



LA COMUNIDAD DESCONOCIDA.

DRAMATURGIA ARGENTINA Y
EXILIO POLÍTICO (1974-1983)

—

Andrés Gallina

HISTORIA

E EDITORIAL
INTeatro

LA COMUNIDAD DESCONOCIDA

Dramaturgia argentina
y exilio político (1974-1983)

Andrés Gallina

HISTORIA

 EDITORIAL

Gallina, Andrés

La comunidad desconocida : dramaturgia argentina y exilio político : 1974
- 1983 / Andrés Gallina. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Inteatro, 2020.

366 p. ; 22 x 15 cm. - (Historia teatral)

ISBN 978-987-3811-59-3

1. Teatro Argentino. I. Título.

CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Alberto Adellach. Gentileza Esteban Creste

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Patricia Julia García

Oscar Rekovski

Roberto Toledo

Carlos Pacheco

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Pérez Ferraro (Retoque y restauración digital)

Magdalena Viggiani (Edición fotográfica)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-59-3

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de EUDEBA

Impreso en Buenos Aires, julio de 2020

Primera edición: 2.500 ejemplares

AGRADECIMIENTOS

Este libro es el resultado de mi tesis doctoral, realizada en el marco de una beca otorgada por el CONICET en la Universidad de Buenos Aires, instituciones sin las cuales no hubiera sido posible llevar a cabo la investigación. Quisiera agradecer a mi director, Jorge Dubatti, por su apoyo, confianza y generosidad. Al jurado: Silvina Jensen, Mauricio Tossi y María Fukelman, por el compromiso y la lucidez de sus lecturas.

A las personas e instituciones involucradas en el Premio Internacional de Ensayo Teatral, que me permitió viajar a México en los inicios de esta investigación y publicar las primeras palabras. En especial a Sergio Blanco, por su aliento. Al Instituto Nacional del Teatro y a Carlos Pacheco. A la Universidad de Mar del Plata, por gran parte de mi educación sentimental. A los centros de documentación y bibliotecas en los que trabajé, y a sus bibliotecarias. A los docentes, compañeros y amigos que me guiaron amorosamente: Silvina Jensen (otra vez), Ezequiel Lozano, Lorena Verzero, Lola Proaño Gómez, Ileana Diéguez, Carlos Fós, Paula Ansaldo, Rubén Szuchmacher, Soledad Lastra, Esteban y Alejandro Creste.

A mi familia, Inés, Mario y Santiago; a Sol, a mi madrina Susana, a Mabel y Néstor. Y a mis amigos en este viaje: Ana Porrúa, Santiago Loza, Martín Pérez Calarco, Julián Ezquerro, Fabián Díaz, Ariel Farace, Alejandro Tantanian, Gastón Moldaver, Gustavo Kreiman, David Gaitán, Ginebra San Román. A Carla Pessolano, por todos los trabajos y los días. A la memoria de mi padrino, Juan Carlos Puppo, y a la de su hermano, Roberto José Puppo, ahora y siempre. A mi amigo Matías Moscardi, la máquina de pensar, de escuchar mis dudas durante estos largos años y de agenciar intelectual y afectivamente todo. A quienes me brindaron su testimonio, a todas (son muchas) las personas que hablan en este libro. A Eugenia y a Amelia, siempre.

PRÓLOGO

PRÓLOGO

Cuando Andrés Gallina me propuso escribir estas líneas, me resultó inevitable volver a 2015 cuando dictábamos con Soledad Lastra un seminario sobre Exilios políticos contemporáneos en Cono Sur y España en perspectiva comparada y transnacional, en el Doctorado en Historia de la Universidad Nacional de La Plata.

Entonces, la preocupación de Andrés era cómo pensar las prácticas de los teatristas argentinos exiliados bajo imperio del terrorismo de Estado como parte del canon teatral nacional.

Traía a debate una vieja preocupación personal: ¿por qué los exilios argentinos parecen procesos que ocurren tan en otra parte que resultan experiencias no historiables, no memorizables, no dignas de ocupar más que algunas pocas páginas en la Historia Nacional, convirtiéndose en lacónicos párrafos en las biografías de muchos compatriotas que pasaron buena parte de su vida sufriendo las consecuencias de una expatriación forzada y “haciendo Patria” —con lo polisémico, contingente y controversial que la palabra encierra— desde la excentricidad?

Sin ninguna duda, *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)* da varias respuestas a este interrogante. Y lo hace asumiendo el desafío de poner en diálogo campos de estudio no siempre convergentes: los estudios teatrales y la historia reciente.

El resultado es una obra que combina una profunda sensibilidad en el tratamiento de las historias personales que traman el objeto de estudio y una apuesta analítica arriesgada que recupera la perspectiva transnacional y que no se queda en la mera declaración de intenciones, sino que logra reconstruir y dar carnadura a la compleja y peculiar cartografía de la sociabilidad teatral exiliar, en su dispersión y en su cohesión, en sus raíces y en sus radares. Y por si todo esto fuera poco, lo hace desde una narrativa cuidada e impresionista que recupera la heterogeneidad de experiencias personales, políticas, sociales y estéticas de un conjunto de dramaturgas y dramaturgos argentinos que desplegaron su práctica profesional en el exilio.

Esta obra, además, logra resolver una tensión que ha estado presente en los estudios de los exilios: ¿Cómo dar cuenta de la pluralidad de experiencias, sus cifras nacionales y sus variaciones temporales sin perder de vista el

denominador común, el punto de arranque y también aquello que neutraliza esa diversidad para hablar de una historia común, la de los/las teatristas argentinos/as que en los años setenta/ochenta luchaban por una “Argentina justa, independiente y soberana” o por la “liberación nacional y social” y que, atravesando el horror del terrorismo paraestatal y estatal, se reinventaron desde lo personal, lo dramático, lo político y lo humanitario.

En este punto, quiero destacar la capacidad del autor para reponer la productividad política de la expatriación teatral argentina y las formas que asumió la acción colectiva antidictatorial que llevaron adelante en diferentes geografías, escalas y ante diferentes interlocutores. Tanto desde los espacios clásicos de representación política como a través de redes afectivas y afinidades interpersonales, y desde una multiplicidad de lenguajes. En definitiva, Andrés Gallina logra mostrar que la argamasa de lo colectivo y (político) no se constituye solo de relaciones de copresencia y proximidad geográfica. Es por ello que las experiencias exiliares y teatrales de este conjunto de hombres y mujeres fueron y son parte de la red simbólica nacional.

Silvina Jensen

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

En el bienio previo al golpe militar de marzo de 1976, algunos protagonistas del campo teatral argentino comenzaron a salir involuntariamente del país, tras recibir amenazas y persecuciones por parte de la organización Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), que funcionaba como instrumento paraestatal y parapolicial del gobierno de María Estela Martínez de Perón. Luego de la instauración de la dictadura cívico-militar (1976-1983), directores, actores, actrices, dramaturgos y dramaturgas se fueron del país por razones políticas durante los años del terrorismo de Estado. El exilio, ese mecanismo de expulsión institucional que ya había alcanzado a la generación de dramaturgos del 37, formó parte de las prácticas represivas ejercidas por el poder estatal y paraestatal, junto con la desaparición forzada y sistemática de personas, el asesinato, la tortura, y otros modos de inscripción de la violencia política.

Del amplio arco de exiliados políticos en el período 1974-1983, nuestra investigación se centra en los dramaturgos y dramaturgas a los que el exilio obligó a dejar su tierra de origen, es decir, aquellos que fueron forzados o presionados a abandonar el país e imposibilitados de regresar hasta tanto no existiera una modificación en las circunstancias que impulsaron sus partidas. Algunos de estos protagonistas salieron del país debido a persecuciones políticas efectivas: secuestros, encarcelamientos, torturas, amenazas, inclusión en las listas negras o censura. Otros lo hicieron de modo voluntario, aunque inducidos y constreñidos, en efecto, por las circunstancias políticas. También existieron quienes, una vez en el extranjero como residentes temporarios, entendieron que la transformación de las condiciones políticas impedía sus retornos. Todos ellos, desplazados de su campo teatral de origen, siguieron pensando el país desde la excentricidad geográfica y continuaron esgrimiendo razones desde su peregrinación para rehabitar simbólicamente el territorio perdido.

Si bien, como veremos luego, los exilios han sido una constante en la historia teatral argentina, los patrones de emigración política sufrieron un cambio significativo a mediados de la década de los setenta. Como señaló Pablo Yankelevich (2010), desde una perspectiva política y demográfica, la represión dictatorial constituyó un fenómeno claramente diferenciado de otras experiencias migratorias fundadas en motivos de represión política o de ausencia de horizontes laborales. En el caso del teatro argentino no fue distinto: el éxodo de artistas que salieron, en la mayoría de los casos de

modo individual, no programado y urgente, fue cristalizando un abanico de expulsiones que comenzó, por goteos, en 1974 y que se sistematizó desde 1976 hasta 1979, año en que decrece el ritmo de los desplazamientos. Silvina Jensen (2010) ha reafirmado que, aun sin cifras concluyentes, el del 76 ha sido “el de mayor volumen y continuidad en el tiempo como movimiento colectivo de expulsión de población” (20). Asimismo, siendo un destierro numeroso, y particularmente desde la óptica del campo teatral, las emigraciones no tuvieron un carácter organizado ni fueron producto de decisiones colectivas. Cientos de participantes del campo teatral argentino se dispersaron por el mundo. Muchos de ellos eligieron un país de destino fijo; muchos otros hicieron de sus exilios un continuo desplazamiento por distintas tierras de asilo. México y España fueron los países que concentraron el mayor número de exiliados. Sin embargo, el último exilio argentino cubrió un vasto espacio geográfico, que permitió la inscripción de nuestros dramaturgos en países tan diversos como Perú, Suecia, Italia, Francia, Alemania, Canadá, Estados Unidos, entre otros.

