

## **La organización poética en torno a las Madres. Dramaturgia argentina en el exilio**

Andrés Gallina

UBA – CONICET

andres.gallina@hotmail.com

### **Introducción**

Desde distintas perspectivas, situados en diferentes países de destino, los estudios históricos (Franco, 2008; Jensen, 2010; Yankelevich, 2010; Sznajder y Roniger, 2013; entre otros) han advertido que la lucha por los derechos humanos fue el lugar de encuentro que permitió cohesionar y traccionar diversas voluntades del último exilio argentino de cara a la lucha antidicatorial. A los fines de desenmascarar la responsabilidad del Estado en las violaciones a los DDHH, los exiliados comenzaron a construir redes de acción transnacionales y contaron con el apoyo de partidos políticos, sindicatos, intelectuales o artistas en cada sociedad, a la vez que se valieron de organizaciones internacionales y organizaciones no gubernamentales. De forma gradual, distintos sectores del amplio exilio argentino fueron transformaron su militancia política en una militancia de carácter humanitario.

En el campo del teatro argentino, el investigador Luis Ordaz publicaba en el número 72 de la Revista Conjunto un texto titulado “Carta a un joven autor dramático nuestro”. Allí Ordaz recordaba que, en 1979, mientras se encontraba al frente de un taller autoral, un alumno suyo comenzó a escribir una obra en la que una madre, desesperada, iba de un lado a otro buscando noticias, sin hallarlas, sobre su hijo desaparecido. Ordaz estimulaba el desarrollo de esta pieza hasta que una tarde el alumno le confesó que había decidido abandonar la escritura: “Si sigo escribiendo me van a llevar preso” (1986: 66). La anécdota de Ordaz pone en evidencia aquello que no era posible escribir en el marco del terrorismo de Estado. Subraya, a su vez, que el hito de Teatro Abierto 81 hizo posible, aunque solo a través de la alegoría, la escritura del drama que su alumno debió abandonar: (...) “En 1981, un autor valeroso como lo es Ricardo Halac

extravía aún su intencionalidad testimonial entre las alegorías de su *Lejana tierra prometida*” (66)<sup>1</sup>.

Durante ese mismo año, desde Ámsterdam, Holanda, Vicente Zito Lema inauguraría con la primera versión de *Oratorio Mater* la serie dramaturgica del exilio vinculada a las Madres de Plaza de Mayo. La serie se amplía hacia 1983, con la presentación de Norman Briski en Nueva York, titulada *No somos inocentes* y tiene su punto de culminación en *Romance de Tudor Place*, obra que Alberto Adellach finaliza hacia 1985 pero que abreva en el sostenido trabajo periodístico que se inicia con su exilio en 1976. Esta serie tuvo en el exilio otras reverberancias como *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, un texto de Juan Gelman, a caballo entre la dramaturgia y la poesía conversacional, escrito en París en 1982 y otro poemario escrito, en México, en 1983, por el dramaturgo Pedro Orgambide, *Cantares de las Madres de Plaza de Mayo*. Más allá de las fronteras del Estado, estas obras develan que el exilio no se constituyó como una herramienta menos efectiva por estar distanciada de la arena política vernácula sino, por el contrario, se erigió como una plataforma de enunciación al recuperar una voz ocluida por el Estado. Aunque diseminada geográficamente y no vinculada por un plan de acción colectivo y programático, parte de la dramaturgia argentina en el extranjero se encolumnó detrás de la problemática que cohesionó al exilio político e hizo del drama de las Madres su materia poética.

Durante esta ponencia nos detendremos en el análisis crítico de una escena de la comunidad teatral argentina en el exilio, un episodio dentro de una cartografía de objetos estéticos que hace de los derechos humanos y de las Madres de Plaza de Mayo su campo estético y político de enunciación.

