



Teatro y exilio: operaciones de lectura sobre un campo en construcción

Andrés Gallina

UBA- CONICET

andres.gallina@hotmail.com

Autoriza publicación

¿Por dónde empezar a investigar cuando, ya no las respuestas, sino las preguntas todavía no han sido formuladas? No hay un estudio integral, sistemático, que aborde las múltiples problemáticas que instalan, en el campo teatral argentino, las numerosas experiencias de exilio que se abren hacia 1974. ¿Por qué se fueron los artistas teatrales? ¿Cuándo y quiénes se fueron? ¿A dónde se fueron? ¿Qué organizaciones teatrales crearon -si es que crearon alguna- en el exilio? ¿Qué producciones teatrales establecieron afuera? ¿Qué textos dramáticos se escribieron? ¿Qué festivales aglutinaron experiencias de grupos teatrales exiliados? ¿En qué revistas teatrales participaron? ¿Qué actividades para-teatrales sostuvieron para sobrevivir? ¿Qué irradiaciones y contagios se produjeron con los respectivos sistemas teatrales de adopción? ¿Qué procesos de retorno se han dado -de prospección, de exploración o en tanto reinsertiones activas en el campo teatral, de forma aislada e individual o en comunidad? ¿Cuáles fueron las organizaciones que ayudaron a los artistas teatrales en sus regresos? ¿Qué actividades se desplegaron -y continúan hasta hoy- en otros teatros del mundo? ¿Cómo fueron las políticas de las tierras de acogida, en cada caso, respecto a nuestros exiliados teatrales? ¿Cómo fueron los casos en los que el “teatro argentino” actuó cohesionado, en grupo, en tierra extranjera? ¿Cómo fueron los casos en que, en sentido inverso, las prácticas teatrales se desplegaron en tránsito con otros agentes? ¿El exilio teatral argentino actuó en conjunto, unido, organizado, o más bien fue un exilio desintegrado, desarticulado, de fragmentos diaspóricos? ¿Cómo jaquea la noción de “teatro argentino” la clave transnacional que activa todo exilio?

Las historias de los vínculos del teatro nacional con el exilio están todavía por escribirse; cada una de estas preguntas contiene, en latencia, la posibilidad de escritura de una -entre muchas- de esas historias. Al mismo tiempo, cada pregunta activa, necesariamente, un modo de leer: qué instrumentos de análisis, qué operaciones metodológicas permiten procesar las nuevas prácticas teatrales que establecen los

exilios. Es decir, las prácticas que se inauguran a partir de las experiencias exiliares obligan necesariamente a activar nuevos constructos teóricos, nuevas figuraciones críticas, nuevas dimensiones analíticas; imprimen y reorganizan una revisión tanto de las historias del teatro como de los modos de escribir esas historias.

En esta dirección, se ha repetido sostenidamente la pertinencia de no hablar de un exilio argentino, desde una clasificación tipológica, sino de los diferentes exilios que coexistieron en un mismo tiempo. El exilio se revela así como objeto multilocalizado, poliédrico y dinámico (Jensen, 2011), que necesita contarse en plural (Franco, 2008), escapando de cualquier mirada homogénea, dado que hay tantos exilios como sujetos exiliados (Rojas Mira, 2013). La traslación de este enfoque a nuestro campo de análisis exige desactivar el sintagma aglutinante: *el teatro argentino del exilio*, para más bien pensar las problemáticas específicas de *los teatros argentinos en los exilios*.

Los avances en otras disciplinas marcan una sucesión de líneas de abordaje posibles: las preguntas precedentes han sido -continúan siendo- articuladas, con diversos tratamientos y con diferentes marcos epistemológicos, por distintos campos de análisis para pensar los exilios políticos, intelectuales y profesionales. De esta manera, los caminos recorridos por otras disciplinas funcionan como sistemas de análisis en espejo que permiten establecer correlatividades, distancias epistemológicas, a la vez que reenviar problemáticas y conceptualizaciones hacia el interior de nuestro campo de análisis. Los préstamos epistemológicos residen en la necesidad de pensar un objeto en el interior de un campo donde ese objeto no ha sido aún interpelado. De todos modos, a pesar de que las diversas historias sobre los exilios políticos funcionen como marco contextual a la vez que como marco de análisis, resulta evidente que los exilios teatrales configuran un objeto ceñido, determinado, que insta su propio régimen sensible: el teatro como una sociabilidad específica, y la teatrología como una disciplina que opera desde su propia discursividad, sus leyes, sus modos de abordaje, sus problemáticas inherentes, sus modos singulares de tratamiento, su propio estatuto ontológico.