No obstante, poco se ha escrito sobre el último exilio teatral argentino. Marina Franco (2008) ha rubricado el silencio historiográfico que cayó sobre el tema durante muchos años con la frase: “del exilio no se habla” (17). Para la historiadora, el tema permaneció en un cierto olvido porque las voces que podían evocar públicamente el pasado represivo no incluían a los emigrados, y porque la investigación profesional consideraba el tema no abordable o poco relevante. En la etapa posdictatorial, la desinscripción casi absoluta de los exiliados como parte de las víctimas del terrorismo de Estado tuvo que ver con que el centro del consenso y de la legitimidad para expresar las memorias sociales apareció asignado —primordialmente— a quienes sufrieron en “carne propia”: los desaparecidos y sus familiares (2008: 142). Para Jensen (2011), la problemática exiliar, desnaturalizada al entenderse como una decisión individual, no había sido leída en tanto síntoma o indicio de nuestra historia colectiva, es decir, no se había recuperado íntegramente en su dimensión política. Se ha observado que en la temprana transición democrática pudo haber pesado la cercanía de un objeto atravesado por la mayor tragedia del siglo XX y cuyas reverberaciones humanas y dilemas ético-políticos interpelaban a los historiadores en su antigua condición de intelectuales comprometidos. También debieron pesar la dispersión de los documentos, la exigua base testimonial que se ha ido acrecentando a lo largo de los años, conjuntamente con la lejanía de los archivos, muchas veces alojados en los países de destino. Si, en un principio, las memorias del destierro se ocultaron para circular de manera subterránea, “escondiendo evocaciones

impregnadas de vergüenza y culpabilidad” (En Yankelevich, 2009: 18), a mediados de los 90, después de las leyes de amnistía que dejaron en libertad a los responsables de los crímenes, la sociedad argentina asistió a un resurgir de la memoria. Con el inicio del siglo XXI, la violencia de los derechos humanos adquirió un lugar preponderante en la agenda política del gobierno argentino y el exilio alcanzó una presencia que emergió tanto en el debate público como en la historiografía del pasado reciente. Los exilios han delimitado, entonces, un área de conocimiento específico que continúa en expansión, aunque, insistimos, los estudios teatrales no han dialogado con estos avances.

*

El tema específico de este libro es un acercamiento a las memorias de aquellos dramaturgos y dramaturgas argentinos que debieron abandonar forzosamente el país, abarcando el período de la última dictadura militar (1976-1983) y la represión paraestatal previa (1974-1976), hasta el retorno de la legalidad democrática.

Para el abordaje del tema, proponemos, en principio, trabajar sobre un amplio caudal testimonial. Algunos de estos testimonios son parte de diferentes biografías de los protagonistas que, tangencialmente, han relevado la experiencia del destierro. Otros se encuentran diseminados en diferentes artículos periodísticos, muchos publicados en los respectivos países de destino, y específicamente en revistas teatrales: *Primer Acto* (España) y *Conjunto* (Casa de las Américas, Cuba) son, acaso, las más destacadas. Por nuestra parte, hemos realizado cerca de 30 entrevistas originales a protagonistas y familiares para aproximarnos a la compleja experiencia del último destierro. A este archivo provisorio, y por definición inacabado, se suman otros materiales: textos ensayísticos o periodísticos y, sobre todo, una serie de textos dramáticos producidos por los protagonistas en condición de exilio.

Ciertamente, resulta complejo ordenar este cuerpo testimonial porque, a pesar de que el exilio fue una experiencia social y colectiva que se constituyó como un mecanismo de expulsión regular de los estados autoritarios latinoamericanos, la dimensión subjetiva de cada una de las experiencias lo vuelve, a su vez, un problema singular e intransferible. Invariablemente, los dramaturgos y dramaturgas a los que nos referiremos pertenecen a distintas generaciones, ubicaciones en el campo teatral nacional, trayectorias políticas, experiencias represivas, formas y medios de salida del país de origen y reubicaciones en los campos teatrales de destino. Entonces, uno de los

primeros desafíos de este trabajo es tratar de identificar cuáles son los factores compartidos que permitirían entender la diversidad de los exilios como parte de un acontecimiento colectivo y no como una mera adición de experiencias individuales. A pesar de la dificultad de homologar una serie de características adjudicables por igual a las distintas experiencias, tampoco es posible clausurar (por diversa, proliferante, móvil) la ontología del objeto. La intención es, más bien, singularizar y caracterizar lo que hay allí de *distintivo*, a la vez que cartografiar lo que hay de *compartido*.

¿Qué hacen los dramaturgos y dramaturgas durante sus exilios? Esta pregunta perfila nuestro trabajo. Por un lado, qué dramaturgos y dramaturgas se fueron del país y qué hicieron afuera, es decir, de qué modo buscaron inscribir sus prácticas en los diferentes campos teatrales de destino. Por el otro, cómo se construyeron, a la distancia, las dinámicas con la Argentina en tanto sociedad de expulsión y cuáles fueron las acciones que estos dramaturgos llevaron a cabo para seguir imaginando, reformulando y habitando simbólicamente el país que los expulsó fuera de sus límites geográficos. Si, desde un punto de vista territorial, los exiliados están *afuera*, desde un punto de vista dramaturgico y político, se trataría de seguir estando *adentro*: “el país se sale de sus bordes y continúa allí donde la diáspora sigue pensándolo y obrando sobre él” (En Amante, 2010: 41).

A diferencia del enfoque privilegiado de los estudios históricos del exilio político, nuestro trabajo no se sitúa en un único país de destino. La elección se encuentra en parte inducida por la ausencia de investigaciones sobre el teatro argentino y el último exilio: consideramos que esto estimula la necesidad de un trabajo panorámico, exploratorio, que abra líneas de análisis y que revele también, en espejo, las faltas y aporías de un campo en construcción. A través de un enfoque *transnacional*, centrado en la atención de fenómenos que exceden los marcos estatales y nacionales, este libro orbita alrededor de las relaciones, los lazos y las interacciones —materiales, simbólicas y afectivas— que vinculan a los protagonistas entre o más allá de las fronteras de los Estados nación.

Las páginas siguientes sostienen que la exclusión de los dramaturgos de su campo teatral contribuyó a dar forma a una lógica transnacional y a una intervención político-estética multiestatal, en la que los exiliados siguieron cartografiando su propia tierra y estableciendo distintos modos de intervención en la política y en el teatro argentinos. Se trata de una comunidad que, aun en la desconexión y en la distancia, logra tramar una serie de respuestas al régimen terrorista que motivó forzosamente sus salidas.

Las historias pioneras del teatro argentino le han dedicado al exilio al menos un capítulo o apartado. De este modo, han incluido en el relato historiográfico nacional aquello que los artistas hicieron, forzosamente, afuera de su tierra de origen. Aunque no exista un libro integral, de largo aliento sobre la historia del teatro argentino y el exilio, los destierros ocupan un lugar más o menos destacado en las historias teatrales que cubren —y se extienden más allá de— la primera mitad del siglo XX. Al igual que ocurre con la emblemática *Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas* (1924)¹, la ligazón íntima, fundacional, entre los pares literatura argentina y exilio se espeja en el campo del teatro nacional. Acaso el capítulo más destacado de las historias pioneras de los exilios teatrales sea el del período rosista que Berenguer Carisomo (1947) lo sitúa desde 1938 hasta los primeros años de la Organización Nacional y donde ya aparece la denominación “dramaturgos del exilio”, para nombrar a Pedro Echagüe, Bartolomé Mitre y Juan Bautista Alberdi², quienes encuentran en la figura de Rosas el asunto más dramatizable de la época. A pesar de construirse por fuera de los límites geopolíticos —o precisamente por eso— esta dramaturgia se estableció como un instrumento forjador del Estado: órgano de propaganda, arma de eficacia en la vida pública, su misión era, como la de la prensa, “tribunicia y política” (287).

Aunque no es nuestra intención establecer aquí una sistemática genealogía del exilio teatral, es preciso mencionar que uno de los primeros actores dramáticos del teatro nacional, Juan Aurelio Casacuberta (1748-1849), vio su carrera signada por el exilio político. Los estudios teatrales de la primera mitad del siglo XX —Beltrán (1934), Acchiardi (1939), Castagnino (1944), Morales

¹ En su advertencia preliminar, Rojas señala las distintas emigraciones del siglo XIX: las de la década de Mayo, las de la caída de Rivadavia, las de la tiranía de Rosas, y las de la época de la Organización Nacional. Sus proscriptos son, por excelencia, los “de la tiranía de Rosas, que continúan el ideal de Mayo y preparan el triunfo de Caseros” (1924: 9). Entre ellos, se ocupa de escritores que estuvieron involucrados en la construcción del teatro nacional: Alberdi, Mitre, Gutiérrez y el cronista teatral de la época, Sarmiento.

² Entre los proscriptos, Berenguer Carisomo (1947) destaca a Echagüe, aunque señala que la obra *Una víctima de Rosas*, por su obligatoriedad del tema político, deviene un drama convencional e “históricamente falso” (292). En la orilla opuesta, Alberdi, con *El Gigante amapolas*, “no encuentra parangón con ninguna obra escénica de aquel tiempo, no diré ya americana, pero casi ni europea [...]” “Dentro de la unánime nota infraromántica de nuestro teatro de 1840 (lacrimosa, altisonante, sensiblera) solo un hombre de talento y muy seguro de sí mismo se animó, con éxito, a interpretar el angustioso tema rosista con intención satírica” (301).

