

Prácticas teatrales y exilios. Problemas cartográficos

Resumen

El campo teatral argentino se modifica radicalmente a partir de las experiencias de exilio que se inician en 1973. La historia de un teatro interrumpido por el impacto de la última dictadura militar es también la historia forzada de un teatro extendido hacia otras fronteras geopolíticas. Las preguntas que nos hacemos en el transcurso de estas páginas giran en torno a los problemas teóricos que surgen en el campo de los estudios teatrales al pensar las prácticas exiliares y sus modos de adscripción al teatro nacional: ¿Cómo se (re) procesa críticamente la historia del teatro argentino? ¿Cómo se modifican a su vez las prácticas de lectura? ¿Qué preguntas y qué operaciones metodológicas emergen con las nuevas prácticas? ¿Qué reparto estético-político debe re-assumir la historiografía teatral argentina a partir de estas experiencias que desbordan la concepción de un campo teatral delimitado a partir de la tríada nación-estado-territorio?

Palabras-clave: Teatro argentino, Dictadura, Historia.

Resumo

O campo teatral argentino é radicalmente modificado a partir das experiências de exílio que começaram em 1973. A história de um teatro interrompido pelo impacto da última ditadura militar é também a história forçada de um teatro estendido a outras fronteiras geopolíticas. As perguntas que nos fazemos ao longo destas páginas giram em torno dos problemas teóricos que surgem no campo dos estudos teatrais quando pensamos em práticas de exílio e seus modos de apego ao teatro nacional: Como a história do teatro argentino é (re)processada criticamente? Como as práticas de leitura são modificadas por sua vez? Que questões e que operações metodológicas surgem com as novas práticas? Que distribuição estético-política deve a historiografia teatral argentina retomar dessas experiências que vão além da concepção de um campo teatral delimitado pela tríade Estado-nação-território?

Palavras-chave: Teatro argentino, Ditadura, História.

Presentación del problema

La criminalización del estado (Vezetti, 2002) y el impacto de la represión de la última dictadura militar lograron la atomización y la desarticulación radical del campo teatral argentino. En términos de Osvaldo Pellettieri (2002), las prácticas dominantes del teatro de la época – la escena de radicalización política, de emergencia del absurdo y del auge del realismo reflexivo- se interrumpen con el advenimiento del terror del estado. Una de las consecuencias de la violencia efectiva del estado es la diversidad de experiencias de exilio que deja como saldo. En el caso del teatro, las prácticas escénicas nacionales se deslocalizan y despliegan por múltiples escenarios del mundo. En consecuencia, las preguntas que nos hacemos en el transcurso de estas páginas giran en torno a los problemas teóricos que surgen en el campo de los estudios teatrales al pensar las prácticas exiliares y sus modos de adscripción al teatro nacional 1. Partiendo de las líneas metodológicas de abordaje que establece la disciplina del Teatro Comparado (DUBATTI, 2008), nos planteamos la necesidad de seguir generando herramientas teóricas para leer la complejidad del problema. Si el campo teatral se modifica radicalmente a partir de las experiencias de exilio, ¿cómo se modifican a su vez las prácticas de lectura? ¿Cómo se (re) procesa críticamente la historia del teatro argentino? ¿Qué preguntas y qué operaciones metodológicas emergen con las nuevas prácticas? En suma, ¿qué reparto estético-político debe re-assumir la historiografía teatral argentina a partir de estas experiencias que desbordan la concepción de un campo teatral delimitado a partir de la tríada nación-estado-territorio? Cuando nos referimos al teatro argentino en el exilio aparece en dicha nominación un sintagma oximorónico, en tanto el gentilicio (argentino) sitúa,

Andrés Gallina

Dramaturgo. Doutorando na Universidad de Buenos Aires. Professor na Universidad Nacional de Mar del Plata. Bolsista CONICET (Argentina). andres.gallina@hotmail.com

fija aquello que se desplaza (el teatro en el exilio). Incluso *en el exilio* es una construcción espacial que no precisa una localización determinada: las prácticas responden menos a la centralización de un *teatro en* un lugar, que a una suma de teatros *entre* lugares. Nos preguntamos si es *teatro argentino* aquel que hace un artista afuera de sus fronteras territoriales cuando necesariamente se ponen en crisis el uso estable de una lengua, los circuitos por donde circulan los objetos estéticos, los marcos de recepción, las pertenencias y asignaciones culturales propias de una tradición. Porque los teatros del exilio, aún cuando reenvían inequívocamente a su descendencia, se desmarcan de una tradición nacional poniendo a prueba las relaciones de su producciones, sus modos de decir en más de una lengua, sus experiencias que acontecen ya no situadas en un único lugar.

