

Exilios y fronteras: apuntes sobre cartografía teatral

GALLINA, Andrés / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - andres.gallina@hotmail.com

KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - natachakoss@yahoo.com.ar

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: cartografía teatral - exilio - dramaturgia

> Resumen

Este trabajo se enmarca en el FILO: CyT “Teatro comparado: Europa y Argentina” radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo. Durante esta ponencia, queremos compartir brevemente ciertos problemas vinculados a la cartografía teatral, retomando algunas líneas generales que rigieron el trabajo de investigación doctoral de Andrés Gallina, luego publicado con el título *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*.

> Presentación

Como hemos desarrollado en trabajos anteriores, el pensamiento del teatro en términos territoriales permite construir mapas ligados, ya no a estructuras políticas o económicas preexistentes, sino a la praxis artística de un período determinado. La construcción permanente de cartografías teatrales, a partir de esta premisa, posibilita rediseñar una historia de las poéticas, de los tránsitos, de las migraciones y de los exilios.

El punto de partida del trabajo doctoral de Gallina estuvo impulsado por la necesidad de formular una serie de preguntas hacia el interior del campo teatral argentino, que ya habían sido moduladas por los estudios históricos pioneros del campo de los exilios (Franco, 2008; Jensen, 2010; Yankelevich, 2010). Se trata de las preguntas sobre la población de dramaturgas y dramaturgos exiliados, la periodización, los motivos, los modos de salida del país y los destinos de llegada que cubrieron diferentes territorios geográficos. Luego de una primera etapa de salidas por goteo hacia 1974 y 1975, a partir de amenazas y persecuciones por parte de la Triple A, con la instauración del golpe cívico-militar en 1976 el flujo de exilios fue en aumento y comenzó a decrecer hacia 1979. A través de las voces de los protagonistas, la

investigación deslindó los diferentes y plurales motivos asociados con sus respectivas salidas forzadas del país: decisiones heterogéneas relacionadas con amenazas directas que ponían en riesgo sus vidas; motivaciones traccionadas por el miedo represivo; determinaciones que involucraron el propio derrotero creativo en vías de escapar de la censura, las listas negras y el ahogo cultural. En un doble movimiento heurístico, se trató de dar lugar a las voces de los protagonistas a la vez que integrar la singularidad de esas voces a una trama relacional mayor que las incluyera. También, se hizo foco en los modos de salida del país. En la mayoría de los casos, se trataron de salidas “huérfanas”: individuales, solitarias, sin ayudas de gobiernos extranjeros, partidos políticos u organizaciones militantes. Modeladas por la urgencia, las salidas comprendieron, en algunos casos, estrategias de simulación teatral, recursos donde se pusieron en juego los propios saberes de la ficción como operaciones de fuga. Otros protagonistas que se encontraban circunstancialmente haciendo teatro en el extranjero, con el advenimiento de la dictadura se vieron impelidos a transformar sus respectivos viajes en exilios, es decir, el viaje adquirió una matriz política que resignificó la experiencia afuera del país, en tanto se suspendió la libre decisión del retorno. Finalmente, la investigación estableció una tentativa cartografía de los diferentes destinos exiliares de los protagonistas: desde México y España como los países más destacados, hasta la llegada de otros dramaturgos y dramaturgas a Venezuela, Ecuador, Italia, Suecia, Canadá, Suiza, Alemania, Francia. Sin embargo, muchos protagonistas vivieron exilios movedizos y no se situaron en un país fijo. La categoría de *exilio serial* (Sznajder y Roniger, 2013: 226) permite conceptualizar los desplazamientos de los protagonistas de un sitio de exilio a otro, conforme los países en los que se asentaban restringían sus libertades de acción, ya sea en la arena política, profesional o en ambas.