(1944) y Berenguer Carisomo (1947), entre otros— han seguido los pasos de Casacuberta como el paradigma del actor proscrito, a partir de su salida hacia Chile para engrosar las filas del ejército unitario del Norte, bajo las órdenes de Lamadrid³.

En este derrotero, uno de los primeros movimientos críticos de inclusión del teatro argentino por fuera de sus fronteras geopolíticas es el que hace Raúl Castagnino (1944) cuando afirma que, durante el rosismo, “en el destierro es donde habría que buscar la concreción de una dramática nacional argentina” (545). En el tomo I de su *Historia del teatro argentino. De los orígenes a la actualidad*, Luis Ordaz coincide al señalar que “los textos nativos de la etapa rosista deben buscarse, acaso paradójicamente, en el exilio” (1999: 30).

Dentro de la emigración porteña que sale hacia el norte y llega a Bolivia habrían estado los dramaturgos Santiago Wilde, Facundo Zuviría, Félix Frías, y el ya mencionado Pedro Echagüe. Hacia Chile, salieron Sarmiento⁴ (acaso el primer crítico teatral argentino), Del Carril, Godoy, y el propio Casacuberta. Hacia Uruguay, Mármol, Echeverría y Mitre. También hubo, como señala Castagnino, “emigrados nómades que pasan de uno a otro foco de proscripción” (545), como los casos de Alberdi y Gutiérrez. El destino de la dramaturgia de estos proscritos prefigura uno de los temas que nuestra investigación retoma en el marco de otro contexto exiliar: según Castagnino, los autores que pudieron elaborar ese teatro argentino en el exilio no lo lograron porque, “divorciados de público e intérpretes, sus intentos fueron estériles” (547, 548). En la historia escrita por Morales (1944), contemporánea a la de

³ Entre algunas otras versiones, Domingo Casadevall (1965) revela que, apremiado por la falta de trabajo, Casacuberta ensayó una gira artística por distintas provincias (entre ellas Córdoba, en la que habría fundado el primer teatro estable) y, en viaje, habría decidido incorporarse a las huestes unitarias (150). Sea como fuere, en Chile lo contrató la empresa del Teatro de la Universidad y, luego de un año y medio de trabajo, se dirigió a Perú donde también actuó durante un tiempo hasta regresar a Chile para trabajar en el Teatro de la República. Desde el alejamiento de su patria hasta 1848, año en que muere, Casacuberta pasa 8 años en los que alterna éxitos profesionales con duros momentos de penuria económica y sufrimiento físico, dolencias agravadas por un accidente que sufre en la cordillera. Sin poder regresar a la Argentina, Casacuberta muere actuando, en Chile, el 4 de septiembre de 1849: “Y en la escena culminante de *Los seis escalones del crimen*, al representar su personaje, le sorprendió su propia agonía. Tan real debió ser aquella que, por mucho tiempo, entre los emigrados y aún en Buenos Aires, corría la voz de que Casacuberta había muerto en la escena, identificando su propia muerte con la del personaje” (155).

⁴ Oscar Beltrán en *Los orígenes del teatro argentino* (1934) comenta los artículos periodísticos que Sarmiento, desde su exilio, escribe sobre el teatro del momento.

Castagnino, el historiador argentino afirma, aforísticamente, algo semejante, que parece signar las distintas evoluciones del teatro del exilio: “En el destierro, en medio de los peligros de la guerra, de las preocupaciones de una política mortal, se puede producir libros; teatro es casi imposible⁵” (143).

Esta larga historia de exilios que involucra a sujetos con significación en el campo del teatro y en la vida pública atravesó también el siglo XX, específicamente la segunda mitad, a pesar de que los relevamientos de los estudios teatrales son aquí más fragmentarios y oblicuos. Con menos interés que el que suscitaban los proscriptos de 1837, algunos historiadores han relevado trayectorias de artistas que han debido salir involuntariamente del país a partir del primer gobierno del general Perón⁶. Perla Zayas de Lima (2017) ha afirmado que el accionar de la censura en la época peronista (que desemboca en una serie de exilios) ha sido soslayado o solo mencionado a través de anécdotas individuales en la mayoría de los estudios teatrales. Si, como afirma la autora, el gobierno peronista estuvo interesado en el teatro como aparato ideológico del Estado, esto tuvo efectos inmediatos en la dinámica del sistema teatral, acciones que fueron desde la eliminación o alteración de pasajes considerados inaceptables de los textos dramáticos; la desaparición paulatina de los escenarios de la revista política; y la proscripción de actores y directores quienes en muchos casos optaron por el exilio (239, 240⁷). El caso emblemático de Libertad Lamarque devino en el símbolo de la actriz emigrada durante ese período, debido a que durante la filmación de *La cabalgata del circo* (1945) tuvo el famoso incidente con la por entonces actriz Eva Duarte, quien tiempo después

5 Algunas obras de estos dramaturgos proscriptos se llevaron a escena en los países de destino. El 26 de mayo de 1840, en el teatro de Montevideo, Bartolomé Mitre estrenó el drama en cinco actos en prosa y verso, *Las cuatro épocas*. Dos años después, Mármol estrenó también en Montevideo dos dramas en verso en cinco actos: *El poeta* y *El cruzado*. En el mismo año está fechada en Valparaíso la sátira de Alberdi, *El gigante amapolas*. Entre las muchas obras escritas por Echagüe en el exilio, hay registro del estreno en Chile del sainete *De mal en peor* (En Seibel: 2002, 107).

6 Para un análisis historiográfico del exilio durante los gobiernos de Perón (1946-1955) véase Jensen (2004: 108-136).

7 Como es sabido, las restricciones en la libertad de expresión y circulación de los productos artísticos alcanzaron límites extremos con la presencia cada vez más hegemónica de Raúl Apold, primer funcionario en la oficina de prensa del sello Argentina Sono Film y luego director de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, quien confeccionó una lista negra y una blanca de artistas, se encargó de seleccionar las figuras que trabajarían en los teatros oficiales, y hasta llegó a reescribir guiones para el cine, la radio y el teatro (Zayas de Lima: 240).

sería la esposa de Juan Domingo Perón. Ese hecho le habría cerrado la salida laboral en la Argentina y, junto con su marido, el músico Alfredo Malerba, partiría en gira por varios países de América, hasta radicarse finalmente en México. Entre otros actores, dramaturgos y directores, durante los años del primer peronismo trabajaron fuera del país Francisco Petrone (Bolivia, Perú, Chile, Venezuela, Colombia, Ecuador, Cuba y México), Delia Garcés y Alberto de Zavalía (México y España), Ulyses Petit de Murat (México), Susana Freyre y Carlos Hugo Christensen (Brasil), María Rosa Gallo y Camilo da Passano (Italia), Orestes Caviglia (Uruguay), Graciela Lecube (Estados Unidos), Arturo García Buhr y Aída Olivier (Europa), Paulina Singerman (por distintos países de Latinoamérica) y Tina Helba, con la Compañía Francisco Petrone. Otro caso paradigmático fue el de Niní Marshall, quien tuvo que emigrar a México para poder trabajar y cuyas dificultades aparecen detalladas en sus memorias (1985).

Tras el golpe de Estado de 1955, los exilios recrudecen con el advenimiento de la autodenominada Revolución Libertadora, que trae nuevas listas de artistas prohibidos. En ese contexto, muchos emigrados retornan al país: Libertad Lamarque, Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Niní Marshall, Francisco Petrone y Ulyses Petit de Murat. Estos dos últimos retornaron de México en el llamado “Avión de la Libertad”, un vuelo militar enviado por el general Aramburu para repatriar artistas que residían en distintos países de América. Tal como señala Beatriz Seibel (2010), se crea la Junta Patrimonial que puede decretar la interdicción de bienes mal habidos, hasta justificar los patrimonios: entre los interdictos están Hugo del Carril, Luis César Amadori y Tita Merello: “Fanny Navarro puede actuar solo ocasionalmente; Pedro Maratea debe retirarse; en las radios desaparecen Hugo del Carril y Antonio Tormo; Luis César Amadori sufre varios meses de prisión y, al quedar libre por falta de mérito, parte a España, donde continúa su carrera cinematográfica junto con su esposa, la actriz Zully Moreno” (Seibel, 2010: 400). La emigración de artistas durante esta etapa alcanza también a Juan Carlos Thorry y Analía Gadé (España); Carlos Cores, Elina Colomer, Tita Merello, Juan José Miguez (México); Irma Roy y Eduardo Cuitiño (Colombia); Sabina Olmos y Charo, quienes inician una gira por Latinoamérica.

La década del 60 fue una época de tránsitos para los artistas teatrales. Uno de los derroteros de emigración más visibles es el del director y dramaturgo Víctor García, quien, en 1962, tras haber vivido una detención arbitraria y después del golpe de Estado contra Frondizi abandona el país para desarrollar su carrera en Brasil, España, Francia, Bélgica, Portugal, Inglaterra, Italia e

Israel. Durante estos primeros años de la década del 60, una suma de artistas teatrales argentinos hizo de París su centro de operaciones. Como señala Link (2017), este fenómeno de migraciones, difícil de caracterizar, no respondería a las lógicas de la diáspora y el exilio que tienen sus versiones más acabadas hacia mediados de los 70. Estos artistas teatrales errantes, entre los cuales Link señala a Copi, a Alfredo Arias⁸ y a Javier Arroyuelo, entre otros, salen hacia París y arman una suerte de peregrinación en la búsqueda de “vanguardia artística, formas experimentales y comunidades utópicas” (En Link, 2017: 125, 126). Sin embargo, a pesar de que estas expatriaciones no abrazarían la etiqueta del exilio porque no habría una determinada politicidad que impulsara las respectivas salidas, Alfredo Arias dirá que la presencia policial en el Di Tella en 1966 le hizo pensar: “esto se acabó”, al tiempo que Copi también ha manifestado que él no escapó de la última dictadura militar, sino de todo lo que hacía posible, previamente, su existencia: “la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo” (En Link, 2017: 121).