El carácter de desborde (cultural, lingüístico, nacional) de estas experiencias nos llevan a revisar las nociones de *transculturalidad* (DE TORO, 2005), *mestizaje* (LAPLANTINE; NOUSS, 2007), y *radicante* (BOURRIAUD, 2009) para buscar una salida al entendimiento dual, dicotómico y binario que parece subsumir la problemática exiliar a una sociedad que expulsa y una sociedad -junto con una comunidad teatral- que recibe. Diversas experiencias de artistas exiliados² han mostrado un constante movimiento de sus producciones teatrales por el mundo y no han generado anclajes estáticos que permitan situarlos definitivamente. Se han encontrado más bien con múltiples lugares de asilo y han establecido con cada una de las sociedades de acogida una relación de intercambio, dialogal, del cruce de diferencias propio de las relaciones mestizas. No habría en esas prácticas teatrales entonces sustracción, ni absorción, ni negación de la cultura de partida (lo que llamamos, el “teatro argentino”), ni tampoco entendimiento de éste como el “auténtico”, el “original”, en un sentido absolutista y esencial. Lo que

Artigo recebido em: 10/12/2015.

Aceito para publicação em: 05/04/2016.

surge de estas relaciones teatrales es más bien un encuentro de temporalidades, de historicidades, que se conjugan y superponen. En esta dirección, la búsqueda es la de pensar las dinámicas de una suma de teatros marcados por las experiencias de exilio desde una problemática no reductible al de la mera intersección de ambas sociedades teatrales (de origen o destino), sino a la emergencia de una tercera vía, nunca homogénea ni estable, que se instaura en el intercambio estético, en el encuentro y en la fricción de las diferencias.

La clave transnacional

En su diseño de una historia de estudios comparados, March Bloch comprende que el ámbito nacional es un lugar de encierro para los historiadores (BLOCH, 1999, p. 19). El método comparativo -aunque Bloch no se afirme en estos términos- busca articular una metodología que incluya la clave transnacional. Así, Bloch está diagramando un modo de hacer historia: no en la búsqueda de las meras similitudes entre sociedades vecinas, sino en la percepción de las diferencias, los intercambios, las influencias; es decir, los tránsitos y pasajes que se establecen de una sociedad a otra. Es acaso en las búsquedas de las diferencias donde Bloch (1999, p. 129) considera que asoma la originalidad de cada sociedad.

En su lectura sobre Bloch, Maurice Aymard considera que a la historia ya no le interesa evaluar cuánto una realidad se ha desviado de un determinado modelo conceptual, sino identificar en la diversidad y heterogeneidad de los procesos históricos las posibles especificidades y diferencias. En este sentido, la conformación estructural de cada organización social debe entrar en contacto con sus diferentes dimensiones espacio-temporales para entender las contradicciones y las coherencias internas, las complementariedades

y articulaciones que hacen al funcionamiento del todo social (AYMARD, 2008, p. 9).

Retomando a Durkheim, lo que se plantea es que toda historia, desde su estatuto científico, necesita explicar a partir de establecer comparaciones, para entender lo igual y lo diferente. Si, como afirma F. Braudel reescribiendo a Bloch, “no hay una historia de Europa, sino una historia del mundo”, para escribir esta historia del mundo hay que hallar los medios para superar el europeo-centrismo original, que ha surcado desde siempre al discurso histórico. En este plano, lo que plantea Aymard es la necesidad de hacer lugar a otras disciplinas, distintas de la historia, que han privilegiado el estudio de las sociedades extra-europeas, con el fin de crear las condiciones de una verdadera cooperación entre historiadores y especialistas de otras disciplinas. Ahora bien, Aymard no deja de entender el sobrepeso epistemológico que tal empresa implica, en tanto obliga al historiador a poder embestir sus objetos críticos desde una cooperación disciplinaria múltiple. Establecer entonces una mirada crítica de los objetos teatrales marcados por el exilio implica necesariamente un esfuerzo epistemológico que dé cuenta de teatralidades específicas, surgidas de los contextos de integración de esos objetos.

