionado como la principal operadora política de la campaña que lleva a Sarmiento a la presidencia en 1868, participa de la redacción de una normativa que mantiene vigente el sojuzgamiento jurídico de las mujeres. En este sentido, tanto Barrancos como Giordano subrayan la moderna contradicción que reside en este aspecto y se sintetiza en la persona de Aurelia. Vale decir que mientras por un lado se casa a los diecisiete años con su primo Ortiz Vélez, lo engaña con otro hombre, queda viuda en una situación poco esclarecida tras ser sorprendida *in fraganti* y sostiene luego una intensa relación amorosa con Sarmiento durante veinte años, toma parte en una situación pública que perjudica directamente a su género, confinándolo al encierro doméstico y constituyéndolo como sujeto de exclusión en lugar de uno de derechos en ese orden patriarcal (Giordano, 2019). Tutelada en su escritura, incluso negándose a escribir y publicar en la prensa a pesar de las insistencias de Sarmiento, Aurelia Vélez Sarsfield entra en la ficción teatral, con un impetuoso deseo de pasar horas junto a su padre, ataviada con el delantal de amanuense y así formar parte de la vida pública reservada a

los hombres. Adriana Tursi en lugar de acentuar la vigilancia paterna, invierte la operación colocando en el centro de la memoria de Aurelia a su Tatita como el hombre que la impulsa y habilita a tomar acción dentro de la esfera pública. En todo caso, esta figuración que nos propone el texto teatral podemos acercarla a la categoría de “autoría atenuada” (Batticuore, 2005, p. 214) bajo la cual, la mujer que escribe conserva cierta moderación e incluso posterga cualquier posibilidad de publicar sus textos, ideas o acciones, con el fin de preservar su independencia y reputación frente a una sociedad aún niega ese espacio a las mujeres.

Por último, en lo que respecta puntualmente a la autoría, anotamos que en ambos casos Adriana Tursi da un lugar preponderante a la mancha de tinta que ensucia las manos de Mariquita y Aurelia, cuando no sus vestidos, pero nunca los papeles. Esta mancha que circula y las distingue, también se transforma a lo largo de los textos y espesa el campo semántico de la violencia. En las *Cartas de amor perdidas...* será mancha de tierra en los uniformes de las soldaderas rosistas o de sangre, en el caso de las víctimas de la Mazorca; en *Aurelia...* la mancha de tinta da lugar a otra de alquitrán, como metáfora de la peste amarilla y también como advertencia de mal presagio. En una entrevista con la dramaturga al preguntarle respecto de este subrayado de la mancha, nos responde: “En ese momento, la mujer que escribe es la que perdió la inocencia y esa es la mancha” (Tursi, comunicación personal, 23 de octubre de 2024). La mancha es tener conciencia de sí y del entorno, es poder decidir aún en las limitaciones impuestas, es gozar del cuerpo y exponerlo, es alzar la voz. Como referimos anteriormente, la mancha de tinta o de sangre incluso, en caso de que sea propia, es la dislocación. Mariquita Sánchez y Aurelia Vélez Sarsfield son mujeres dislocadas en términos de Tossi (2023) que, aunque no logran ingresar al canon literario como escritoras, sí construyen una narrativa –descentrada– de la historia argentina. Una y otra se inscriben en ella por vía de una escritura que les permite observar y actuar el presente del que son parte al mismo tiempo que encuentran en la ficción dramática un espacio desde el que nos interpelan mientras se observan, se dicen y reafirman.

A modo de cierre: Identidad e intimidad en la escritura

En este último apartado y en continuidad con los planteos anteriores nos proponemos complementar la dimensión de la escritura tan presente en los dos textos dramáticos que atienden a nuestro trabajo. Para ello tomamos un breve ensayo escrito por María Zambrano titulado “Por qué se escribe” ([1934] 2022), en diálogo con otro escrito por Virginia Woolf: “Las mujeres y la ficción” ([1929] 2022). Por su parte es *La intimidad* de José Luis Pardo (1996) donde hallamos un basamento para abordar la doble dimensión del decirse en el tándem interior-exterior. Estos textos nos permiten rodear desde un ángulo distinto al de la autoría, la construcción como escritoras que Adriana Tursi nos propone respecto de Mariquita y Aurelia.