Por estos motivos, a pesar de la dispersión, brevedad y fragmentariedad respecto de los estudios que piensan los exilios teatrales, quisiera partir de las contribuciones teórico-críticas que se han realizado en el interior del campo. La intención es, en principio, segmentar tres bloques de análisis que se desprenden de los aportes germinales de los estudios teatrales argentinos. Es decir, partir de las preguntas ya moduladas por la historiografía teatral; analizar, entonces, tres historias canónicas que han establecido modos de mirar y operaciones epistemológicas sobre el objeto que

nos reúne. Considero que, a pesar de que los aportes no han propiciado discusiones hacia el interior del campo, es decir, no se han interrogado entre sí, condensan respectivamente modos de pensar un objeto en construcción y, a la vez, permiten leer en la falta, en sus omisiones, en lo que no dicen, el derrame de una serie de problemas que abren líneas de investigaciones posibles y que comprometen, cada uno con sus herramientas metodológicas, distintos modos de pensar una historia crítica de los exilios teatrales.

Es en estos textos (Pianca, 1998; Pellettieri; 2002; Dubatti, 2010) donde aparece por primera vez en la historiografía teatral vernácula la necesidad de pensar las problemáticas que impone la clave exiliar en el período en cuestión. De esta manera, una línea crítica parece homologar a estas tres historias que plantean problemas y abordajes heterogéneos: la necesidad de establecer un nuevo reparto teórico y crítico para analizar las prácticas de exilio, en tanto desbordan la concepción de un campo teatral delimitado a partir de la tríada nación-estado-territorio.

El caso Pianca. La historia de los exilios teatrales en clave continental

Marina Pianca publica, en 1990, *El Teatro de Nuestra América: un Proyecto Continental*. Su investigación se centra en los festivales internacionales de teatro como un fenómeno en el que se establecieron redes, contactos y comunicaciones antes dispersas, signadas históricamente por el impacto de la Revolución Cubana en el devenir latinoamericano. Pianca considera que todo agente de producción cultural es, necesariamente, *transindividual*, en tanto es localizable en un sujeto social determinado que permite analizar los fenómenos teatrales del continente desde una coherencia de totalidad y no como proyectos inconexos, aislados, aún a sabiendas de que las prácticas contienen sus propias marcas, sus propias especificidades. En este sentido, el proyecto de Pianca marca una interrelación directa entre la serie teatral y la serie sociohistórica, al considerar las prácticas teatrales enmarcadas en un proyecto continental que las reúne¹. Su periodización establece, desde 1968 a 1974, la radicalización de un teatro

¹ Como hito de iniciación de un proyecto teatral continental, Pianca establece la victoria de la Revolución Cubana en 1959, junto al surgimiento de los países No Alineados y el proceso de descolonización del llamado Tercer Mundo, en tanto plataformas de un teatro de la insurgencia y de la urgencia (17). La llegada del teatro de Bertolt Brecht a América Latina a partir de la presencia del Berliner Ensemble en el Festival de Naciones de París; el nacimiento en 1964 en Nancy, Francia, del Primer Festival Internacional de Teatro Universitario (punto de reunión de los artistas latinoamericanos más allá de sus fronteras) comenzaron a abonar el terreno. Si bien hacia 1968, cada grupo desconocía la producción de otros grupos

continental a partir de una homologación estructural que redefine y reestructura todo el paradigma teatral. Tanto desde las estructuras organizativas de producción, como desde las estructuras de distribución de los objetos, las prácticas empiezan a definir una búsqueda conciente sobre la creación colectiva, la integración de un público popular, la revisión de nuevos espacios y sistemas de producción, y la formulación de un teatro latinoamericano en estrecho diálogo con el devenir histórico del continente.