En esta dirección, Silvina Jensen (2011) calibra la complejidad que implica el objeto de estudio que nos ocupa: el exilio en tanto cuerpo poliédrico y móvil impone fuertes desafíos. Por su condición dinámica, el trabajo de los historiadores debe generar estrategias para combinar niveles y escalas de análisis múltiples (local, nacional, regional, internacional, transnacional), ya fuera de una epistemología de acontecimientos, sujetos o procesos fijos, enmarcados dentro de los límites de los estados nacionales. El abordaje simultáneo

que el objeto guía debe focalizarse tanto en el territorio que expulsa como en la sociedad de destino. Jensen afirma que los exilios permiten pensar en un espacio público supranacional y en la constitución de solidaridades colectivas, redes intelectuales internacionales, protección universal de derechos y culturas políticas supranacionales. Esta misma perspectiva dialoga con los marcos de análisis del Teatro Comparado, en la necesidad de pensar nuevas cartografías que excedan las fronteras internas y que abran las conceptualizaciones hacia un pensamiento sobre el teatro en clave supranacional y, como ya veremos, supraterritorial.

Ahora bien, una pregunta posible que se instala es si, como afirma Dubatti (2008), y quien escribe (GALLINA, 2015), la producción de los artistas teatrales argentinos en el exilio establece una ampliación de la noción del teatro argentino, más allá de las fronteras geopolíticas (entendiendo que los mapas teatrales no equivalen desde el comparatismo teatral a la lógica propia de los mapas geográficos) o si, más bien, las experiencias teatrales de exilio barren con las asignaciones nacionales, en tanto productos culturales híbridos que no se dejan asir desde dicha perspectiva. Nos preguntamos, junto con Silvina Jensen: “¿en qué medida el exilio en tanto objeto poliédrico, enraizado pero a la vez móvil, y la memoria exiliar con su condición descentrada, fragmentaria y dinámica pueden ser fácilmente contadas desde o dentro de una Historia en clave nacional-estatal?” (JENSEN, 2011, p. 2).

Desde una perspectiva comparada, el exilio teatral abre problemas teóricos de diverso orden, que obligan a desactivar la clave nacional o, al menos, a cuestionar los presuntos aspectos constitutivos que consolidarían una noción tradicional de

teatro nacional. Porque los teatros del exilio (no cabe el singular)³ se inscriben en una tradición de origen, a la vez que inauguran otra tradición, extraterritorial, conformada por colectividades que en muchos casos se desconocen entre sí y actúan de modo disperso, móvil y variable.

Lo antedicho impacta directamente en el relato de los protagonistas y en sus propios modos de percibir la ubicación en un campo teatral delimitado. En entrevistas⁴ a distintos autores encontramos que, por ejemplo, Luis Thenon (dramaturgo y director argentino exiliado en Canadá) asume que no podría definir el teatro que practica como “argentino” o “canadiense”. Aristides Vargas -dramaturgo, director y actor mendocino- piensa la dinámica de su grupo Malayerba, radicado en Ecuador, más en clave latinoamericana que meramente ecuatoriana o argentina. César Brie es un argentino exiliado que hizo teatro en Dinamarca, Bolivia, Italia, y en ningún caso su teatro alcanza una designación nacional.

El concepto de supraterritorialidad (DUBATTI, 2008, p. 18) permite entender la condición de aquellos fenómenos que no pueden ser pensados en términos territoriales, dado que exceden o trascienden esta problemática. 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, los teatros del exilio, insistimos, suelen encontrarse atravesados por un mestizaje que remite a un origen cultural-teatral a la vez que evidencia una diversidad y una diferencia descentradas, demarcadas 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.

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 ostensiblemente 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. Las prácticas teatrales alumbran más bien una dinámica de enraizamiento, de integración, de asimilación, de aislamiento, etc. 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 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.