En el caso de Zambrano nos interesa resaltar la asociación entre escritura, soledad y libertad (en términos reales en el texto dramático ambos personajes están solos y al escribir se liberan y liberan el pasado que al mismo tiempo nos hacen ver). “Escribir es defender la soledad en que se está” (Zambrano, 2022, p. 59) porque es ese estado de soledad en el que el escritor/a, encuentra y se encuentra con el secreto. Este secreto, que se le revela a quien escribe en el acto mismo de escribir, es aquello que no podría ser dicho con la voz “por ser demasiado verdad; las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas y que no puede decirse” (2022, p. 60), por eso es que se tiene que escribir. La visión de Zambrano entre vida en soledad y escritura nos reenvía por su parte, a la noción del “cuarto propio” de Woolf. Siendo éste, uno de los requerimientos junto al ocio y al dinero, para que la ficción, la poesía, la crítica y la historia, hallen un lugar primordial en el arte de las letras, el cuarto propio impulsaría “un uso más sutil del instrumento de la escritura” (Woolf, 2022, p. 73).

Secrecía y verdad, así como la disposición de un tiempo y un espacio por parte de las mujeres escritoras nos permiten entonces el arribo al terreno de lo íntimo propuesto por Pardo. El autor, también español y lector de Zambrano, parte de la pregunta por el ser, más precisamente por la dimensión específica, que nos permite ser alguien y distinguirnos de todo aquello que no lo es. Pardo arma un recorrido que va desde la racionalidad aristotélica del hombre como único animal que habla, hasta las máquinas parlantes de las sociedades contemporáneas. De ese recorrido emerge su respuesta teórica respecto de la lengua.

[Q]uien habla auténticamente, se oye a sí mismo, sabe lo que dice y sabe que es él quien lo dice porque le sabe a él, le suena a sí mismo. [...] Digo yo y resuena para mí y también es proferido al exterior. (Pardo, 1996, p. 36-37)