### **Norman Briski: “Hace *ten* años que falta de mi *country*”**

Entre el 22 y el 29 de mayo de 1983, Norman Briski se presenta en el Festival Artístico de Apertura de la Semana Internacional del Detenido Desaparecido, en Nueva York. El texto que lee en aquella oportunidad se pliega a este corpus de dramaturgia escrita en el exilio que evidencia la problemática que cohesionó al amplio arco del exilio político: la lucha por los derechos humanos encarnada en la figura de las Madres de Plaza de Mayo.

---

<sup>1</sup> Al ejemplo de Halac, podría sumarse otra obra de la primera edición de Teatro Abierto, *El 16 de octubre* de Elio Gallipoli, dirigida por Alberto Ure, que simbolizaba a través del personaje de La Madre (Tina Serrano), la búsqueda de su hijo Abel. Un año después, en la segunda edición de Teatro Abierto, *Arrabal amargo* de Jorge Bocanera concluiría con una mujer que, silenciosamente, llevaba un pañuelo y dejaba una flor sobre la escena vacía.

El texto de Briski incorpora en la serie que inaugura *Mater* (1979) y cierra *Romance de Tudor Place* (1985), la figura del “yo”: es el exiliado el que habla desde una primera persona que, como veremos, es el territorio concreto de emergencia de lo político. Pronunciado meses antes de retornar a la Argentina, luego de diez años de un exilio serial, el texto de Briski funciona como un epítome de su experiencia afuera del país. Cito a continuación el poema completo, que permaneció inédito durante 30 años:

**“No somos inocentes”...**

I'm Briski, y hace ten años que faltó de mi country  
Ten años ya... que perdí my friends.  
Salí –salimos- antes que me killing-me.  
I think en estos ten años, ahora que parece, que parece, que look like.  
Quiero decir algunas cosas.  
Ninguno, listen to me.  
Ninguno de los que murió.  
Ninguno de los que desapareció.  
Ninguno, I know  
Todos quiero decir  
Todos ellos – Todos nosotros  
queremos un país,  
quisimos un país  
queremos un país sin explotadores ni explotados.  
Como dijo Jesús, como dijo Tito, como dijo Marta, Beto, Jorge,  
Alicia, Beatriz, Maren, Arnold, Rodnik, y el sanjuanino y Alberto  
Y mi hijo y Guevara.  
All of them Fanon – All of them,  
Perón all of them.  
All of them que fueron torturados  
Y no fueron inocentes  
Because sabíamos que queríamos  
Ni explotadores ni explotados.  
Equivocados, apurados, pendejos, enamorados.  
Ni explotadores ni explotados.  
O sea  
No explotadores, simple. Simple.  
No a los explotadores con título de  
Oligarcas.  
Militares.  
Burguesía.  
Clase media.  
Desclasados.  
Burocracia.  
Racistas.  
Machistas.  
O de familia simplemente de familia S.A.  
I'm here because I'm not in another place –dijo Cantinflas.  
Aquí estoy –estamos- porque este país  
también nos pertenece. Todo nos  
pertenece si no somos propietarios.  
Otra cosa I want to say.  
El enemigo podrá matarnos  
El amigo podrá traicionarnos pero  
los indiferentes son los que permiten que  
los asesinos y los traidores caminen  
por esta tierra. Y otra cosa Brecht.  
El tigre no es de papel. Y other thing  
renaceremos con bigotes

un poco más sensatos  
renaceremos  
tantas veces como haga falta.  
Las Madres de Mayo ya han  
parido el hijo nuevo.

Por su carácter de denuncia, el texto de Briski se inscribe dentro del género de la proclama. El origen etimológico del término proclama, que deriva del verbo latino “proclamare”, se traduce como “decir algo delante de gente” y se encuentra conformado por el prefijo “pro” (*hacia delante*) y el verbo “clamare” (equivalente a “gritar” o “pedir en voz alta”). Poema escrito para ser dicho antes que para ser leído, el efecto de lectura trae aparejado la imagen de un cuerpo *presentándose*. Lo que parece impulsar la tracción de los versos es, antes que una escritura, una voz, una experiencia vocal. La impresión es la de asistir a la escucha de un discurso oral en el que lo que aparece como escena es un cuerpo en situación de presencia. De hecho, el epígrafe inicial del poema demarca ese territorio: “*Presentación* de Norman Briski” (La cursiva es nuestra).