Sobre el problema específico que nos ocupa, en el período 1974-1980, Pianca afirma que esta búsqueda “no se quebró ni en los campos de concentración o las cárceles, ni en el exilio” (256), en tanto espacios testigos de la continuidad de este proyecto social. Pianca establece que la continuidad y la coherencia del proyecto de un teatro continental se enfrentaron a las exigencias de la sobrevivencia y al rigor del desarraigo. De todos modos, el dolor de la ruptura de los procesos nacionales y de la diáspora tuvo, sin embargo, su contraparte en el recomenzar de un nuevo proceso de unión en vínculo con los distintos exiliados latinoamericanos. Más allá del carácter de transitoriedad que establece la clave exílica, Pianca considera que esta etapa reformuló lazos, estableciendo una fuerte latinoamericanización de los procesos teatrales en todas las ramas, en tanto las raíces de los artistas y de sus producciones se arraigaban -de modo simultáneo y sucesivo- a la concepción de un “Teatro de Nuestra América”.

Pianca establece entonces (según entendemos: por primera vez para la historiografía teatral latinoamericana) una lectura que condensa, desde una perspectiva integral, la necesidad de entender el sintagma *el teatro del exilio* como un éxodo colectivo que -a la vez que disgrega, separa, fractura- une y enlaza las experiencias estético-políticas de los países regidos por dictaduras: Argentina, Uruguay, Chile, Brasil y, más tarde, Guatemala, Honduras y El Salvador. La noción del *teatro del exilio* que postula refiere a los artistas exiliados que, a partir de las tácticas divisionistas de las dictaduras, no pueden establecer sus prácticas en sus tierras de origen pero, de todos modos, continúan estableciendo una presencia activa en diversos lugares del mundo: “es un teatro íntimamente ligado a las tradiciones teatrales de su país de procedencia, que se ve a sí mismo como parte de su teatro nacional a pesar de la distancia física”. (1990: 260). En este sentido, Pianca entiende el teatro del exilio como: “la lucha de una minoría cultural que intenta mantener su propia identidad -y una relación éticamente

latinoamericanos, a partir de allí surgen los Festivales Internacionales como vehículo de un proyecto transnacional: las primeras ediciones del festival de Manizales y de la Habana, Cuba. En esta clave, la autora denomina a este proceso el “Teatro de Nuestra América”, en consonancia directa con el ensayo histórico de José Martí (1891).

coherente con su pasado- a la vez que se enfrenta a la difícil tarea de la sobrevivencia en circunstancias muchas veces adversas” (261).

La afirmación de Pianca descansa en este punto en la coherencia epistemológica que la guía: sin dudas, existió un exilio teatral que buscó la preservación y la continuidad de una tradición nacional en tierra extranjera; es decir, que continuó con el proyecto continental que ella describe minuciosamente en su estudio. La reedición de las experiencias del Grupo Octubre llevada a cabo por Norman Briski en distintas tierras extranjeras; los desprendimientos del grupo teatral cordobés “Libre Teatro Libre”; las investigaciones de la Comuna Baires en Milán; el Teatro Popular Latinoamericano de Hugo Álvarez en Suecia, entre otros, dan cuenta de este fenómeno.