La represión y la asfixia cultural de la época de Onganía cuenta en el campo teatral con trabajos como el de Lola Proaño Gómez (2002), que recorre distintas operaciones metafóricas en torno al “cuerpo nacional” en los textos políticos, teatrales y líricos de la década 1963-1973. Desde un enfoque inédito en torno a las propuestas teatrales que dan lugar a la disidencia sexual en los años 60, el estudio de Ezequiel Lozano (2015) es también una historia de los procesos censores que, en algunos casos, derivan en emigraciones o, para tomar sus palabras, en formas de “exiliarse de la sexo-política hegemónica (2017: 170)”⁹. Durante la autodenominada “Revolución Argentina”, mediante la que fue derrocado Arturo Illia por los tres comandantes de las Fuerzas Armadas y reemplazado por el teniente general Juan Carlos Onganía, se inicia el 28 de junio de 1966 un fuerte proceso represivo y de censura en el campo cultural. Este proceso censorio es detallado por Lozano (2015) y, específicamente en el campo teatral, se evidencia en salas clausuradas, en repetidas amenazas en teatros independientes y persecuciones y controles arbitrarios que se suceden,

⁸ Los integrantes argentinos del grupo TSE que acompañan a Arias en París son Roberto Plate, Juan Stoppani, Facundo Bo y, luego, Marilú Marini.

⁹ Nos referimos aquí a otro texto de Lozano (2017) que retoma el concepto de exilio sexual legado por Perlongher para delinear una cartografía de artistas que viajan hacia Brasil en busca de “una existencia sexodisidente habitable” (177), como el caso del dramaturgo, poeta y ensayista Tulio Carella.

por ejemplo, en el Instituto Di Tella¹⁰. Lozano releva también las censuras de *Bomarzo*¹¹ (1967) y, pocos meses antes del fin de la gestión de Onganía (1969), las respectivas censuras de las obras de dramaturgos extranjeros *Extraño clan* y *Shocking* (2015: 176).

Para el período 1960-1973, Jorge Dubatti en *Cien años de teatro argentino* ensaya la pregunta sobre si “se puede hacer teatro argentino fuera de la Argentina” (2012: 159), guiada por la trashumancia de muchos artistas teatrales en este período. Entre ellos, destaca a los ya mencionados Víctor García, Copi, Alfredo Arias, y también a Jorge Lavelli, Jérôme Savary, Arnaldo Calveyra y Carlos Giménez, para quien Dubatti sí señala un destino exiliar: luego de haber dirigido *El diputado está triste*, el diario *Los principios* acusó a la obra de “comunista” y, tras el golpe de Onganía, el teatro en el que se presentaba fue clausurado. Giménez tuvo que dejar Córdoba y exiliarse en Venezuela, donde luego llegaría a dirigir el Festival Internacional de Teatro de Caracas.

A la par del relevamiento de las políticas de censura en el campo cultural de la dictadura de Onganía, no encontramos menciones sistemáticas de exiliados teatrales. Los represaliados de las universidades, los profesores renunciando o cesanteados, los viajes que tomaron el carácter de “fugas de cerebros”, la emigración de profesionales y la universidad como “foco de subversión” selló un tiempo de expulsiones que tuvo el 29 de julio de 1966 en *La noche de los bastones largos* el hecho que, como dice Jensen, “marcó con sangre la memoria del intelectual perseguido que se remontaba a la generación de los proscriptos” (2004: 196).

Este brevísimo registro documental permite inferir que las emigraciones y los exilios determinan transversalmente la historia del teatro argentino e imponen, al mismo tiempo, una marca al territorio de los estudios sobre el exilio. Dimensión ineludible para pensar la historia del teatro nacional desde su condición extraterritorial. Es complejo encontrar estudios que aborden la problemática exiliar desde su propia especificidad, es decir, más allá de las menciones directas que aparecen enmarcadas dentro de los apartados que

¹⁰ María Fernanda Pinta describe la famosa censura que sufrió *El baño*, instalación de Roberto Plate, donde el público hizo grafitis anónimos contra el régimen de Onganía. La policía intentó clausurar la muestra con una orden judicial y, ante la intervención de Enrique Oteiza, director del instituto, clausuraron solo *El baño*: “durante ese día el policía y la faja de clausura que impide el ingreso a la obra terminan siendo parte de la muestra que incluye, ahora, una manifestación de censura como parte de la exhibición” (2013: 153).

¹¹ Véase *The Bomarzo affair. Ópera, pervisión y dictadura* (Esteban Buch, 2003).

atañen a la represión y a la censura. El exilio aparece mencionado reiteradas veces como un discurso subalterno, un discurso subordinado a otro discurso.

*

El silencio en los relatos de los exilios (1974-1983) alcanzó al campo de los estudios teatrales. Durante años, las narrativas de los exiliados no encontraron inscripción en el espacio público. Las representaciones que en el pasado “estigmatizaron y olvidaron el exilio” (Franco, 2008: 26) condicionaron ciertamente el discurso de y sobre los exiliados. Las razones de estos silencios, que ya no son tales en otros campos disciplinares, se debieron a múltiples factores. En principio, las representaciones sociales no habrían colaborado en la lectura de la dimensión política y forzosa de esos viajes como parte directa de la mecánica represiva del terrorismo de Estado. El clásico tópico de los *privilegios del exilio* que subraya, en primer lugar, que esos actores sociales salvaron su vida y que, a su vez, no vivieron *in situ* la violencia del proceso autoritario es otro de los factores que habría ayudado a soslayar la relevancia del exilio. Por otro lado, para muchos protagonistas, luego de la transición democrática, la militancia previa a sus salidas (e incluso la que ejercieron durante el exilio) fue motivo de ocultamiento, por el manto de sospecha que pesó sobre ellos. Como ejemplo más nítido de lo antedicho, a partir de la emergencia de la “teoría de los dos demonios”, la representación social de la violencia de las organizaciones políticas como causante del terrorismo de Estado puso a los exiliados bajo la lente de una presunta culpabilidad. Asimismo, las “sospechas” sobre la emigración política modelaron las percepciones de los propios protagonistas, muchos de los cuales mantuvieron la experiencia como un secreto. Vergüenza, miedos y culpas formatearon los imaginarios del exilio. Hablar o no hablar y, sobre todo, cómo hablar del exilio es un problema que experimentamos a lo largo de nuestro trabajo.

En consecuencia, esta investigación establece necesariamente un diálogo con una serie de estudios históricos que permiten delimitar no solo el marco contextual de este trabajo, sino también diversas plataformas de análisis teórico-críticas. Algunos de estos estudios integrales y sistemáticos, provenientes del campo de la Historia, han analizado la emigración política enfocada en destinos nacionales como Cataluña (Jensen, 2004), Francia (Franco, 2006), México (Yankelevich, 2010) y también en estudios comparados sobre los exilios latinoamericanos, como el realizado por Sznajder y Roniger (2009).

En este marco, otro estudio de Silvina Jensen, *Los exiliados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura* (2010) es un aporte sustancial para entrever los

hitos que marcaron el trabajo de “desenmascaramiento” (29) de la dictadura militar que llevaron a cabo los exiliados políticos, a través de un conjunto de operaciones de denuncia en torno a la violación de los derechos humanos, que se realizaron en diversas geografías, signadas por una heterogeneidad que revela las tensiones y complejidades de los diversos actores en cuestión. Este libro nos permite proyectar una pregunta medular: ¿de qué modo participaron, si es que efectivamente lo hicieron, los dramaturgos y dramaturgas argentinas de estos espacios y qué intervenciones estéticas desarrollaron paralelamente como respuestas políticas al régimen que los expulsó? En este mismo sentido, el libro de Marina Franco, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura* (2008) releva, desde un estudio de carácter situado en un país de destino, la experiencia de la emigración política entendida desde su dimensión colectiva e histórica (289). A lo largo de su investigación, Franco revela, en un doble movimiento heurístico, el espesor de los testimonios con los que trabaja y su incorporación en una trama más vasta, que los incluye sin por eso mitigar sus singularidades: el exilio entendido como una experiencia subjetiva, particular y, a la vez, colectiva y social. Franco plantea en su introducción una pregunta que nos interpela directamente: “¿Cómo dar cuenta de estas experiencias, en su diversidad y dispersión, en su humanidad, sin hacer de ellas un objeto de estudio arrinconado y disminuido por las disecciones, normalizaciones e interpretaciones?” (29).

Por otra parte, el mencionado trabajo de Pablo Yankelevich (2010), *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*, examina la historia del último exilio argentino en México e indaga en la exploración de los vínculos entre argentinos y mexicanos, perfiles sociodemográficos, políticas de asilo, espacios de conformación asociativos en la lucha antidictatorial, entre otros elementos que abordan la problemática exiliar desde una perspectiva multidimensional. De un modo lateral, periférico, algunos dramaturgos en México se inscribieron en estos espacios de referencia sociocultural, como fueron los comités de solidaridad. El apartado de este libro titulado “Artistas y espectáculos” (264) presenta un mapa variado y exploratorio de la inserción de los artistas argentinos en el campo cultural y político mexicano.