La presentación, entonces, toma la forma de proclama. Se presentan hechos, desde la lógica de un discurso expositivo, y se presenta el sujeto, a sí mismo, atravesado por esos hechos. A la manera del género documental, lo que hace Briski es exponer los hechos (en su caso, *exponerse*, a través de su propio cuerpo como soporte) y transmitirlos con la fuerza de la autoevidencia. Presentación de la historia y auto-presentación del sujeto, Briski funciona como una suerte de actor-testigo que, desde la presencialidad, desde el estar allí, capta y pone a circular la materia histórica de lo vivido. Por eso, el poema pide del auditorio la escucha (“listen to me”) y arma en la enunciación directa los motivos de la militancia que no son, de ningún modo en el poema, materia del pasado sino, más bien, materia a ser *performateada*, pura realización en el presente. A la manera en que lo piensa Nelly Richards, para la sensibilidad ideológico-cultural de la cultura militante, el arte debía levantar un testimonio de rechazo y denuncia: es decir, debía cumplir una función protestaria y concientizadora de una narración de urgencia cuyo sujeto hablaba, vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales que se consideraban depositarias de la verdad ético-simbólica del desgarramiento comunitario (2007: 34).

El texto se inscribe en una denuncia que tiene por lo menos tres elementos temáticos preponderantes. El primero es el de entender la figura del militante no como víctima sino como actor social del presente histórico, un presente ligado por las circunstancias de enunciación a la transición democrática: “All of them que fueron torturados/ Y no

fueron inocentes/ because sabíamos que queríamos/ Ni explotadores ni explotado”. El segundo, es el de la actividad revolucionaria desplazada, con la inminente transición democrática a la lucha por la memoria y la justicia. Los conflictos planteados por la política no aparecen disueltos sino, por el contrario, proyectados en otra dirección: “El enemigo podrá matarnos / el amigo podrá traicionarnos pero /los indiferentes son los que permiten que/ los asesinos y los traidores caminen / por esta tierra”.

Por último, aparece en el poema el eje que vertebra y unifica la tarea del exilio, la lucha por los derechos humanos cristalizada en la figura de las Madres de Plaza de Mayo que, en un mismo movimiento, cierran el poema y abren la posibilidad de pronunciar el sentido nuevo que emerge tras su lucha, la promesa redentora de una historicidad que se inicia en ellas: “Renaceremos/ tantas veces como haga falta/ Las Madres de Mayo ya han/ Parido el hijo nuevo”.

La insurgencia del texto se encuentra en la rebeldía de la lengua como territorio a ser fundado. Pero ese territorio no consiste en simbolizar el pasado como monumento historicista para reproducir su continuidad, sino que escribe un nuevo continuo histórico a partir de la figura de las Madres que funciona como el nuevo horizonte del poema. La militancia no se suspende sino que se retrama; el duelo histórico por la derrota revolucionaria encuentra aquí una nueva dinámica de inscripción en la lucha por los derechos humanos.

En el caso de Briski, la proclama es una metodología y el poema es la organización material que adopta. Sin embargo, el carril por el que la proclama circula no puede ser lineal, es decir, no se dirige precisamente *hacia adelante* porque se cristaliza a través de una lengua que se afirma en la partición de dos lenguas. Si el contenido trabaja sobre la direccionalidad de la denuncia y se pretende transparente y efectivo, el instrumento de esa denuncia se desestabiliza en la migración de una lengua a otra. La violencia que emerge del poema se constituye ahí, en esa tensión que emana entre una máxima concentración del contenido y una máxima desarticulación de la forma. La impresión de realidad y la voluntad referencial llegan a través de una suerte de cortocircuito lingüístico.