De todos modos, la descripción de este proceso no permite, precisamente porque desborda el objeto construido, dar cuenta de aquellas prácticas cuyo estatuto ontológico parece ser otro: exilios teatrales que discontinúan con sus proyectos de procedencia y que ponen sus prácticas previas en crisis, en estado de suspensión, o formando parte de procesos de radical ruptura respecto de la tradición de la que provenían. Es preciso aclarar que Pianca no deja de preguntarse, acorde a las derivas que propone la amplitud de su estudio, por las dificultades que se establecen al intentar articular estas propuestas teatrales con los nuevos contextos, con las nuevas culturas, con las nuevas lenguas, con los nuevos factores determinantes de producción, con los nuevos agentes que intervienen modificando las prácticas teatrales, siempre entendidas en términos de territorialidad, de una cultura común, de un gesto compartido. Lo que ocurre es que la vasta trama de los exilios teatrales argentinos -fragmentarios, móviles, proliferantes- establece, conjuntamente con lo antedicho, otras cartografías posibles que acarrear preguntas distintas sobre sus lugares de pertenencia. En este sentido, el trabajo de Pianca nos permite establecer preguntas ya no sobre los exilios teatrales, sino más bien sobre *el exilio teatral que imanta su objeto*: aquel que se interroga sobre la posibilidad de continuar trabajando hacia el interior de una tradición nacional, anclada en el origen, desde una geografía alejada de ese marco.

Otras son las preguntas acerca de los exilios que el objeto de Pianca no contiene. Entre ellas, emergen las prácticas exiliares que fueron gestando un *teatro desarraigado*, que encuentra materiales y formas en moradas transitorias antes que en raíces exclusivas, estableciendo movimientos que traficaron distintas genealogías y tradiciones culturales. Nos referimos a trayectorias que desde la desestabilización geográfica han

armado sus propias micro-geografías y han figurado espacios aterritoriales que perforan las fronteras y los estados².

El caso Pellettieri. La historia de los exilios teatrales en clave intra-nacional

En la historia compilada por Osvaldo Pellettieri (2002), Martín Rodríguez afirma que los teatristas argentinos desarrollaron una intensa actividad en el exilio, que no llegó a implicar un corte total con el campo teatral en el que ellos se inscribían previamente: “En líneas generales, es posible afirmar que el teatro argentino realizado en el exterior, estableció una línea de continuidad con el realizado en el país, es decir, que formaban parte -con algunas variantes- del mismo sistema teatral” (258).

En este sentido, Rodríguez considera que el campo teatral argentino no participó de los debates que operaron en el centro del campo intelectual, referidos a la “doble fractura” de la que habló Beatriz Sarlo (1988) al describir la división que produjo el exilio entre los intelectuales de adentro y los intelectuales de afuera³.

Por otra parte, Rodríguez establece que las experiencias de retorno tuvieron matices productivos en textos centrales de la producción de Eduardo Pavlovsky, Norman Briski y Juan Carlos Gené. De modo inverso, plantea que en otros casos desarrollados dentro de la ciudad de Buenos Aires se percibe una relación menos intensa con el sistema teatral argentino; sin nombres propios, refiere a espectáculos que en dictadura trabajan sobre los límites entre la experiencia estética y la agitación social, formas culturales de resistencia que perderían su productividad una vez desactivadas las causas de su emergencia.

En otro artículo del mismo libro, *El teatro argentino en el exilio*, escrito también por Martín Rodríguez, junto con Alicia Aisemberg, se reafirma la propuesta de entender el exilio teatral como un modo de continuación y desarrollo de los proyectos previos. El corpus delimitado para probar esta hipótesis abrevia en los casos ya mencionados de Norman Briski, Juan Carlos Gené y Eduardo Pavlovsky, quienes luego encontraron su

² Nos referimos al modo en que una serie de artistas, desde sus propios relatos, piensan su producción teatral no inscripta, no enraizada a una tradición específica ni a un campo teatral delimitado. Tanto Arístides Vargas, como César Brie, Luis Thenon, Kado Kostzer, Cristina Castrillo, entre otros, nos han manifestado el carácter de desborde cultural, lingüístico, nacional que impulsan las experiencias de exilio; es decir, los modos en que el exilio recrea la pregunta acerca de las relaciones entre la producción de imágenes teatrales y las formas de ciudadanía.

³ Refiere al texto de Sarlo (1988), “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, citado en bibliografía.

reubicación en el campo teatral a partir de la puesta en escena de obras que procesaron lo vivido fuera del país.