El libro de Sznajder y Roniger, *La política del destierro y el exilio en América Latina* (2013)¹² analiza, desde una perspectiva sociopolítica y a escala transnacional, las transformaciones del exilio desde la época colonial hasta

¹² Este trabajo presenta una primera edición en inglés, publicada en 2009 bajo el título original *The Politics of Exile in Latin America*, por Cambridge University Press.

el presente en América Latina. Calibra una noción de exilio entendida como práctica política efectiva en todos los países de América Latina a lo largo de la mayor parte de los siglos XIX y XX, y como parte vital en la disposición de la forma y los estilos de la política latinoamericana (20). Esta investigación nos permite entrever de qué modo los expulsados de la arena pública nacional fueron construyendo gradualmente una suma de intervenciones en la política multiestatal y de qué manera el exilio propició un derrame de la política —y, agregamos, de la estética— más allá de las fronteras formales de cualquier Estado.

El trabajo conjunto de Bernetti y Giardinelli (2014), *México: El exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983*, ya desde el título, incorpora una primera persona del plural que inscribe a los autores como protagonistas del destierro. Un cúmulo de fuentes históricas, documentos y testimonios se intersectan aquí con capítulos que tematizan las problemáticas de las llegadas a México como país de asilo, la educación de los hijos, los problemas laborales, las polémicas, los trabajos de denuncia y solidaridad. El apartado “La cultura argentina en el exilio mexicano” presenta un paneo por el trabajo cultural del exilio en México a la vez que evidencia, por omisión, la exigua visibilidad que tuvieron muchos de los artistas teatrales radicados allí.

El libro de Soledad Lastra (2016), fruto de su tesis doctoral, presenta el primer acercamiento sistemático de los retornos políticos, a partir de una exploración de las políticas y respuestas que desarrollaron los gobiernos democráticos argentinos y uruguayos, y las organizaciones de la sociedad de ambos países para recibir y asistir a las personas que regresaban del exilio. Entonces, a partir de una historia comparada de las políticas de recepción en las posdictaduras de la Argentina y Uruguay, este trabajo nos permite enmarcar una serie de conceptos y lineamientos históricos sobre los retornos de los dramaturgos y dramaturgas en dictadura y en la apertura democrática.

En otra dirección, el campo literario ha dado una suma de trabajos con los que este libro conversa de uno u otro modo. Un libro paradigmático del campo literario y cultural es el compilado por Saúl Sosnowski, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, a partir del foro público que tuvo lugar en diciembre de 1984 en la Universidad de Maryland. Allí se cifran gran parte de los debates que se desplegaron en el exilio y que se actualizaron en la germinal democracia en la que el libro se produce. Entre muchos, el tema central fue la consabida disputa de “los que se fueron” y “los que se quedaron”,

el exilio frente a la permanencia adentro de las fronteras, cargada de acusaciones, denuncias, tensiones y silencios. A pesar de que los dramaturgos sobre los que nos ocupamos han sido testigos más o menos silenciosos de estos debates, los discursos que circulan en este libro prefiguran ciertos imaginarios que irradiaron acciones y discusiones en la compleja y atomizada trama del teatro argentino en el exilio.

También, el libro de Noé Jitrik (1985), *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura* y, en particular, una ponencia desarrollada en la Conferencia Internacional sobre el exilio y la solidaridad en América Latina en 1979, que este volumen incluye, titulada “Un tema menor”. Allí Jitrik delimita, frente a la gama variada de escritores exiliados, una categoría que atañe a nuestro problema y que desarrollaremos en profundidad: aquellos escritores que tallaron su obra en función de un público lector que no era transpolable a otros países, escritores que modelaron una particular sujeción entre su obra y el contexto cultural, político y social en el que esta se inscribía. Para Jitrik, el corte en estos casos hace doblemente difícil al exilio: “porque la obra, como hecho de lenguaje especializado, pero, además, como mundo de superposiciones y de sobreentendidos, pierde su continuidad” (270). Este vínculo, “hondo, real y doloroso” que expone Jitrik tiene, en nuestro caso, una sugestiva correlatividad, dado que indagaremos sobre las relaciones territoriales que imantan de la práctica específica de la dramaturgia, para analizar, como un tópico común de los entrevistados, el desgarró que se produce en la compleja relación entre dramaturgia y exilio.

El invaluable trabajo de José Luis de Diego (2003), *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)*, elabora en su capítulo titulado “El exilio” una serie de constelaciones críticas que le permiten deslindar, de la compleja trama testimonial con la que trabaja, una serie de elementos que se repiten e insisten, casi como *síntomas comunes* del destierro, y que tienen también una fecunda relación con nuestro trabajo. Entre varios, de Diego describe y analiza las dificultades de inserción de los escritores en los países de destino, las conflictivas relaciones entre lengua, escritura y literatura, las polémicas que inundaron las páginas de las revistas del exilio. A la vez, ya situado en la posdictadura y en el reordenamiento que sufre el campo intelectual, observa las distintas complejidades que acarreó la problemática de los retornos, a la luz del concepto “desexilio”, acuñado por Mario Benedetti (1983). Este trabajo presenta un primer panorama integral, a través de un relato múltiple y diferenciado, de la experiencia del exilio argentino literario en los años de la dictadura.

Por otra parte, el campo intelectual ha tenido en México una tribuna en tiempo real de los debates más urticantes del exilio. Se trata de la revista *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, que, desde octubre de 1979 hasta agosto de 1981, se convirtió durante trece números en una usina de pensamiento crítico donde todo vuelve a ser pensado desde el exilio: la derrota de la lucha armada de los 70, esa misma derrota como base programática y prisma para leer el pasado y los nuevos modos de organización del escenario político, la guerra de Malvinas, la condición exiliar como situación excepcional de pensamiento político, los retornos, etc. También, como señala Gago (2012), *Controversia* ayudó a no presentar “una imagen homogénea de lo que significa ser/estar exiliado”, aunque sí articuló, desde distintos frentes, la inherente dimensión de la politicidad atribuida al ser exiliado. Dado que nuestra investigación se pregunta sobre los espacios de enunciación que crean los dramaturgos y dramaturgas exiliados —qué, desde dónde y cómo decir estando afuera— *Controversia* es un modelo de revista testimonial y, más allá, un espacio de construcción del lenguaje que inventa su propia modalidad (tensa, abigarrada, saturada de debate) y su propia cartografía de la estancia exiliar.

Otras publicaciones fueron encendidas tribunas del exilio político: los periódicos *Resumen* (Madrid); *Uno más Uno* (México), matutino que abrió sus páginas a numerosos exiliados; *Frente y Democracia*, ambos con doble sede en México y Buenos Aires, y *Denuncia* (Nueva York). En todos ellos escribió el dramaturgo Alberto Adellach, acaso, como veremos, el cartógrafo por excelencia del último exilio teatral.

El campo de estudios cinematográficos también ha hecho del último exilio un territorio de interés. El trabajo de Javier Campo (2017), con foco en el cine argentino documental en el exilio (1976-1984), señala que es justamente en el destierro donde se produce el quiebre formal, temático y retórico más importante del cine documental argentino. Mientras que desde 1976 a 1978 se realizan filmes siguiendo estrategias similares a las del período previo al exilio, que consisten en llamar a la lucha armada, a partir de 1978 se presentan filmes en línea con las nuevas formas de denuncia de los organismos de derechos humanos (2017: 162). En estos filmes se esquivan las menciones a las organizaciones guerrilleras y la militancia de los desaparecidos no es aludida. Esta transformación que da paso a la narrativa humanitaria tiene un correlato especular en el atomizado campo teatral argentino en el exilio, a partir de una serie de textos dramáticos que constituyen una nítida perspectiva humanitaria-

democrática, a través de distintos abordajes dramaturgicos sobre la figura de las Madres de Plaza de Mayo¹³.

Finalmente, una serie de libros se centraron, en la recuperación democrática, en ofrecer testimonio de las experiencias exiliares y en dar difusión a los avatares de las vivencias cotidianas, algunas de carácter político, que los exiliados habían transitado en distintas sociedades de acogida. Esta línea de trabajos responde genéricamente a la literatura autobiográfica y coincide con lo que Jensen (2005: 3) denominó como el modelo dominante de aproximación al exilio del 76. Algunos de estos libros conforman una primera base testimonial y se han sumado al tímido impulso memorial que desde la transición democrática buscó colocar en el espacio público nacional las voces de los exiliados por la violencia política. Nos referimos al volumen compilado por Parceró, Dulce y Helfgot, *La argentina exiliada* (1985), con testimonios de los dramaturgos Norman Briski y David Viñas. También, al libro editado por Albino Gómez, *Por qué se fueron* (1995), que, al no ceñir los derroteros solamente a la condición exiliar¹⁴, releva testimonios de los emigrados en Francia: Alfredo Arias, Jorge Lavelli y Marilú Marini, a la vez que de los actores exiliados Hugo Álvarez y Héctor Alterio, en Suecia y España respectivamente. Por último, el trabajo de Jorge Boccanera, *Tierra que anda* (1999), en el cual aparecen testimonios de los dramaturgos exiliados Alberto Adellach, Ariel Ferraro, Pedro Orgambide, Humberto Constantini, David Viñas y Norman Briski.

En muchos de estos estudios citados y en otros que mencionaremos a lo largo de este trabajo, los protagonistas teatrales no aparecen registrados en las dinámicas históricas, políticas, intelectuales y culturales del último exilio argentino. Nuestra investigación busca evidenciar las trayectorias de un heterogéneo colectivo de dramaturgos y dramaturgas argentinos exiliados que, transformados por la experiencia del destierro, han intentado inscribir la politicidad que porta su práctica en los campos teatrales de destino en particular y en la esfera pública en general. Este libro se construye, entonces, en los

¹³ Entre otros aportes, la tesis doctoral de Paula Marino (2013) propone una mirada sobre la historia cultural desde la cinematografía argentina a partir de las representaciones sobre el exilio y la figura de los exiliados en las producciones que abarcan la década 1978 y 1988. Desde otro campo artístico, Florencia Basso ha trabajado en su tesis de maestría el exilio en el período que nos ocupa desde las memorias visuales, con foco en lo fotográfico, lo corporal y lo objetual, de la segunda generación de exiliados políticos en México (2017).

