

Prácticas teatrales y exilios. La escena radicante

GALLINA, Andrés/ UBA-CONICET- andres.gallina@hotmail.com

Eje: Puesta en valor y puesta en crisis de la historia y de la historiografía de las artes. Tipo de trabajo: Ponencia.

» *Palabras claves: teatro- exilio- radicante*

» **Resumen**

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. 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; es decir, redimensionan sus claves territoriales y establecen la necesidad de articular una ampliación de las cartografías teatrales, más allá de las fronteras geopolíticas (Dubatti, 2008). En consecuencia, las preguntas que nos hacemos 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. Si la historia del teatro nacional de los años 70 es la historia del teatro interrumpido (Pellettieri, 2002), ¿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? Consideramos que el exilio en tanto objeto poliédrico, enraizado pero a la vez móvil, no permite la narración de una historia teatral enmarcada en clave nacional-estatal. En consecuencia, ¿qué reparto estético-político debe re-assumir la historiografía teatral argentina a partir de estas experiencias que desbordan la concepción normativa de un campo teatral delimitado a partir de la tríada nación-estado-territorio?

Una suma de prácticas teatrales exílicas han elaborado sus itinerarios radicantes (Bourriaud, 2009), ya no desde la asignación fija de una raíz teatral, sino más bien en la absorción de los componentes del nuevo espacio, estableciendo sus propios modos de estar entre las marcas de su desarraigo y los vínculos con su nuevo entorno.

» **Presentación**

Establecer 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. 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 supraterritorial.

Ahora bien, una pregunta posible que se instala es si, como afirma Dubatti (2008), 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: 2). Desde una perspectiva comparada, el exilio teatral abre problemas teóricos de diverso orden, que obligan a cuestionar los presuntos aspectos constitutivos que consolidarían una noción tradicional de teatro nacional. Porque los teatros del exilio (no cabe el singular¹) aún cuando reenvían inequívocamente a su descendencia, se desmarcan de una tradición nacional, poniendo a prueba las relaciones de sus producciones, sus modos de decir en más de una lengua, sus experiencias que acontecen ya no situadas en un único lugar. Nuevos teatros, entonces, conformados 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 entrevistas² a distintos autores encontramos que, por ejemplo, Luis Thenón (dramaturgo y director argentino exiliado en Canadá) asume que no podría definir el teatro que practica como “argentino” o “canadiense”. Arístides 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, 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 suelen encontrarse atravesados 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. 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; alumbran, más bien, una dinámica de enraizamiento, de integración, de asimilación, de aislamiento. 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

¹ 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*), rehuendo de una idea de totalidad, homogeneidad y unidad, para asumir la multiplicidad de conceptos, identidades y prácticas teatrales.

² 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, Juan Carlos de Petre y Alberto Wainer.

accidentes, su rugosidad e irregularidades desde un descubrimiento radicante” (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”. (51). La noción de cartografía remite, ya nominativamente, a un territorio, un espacio geográfico y una representación. ¿Cuál sería la cartografía del teatro exiliario 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.

› **La escena radicante**

Los teatros del exilio se propagan modulando todas 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? 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. 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 (2007). 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: 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 Nouss plantean el concepto 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* (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 XXI 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 integran al mestizaje con el *humanismo*, donde las premisas sartreanas encuentran nuevos signos a los cambios históricos de nuestra modernidad, para superar la distinción autonomía/heteronomía y “encontrar en plural una autonomía basada en la heteronomía, la primera formando parte de la segunda, alimentándose de ella y transformándola” (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” (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 grupal³.

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*. 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, movimientos de transferencia, 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. La familia botánica de los radicantes se compone por plantas que no poseen una raíz única sino múltiples raíces que crecen hacia todas las direcciones. A la manera de enredaderas, a medida que se desarrollan van adhiriéndose a las superficies que se les presentan, como la hiedra. A diferencia de los vegetales radicales,

³ 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”.

cuyo crecimiento depende de una raíz única arraigada a la tierra, los radicantes adaptan y transforman sus circunvalaciones según el suelo que los recibe.

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”. (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*.

› **A modo de cierre**

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. En esta dirección, 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.

Una suma de prácticas teatrales exílicas ha 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.

Bibliografía

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

Dubatti, Jorge. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge. (2015). *Cartografía radicante*, Revista Gestos, Año 30, Número 60.

Franco, Marina. (2008). *El exilio*. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno.

Gallina, Andrés. (2015). *Dramaturgia y exilio*, México, Revista Paso de Gato, Cuadernos de ensayo teatral.

Jensen, Silvina. (2010). *Los exiliados*. Buenos Aires, Sudamericana.

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>

Laplantine, François y Nouss, Alexis. (2007). *Mestizajes*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

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

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.

Vezzetti, Hugo. (2002). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.