En términos de una cartografía radicante, entendemos la necesidad de articular no principios radicales a las prácticas teatrales específicas sino, como afirma Dubatti (2015), “reco-nocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades desde un descubrimiento radicante” (p. 51). En este sentido, las ciencias del arte se encuentran frente a una época de *pensamiento cartografiado*: “no podemos pensar el Todo, sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares, que nos permitan diseñar una cartografía radicante” (p. 51). 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 acaso el espesor y la singularidad del objeto que nos ocupa: un movimiento bifronte 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.

Prácticas transculturales; prácticas mestizas; prácticas radicantes.

Los teatros del exilio se propagan modulando las variaciones de lo *trans*: translingüísticos, transculturales, transnacionales. Estas prácticas no dejan de deslocalizarse: resulta acaso imposible delimitar sistemáticamente sus desplazamientos, circunscribir sus funciones, demarcar sus flujos puestos a circular en los teatros del mundo.

Nos preguntamos: ¿hay, a partir de estos desplazamientos que continúan hasta hoy, una posibilidad de pensar ejes trascendentales como una lengua y un estado? Para Rancière aquello que se encuentra en juego en el reparto de lo sensible son las relaciones entre *modos de hacer* y *modos de decir* que dibujan “comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que ponen en cuestión la distribución de los roles, de los territorios y de los lenguajes” (RANCIÈRE, 2014, p. 63). La circulación de estos artistas en nuevos territorios produce una serie de líneas de fractura, de ‘desincorporación’ que desborda la institución teatral geográficamente delimitada y pervierte las lógicas estables de los circuitos de producción. Dichas experiencias son las de una comunidad que vuelve a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios, lenguajes y teatralidades.

Un concepto teórico plausible de adaptar a los fines de los estudios sobre las prácticas teatrales exiliares es el de transculturalidad, entendida a la manera de Alfonso de Toro (2005) como la producción de bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen del cruce con culturas externas, construyendo así un campo de acción heterogénea. Transculturalidad no

implicaría pérdida o cancelación de lo propio, ni tampoco resultado definitivo sintético homogeneizante de la cultura, sino un proceso continuo e híbrido; contrario a pensar la cultura como una masa jerárquica, aglutinante y homogénea. Dado que una colectividad teatral se desintegra a partir de la dinámica exiliar, la radicalidad de la experiencia ya no permitiría pensar en un mundo teatral/sensible común, en un hábitat compartido, a la vez que obliga a revisar la tradición propia, a pensarla como contingente, a ponerla a prueba. La categoría de transculturalidad no sólo permite resaltar el movimiento de las experiencias exiliares en diversas geografías y los contactos que se irradian a partir del encuentro entre diferentes teatralidades, sino que a su vez puede enlazarse con la necesidad de descentrar la mirada de lo nacional, que implica también, por irradiación, un descentramiento de los estudios hegemónicos en torno a las teatralidades de las capitales.

En diálogo con lo antedicho, proponemos la revisión desde nuestro campo de estudios de la categoría de mestizaje que elaboran Laplantine y Nouss. Un abordaje de dichas prácticas teatrales a la luz de la noción de mestizaje permite situar el punto de inicio de esas experiencias teatrales (en este caso, el “teatro argentino”), como modo de alumbrar una suerte de estado original de las cosas que luego articularán, a partir de la dinámica exiliar, sus respectivas transformaciones. Laplantine y Nouss entienden el mestizaje como “una experiencia de la desapropiación, de la ausencia y de la incertidumbre que pueden surgir de un encuentro” (2007, p. 23). En este sentido, el mestizaje escapa a las nociones de propiedad, apropiación y pertenencia, para destacar la inestabilidad de los encuentros, las tensiones, los movimientos y las vibraciones que aparecen

cuando ciertas formas transitorias se encuentran y reorganizan de otro modo.