¹⁴ En los testimonios recabados conviven escritores con profesionales, artistas y científicos. Los momentos de expulsión más citados se enfocan en la década del primer peronismo y el golpe de Onganía del 66; es decir, no se trata en su mayoría de exiliados de los años 70.

intersticios de estos estudios previos, y retoma las huellas de otras investigaciones que se han detenido tangencialmente en el último exilio teatral argentino.

*

En el último lustro, una serie de autobiografías de protagonistas del campo teatral argentino le han dedicado, de forma episódica, un lugar a la problemática exiliar: *Mi política vida* de Norman Briski (2013); *Memorias de un actor exiliado* de Hugo Álvarez (2014); *La confesión* de Pacho O'Donnell (Eduardo Anguita, 2014) y la biografía *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené* (Olga Cosentino, 2015). Estos textos, desde la “construcción narrativa” que portan y el alcance de las trazas —ficcional— de autorepresentación que los signan (Arfuch, 2007: 60) son parte de nuestro material de archivo. Se suman, a su vez, la novela autobiográfica de César Brie, en la cual se narra, en clave de *bildungsroman*, su salida al exilio junto al grupo La Comuna Baires; las crónicas de Roberto Videla que mapean las salidas de una serie de artistas del exilio teatral cordobés (*Maestros traiciones*, 2016; *Todos los caminos*, 2009), y el libro documental de Coral Aguirre (*Memorias del teatro combatiente*, 2015), entre otros. Estos textos constituyen un primer cuerpo testimonial diacrónico, ya que los protagonistas dan cuenta de una experiencia que sucedió casi cuatro décadas atrás. Esta dilación temporal marca una de las condiciones epistemológicas propias de esta investigación: los testimonios presentan distintos marcos temporales de enunciación en una trama cronológica no lineal, sino, más bien, a la manera en que lo enuncia Didi-Huberman, como una constelación de montajes temporales heterogéneos, una “organización impura”, un “montaje *no-histórico* del tiempo” (59). Se suman a este amplio cuerpo testimonial los trabajos de Alberto Adellach, dramaturgo-cartógrafo del exilio teatral argentino. Desde su salida del país, Adellach ha escrito, entre 1978 y 1984, una suma de textos en sus respectivos países de destino, publicados, como señalamos, en los periódicos *Resumen* (Madrid); *Uno más Uno* (México) *Frente, Democracia* (México y Buenos Aires) y *Denuncia* (Nueva York)¹⁵.

Dentro del creciente mapa de los estudios que han analizado las continuidades, rupturas y reconfiguraciones que sufren las prácticas teatrales a partir del golpe de Estado de marzo de 1976, algunos han focalizado en la problemática del último destierro como una lógica inescindible del interior del

¹⁵ Accedimos a una copia mecanografiada de estos materiales a través de sus hijos, Esteban y Alejandro Creste, a quienes entrevistamos a los fines de esta investigación.

aparato represivo. Se trata de trabajos que comprenden los éxodos forzados dentro de los procesos históricos que dieron lugar a la persecución y el exilio, y que abonan a la construcción específica de este libro.

En primer lugar, una serie de trabajos que nos permiten un acercamiento a la descripción de los múltiples motivos que propulsaron el desplazamiento forzado de los protagonistas. El libro *Argentina: cómo matar la cultura*, publicado en 1981 por AIDA¹⁶ se presenta como un primer documento de denuncia, escrito en el exilio, que dismantela el “programa cultural” de la dictadura y sus operaciones de censura y represión en distintos campos culturales: la televisión, la radio, la prensa, las publicaciones literarias, la música, las artes plásticas y el teatro. Uno de los coautores del prefacio a la edición castellana, junto con Mariano Aguirre e Ignacio Colombres¹⁷, es justamente Alberto Adellach. El capítulo IV del libro, titulado “Teatro y cine”, detalla una suma de acciones de censura y represión en el campo del teatro que no habían sido hasta allí relevadas. Esta investigación temprana de Adellach dialoga con un trabajo posterior de Carlos Ares, “Teatro: la tragedia militar”, que fue publicado en 1985 por la revista *Conjunto* y que visibiliza las acciones de censura del campo teatral de Buenos Aires en el período 1974-1983. Dos estudios posteriores, escritos por Vivian Brates (“Teatro y censura en Argentina”, 1989) y Perla Zayas de Lima (“Algunas reflexiones sobre la censura teatral en Argentina”, 1993) relevan con distintos alcances las operaciones de censura y prohibición como dinámica política del Estado. El primero visibiliza una suma de actos de censura en el campo teatral de Buenos Aires a partir de la lectura de decretos, leyes, prohibiciones y declaraciones emitidos entre 1976 y 1983. El segundo no se detiene en registrar casos de censura, sino que ahonda en la “mentalidad represiva y autoritaria” a partir de una serie de acciones transversales de

¹⁶ Este trabajo fue publicado en Francia en 1981 bajo el título *Argentine. Une culture interdite* y editado unos meses después en España por la Editorial Revolución, con algunas actualizaciones, con base en la reproducción de los textos originales, escritos en su mayoría en lengua española. El libro se enmarca en una serie de acciones de AIDA focalizadas en las campañas de información y de solidaridad con los artistas víctimas de la represión en el mundo. En 1981, AIDA llevó a cabo una gran manifestación por las calles de París, a la par de las “marchas de los jueves”, réplica de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo.

¹⁷ El periodista y escritor Mariano Aguirre escribe el capítulo “Cuando apagamos *Solosal* y nos fuimos”, donde plasma una breve historia del periódico *Solosal* hasta su desaparición en septiembre de 1974. El pintor Ignacio Colombres, en “Las artes plásticas domesticadas”, establece un itinerario de censuras que marcan las décadas de los 60 y 70 en el campo de las artes plásticas.

distintos períodos de regímenes militares. También, el ya canónico trabajo de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura* (1986), releva los casos de censura en el período 1960-1983 y describe una serie de características básicas del discurso represivo de la cultura y la sociedad argentina. Más adelante, volveremos sobre el discurso de la censura, caracterizado por Avellaneda como *arbitrario y ubicuo*, para entender algunas de las dinámicas que impulsaron las salidas del país de muchos dramaturgos y dramaturgas.

Desde otro estatuto genérico, una serie de diccionarios teatrales y cinematográficos enfocados en las trayectorias de artistas argentinos en el exterior nos permiten detectar itinerarios y desplazamientos signados por la clave exiliar, a los fines de modular las preguntas iniciales de esta investigación respecto de las fechas de salida del país, los medios, los motivos, y los lugares de destino. Nos referimos aquí al *Diccionario de autores teatrales argentinos. 1950/1990*, de Perla Zayas de Lima (1991; 2006)¹⁸; al trabajo de Mario Gallina, *De Gardel a Norma Aleandro. Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior* (2000), y al libro de Beatriz Seibel, *Teatro: argentinos en el exterior. Emigrados y nómades (1822-1973)* [2015]¹⁹.

Como antecedente a nuestro trabajo, aunque desde otra perspectiva, Lorena Verzero alumbró con su investigación, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70* (2013), una serie de prácticas teatrales que, en la frontera entre la expresión artística y la agitación política, se concibieron en sintonía con la figura del intelectual-artista revolucionario emergente desde fines de los 60 y hasta entrados los primeros años 70. Este trabajo se detiene en una reconstrucción inédita de las experiencias de grupos como Octubre (dirigido por Norman Briski), el Centro de Cultura Nacional José Podestá (liderado por Juan Carlos Gené), Machete y Grupo de Teatro Periodístico (coordinados por Augusto Boal), Cumpa (dirigido por Mauricio Kartun), Libre Teatro Libre (representado por María Escudero) y Once al Sur (coordinado por Oscar Ciccone). La investigación de Verzero en torno a un teatro militante conformado en la creación colectiva, la participación popular

¹⁸ Si bien en la primera edición de 1991, Zayas de Lima omite la clave exiliar en las trayectorias de los dramaturgos Alberto Adellach, Norman Briski, Renzo Casali, Griselda Gambaro, Juan Carlos Gené, Ricardo Halac, Roma Mahieu, Pedro Orgambide, Eduardo Pavlovsky, Manuel Puig, Susana Torres Molina, David Viñas y Alberto Wainer, en la reedición, corregida y aumentada del año 2006, Zayas de Lima incorpora la problemática del exilio a las biografías señaladas.

¹⁹ Aunque la periodización que establece Seibel se detiene justo allí donde nuestra investigación comienza, algunas de las trayectorias que consigna en su estudio abarcan el período de exilios que se inicia en 1974 y que crece exponencialmente hacia 1976.

y la toma de calles permite una profunda reconstrucción de las trayectorias previas de algunos artistas referentes de estos colectivos que se disolvieron hacia 1974 y 1975 (2013: 390), dando lugar en muchos casos a exilios individuales.

En el marco de un estudio enfocado en el teatro cordobés para niños y niñas, Laura Fobbio y Silvia Patrignoni han escrito *En el teatro del simeacuerdo* (2010), libro que rastrea los vínculos entre teatro infantil, política y universidad en la Córdoba de las décadas de los 60 y 70. En el apartado “El exilio como desgarró individual y lucha colectiva” se presenta una serie de grupos teatrales cordobeses y movimientos de resistencia que se llevaron a cabo en México como país de asilo. Este libro muestra cómo el teatro cordobés para niños y niñas experimentó en distintos escenarios (plazas, escuelas, sindicatos), a través de un lenguaje complejo (teatro de títeres, plástica, danza y música) y generó una suma de acciones de denuncia y resistencia cultural en el exilio.