En el primer verso, la apertura de la presentación, leemos: “I’m Briski y hace ten años que faltó de mi country”. En simultáneo, el enunciado empalma los órdenes de la presencia y de la enunciación. Desde una voluntad predicativa, sostenida en el verbo *ser*, conjugado en tiempo presente, la figura de Briski irrumpe como garante de sentido: el sujeto entendido como un *topos* –espacio y a la vez lugar– de enunciación. Sin

embargo, como dijimos, la presentación se encuentra intervenida por una lengua extranjera: Briski se presenta en otro idioma y, aunque inmediatamente después emerge el castellano, en esta duplicidad lingüística se trama la totalidad del poema.

El poema se pronuncia en Nueva York y, por ese motivo, la irrupción del inglés podría ser leída menos como voluntad estilística que como imposición contextual. Por eso, la práctica dramaturgica se ve estrechamente condicionada por el exilio, no sólo en su temática y en su estética sino en cuanto a su andamiaje formal: Briski se extranjeriza, como si bucear en el inglés fuera el medio necesario para *darse realidad* en un nuevo contexto. También, en la intersección de dos lenguas, Briski confirma que esté ocurriendo lo que Roman Jakobson llama la *función fática del lenguaje*: comprueba que el otro está escuchando y que, como dice Silvia Molloy, *el exiliado no habla en el vacío* (En Amante, 2010: 20). La duplicidad lingüística es, entonces, en un primer nivel de análisis, contextual y reenvía directamente a la condición exiliar: estar en el lugar del otro es hablar –o simular hablar, al borde de la parodia– como el otro. El poema pone de frente su vínculo con el cuerpo y con el territorio. El exilio aparece, en efecto, como una experiencia de lenguaje.

Ahora bien, ¿por qué Briski no llevó el poema directamente al inglés, por qué no se autotradujo o, a la inversa, cuál es la necesidad de colocar sustituciones léxicas propias del inglés?; en definitiva, ¿por qué la materia del poema está hecha en la intersección de la lengua de origen y la lengua de destino? En principio, sostener la lengua propia funcionaría como un modo de autoconservación: después de diez años de exilio, el exiliado sigue hablando en su lengua materna, como acto de resistencia, como valuarte –afectivo, político, estético– a ser defendido. Pero, al mismo tiempo, sucede lo contrario: la lengua materna aparece adulterada, de modo tal que en ella se inscribe el exilio como desposesión violenta. De un modo u otro, la hibridación que articula Briski entre las dos lenguas pone de manifiesto la relación conflictiva entre el testimonio y los modos de producir –y volver audible– el testimonio. La pregunta sería: ¿Cómo me hago escuchar?

Al hacer el ejercicio de recortar todas las palabras del texto en inglés, vemos que lo que se dice en la lengua extranjera son o bien conectores, o bien repeticiones de palabras enunciadas previamente en castellano. Un auditorio que solo hablara en inglés no entendería nada de lo que se pronuncia y, dada la alta intención de comunicabilidad que el poema transporta, el sentido quedaría disuelto. El inglés funciona, más bien, como un balbuceo hipnótico donde no tiene lugar la proclama, porque no establece en si mismo