La noción de mestizaje abreva en la disciplina de la Biología y se desarrolla en el marco de la Antropología. Sin embargo, Laplantine y Nous plantean el concepto justamente desde una lógica de mestizaje que, por fuera de toda fijación y estabilidad, se desplaza por distintas disciplinas, conceptos, lenguajes, en tanto *epistemología de la desapropiación* (*Ibid.*, p. 27). Justamente, la separación esquemática de géneros, de campos disciplinarios y de áreas culturales disolvería la lógica del devenir que emerge del objeto. Ahora bien, el mestizaje en los albores del siglo 21 se inscribe políticamente en el reverso del liberalismo económico, de las sociedades de información/control, donde cada vez más el pensamiento se vuelve homogéneo, uniformado e indiferenciado. En ese sentido, los autores distancian al mestizaje del multiculturalismo del plano sociopolítico y de la realidad biológica en el plano antropológico. Si los autores identifican que el platonismo, el clasicismo o el racionalismo han procedido desde una lógica dual, desde arquetipos y binarismos, por rechazo y exclusión, el mestizaje desde el plano epistemológico, entonces, plantearía una lógica de apertura de la incorporación. Desde el plano filosófico-político, los autores plantean el mestizaje como un *humanismo*, donde las premisas sartreanas encontrarán nuevos signos a los cambios históricos de nuestra modernidad, donde se pueda superar la distinción autonomía/heteronomía “para encontrar en plural una autonomía basada en la heteronomía, la primera formando parte de la segunda, alimentándose de ella y transformándola” (*Ibid.*, p. 33). El mestizaje entonces planea otra forma de concebir la tradición desde la movilidad e inestabilidad de las culturas. Desde esta lente, en términos de adaptación a una nueva

cultura teatral, dicha noción permite pensar los teatros del exilio no sólo desde la huella o la marca del origen sino más bien desde lo que les ha permitido llegar a las formas actuales en las que, eventualmente, se encuentran. Mejor entendidas como líneas de fuga que como líneas de fuerza, las experiencias de mestizaje remiten a procesos de “no-entrelazamiento e integración perfecta” (*Ibid.*, p. 26), es decir, desde nuestro centro de interés, referimos a experiencias teatrales rebeldes a intentos de fijación categoriales, en tanto se ligan a movimientos que no dejan de transformarse: los exilios teatrales de los años 70 continúan hasta hoy en pleno desplazamiento, desde sus eventuales regresos al campo teatral de origen hasta sus llegadas a nuevas comunidades teatrales de asilo. De uno u otro modo, son experiencias que no dejan de mestizarse.

El dramaturgo, actor y director Arístides Vargas reflexiona sobre la constitución de su grupo *Malayerba* y la construcción de sus obras a partir del carácter mestizo de elementos que lo atraviesa:

Tal vez se deba a que el *Malayerba* está integrado por actrices y actores de distintas procedencias y nacionalidades, o porque en un momento del proceso grupal se vieron en la necesidad de crear un espacio donde la técnica no hiciera tabla rasa con las identidades particulares del componente humano del grupo. Lo cierto es que la creación teatral comenzó a situarse en un entrecruce de informaciones teatrales distintas, que no eran otra cosa que la exploración de lo vivido por cada uno de ellos. Apareció entonces una suerte de estética de las diferencias, donde cada obra es un universo que exige un periplo solitario a través de vivencias propias, condición para encontrarse con el compañero, con el equipo de trabajo, con un sentido profundo de trabajo grupal.⁵

La permanencia colectiva de la comunidad teatral del Grupo *Malayerba* es mestiza porque se basa en la captación de las influencias

circundantes; hay menos pureza y autonomía en sus elementos que diferencias internas -culturales, lingüísticas, nacionales- en tanto los integrantes mantienen entre sí un vínculo tanto de asimilación de lo otro, como de transformación. La noción de exilio sería entonces particularmente mestiza, en tanto consiste en acoger lo que no viene solamente de nosotros sino de otra parte: la lengua y la cultura de los otros. La noción de mestizaje aplicada aquí a los teatros marcados por las experiencias de exilio permite pensar un espesor que, insistimos, no es reductible al de la mera intersección de ambas sociedades teatrales (de origen o destino). El mestizaje entra en diálogo también con la adaptación, dado que entablaría con la cultura de partida un vínculo complejo, no reductible a su negación ni a su afirmación auténtica y autosuficiente: el teatro mestizo nace en contra del origen absoluto y de la *pureza* monolingüística. Bajo esta perspectiva, lo que acogemos no es apropiado sino cuestionado, reelaborado, trabajado y vuelto a trabajar. En esta clave, los artistas teatrales son expulsados y como tales no se encuentran ahora centrados por ningún Estado ni circunscriptos por ninguna frontera, son “fragmentos “diaspóricos” de establecimientos etnoculturales que circulan por múltiples confines del planeta” (LAPATINE; NOUSS, 2007. p. 246). La vitalidad de este teatro latinoamericano disgregado por el mundo encuentra así un modo de unificación y resistencia en su diversidad: sus movimientos de transferencia se ignoran entre sí pero no dejan de establecer pasajes, préstamos, ensayos de reconocimiento mutuo, tanto en sus lógicas de producción teatral como en el interior de sus objetos estéticos.