Luego, el primer problema que se presentó tenía que ver con la llegada de los dramaturgos y dramaturgas a sus respectivos destinos. Así, un punto en común de los testimonios se cifraba en la inhibición de la escritura. ¿Se trataba de la clásica suspensión de la escritura que otros estudios (Jitrik, 1984; de Diego, 2003) ya habían relevado para este mismo período o la dramaturgia como práctica arrojaba otra especificidad y, en consecuencia, otra materia a ser analizada? En principio, se trató de describir esta problemática desde una perspectiva multidimensional, como una suerte de síntoma que remitía a un régimen vital minado de complejidades. A partir de los testimonios, se trazó un primer relevamiento en torno a cómo las redes de solidaridad y afectividad en el exilio se volvieron vectores clave para generar posibilidades de vivienda temporal y ayudas de inserción laboral. Muchos casos evidenciaron que la decisión del primer país de destino estuvo dada por lazos afectivos: familiares, amigos y compañeros del campo teatral que establecieron redes a escala transnacional. Las respectivas reubicaciones en el extranjero se vieron atravesadas en muchos casos por otro clásico tópico del exilio: la transitoriedad. Los protagonistas relatan la experiencia como un tiempo suspendido entre dos territorios. El país de destino como una residencia temporal, la tendencia a imaginar el más o menos inminente retorno que luego se

aplazaría, la nostalgia (y, como prefiere Sloterdijk [2017], la melancolía) fueron algunos de los factores que se presentaron de modo estructural en las narrativas de los protagonistas.

Nos detuvimos también en el trabajo en los primeros tiempos del exilio. Frente a algunos dramaturgos que se vieron obligados a trabajar en oficios alejados de su quehacer profesional, la mayoría siguieron vinculados, sobre todo a través de la docencia y, en menor medida, del periodismo y la traducción, a la práctica teatral. El relevamiento realizado da cuenta de cómo diversos protagonistas del campo teatral han transmitido sus saberes profesionales en diferentes partes del mundo.

Otro momento conflictivo irrumpía en la inserción en los respectivos países de destino: la compleja cartografía lingüística que ha mostrado, por lo menos, dos grandes tendencias. Por un lado, los dramaturgos que se aferraron a su lengua materna, conjuntamente con el rechazo y resistencia al nuevo idioma, tópico que refuerza la condición de emigración no deseada. Por el otro, la necesidad de mimetizarse lingüísticamente, ese modo de asumir el exilio que implicó la inmersión en la otra lengua.

No obstante, la dramaturgia en situación de exilio fue el punto estructural que orbitó en cada uno de estos tópicos. El recorrido analítico tuvo que ver, entonces, con vincular estas problemáticas de orden cotidiano, experiencial, con la inmanencia de la práctica dramática y su estrecha relación con el territorio. Los dramaturgos, con la pérdida del país, habían perdido su teatro: los agentes involucrados en la realización de esa dramaturgia, el público, los compañeros del campo teatral, los agentes de legitimación y las posibilidades de actualizar esa escritura virtual. En efecto, la tan mentada dimensión del exilio como pérdida asociada en este caso a la estructura de la escritura dramática como acontecimiento irrealizado. Así, se accedió a una figura común de los testimonios: la imposibilidad de escribir teatro en el exilio a partir de una serie de dimensiones relacionadas con el orden vital. Y, a su vez, la práctica dramática como dispositivo arraigado en contraste con la condición exiliar desenraizada. El aspecto diferencial que aparecía en esta relación tenía que ver, en efecto, con la dramaturgia como dispositivo pesado, arraigado, difícilmente transportable; una escritura que precisaba, para existir, de un proceso complejo de relaciones que el exilio había suspendido: pérdida de público, espacios de legitimación, redes laborales, desmembramiento de grupos y compañías, en fin, interrupción de las tramas colectivas que en muchos casos impulsaban la escritura. En definitiva, la historia de la dramaturgia en el exilio como la historia de los textos que no se escribieron.

Frente a este estado de cosas, se profundizó en una serie de aspectos que gradualmente comenzaron a emerger como respuesta a esta primera dimensión problemática. Si, en términos generales, aparecía la dimensión de la negatividad, es decir, lo que el exilio en términos dramáticos revelaba como imposibilidad, a la vez, en una relación del todo dialéctica, se forjaron una serie de organizaciones y prácticas colectivas que a escala transnacional circularon en las diferentes comunidades de exiliados. ¿Qué dispositivos de reunión, colectivismo y afirmación emergieron en la diáspora? El primer espacio de

reunión, acaso más general, fue el de los comités de solidaridad que comenzaron a funcionar hacia 1974 en diferentes países del mundo y que establecieron tácticas de solidaridad y denuncia en las que los exiliados comenzaron a agruparse. La participación en estos espacios varía de acuerdo con los protagonistas: algunos participaron de la fundación de comités de solidaridad, otros participaron de sus funcionamientos y se integraron a sus dinámicas, y algunos no se han involucrado en estos espacios. También, registramos experiencias teatrales que se llevaron a cabo en el COSPA y en la CAS, en distintas sedes. Más allá del vínculo específico entre estos dramaturgos y la constitución de estos espacios, lo interesante fueron los modos en que allí circuló un discurso que nucleó muchos de los problemas de la emigración política y articuló, en buena medida, dos ejes vertebrales del trabajo del amplio campo exiliario: la solidaridad y la denuncia.