ninguna referencia inteligible: el inglés del poema no comunica nada. Más bien, sirve de puente, de enlace, de pasaje para hacer hablar la experiencia real que se nombra en la lengua materna. Por ejemplo, cuando el sujeto del poema, Briski, dice: “all of them que fueron torturados”, no elige decir, por el contrario, “todos ellos that were tortured” porque, de ese modo, el inglés soportaría el enunciado que nombra la tortura. Sin embargo, el inglés dice el vacío del enunciado, su gramática generativa: “all of them”. En inglés, no entraría, no tendría lugar la experiencia de la tortura. No obstante, el castellano tampoco alcanza, en tanto necesita de esa otra lengua que funciona a veces como sustitución, a veces como enlace. Podríamos arriesgar: la tragedia argentina no cabe en ninguna lengua. La condición intersticial, las *entre lenguas* del poema son, en efecto, lo que permite nombrar. Esa hibridación será la forma de pensar un soporte posible para la experiencia: una lengua nueva, refundada, que permita volver audible la condición del exiliado. El problema no parece estar en aceptar los límites del lenguaje como imposibilidad para narrar el horror, sino en encontrar una nueva lengua para hacerlo.

Por otro lado, el texto de Briski se construye entre dos idiomas que implican relaciones asimétricas de poder, podríamos decir, entre una comunidad hegemónica y otra subalterna, sobre todo porque el lugar de enunciación establece en si mismo una subalternidad: es el desplazado el que enuncia y el que coloca su discurso en un territorio que no es el propio. Briski lleva a ese territorio una lengua subalterna, no oficial respecto del territorio en que se encuentra, aunque no elige decir el poema enteramente ni en la lengua oficial ni en la lengua subalterna, sino más bien se trata de apropiarse de ambas y de recrear, en la combinación de las dos, una lengua tercera, que articula una forma discursiva fronteriza y, en efecto, interestatal.

¿Qué hace Briski frente a la posición de inferioridad respecto del idioma oficial del territorio en el que se encuentra? En principio, no intenta, al menos no completamente, hablar la lengua del otro. Tampoco intenta íntegramente oponer su lengua a la lengua oficial. Si lo que busca Briski, en términos pragmáticos, es transferir y administrar un saber, poner a circular un discurso, a la vez que establecer un lazo social comunitario con aquellos que están escuchando, la vía mediante la cual es posible su efectiva realización no parece ser el monolingüismo. Hace falta, por el contrario, entendiendo que el poema dramático de Briski es ante todo un poema político, establecer una forma particular de construcción de un “nosotros”, articulado no desde un discurso puro, entendido como aquel que elige una lengua oficial y rechaza otra. Más bien, desde un

tercer espacio, un territorio híbrido donde el “nosotros” de Briski no puede mantener sus fronteras fijas sino, por el contrario, tiene que borrar los patrones dicotómicos para establecer la potencialidad de un nosotros amplificado: que abarque y subsuma a los *ellos* y a los *nosotros*.

En esa operación política se apoya el texto de Briski. La lengua hendida de su poema permite rebasar el espacio entendido como frontera territorial, para diseñar desde el lenguaje un nuevo espacio, construyendo, de forma simultánea, una imagen de sí y una imagen del otro. En consecuencia, el lenguaje de Briski es el que funda el territorio; es el discurso que lo conceptualiza el que le otorga su existencia. Por eso, el texto opera desde una fuerza transnacional menos por estar siendo dicho en otro territorio que por ser creado desde un lenguaje que desdibuja las identidades fijas que enmarcan a una comunidad a partir de una lengua y un territorio determinados. Como afirma Mignolo, los Estados-nación se vuelven insostenibles en la época de las migraciones y relocalaciones de comunidades (Mignolo, 2003: 315,316). La movilidad implica, en este sentido, el viaje de la lengua –el tráfico de memorias y saberes– a través de distintos territorios. La lengua de Briski es, en este sentido, anti-estatal. Y, a la vez, profundamente política, en su capacidad de trasladar, hacer migrar y volver audible el conflicto político que de ella emerge.