La resonancia interior del habla revela la intimidad de la lengua en una suerte de doblez, que nos habilita a la dimensión de conciencia de nuestra existencia individual y también en la vida social. Para Pardo ser alguien “es lo propio del hombre que se tiene a sí mismo” (1996, p. 37) sin que esto signifique una identidad (esencializada) como sustancia, sino una relativa, móvil y posible en la dimensión de lo íntimo. Sin esta última nada podría ser efectivamente dicho o escrito, en tanto hablamos y escribimos con nuestra propia voz, desde el interior de la lengua. En estos términos, tal como sus personajes, Adriana Tursi encuentra su propio tono autoral como dramaturga-historiadora que toma la palabra como cepillo y arma el gesto a contrapelo por nuestra historia argentina. Hemos podido repasar en sus textos los modos en que organiza la voluntad de otredad, exaltando la primera persona de Mariquita Sánchez y Aurelia Vélez Sarsfield, quienes en la hora final se tienen a sí mismas y escribiendo pueden ofrecerse –y a nosotros/as como lectores/as-espectadores/as un relato dislocado de sí y su época. En suma, esas verdades que, según Zambrano, liberan tanto que sólo pueden decirse en la escritura, cobran un espesor sustantivo en la dramaturgia de las mujeres de nuestro teatro.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2002). *Poética*. Traducción de Alfredo Llanos. Buenos Aires, Ed. Leviatan.
- Barrancos, Dora. (2010a). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Barrancos, Dora. (2010b). Mujeres en la Argentina: un balance frente al Bicentenario. *Revista de Trabajo*, 6(8), 323-331. <https://tinyurl.com/24sh6r6f>
- Bartolone, Ignacio; Saba, Mariano y Schcolnicov, Eugenio. (2019). Esquirlas de un estallido infinito: Reflexiones sobre la praxis de la escritura teatral. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9, 261-267. <https://tinyurl.com/27fxwadq>
- Batticuore, Graciela. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa.
- Batticuore, Graciela. (2011). *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires, Edhasa.
- Benítez, Joaquín. (2001). La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cyber Humanities. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile*, 20. <https://tinyurl.com/2526qpmh>
- Benjamin, Walter. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires, Terramar.
- De Leone, Lucía. (2024). Batalla de relatos en el teatro argentino actual. En Arnés, Laura; Domínguez, Nora y Punte, Ma. José (dirs.); Torre, Claudia y Bertúa, Paula (coords. de vol.), *Historia Feminista de la Literatura Argentina*. Volumen Fronteras de la literatura. Lenguajes, géneros y transmedialidad (pp. 781-810). Villa María, Ed. Eduvim.
- Dubatti, Jorge. (2011). El teatro argentino en la posdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stychomythia*, 11-12, 71-80
- Dufourmantelle, Anne. (2023). *La mujer y el sacrificio*. Buenos Aires, Nocturna.
- Giordano, Verónica. (2019). De mujer a mujer: todas las mujeres. Incursiones en el derecho civil en la obra de Dora Barrancos. En Martín, Ana L. y Valobra, Adriana (comps.), *Dora Barrancos. Devenir feminista. Antología esencial. Una trayectoria político-intelectual* (pp. 243-251). Buenos Aires, CLACSO. <https://tinyurl.com/29vlc6wo>
- Manzone, Ma. Verónica. (2021). La función autoral: debates acerca de la pertenencia del sentido en las prácticas dramáticas actuales. *Revista De Literaturas Modernas*, 51(2), 29-46. <https://tinyurl.com/2alpdw5t>
- Manzone, Ma. Verónica. (2021). *Estudio de la dramaturgia vinculada a las prácticas escénicas actuales en Mendoza. Delimitación de las nociones en torno a las dramaturgias escénicas* [Tesis doctoral]. UNCuyo.
- Mayorga, Juan. (2010). El dramaturgo como historiador. *Dossier Teatro e Historia. Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro*, 8(41), 32-37. <https://tinyurl.com/23dtxcnn>
- Monti, Ricardo. (1997). Prólogo. En *Dramaturgia. Premios Nacionales INT* (pp. 5-7). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Amaranta Ediciones.
- Pardo, José Luis. (1996). *La intimidad*. Valencia, Pre-textos.
- Paz Sena, Leticia. (2020). Hacia una cartografía posible de la propia investigación: preguntas sobre el estudio de reescrituras en la dramaturgia contemporánea [Ponencia]. En *XXV Jornadas de Teatro Comparado* (pp. 1-10). Buenos Aires, UBA. <https://tinyurl.com/2xlk5tpj>

- Sanchis Sinisterra, José. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México, Paso de Gato.
- Tossi, Mauricio. (2015). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy*, 11, 25-42. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.226>
- Tossi, Mauricio. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ed. Biblos.
- Tursi, Adriana (2015). *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson*. Buenos Aires, Proyecto Larsen.
- Woolf, Virginia. (2022). Las mujeres y la ficción. En *Los artistas y la política* (pp. 69-78). Buenos Aires, Ed. Godot.
- Zambrano, María. (1996). *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (2022). Por qué se escribe. En *Hacia un saber sobre el alma* (pp. 57-66). Madrid, Alianza Editorial.