A la par, los festivales de exiliados, que también se realizaron a escala transnacional durante este período, sirvieron como espacio de participación y lugar de inscripción estético-política de estos protagonistas. Para pensar esto, resulta sustancial la investigación de Marina Pianca (1986, 1990) que, focalizada en el teatro latinoamericano, atraviesa casi cuatro décadas de lo que considera las distintas etapas de la construcción de un nuevo teatro continental que rebasa las fronteras estrictas de cada nación. Situados en el período que se abre hacia 1974, observamos junto con Pianca la progresiva internalización del nuevo teatro continental y el modo en que los exilios chilenos, uruguayos y argentinos se mixturaron en estos espacios de referencia; dramaturgos y dramaturgas impulsaron la organización de festivales o encuentros de exiliados, a la vez que otros participaron de esta especie de red transnacional que tuvo por función responder a una emergencia histórica.

Conjuntamente con estos modos de organización, algunos manifiestos escritos en el exilio -el caso de Alberto Adellach (1979) y Juan Carlos Gené (1983), por ejemplo- funcionaron como proclamas de resistencia, llamados a entender la potencia productiva de la estancia exiliar. En relación con el clásico manifiesto de Cortázar (1979) que invitaba a los exiliados a alterar la dimensión negativa del exilio para pensar su auténtica politicidad, representantes del teatro argentino en el exilio se plegaron a la necesidad de reconvertir el signo negativo de la experiencia en una estancia de producción estético-política de cara a la lucha antidictatorial.

Finalmente, un amplio registro testimonial fundamenta la legitimidad del exilio como instancia productiva, desde distintas miradas que, otra vez, recaen también sobre la práctica profesional. Se ha señalado que el exilio fagocitó lazos laborales entre distintos artistas teatrales latinoamericanos; la instalación de diferentes prácticas teatrales en lugares que no tenían una fuerte tradición teatral previa; el contacto con otros campos teatrales de adopción como instancias formativas; y, en algunos protagonistas, el gradual recomienzo de la práctica dramaturgica.

También la pregunta sobre si, habiendo existido espacios de convergencia, de habitabilidad y de reunión en los que los diferentes dramaturgos y dramaturgas participaron, era posible pensar en una reunión dramática de estos protagonistas en el exilio. Los estudios históricos afirman que los derechos humanos comenzaron a organizar los trabajos y los días de un amplio arco de exiliados políticos, a partir de la cada vez más creciente figura de las Madres de Plaza de Mayo. ¿Existió una producción dramática que en diferentes países hizo de esa preocupación política un dispositivo de emergencia poético? A lo largo del proceso de trabajo, accedimos a una serie de textos dramáticos que se plegaron a la vasta lucha antidictatorial, una suerte de dramaturgia flotante, colectiva y transnacional, de escasa visibilidad que, desde diferentes perspectivas, tematizó aquello que permitió amalgamar a la militancia dispersa en el exilio. Menos que meras expresiones individuales, esos textos funcionaron como un hacer colectivo, una suerte de texto grupal, aunque no programático ni deliberado. Esta serie está integrada por *Mater* de Vicente Zito Lema, escrita en Holanda en 1981; *No somos inocentes*, el texto de la performance realizada por Norman Briski en Estados Unidos en 1983; y *Romance de Tudor Place*, texto que Adellach fue escribiendo en su largo exilio, que tiene su antecedente en su labor periodística y que culmina hacia 1985 en Nueva York. Nuestra intención fue integrar estos textos dramáticos a una dimensión cultural más amplia, a partir de una contextualización que permitiera leer el modo en que esta serie dramática se relacionó con la militancia humanitaria en el exilio, e incluso con otros campos artísticos como la literatura y el cine. Si el acto de resistencia teatral frente a la dictadura más cristalizado por la historiografía teatral tuvo que ver justamente con la experiencia que significó Teatro Abierto 1981, este breve (y, posiblemente, más amplio) segmento de la dramaturgia argentina en el exilio permite leer otro tipo de intervención –diaspórica y atomizada– frente a la dictadura: formas extraterritoriales de habitar la cartografía teatral nacional.