De este modo, la historia teatral argentina de Pellettieri procura, en principio, no omitir las trayectorias de los artistas exiliados, sino incorporarlas como un capítulo que integra esta *historia interrumpida*⁴. La operación crítica que despliega su historia es la de pensar a los artistas argentinos exiliados en clave intra-territorial, es decir, como un modo de entender las prácticas desde el interior del campo teatral argentino, a pesar de haberse producido por fuera de las fronteras. Esta incorporación condensa un modo de pensar la historicidad de los exiliados desde lo intra-nacional, en tanto y en cuanto se afirma que sus prácticas establecen menos un corte con el sistema de origen que un intento de proyectar otros modos de continuidad: “teatro argentino en el exilio” es, como dijimos, el título del artículo que aglutina dicha operación conceptual en este sentido. El aporte de visibilidad que la historia de Pellettieri, a partir de Rodríguez y Aisemberg, realiza sobre la historia invisibilizada⁵ de los exilios teatrales, no deja de instalar nuevas preguntas en el campo de la investigación. ¿Las trayectorias exílicas de Briski, Pavlovsky y Gené pueden leerse como continuidad de sus proyectos teatrales previos?⁶ En caso de que la respuesta sea afirmativa y, más allá del alto régimen de visibilidad de cada una de estas trayectorias: ¿son representativas de la extensa trama de exilios teatrales? ¿Qué ocurre con las trayectorias de exilio -acá la pregunta incorpora el planteo de Pianca- que no continúan en el exterior con las experiencias previas de exilio? ¿Qué ocurre con los casos en los que el exilio activa una producción teatral inédita hasta entonces?

⁴ Al referirnos a la *historia interrumpida* remitimos al título del tomo de Pellettieri y al concepto teórico que surca el estudio: una historia teatral que el marco dictatorial corta, suspende y redefine. En el caso específico del exilio, éste es leído menos como interrupción o corte que como historia extendida, en continuidad.

⁵ En esta historia coordinada por Pellettieri, Perla Zayas de Lima participa con su artículo “Censura teatral en Buenos Aires en la época del proceso”. En 1991, en su *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950/1990)*, Zayas de Lima omite la clave exiliar en las trayectorias de Alberto Adellach, Norman Briski, Renzo Casali, Griselda Gambaro, Juan Carlos Gené, Ricardo Halac, Kado Kotzer, Roma Mahieu, Pedro Orgambide, Eduardo Pavlovski, Manuel Puig, Susana Torres Molina, David Viñas, Alberto Wainer. Esto podría leerse, en parte, como una instancia de pasaje que va de la omisión en la historiografía de la década del 90 a la incorporación del exilio integrado al estudio del período del teatro en dictadura, hacia el 2000. Aparece entonces la necesidad de consignar estas experiencias, de cartografiarlas, de transformar un objeto vacío en un objeto decible, notariado, articulado.

⁶ El caso de Norman Briski es el que sirve a los fines del objeto de Marina Pianca para pensar la clave continental. El caso de Eduardo Pavlovsky es, para nuestra óptica, un modo de exilio anclado a la transitoriedad, a la puesta en parénesis de su producción dramática (entre 1979 y 1980, solo escribe la pieza breve: *Melodía inconclusa de una pareja* y finaliza la escritura de *Cámara Lenta*). Con respecto a Juan Carlos Gené, su prolífica producción junto al Grupo Actoral 80, sus casi dos décadas en el exilio, son muestras de las irradiaciones que atravesaron a su obra en Venezuela, su campo teatral de adopción, como lo cuenta en *Mi Patria es el escenario* (Cosentino, 2015).