En este punto es pertinente tomar la noción de *lenguajeo* que introduce Mignolo, en oposición al lenguaje: el lenguajeo, pre-discursivo y pre-racional, es aquella dimensión afectiva y colectiva de la vida humana sobre la que luego se funda y se apoya el lenguaje. Mientras que el lenguajeo es el cimiento de las formaciones comunitarias, el lenguaje es la estructura de las configuraciones geopolíticas (2000: 249). Del mismo modo, mientras que el dominio del lenguajeo trae aparejada una concepción de la tierra como lugar de interacción entre los seres humanos, y entre estos y el mundo, el dominio del lenguaje implica una concepción abstracta de la tierra, concebida como mero espacio proyectivo. Si bien en ambos casos se trata de procesos demarcatorios de fronteras, de adentro y de afuera, Mignolo señala la relación constitutiva entre la construcción de los Estados-nacionales modernos y la imposición del monolingüismo, es decir, la imposición, dentro de ciertos bordes espaciales, de un único lenguaje, y la supresión de las diversas cosmovisiones lenguajeantes no oficiales. Por ello, Mignolo ve la posibilidad de recuperar el lenguajeo, en el contexto de la modernidad, a partir del bilingüismo, es decir, de la posición fronteriza ocupada por todos aquellos que manejan dos o más lenguajes. Podríamos pensar, en efecto, el poema de Briski como una

operación particular de *lenguajeo*, que en su caso se trata menos del dominio de dos idiomas que de la materialización de un idioma *intersticial*, producto de la experiencia híbrida que emerge en el territorio alternativo, consecuencia del exilio. El *lenguajeo* se instala de este modo en el medio de las fronteras o, más bien, sobre las fronteras, excediéndolas, fundando así un territorio (el territorio del poema dramático y el territorio del propio cuerpo de Briski) que imprime variaciones dialectales y combinaciones idiomáticas que responden a formas no-lineales de pertenencia. Entre dos lenguas con diferentes estatutos –el inglés y el español– aparece un lugar intersticial, que borra las representaciones del llamado “primer mundo” y “tercer mundo”, respectivamente, diseminando las relaciones biunívocas entre lenguaje y territorio, representación y frontera. En calidad de exiliado político, Briski no habla ninguna lengua tipificable: ni la del territorio que lo expulsó, ni la del territorio en el que está, de modo que desplaza la importancia de los centros geográficos pero también lingüísticos y subjetivos hacia una suerte de lugar entremedio, que no es otro que el lugar de la resistencia. Se trata de una *entrelengua* indecible en la medida en que convoca ambas lenguas sin fijarse en ninguna.

El poema se constituye, retomando la intención de denuncia y proclama, como una suerte de “emprendimiento dialógico y comunal” (Mignolo, 2003: 5). Se trata de rechazar la reflexión solitaria y monológica, para establecer un sentido relacional y afectivo con los procesos lingüísticos y territoriales de las comunidades otras, incluso cuando esa otra comunidad sea portadora de la lengua que representa el idioma oficial y, en consecuencia, el régimen central del poder. Por eso mismo, lo que se inscribe en el poema de Briski es un concepto de comunidad asociado a la noción de locus de enunciación. Esta última noción está compuesta por dos palabras, mientras que la primera, locus, traducida a veces como lugar y a veces como espacio, remite al problema de la territorialidad, la segunda palabra, enunciación, o discurso, remite al problema de la literacidad. La comunidad, por consiguiente, es ese territorio del lenguaje, ese espacio del discurso que constituye toda la vida social. En este juego de lenguaje –entre las distancias y las cercanías, la objetividad y la subjetividad, los consensos y las disputas–, se evidencia la imposibilidad de la definición de unas fronteras fijas, tanto espaciales como temporales y simbólicas, entre lo conocido y lo extraño, lo nuevo y lo viejo, lo verdadero y lo falso. Esta visión contribuye a la dislocación y alteración de los centros y las periferias, de lo hegemónico y lo subalterno, del afuera y el adentro que marcan todo exilio. Mignolo entiende la territorialidad en

conexión, por un lado, con los lazos sociales comunitarios y, por otro, con la administración política de los saberes. Como se puede apreciar, la territorialidad refiere más a un problema simbólico, que un asunto geográfico: el territorio es, en palabras del propio autor, una “matriz espaciotemporal (de fronteras y memorias) que subyace a las construcciones culturales por las cuales las comunidades humanas conciben su propio hábitat” (1992: 201).