De acuerdo con el marco narrativo y temporal propuesto, irrumpía otra cartografía, todavía abierta y móvil, en la que se rastreó parcialmente las experiencias de retorno al país de los dramaturgos y dramaturgas exiliados, los no retornos, las muertes en el exilio, y las inscripciones de algunos protagonistas en diversos campos teatrales de adopción. En un ensayo de Alberto Adellach, “Los retornos” (1981), el dramaturgo recrea diferentes imaginarios de retorno: el miedo a regresar, la nostalgia, el deseo por recobrar la lengua partida por el exilio, los debates que dividieron a “los que se fueron” y a “los que se quedaron”, y los discursos estigmatizantes que el terrorismo y la sociedad civil derramó sobre los exiliados. Este ensayo permite leer una dimensión general de los imaginarios que formatearon las decisiones o no de regresar al país, y a la vez una crónica íntima y acuciante en torno a la propia decisión de Adellach, luego definitiva, de no retornar.

A pesar de asumir las difusas temporalidades que acarrea la problemática del retorno, tres cronologías posibles se plantean a partir de las trayectorias de los protagonistas. En primer lugar, los retornos en

dictadura, algunos de carácter exploratorio y otros definitivos, que enfrentaron a estos dramaturgos a las sucesivas experiencias de exilio e insilio. Teatro Abierto 1981 reunió a una serie de exiliados y significó una parcial reconfiguración de la esfera teatral y política que el exilio había desintegrado. Muchos otros retornos al país sucedieron en la transición democrática, aunque fue preciso balancear que la democracia trajo también para muchos exiliados una tensión vacilante entre el retorno al país de origen y la decisión de continuar en los respectivos países de acogida. A través de los testimonios, se visibilizaron experiencias en las que se fijaron los regresos en democracia pero se logró retornar, finalmente, mucho tiempo después. Los retornos muestran una abigarrada estratificación de tiempos irregulares, no lineales. Por último, las experiencias de no retorno. Dramaturgos que se insertaron en diferentes campos teatrales de destino, y otros que forjaron en el continuo desplazamiento sus propios espacios teatrales. En esta vasta trama testimonial, el teatro aparece como figura común que vuelve a articular los motivos tanto de retorno como de no retorno. A partir de la distinción que establece De Certeau (2010) entre lugar y espacio, se propuso desplazar la mirada de los retornos físicos para pensar, más bien, los retornos dramaturgicos. La pregunta sobre si los distintos trabajos de los exiliados que buscamos visibilizar son, en sí mismos, instancias de retorno. Los exiliados parecen haber inventado continuamente modos de regreso, pasaportes simbólicos, formas de habitar y volver a abrir el territorio que el exilio cerró. En suma, la exclusión de las y los artistas de su campo teatral de origen fagocitó una lógica teatral transnacional y una intervención político-estética multiestatal. De diversas maneras, las y los exiliados buscaron cartografiar su propia tierra, establecer distintos modos de inscripción en la política y en el teatro argentinos, construir a la distancia un nuevo activismo de afectos, prácticas y representaciones sensibles.

› ***Algunas conclusiones provisionales sobre exilios, imaginarios y cartografías***

Como se evidencia a partir del problema del exilio para los estudios teatrales, el Teatro Comparado promueve el análisis del teatro y de los discursos que sobre él se producen desde perspectivas de territorialidad, inter-territorialidad y supra-territorialidad, superando así las formulaciones teórico-metodológico-epistemológicas de internacionalidad y supranacionalidad, perimidas al entrar en cuestionamiento el concepto de nación (Guillén, 1985). Además, impulsa el trabajo con una cartografía radicante (Bourriaud, 2009) que promueve, en definitiva, un pensamiento cartografiado y un diálogo de cartografías. Por las características del acontecimiento teatral, invita a revisar las nociones de globalización, localización, mundialización, interculturalidad y multiculturalismo, regionalismo, fronteras y borde. Por lo tanto, la historia del teatro (tanto del pasado como el reciente) debería diseñarse como una

imagen múltiple y compleja, considerando su polifonía y sus relaciones e intercambios con el teatro de diversas latitudes.