Situado en el campo teatral argentino de dictadura, el primer libro que propone un abordaje del teatro argentino en este período es *Exorcising History. Argentine Theater under dictatorship*, de Jean Graham-Jones (2000)²⁰. La autora sostiene a lo largo de su investigación que el uso de la metáfora fue la operación retórica dominante de la dramaturgia de la época y establece, a partir de entrevistas y materiales de archivo, una descripción del fenómeno de Teatro Abierto (1981-1985), conjuntamente con la reproducción de una cronología parcial de las obras estrenadas en el período. Este trabajo nos interesa en particular porque la problemática del exilio aparece consignada allí a partir de los retornos de Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro y Aída Bortnik, quienes vivieron sus respectivos exilios en España y cuyos regresos al país tuvieron una inscripción pública en el ciclo Teatro Abierto 81. Estos protagonistas del exilio teatral trajeron una nueva perspectiva: la mirada argentina desde el exterior de la Argentina. (2000, 81).

A pesar de la inexistencia de un libro focalizado en los exilios teatrales del período que nos ocupa, la presencia de capítulos especiales dedicados al tema en distintas historias del teatro argentino y latinoamericano, editadas desde principios de la década de los 90 hasta la fecha, constituyen valiosos aportes para la configuración de nuestro objeto. Entre ellos, el libro de Marina Pianca, publicado en México, en 1990, *El teatro de nuestra América: un proyecto continental*.

²⁰ El libro fue traducido al castellano por Hugo Salas y editado, en 2017, por la Editorial INTeatro, bajo el título *Exorcizar la historia: el teatro argentino bajo la dictadura*.

Este libro tiene un antecedente previo en el artículo “De Brecht a Nueva York: caminos del teatro latinoamericano”, publicado en 1986 en la revista *Conjunto*. La investigación de Pianca se centra en los festivales internacionales de teatro como un fenómeno en el que se establecieron redes, contactos y comunicaciones antes dispersas, signadas históricamente por el impacto de la Revolución cubana en el devenir latinoamericano. La óptica de Pianca es comparativa y transnacional: analiza la producción cultural de distintos fenómenos teatrales del continente, en una clara interrelación entre la serie teatral y la serie sociohistórica. Los marcos que unifican estas producciones son los festivales de teatro, entendidos como fenómeno de encuentro e interconexión de distintas prácticas teatrales del continente. Sobre el problema específico que nos ocupa, en el período 1974-1980, Pianca afirma que esta búsqueda “no se quebró ni en los campos de concentración o las cárceles, ni en el exilio” (1990: 256), ya que estos espacios funcionaron como testigos de la continuidad de este proyecto social-cultural: el proceso de un teatro continental se enfrentó a las exigencias de la sobrevivencia y al rigor del desarraigo. Así, la autora señala que el dolor de la ruptura de los procesos nacionales y de la diáspora alumbró un nuevo proceso de unión en vínculo con los distintos exilios latinoamericanos. A la par del planteo de Pianca, veremos de qué modo los festivales de exilio que atraviesan la década de los 70 y los primeros años de los 80 establecen un estrecho proceso de integración en la diáspora, como espacio de reflexión y debate en torno a la emigración política.

Pianca establece entonces (según entendemos: por primera vez para la historiografía teatral latinoamericana) una lectura que condensa, desde una perspectiva integral, la necesidad de entender el sintagma *teatro del exilio* como un éxodo colectivo que —a la vez que marca la disgregación, la separación y la fractura con los respectivos campos teatrales de origen— señala la unión y el enlace entre las experiencias estético-políticas de los países regidos por dictaduras: Argentina, Uruguay, Chile, Brasil y, más tarde, Guatemala, Honduras y El Salvador. La noción de *teatro del exilio* que postula se refiere a los artistas que, a partir de las tácticas divisionistas de las dictaduras, no pueden establecer sus prácticas en sus tierras de origen, pero, de todos modos, continúan instaurando una presencia activa en diversos lugares del mundo: “es un teatro íntimamente ligado a las tradiciones teatrales de su país de procedencia, que se ve a sí mismo como parte de su teatro nacional a pesar de la distancia física”. (1990, 260). Por lo tanto, estas prácticas de interconexión, a partir del desarrollo de distintos festivales teatrales de la época, establecerían

modos no territoriales de habitabilidad, intervenciones a la distancia en las tierras de expulsión²¹.

Más de una década después, el exilio teatral aparece consignado en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, un volumen colectivo dirigido por Osvaldo Pellettieri que forma parte de un trabajo de estudio total del Teatro argentino desde sus orígenes. Allí, en el apartado “Teatro y dictadura” (257- 259), el investigador Martín Rodríguez menciona la interrupción, el repliegue y el retroceso que vive el teatro argentino en esta época. En este contexto, Rodríguez sostiene que muchos teatristas argentinos desarrollaron una intensa actividad en el exilio que no llegó a implicar un corte con el campo teatral de origen: “En líneas generales, es posible afirmar que el teatro argentino realizado en el exterior estableció una línea de continuidad con el realizado en el país, es decir, que formaban parte —con algunas variantes— del mismo sistema teatral” (258). A su vez, afirma que el campo teatral no participó de los debates que operaron en el centro del campo intelectual, en torno a la famosa división entre los intelectuales de adentro y los intelectuales de afuera²². Por otra parte, Rodríguez establece que las experiencias de retorno tuvieron matices productivos en textos centrales de la producción de Eduardo

²¹ Un libro complementario de Pianca (1991), *Testimonios de teatro latinoamericano*, constituye un registro documental que bordea el tema del exilio, a través de entrevistas a diferentes artistas del campo teatral argentino (Roberto Cossa, Rubens Correa, Jorge Goldenberg); uruguayo (Atahualpa Del Cioppo, Rubén Yañez y César Campodónico), y chileno (Juan Radrigán y Oscar Castro), entre otros. Aunque no hace foco específicamente en el caso argentino, el libro de Beatriz Rizk (2002), *Teatro y diáspora: Testimonios escénicos latinoamericanos* es un aporte para estudiar la existencia de la diáspora y el exilio en América Latina y el Caribe, a través de distintos análisis de representación, de procedencia diversa, tanto en textos dramáticos como espectaculares, focalizados especialmente en el siglo XX. Aunque de alcance más acotado, el artículo de Orlando Rodríguez, titulado “El teatro latinoamericano en el exilio” (1982), presenta una mirada del exilio en clave continental, rastreando una serie de itinerarios que llevan a cabo diferentes artistas teatrales exiliados (Arturo Boal, Aldo Boetto, Oscar Castro, Roma Mahieu, entre otros) y describiendo una serie de acciones estéticas y políticas que estos artistas impulsaron en sus respectivos países de destino. Por su parte, Rosalina Perales (1989) escribió una historia del teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987) estableciendo un trabajo de base comparada entre Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú y Venezuela, a partir de una serie de ejes temáticos: temas, grupos y espacios teatrales, festivales y encuentros, premios, escuelas, etc. A diferencia del caso uruguayo (en el cual se detiene en la diáspora del grupo El Galpón y también de La Máscara, el Teatro del Pueblo, Club del Teatro y El Tinglado), Perales no desarrolla la clave exiliar para la reconstrucción de esta época del teatro argentino.

²² Describiremos este debate en profundidad en el capítulo 3 de esta investigación.

Pavlovsky, Norman Briski y Juan Carlos Gené. De modo inverso, plantea que en otros casos desarrollados dentro de la ciudad de Buenos Aires se percibe una relación menos intensa con el sistema teatral argentino; sin nombres propios, refiere a espectáculos que en dictadura trabajaban sobre los límites entre la experiencia estética y la agitación social, formas culturales de resistencia que perderían su productividad una vez desactivadas las causas de su emergencia.

En el mismo libro, otro artículo titulado “El teatro argentino en el exilio” (264-269), escrito también por Martín Rodríguez, junto con Alicia Aisemberg, funciona como complemento del texto anterior. Allí se enfatiza la propuesta de entender el exilio teatral como un modo de continuación y desarrollo de los proyectos teatrales previos, originados en Argentina. El corpus delimitado para probar esta hipótesis abreva en los casos ya mencionados de Norman Briski, Juan Carlos Gené y Eduardo Pavlovsky, quienes luego encontrarían su reubicación en el campo teatral argentino a partir de la puesta en escena de obras que procesaron lo vivido fuera del país. El texto releva brevemente algunos hitos en las trayectorias exiliares de estos artistas. La operación conceptual que se despliega en estos textos tendría que ver con la voluntad de integrar estas experiencias diaspóricas en el interior del campo teatral argentino. A pesar de que ambos textos tienen un alcance más bien descriptivo y exploratorio, despliegan una clara operación crítica: pensar a los artistas argentinos exiliados en clave intraterritorial, entender sus prácticas exiliares desde el interior del campo teatral argentino. Esta incorporación condensa un modo de comprender la historicidad de los exiliados desde lo intranacional, en tanto y en cuanto se afirma que sus prácticas establecen menos un corte con el sistema de origen que un intento de proyectar otros modos de continuidad.

Por último, Jorge Dubatti en *Cien años de teatro argentino* (2012), una historia del teatro nacional que abarca el siglo 1910-2010, presenta una descripción sobre el modo en que el terrorismo de Estado ha diezmando el campo teatral argentino, reducido por la censura, las muertes de numerosos teatristas y las ausencias forzadas del exilio e insilio. En un paneo general por este campo teatral desarticulado y reducido, en el plano específico de la dramaturgia, Dubatti releva a tres escritores que habían iniciado su producción dramática y cuyas trayectorias se vieron truncadas: Rodolfo Walsh, desaparecido desde el 25 de marzo de 1977; Francisco Urondo, quien muere en Mendoza el 17 de junio de 1976 tras ingerir una pastilla de cianuro en medio de una persecución represiva, y Haroldo Conti, desaparecido desde el 5 de mayo de 1976 (En Dubatti, 2012: 175, 176).