Mucho más allá de las intenciones de estos aportes críticos a las historias teatrales nacionales, aparece un problema teórico vinculado con la inmanencia de la práctica teatral en vínculo con el exilio. El teatro es un arte colectivo, que involucra una trama relacional de agentes que participan en su construcción; a su vez, establece una comunión territorial, la circunscripción en un tiempo y espacio determinados. Para Alain Badiou (2015), el público, los actores y el referente textual son condiciones trascendentales, a priori, del teatro. ¿El exilio no pondría en crisis estas zonas de territorialidad tan intrínsecas al *ser* del teatro? Si las prácticas teatrales del exilio ponen a prueba las relaciones, los modos de producción, las territorialidades, los públicos, los instrumentos de actuación -el cuerpo, la lengua-: ¿puede existir tal sustancia, es decir, tal unión -*teatro argentino*- cuando la clave exiliar problematizaría algo justamente ahí, en el desplazamiento que se establece entre producción teatral y territorialidad? Las imágenes teatrales en el exilio parecen redefinirse a sí mismas, bajo una nueva ontología, en tanto se ejecutan en otros contextos de producción y de contemplación.

A los fines de una historia teatral nacional, el exilio se presenta como una incomodidad, una interferencia, algo que debe saldarse, que debe integrarse como parte de una historia del teatro argentino en dictadura, pero que a la vez se separa, se aparta porque demanda metodologías de abordaje propias desde su específico rango epistémico.

Si Pianca elige un tratamiento en espejo con las otras experiencias teatrales exiliares del continente, es decir, si proyecta una historia continental de los exilios -con sus reenvíos, su sistema interno, sus modos de reunión en la diáspora-, en el breve espacio de *La historia interrumpida* de Pellettieri dedicado al exilio, éste aparece visto desde una lectura intra-nacional del fenómeno (el teatro argentino afuera de la argentina). Ambos estudios funcionan para pensar los modos en que las prácticas continuaron -a pesar del desplazamiento radical que genera el marco exiliar- ligadas y, a la vez, desmarcadas del campo cultural del que partieron.

El caso Dubatti. La historia de los exilios teatrales en clave transnacional

En *Cien años de Teatro Argentino*, Jorge Dubatti sostiene que el terrorismo de Estado ha diezmado el campo teatral nacional, reducido por la censura, las muertes y las ausencias forzadas del exilio e insilio. A pesar de esto, una de las tendencias internas que irrumpen es, según el historiador, el acrecentamiento del teatro argentino más allá

de las fronteras geopolíticas: “el teatro argentino producido fuera del país por los exiliados” (172). Dubatti entiende, en otro de sus textos, *Cartografía teatral* (2008) que las nuevas experiencias exiliares obligan a diseñar, desde los marcos de análisis del Teatro Comparado, nuevas cartografías que excedan las fronteras internas y que abran las conceptualizaciones hacia un pensamiento sobre el teatro en clave supranacional y supraterritorial. Refiere de este modo a la condición de aquellos fenómenos que no pueden ser pensados en términos territoriales, dado que exceden o trascienden esta problemática (2008: 18). La especificidad del teatro del exilio es su problematización con los vínculos topográficos -de pertenencia geográfica- y de diacronicidad -aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo-. El Teatro Comparado sostiene que estudiar el teatro desde un punto de vista internacional implica problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, traducciones, viajes, etc.) o entre un teatro nacional y cualquier cultura extranjera (externa a lo nacional). En la definición precedente, la focalización en el punto de vista *internacional* subraya una metodología de estudio que establece anclajes y vínculos comparativos, claro está, *entre* naciones. Sin embargo, algunas experiencias teatrales exiliares suelen encontrarse atravesadas por un mestizaje que remite a un origen cultural-teatral a la vez que evidencia una diversidad y una diferencia descentradas, desmarcadas de aquel origen. Si entendemos que existen teatros del exilio éstos han interactuado, se han enfrentado material y simbólicamente con espacios culturales/sociales/políticos otros y, en la fricción de esa diferencia, han propiciado la identidad de un tercer espacio, que ya no remite fijamente ni al país teatral de origen ni al país de destino; sería, más bien, un teatro del *medio*, no anclado en el principio o en el final, no en el punto de inicio o de terminación, sino en el movimiento que ocurre en el medio; lo que entendía Deleuze por un *teatro menor*: atravesado por devenires múltiples, contradictorios y heterogéneos entre sí.