Como queda evidenciado, partimos de la premisa que considera que la estética del nuevo siglo es la estética radicante, en el sentido de Nicolas Bourriaud le otorga. Radicante, afirma, es un “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. ¿Y si la cultura del siglo XXI se inventara con esas obras cuyo proyecto es borrar su origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos?” (2009; 22)

Como podemos ver, se diferencia del concepto de rizoma desarrollado por Deleuze y Guatarri, en el cual el sujeto es borrado por una multiplicidad de ramas de pensamiento sin jerarquías ni trayectos. En esta nueva era los artistas no olvidan sus raíces, pero lo que más importa es el futuro, el rumbo que han decidido darle a sus pasos. La cartografía teatral requiere entonces, al decir de Dubatti, una *actitud radicante* que permita desarrollar una teatrología que piense al teatro como un fenómeno primordialmente territorial. Así, se promueve el trabajo en torno a conceptos y palabras que provienen de la praxis, de la observación de los devenires específicos del teatro en cada territorio, en detrimento de las nociones totalizadoras o de pretendida universalidad. Desarrollar un pensamiento cartografiado es, entonces, construir una agenda territorializada que no esté marcada por teorías o textos, sino por experiencias concretas de cada campo teatral y sus peculiaridades, que no excluye la posibilidad del diálogo con otras cartografías.

Finalmente, creemos que es fundamental considerar los problemas de los imaginarios para la conformación de las territorialidades. Definimos al imaginario (*l'Imaginaire*) como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano en general organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. Pensando al ser humano como *homo symbolicus*, tanto Gilbert Durand (2000) como Claude Lévi-Strauss (1968) constatan, por ejemplo, que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Tampoco admite la traducción. Sólo el relato, la ficción, la imagen y -sobre todo- la experiencia dan cuenta de la naturaleza del mito y lo imaginario. La imagen no puede ser reducida a una estructura lingüística, a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados. Solo la imagen puede explicar la imagen y confesar así la imposibilidad de una aprehensión total. Pensando en teatro y territorio, podríamos postular que se trata también de una construcción imaginaria. Así como el mito no es una mera construcción lingüística, el territorio tampoco es una mera delimitación físico-geográfica. Y, en consecuencia, el teatro que allí se despliega tampoco lo es.

Es por eso que postulamos que, para un estudio cartográfico y comparatístico del teatro, deberíamos definir tres tipos de cartografías diferentes: una cartografía geográfica, una cultural y una antropológica.

Desde ya anticipamos que esta separación es fruto de la conveniencia analítica, pero la circulación *intercartográfica* es permanente, fluida y determinante para cada categoría.

Creemos que estas herramientas pueden colaborar al desarrollo de nuevos mapas teatrales y, en definitiva, a la ampliación del diseño actual del mapa de la Historia del Teatro Nacional.

Bibliografía

- ADELLACH, Alberto (2004). *Obras completas*, (Tomo I, II y III). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- BRISKI, Norman (2013). *Norman Briski. Mi política vida*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- CORTÁZAR, Julio (1978). "América Latina: exilio y literatura", *Revista Eco*, No. 205. Noviembre, Bogotá, Colombia.
- DE CERTEAU, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DE DIEGO, José Luis de (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- DUBATTI, Jorge. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos-OSDE.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- FRANCO, Marina (2008). *El exilio*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GALLINA, Andrés (2020). *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- GUILLÉN, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- JENSEN, Silvina (2010). *Los exiliados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PIANCA, Marina (1990). *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental (1959-1989)*. Minnessota: Institute for the study of ideologies and literature.
- SLOTERDIJK, Peter (2017) *Esferas II*. Madrid: Ediciones Siruela.
- (1984). *Las armas y las razones. Ensayo sobre el peronismo, el exilio, la literatura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SZNAJDER, Mario y RONIGER, Luis (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YANKELEVICH, Pablo (2010). *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México. 1974-1983*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZITO LEMA, Vicente (2015). *Obra completa. 1970-2015* (Tomos I, II y III). Córdoba: Universidad Nacional de Río Cuarto.