Finalmente, proponemos la adaptación de otro concepto proveniente de las teorías estéticas

contemporáneas, para pensar la particularidad de las trayectorias exílicas en los campos teatrales. En sintonía con los conceptos precedentes de transculturalidad y mestizaje, nos referimos al desarrollo de la teoría radicante, de Nicolás Bourriaud (2009), quien apoyado en el modelo topográfico, piensa los desarrollos e itinerarios de una serie de objetos estéticos contemporáneos desde el fenómeno ético y estético de las migraciones. En contra de los términos de arraigo e integración – insistimos: formas dominantes en los estudios sobre exilio–, Bourriaud define la cultura como un elemento móvil, fuera del suelo, voluble y desarraigado. En este sentido, 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 la noción de pertenencia e identidad, Bourriaud plantea la figura del *radicante*, en tanto:

(...) Término que designa un organismo que hace crecer 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. (*Ibid.*, p. 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 nos 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. Define al sujeto como un objeto de negociaciones (*Ibid.*, p. 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. (*Ibid.*, p. 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 consigo, dichas prácticas han entrado en la trayectoria del diálogo, del intercambio, fundando sus propios modos de estar *entre* las marcas de sus desarraigos y las relaciones complejas con sus nuevos entornos.

REFERENCIAS:

AYMARD, Maurice. “¿Qué historia comparada hoy?” en *Las escalas de la historia comparada*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2008. p. 9-25.

BLOCH, Marc. “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas” en *Historia e Historiadores*, Madrid: Editorial Akal, 1999.

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

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

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro I*. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires, Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. Cartografía radicante. *Revista Gestos*, Año 30, n. 60, 2015.

FRANCO, Marina. *El exilio*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno, 2008.

GALLINA, Andrés. Brie César. Teatro I y Teatro II. *Latin American Theatre Review*, 48/2, University of Kansas, U.S.A., 2015.

GALLINA, Andrés. Dramaturgia y exilio. *Paso de Gato – Cuadernos de ensayo teatral*, México, 2015.

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

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Mestizajes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

LASTRA, María Soledad. (2014). *Los retornos del exilio en Argentina y Uruguay*. Una historia comparada de las políticas y tensiones en la recepción y asistencia en las posdictaduras (1983-1989). Tesis (Doctorado en Historia) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2014. Capítulo 5. Disponible en línea: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3649>>

LIDA, Clara. Enfoques comparativos sobre los exilios en México: España y Argentina en el siglo XX. En: YANKELEVICH, Pablo (Coord.). *México, país refugio*. La experiencia de los exilios en el siglo XX. México: Plaza y Valdés, 2002. p. 197-204.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta. *Censura y teatro del exilio*: incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender. Murcia, España: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.

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

RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Traducción de Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

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

VEZZETTI, Hugo. *Pasado y Presente*. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

NOTAS:

- 1 Este artículo retoma y revisa algunas observaciones ya planteadas en *Dramaturgia y exilio* (2015), citado en bibliografía.
- 2 Sin pretensiones de exhaustividad , mencionamos a continuación una suma de experiencias que muestran la pluralidad, singularidad y descentramiento de los teatros “argentinos” en el exilio. Renzo Casali y La Comuna Baires parten hacia Italia, siguen sus investigaciones allí y finalmente el grupo se desmembra dando lugar a diversas experiencias individuales. Luis Thenon –dramaturgo, director y docente- realiza una extensa trayectoria teatral en Canadá. Susana Torres Molina se exilia junto a Eduardo Pavlovsky en España, dirige *Extraño juguete* con Norma Aleandro en Madrid y a la vez filma un cortometraje como directora. Cristina Castrillo pasa por Colombia, Venezuela y España hasta asentarse en Suiza, donde funda el “Teatro Delle Radici” y escribe en lengua italiana una copiosa obra dramática y pedagógica. Juan Carlos De Petre se exilia en Venezuela, comienza con los talleres cuya metodología es difundida como: “El Teatro Desconocido”,