La triada estado-nación-territorio no sólo supone una nación que suele esencializarse y transformarse en algo transhistórico, sino que supone que esa nación es una para cada estado y que lo es sólo dentro de los límites jurisdiccionales de la dominación estatal. Los exilios teatrales de los años setenta se producen en un contexto donde esta tríada funcionaba, pero las trayectorias exiliares no pueden entenderse meramente desde una concepción en la que los sujetos salen de un estado nación

territorial e ingresan en otro estado nación territorial (Jensen)⁷. En este sentido, se vuelve evidente que la producción de identidades exiliares habla de algo más dinámico, del orden de los mestizajes, las hibridaciones, los tránsitos en los que ya no valen las partes por separado (comunidades teatrales de origen/destino) ni la suma de partes entendidas por mera adición, sino las reconfiguraciones dinámicas, complejas y múltiples. La metodología comparada resulta entonces un aporte sustancial para pensar las condiciones exiliares, desenraizadas de un relato en clave nacional, pero muestra a su vez sus insuficiencias metodológicas dado que a pesar de que dicho enfoque pretende ir más allá del compartimento topográfico, hizo de ese mismo compartimento la base para la comparación y para, luego, comprender tránsitos, influencias y desarrollos.

La noción de cartografía remite, ya nominativamente, a un territorio, un espacio geográfico y una representación. ¿Cuál sería la cartografía del teatro exiliar o del exilio teatral si entendemos exilio como una condición y como un proceso abierto de identificaciones móviles? ¿Qué implicancias tendría sobre la noción de cartografía teatral desenraizar al exilio, sacarlo de la lectura triádica: estado-nación-territorio?

En estas preguntas radica el espesor y la singularidad del objeto: un movimiento doble que exige por un lado pensar conjuntos de territorialidad estableciendo conexiones entre fenómenos teatrales particulares y, a la vez, en otra dirección, entender las prácticas del exilio en tanto fenómenos superadores -o mejor, cuestionadores- de una suma de teatralidades enmarcadas en la lógica triádica estado-nación-territorio.

Otras preguntas a modo de conclusión

En este breve recorrido por las historias canónicas que han pensado el exilio teatral argentino, aparecen tres operaciones conceptuales delimitadas en torno al fenómeno, que permiten postular distintos modos de entender las prácticas. En síntesis, el caso de Marina Pianca abre una línea de investigación hacia un exilio en clave continental; la historia de Pellettieri define las prácticas del teatro del exilio en clave intra-nacional; y la historia de Dubatti propone, desde el Teatro Comparado, la historia del exilio en clave supraterritorial y supranacional.

Esta herencia historiográfica abre una dinámica conceptual y metodológica funcional a tres tipologías exiliares posibles: entender las prácticas teatrales nacionales

⁷ Esta reflexión nace de un intercambio, a propósito de esta problemática, con la investigadora Dr. Silvina Jensen. No refiere a la cita bibliográfica.

en el exilio no exentas de sus vínculos materiales y simbólicos con otras prácticas teatrales del continente (Pianca); entender las prácticas teatrales en sus vínculos con las trayectorias recorridas previamente al exilio (Pellettieri); entender las prácticas teatrales como fenómenos que ponen en crisis las cartografías tradicionales, en tanto no permiten ser contadas por una historia en clave nacional-estatal.

En la absorción de estos conceptos previos, en sus posibles reformulaciones, en las nuevas preguntas que estimulan, aparecen otras posibilidades de seguir pensando las dinámicas de una suma de exilios que todavía hoy continúan, en plena agitación, entrando y saliendo de distintos campos teatrales.

En plan de repensar experiencias exílicas fluidas que desdibujan las oposiciones territoriales, Nicolás Bourriaud (2009) propone un concepto aplicado a las teorías estéticas contemporáneas, que puede desmontarse para pensar otras conceptualizaciones en el marco del los exilios teatrales. Nos referimos al desarrollo de la *teoría radicante* que, apoyada en el modelo topográfico, piensa los itinerarios de una serie de objetos estéticos desde el fenómeno de las migraciones. En contra de los términos de arraigo e integración -figuras conceptuales dominantes en los estudios de exilio- Bourriaud define la cultura como elemento móvil, fuera del suelo, voluble y desarraigado. La teoría radicante aparece como una reacción a la radicalidad modernista, a sus modos de volver al origen y a la esencia, a sus apuestas por la figura de la raíz y sus implicancias estáticas en torno a las nociones de pertenencia e identidad. Bourriaud plantea la figura del *radicante* como un:

(...) término que designa un organismo que hace crecer a sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer. (22).