En este sentido, el poema encuentra otro modo de ser y estar entre dos lenguas. Briski cita a Cantinflas: “I m here because I m not in another place”. El chiste de Cantinflas es tautológico, algo así como decir “soy yo porque no soy otro”, pero funciona para remarcar que el territorio existe solo como sitio de discursividad: *es* porque desde allí *se habla*. Esto nos pone de frente, otra vez, con el uso de la lengua, como si la poética hiciera un movimiento en contra del Estado, y por eso en contra de la lengua, ya que lo que importa es el campo estratégico donde esa lengua se aplica. Frente al elemento estático del Estado, Briski escribe con la acción política de la lengua en movimiento: “Aquí estoy –estamos- porque este país/ también nos pertenece”.

A su vez, esto se liga directamente al exilio como campo operativo: el escenario de la denuncia no está demarcado geográficamente; todo lugar es, en definitiva, un campo inmanente de agitación estético-político. Por eso, la lengua híbrida de Briski funciona también como testimonio de otra cosa, la invención de algo que se arma en contra de las fuerzas concentracionarias del Estado como ente que regula lo decible y lo viviente. La proclama de Briski se diseña por fuera de los transcendentales de la lengua y el estado. O, mejor, allí donde la distinción entre las lenguas y los estados está suspendida. Justamente porque el texto tiende a hablar una sola lengua, ahí mismo donde esa lengua está desmembrada. Como señala Derrida en *El monolingüismo del otro*, la lengua no puede por sí misma más que hablar de sí misma, es decir, solo se puede hablar de una lengua en esa lengua, aunque sea poniéndola fuera de sí misma (1997: 36).

Finalmente, la proclama se manifiesta en la urgencia: hay que usar la lengua sin saber usarla. Como el problema que establece Deleuze en Kafka:

¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce o conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje? (2002: 31).

En definitiva, el texto dramático de Briski sitúa la proclama en el escenario internacional y, a través de una lengua bífida, enuncia el motor colectivo de lucha que se concentra en la figura de las Madres, las mismas que, como se dice en el último verso, “han parido el hijo nuevo”. A su vez, Briski instala la pregunta sobre cómo construir una dramaturgia menor, aquella que se enuncia desde el lugar del expulsado por la violencia política, del nómada, del gitano de la lengua.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMANTE, Adriana (2010), *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BRISKI, Norman (2013), *Norman Briski. Mi política vida*, Buenos Aires, Editorial Dunken.
- DERRIDA, Jacques (1997), *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires: Manantial. Traducción de Horacio Pons.
- DELEUZE (2002), *Kafka. Por una literatura menor*, Madrid, Editora Nacional. Traducción de Jorge Aguilar Mora.
- FRANCO, Marina (2008), *El exilio*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- JENSEN, Silvina (2010). *Los exiliados*. Buenos Aires, Sudamericana.
- ORDAZ, Luis (1979), “Carta a un joven autor dramático nuestro”, *Revista Conjunto*, número 72, , La Habana, Cuba.
- RICHARD, Nelly (2013), *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- SZNAJDER, Mario y RONIGER, Luis (2013), *La política del destierro y el exilio en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MIGNOLO, Walter (1992), “Nebrija in the New World. The Question of the Letter, the Colonization of American Languages, and the Discontinuity of the Classical Tradition”, *L’Homme*, 32(122-124), 185-207.
- MIGNOLO, Walter (2000), *Local Histories, Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press.
- MIGNOLO, Walter (2003), *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization*, Michigan, University of Michigan Press.
- YANKELEVICH, Pablo (2010), *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México. 1974-1983*, México, Fondo de Cultura Económica.