NOTAS

- 1 Los Premios nacionales en Dramaturgia otorgados por el Instituto Nacional de Teatro (INT) en 1997 fueron para Adriana Tursi por *La casa del lago* y para Amancay Espíndola por *Herencia de sangre*. Ambos publicados en diciembre del mismo año por Ediciones Amaranta, CABA, Argentina.
- 2 Por un estudio pormenorizado de la propuesta de Verónica Manzone recomendamos la lectura de su Tesis doctoral: *Estudio de la dramaturgia vinculada a las prácticas escénicas actuales en Mendoza. Delimitación de las nociones en torno a las dramaturgias escénicas* (2021). Respecto de las transformaciones del campo teatral que tienen lugar partir de la década del 90 recomendamos la lectura del artículo de Jorge Dubatti (2011), “El teatro argentino en la posdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad”, así como la ponencia de Leticia Paz Sena (2020), “Hacia una cartografía posible de la propia investigación: preguntas sobre el estudio de reescrituras en la dramaturgia contemporánea”.
- 3 Anotamos entre los trabajos pioneros *Drama de mujeres* de Halima Tahan (1998, Ciudad argentina), *Dramaturgas argentinas de los años '20. Antología* (2010, Nueva Generación) y *Antología de escritoras argentinas contemporáneas* (2010, Biblos), ambos de María Claudia André, *Dramaturgas 1* (2002, Nueva Generación), compilación autogestiva que reunió a autoras como Adriana Tursi, Patricia Zangaro, Cristina Escofet, Cecilia Propato, entre otras y contó con el sello del Instituto Nacional del Teatro.
- 4 Recomendamos la lectura del capítulo “Batalla de relatos en el teatro argentino actual” (De Leone, 2024). La autora dedica el texto al análisis de cuatro obras de teatro, cuyo principal principio constructivo es la transposición del relato literario al escénico y en los que analiza las decisiones estético-políticas tomadas en ese pasaje a los efectos de problematizar constructos como *nación e identidad nacional* desde una perspectiva de género.
- 5 Listamos algunos de los textos dramáticos ocupados en la figuración crítica del pasado sea éste, reciente o no: *Por un reino* de Patricia Zangaro; *La patria al hombro, Felicitas o las niñas mudas, Los sirvientes* de Adriana Tursi; *Potranca (El galope de la Historia)* de Mariela Asensio; *Rosa del desierto* de Claudia Quiroga, *La fundación, Un domingo en familia, Extraña forma de pasión* de Susana Torres Molina, *La matria negra* de Adriana Laura y Analía Malvido. En esta lista quedan tantos otros textos sin notación.
- 6 Los textos de Adriana Tursi a la fecha no se han estrenado, aunque sí publicado, como parte de la colección *Teatro Contemporáneo* impulsada por Proyecto Larsen (2015).

- 7 A los efectos del presente artículo nos apoyamos casi exclusivamente en el libro del autor consignado en la bibliografía sin desconocer por ello los numerosos artículos publicados en revistas especializadas nacionales e internacionales que nutren y expanden la investigación sobre dramaturgia de Mauricio Tossi hasta la fecha.
- 8 Aunque no colocamos en el centro de las preocupaciones de este trabajo, el estudio de la dimensión del sacrificio, señalamos que en lo que refiere a la historia sacrificial, nos nutre la lectura de *Persona y democracia. La historia sacrificial* de María Zambrano (1996). En relación a la subjetividad sacrificial acudimos a *La mujer y el sacrificio* de Anne Dufourmantelle (2023).

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/785/7855388013/7855388013.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Eleonora Soledad García Sánchez

**ESCRITURA Y EMANCIPACIÓN HISTÓRICA:
MARIQUITA SÁNCHEZ Y AURELIA VÉLEZ EN LA
DRAMATURGIA DE ADRIANA TURSI**

**Writing and Historical Emancipation: Mariquita Sánchez and
Aurelia Vélez in Adriana Tursi's Dramaturgy**

Cuadernos de Literatura

núm. 27, e2709, 2025

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

revistas@unne.edu.ar

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

DOI: <https://doi.org/10.30972/ct.278726>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional.**