La figura del radicante dialoga con las producciones teatrales del exilio en tanto objetos estéticos portátiles, que han crecido en diversas direcciones, en un medio cultural que no los tenía previstos, como *plantas salvajes*. En este sentido, las prácticas exílicas establecen una suerte de *precipitado cultural*, conjuntamente con la formación de nuevas comunidades móviles de artistas teatrales. Bourriaud mira a través de una

lente radicante las trayectorias del inmigrado, el exiliado, el turista y el errante urbano, todas formas dominantes de la cultura contemporánea:

El individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia botánica de los *radicantes*, cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los *radicales* cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. (...) El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvalaciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se *traduce* en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. (57).

En este sentido, ingresar en una comunidad teatral desconocida, transportar un objeto estético de un territorio a otro, es producir un movimiento de sentido, una transacción teatral, un ir al encuentro y al choque con otras teatralidades: instalar en un nuevo suelo un objeto atravesado por una superficie hasta allí inédita. En ese nomadismo por distintas culturas y comunidades teatrales, el sujeto radicante comienza a ocupar estructuras existentes, a la vez que rompe con las figuraciones fijas de una comunidad teatral regulada por las lógicas normativas de identidad teatral-nacional:

¿Desde dónde hablás? Pregunta la crítica, como si el ser humano estuviera siempre en un solo lugar y dispusiera de un solo tono de voz y un único idioma para expresarse. Este es el ángulo muerto de la teoría poscolonial aplicada al arte, que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas o culturales. (36).

Una suma de prácticas teatrales exílicas han elaborado sus itinerarios radicantes, estableciendo sus experiencias en la fricción y adaptación de un nuevo suelo, en la absorción de los componentes propios del nuevo espacio. Aunque no se trataría aquí - como afirma Bourriaud- de establecer un principio de no pertenencia, de desvanecer o destruir lo que estuvo en el origen. Más bien, sin renunciar a las marcas y a los flujos que traen, dichas prácticas han entrado en la trayectoria del diálogo, del intercambio,

fundando sus propios modos de estar (flotantes, discontinuas) *entre* las marcas de sus desarraigos y las relaciones complejas con sus nuevos entornos.

Bibliografía

BADIOU, Alan (2015), *Rapsodia para el teatro*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

BENE, Carmelo y DELEUZE, Gilles (2003), *Superposiciones*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

BOURRIAUD, Nicolás (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

COSENTINO, Olga (2015), *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*, Buenos Aires, Corregidor.

DUBATTI, Jorge (2008), *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.

DUBATTI, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos-OSDE.

FRANCO, Marina (2008), *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

JENSEN, Silvina (2011), “Exilio e historia reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción”, en *Aletheia. Revista de la Maestría de Historia y Memoria*, Vol. 1, núm. 2, La Plata. En línea: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/splash>

PELLETTIERI, Osvaldo (2001), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998), Volumen V*, Buenos Aires. GETEA.

PELLETTIERI, Osvaldo (2002), *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno. (1949-1976)*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

PIANCA, Marina (1990), *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental (1959-1989)*, Minneapolis, Minnessota, Institute for the study of ideologies and literature.

ROJAS MIRA, Claudia Fedora (2013), *El exilio político chileno: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular*. Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos con mención en Historia, Universidad de Santiago de Chile. Capítulo II: Exilio chileno en el mundo: Antecedentes y trayectorias (pp. 39-59).

SARLO, Beatriz (1988), “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado.” En Sosnowski, Saúl. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.

ZAYAS DE LIMA, Perla (2006), *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*, Buenos Aires, Editorial Instituto Nacional del Teatro.