funda rápidamente el “Teatro Altosf” y ese mismo año estrena la primer obra del grupo: *El señor y los pobres*. Norman Briski dirige actores para la película “Kuntur Wuachana” de Federico García Hurtado, en Perú; funda dos grupos de teatro en Venezuela (“Grupo Petare y Grupo de la ciudad”), recreando la experiencia del grupo de teatro militante “Octubre”; participa activamente en México de los Festivales de Teatro Popular; milita en París en el CAIS (Centre Argentin d’Information et Solidarité); comunica la experiencia de “Grupo Octubre”, dando talleres de Teatro Popular en Cuba, invitado por la Revista Conjunto; filma siete películas en Madrid y escribe y dirige una obra de teatro enmarcada dentro de una organización de solidaridad con argentinos. Vicente Zito Lema conforma la Comisión Argentina por los Derechos Humanos (CADHU), junto con Julio Cortázar, David Viñas y Eduardo Luis Duhalde, entre otros, y comienza a escribir teatro en su exilio holandés, a partir de una obra que reivindica la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, llamada: *Mater*. Hugo Álvarez, actor, director y dramaturgo, comenzó su exilio en Perú y continuó en Suecia, estableciendo allí un trabajo político de solidaridad con otros argentinos en un comité sueco-argentino. A su vez, trabajó en una compañía teatral en la que brindaba cursos de actuación y realizó su primer espectáculo con una obra de otro exiliado argentino, Andrés Lizarraga. Finalmente, Álvarez creó el “Teatro Popular Latinoamericano” con el doble objetivo de promover la dramaturgia rioplatense y latinoamericana en Suecia, a la vez que, mediante giras, difundir el teatro sueco en Latinoamérica. Entre otras trayectorias

que establecieron los exilios teatrales latinoamericanos, mencionamos al mítico grupo de Córdoba, “Libre Teatro Libre”, quien continuó con su desarrollo en Venezuela, México y en España hasta que su separación posterior posibilitó otras experiencias como la referida de Cristina Castrillo, o la de María Escudero, quien finalmente se radicó en Ecuador, fundó el grupo “Saltamontes”, y contribuyó al desarrollo del movimiento teatral de ese país. Otros casos latinoamericanos son el “Teatro del Ángel” en Costa Rica, fundado por el chileno Alejandro Sieveking; o el grupo “Contigo América”, surgido de El Galpón, dirigido por el uruguayo Blas Braidot en México; el “Teatro Lautaro” en Alemania, dirigido por el chileno Carlos Medina o la “Compagnie des Arts-Exilio” en Montreal, dirigida por Alberto Kurapel. La sostenida producción de Arístides Vargas junto al Grupo Malayerba en Ecuador, la labor de Juan Carlos Gené en Venezuela, los trabajos de Alberto Adellach en España, México y Estados Unidos son algunos de las pruebas que evidencian la relevancia de los teatros latinoamericanos en el exilio.

- 3 Tanto Marina Franco (2008) como Rojas Mira (2013), entre otros, han manifestado la necesidad de pensar una historia plural del exilio, que asuma la existencia de tantos exilios como sujetos exiliados. Del mismo modo, se podría afirmar desde la disciplina del Teatro Comparado que no existe un *teatro del exilio* sino *teatros del exilio* (o de *los exilios*), rehuyendo de una idea de totalidad, homogeneidad y unidad, para asumir la multiplicidad de conceptos, identidades y prácticas teatrales.

- 4 Con motivo de nuestra investigación doctoral sobre la problemática dramaturgia argentina y exilio, hemos realizado, hasta el momento, entrevistas a los dramaturgos Luis Thenon, César Brie, Arístides Vargas, Cristina Castrillo, Susana Torres Molina, Mario Diamant, Juan Carlos de Petre y Alberto Wainer.
- 5 El fragmento textual citado corresponde a la gacetilla de prensa en la que el Grupo Malayerba comunica los presupuestos teóricos y metodológicos de su taller teatral: “Memoria y olvido en la acción dramática”.