En el marco de la radical reducción que sufre el campo teatral, Dubatti considera que una de las tendencias internas que irrumpen es el forzado acrecentamiento del teatro argentino más allá de las fronteras geopolíticas: “el teatro argentino producido fuera del país por los exiliados” (172). Si bien el libro no se propone describir estas prácticas, instala una hipótesis de lectura —de corte teórico y metodológico— que Dubatti ya había formulado en trabajos previos. En *Cartografía teatral* (2008), una introducción a los lineamientos del Teatro Comparado²³, afirma que las experiencias de exilio obligan a diseñar, desde los marcos de análisis del Teatro Comparado, nuevas cartografías que excedan las fronteras internas y que abran las conceptualizaciones hacia un pensamiento sobre el teatro en clave supranacional y supraterritorial²⁴. Refiere de este modo a la condición de aquellos fenómenos que no pueden ser pensados en términos territoriales, dado que exceden o trascienden esta problemática (2008: 18). Se trataría de imaginar nuevos atlas teatrales que permitan dar cuenta de las problemáticas que han llevado a trazar esos mapas: el exilio demanda una cartografía específica que no se superponga con la propuesta por los mapas políticos. Aunque la noción de cartografía remite, ya nominativamente, a un territorio, a un espacio geográfico y a una representación, la cartografía del teatro exiliar implicaría justamente desenraizar al exilio, sacarlo de la lectura triádica: estado-nación-territorio²⁵.

En este recorrido, no exhaustivo, por una serie de investigaciones que han abordado parcialmente el exilio teatral argentino, aparecen tres operaciones conceptuales delimitadas en torno al fenómeno, que permiten postular distintos

²³ El desarrollo de esta disciplina se remonta a las primeras reflexiones teóricas que Dubatti inicia en 1988, guiado por Nicolás J. Dornheim, director del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Para una descripción mayor, ver: Dubatti (2008: 65, 66).

²⁴ Mientras el concepto supranacional consiste en atender aquellos problemas que trascienden el concepto de lo nacional (2008: 11) el concepto supraterritorial daría cuenta de los fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden (2008: 16).

²⁵ A partir del enfoque del Teatro Comparado propuesto por Dubatti, la investigadora Nidia Burgos también ha reforzado en su artículo “Para una cartografía teatral del exilio” (2011) la necesidad de establecer, desde el área particular de la cartografía teatral, un aporte en la creación de mapas del exilio argentino, repensando las relaciones que se establecen entre teatro y viaje: desplazamientos geográficos voluntarios e involuntarios, considerando los casos paradigmáticos de artistas como Aristides Vargas, Eduardo Pavlovsky, el Grupo Libre Teatro Libre de Córdoba, Coral y Dardo Aguirre de Bahía Blanca, entre otros.

modos de acercamientos a las prácticas exiliarias. En síntesis, esta herencia bibliográfica abre una dinámica conceptual y metodológica funcional a tres tipologías exiliarias posibles: comprender, a la manera en que lo postula Pianca, las prácticas teatrales nacionales en el exilio no exentas de sus vínculos materiales y simbólicos con otras prácticas teatrales del continente; abordar las prácticas de los artistas argentinos exiliados en clave intraterritorial —el teatro argentino afuera y, a pesar de eso, adentro de la Argentina—, tal cual aparece esbozado en la historia dirigida por Pellettieri; y, finalmente, como postula Dubatti, entender las prácticas teatrales exílicas como fenómenos que ponen en crisis las cartografías tradicionales, en tanto no permiten ser contadas por una historia en clave nacional-estatal.

*

Cartografiar el estudio de las relaciones entre la práctica dramática y el exilio promete conducirnos a nuevas lecturas del desarrollo histórico del teatro argentino hacia dimensiones regionales, continentales y, más aun, transnacionales. A nivel teórico, el estudio del exilio alude a una tensión central entre el principio de nacionalidad y el principio de ciudadanía. Como afirman Sznajder y Roniger (2013: 22), una vez que alguien es empujado al exilio, existe una dimensión latente, pero clara, de identidad colectiva inmersa en la ciudadanía que necesariamente se reconoce en el exilio. En el extranjero, muchos de los dramaturgos desplazados descubrieron, redescubrieron o inventaron el “alma colectiva” de sus países en términos estéticos y políticos. Sobre esta dimensión, como anticipamos, nuestro trabajo centra su objeto en fenómenos que sobrepasan los marcos estatales y nacionales, a partir de una perspectiva teórica transnacional²⁶ que destaca la importancia de las redes y la circulación de las prácticas dramáticas a través de las fronteras. ¿De qué modo los dramaturgos buscaron reconstruir sus lazos de solidaridad en términos de la identidad colectiva de origen? ¿A través de qué dispositivos y

²⁶ Los estudios sobre *transnacionalismo* tienen su origen en los lingüistas de la academia alemana de mediados del siglo XIX. Fue Randolph Bourne quien popularizó el término en su artículo de 1916, *Trans-National America*, en el que demuestra las identidades múltiples que caracterizaban a la población de los Estados Unidos. Como afirman Florencia Peyrou y Darina Martykánová en el prólogo a la revista *Ayer. La historia transnacional*, en la actualidad el término hace referencia básicamente a la gran variedad de relaciones, lazos e interacciones que vinculan a personas e instituciones más allá de las fronteras de los Estados nación (2014: 13).

soportes forjaron nuevos lazos con exiliados de “países hermanos”, acentuando la identificación de problemas compartidos y de intereses transnacionales? ¿Cómo se relacionaron con las sociedades teatrales de destino y con la sociedad de origen a la distancia? La escala transnacional nos permite evaluar el trabajo que los exiliados hicieron —o intentaron hacer— para contribuir al sistema teatral nacional del que habían sido expulsados. Las luchas por participar, desde geografías remotas, en el territorio político, social y teatral que los expulsó nos pone de frente a prácticas cuyo sesgo más notorio es el de la escala transnacional y multiestatal. Los exilios obligaron a un derrame teatral más allá de las fronteras formales de cualquier Estado. Estas experiencias son, en efecto, las de una comunidad que vuelve a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios, lenguajes y teatralidades.

Ahora bien, en la experiencia singular de cada uno de los protagonistas, en sus biografías, trayectorias y prácticas previas a la salida del país reconocemos que, al referirnos a los dramaturgos y dramaturgas argentinos exiliados, no estamos dando cuenta de un colectivo homogéneo y articulado. No utilizaremos entonces el concepto *dramaturgos del exilio* como una categoría totalizante que por sí misma permita inferir algo del proceso específico que vivieron estos sujetos. El sintagma *dramaturgos del exilio* tampoco pareciera dar cuenta de un sector profesional uniforme de argentinos en el exilio y, mucho menos, designaría una identidad autoatribuida por los protagonistas. Más bien, este grupo se definiría, en principio, por una serie de diferencias que, en términos generales, ya enunciarnos: distintas generaciones; distintos vínculos con la práctica dramática y con otros roles específicos de la escena; distintas trayectorias políticas, experiencias represivas, formas y medios de salidas del país de origen, y distintas reubicaciones en los campos teatrales de destino. Todo esto evidencia el carácter profundamente específico de la experiencia exiliar, aunque no impide reinscribir estas trayectorias en un proceso más amplio, que devela, a su vez, aquello que se presenta como *común* dentro de la *heterogeneidad*. Nos situaremos, entonces, frente a un tema eminentemente diverso, en el cual conviven experiencias y escrituras que en muchos casos guardan poca relación entre sí con respecto a los materiales y tradiciones que procesan, y a las ideologías que suponen, pero que, sin embargo, se vinculan a partir de la *pertenencia* que implica el *desarraigo*. Este trabajo intenta (en la intersección de los testimonios de los protagonistas y de distintos insumos históricos, teóricos y críticos) una reflexión sobre las relaciones entre la práctica dramática como dispositivo estético y la experiencia de exilio como condición vital.

*

Algunas experiencias teatrales exiliarias suelen encontrarse atravesadas por un mestizaje que remite a un origen cultural-teatral, a la vez que evidencian una diversidad y una diferencia descentradas de aquel origen. Si entendemos que existen teatros del exilio, estos han interactuado, se han enfrentado material y simbólicamente con espacios culturales/sociales/políticos otros y, en la fricción de esa diferencia, han propiciado la identidad de un tercer espacio, que ya no remite fijamente ni al país teatral de origen ni al país de destino. Sería, más bien, un teatro del *entre*, no anclado en el principio o en el final, no en el punto de inicio o de terminación, sino en el movimiento que ocurre en el medio: prácticas atravesadas por devenires heterogéneos, múltiples y contradictorios entre sí. En este sentido, se vuelve evidente que la producción de identidades exiliarias refiere a mestizajes, hibridaciones, 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. ¿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? Suely Rolnik (1989) establece una distinción entre el mapa y la cartografía. Mientras el primero sería una representación estática, la segunda sería un diseño que se construye a medida que se generan los movimientos y transformaciones del paisaje. Mientras determinados mundos (como ocurre con la problemática del exilio) se desintegran y mientras se forman otros mundos alternativos, las cartografías serían modos de acompañar los tránsitos de las nuevas experiencias, afectividades y paisajes psicosociales.

Un abordaje de estas prácticas teatrales a la luz de la noción de mestizaje (Laplantine y Nouss, 2007) permiten 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 justamente el mestizaje como “una experiencia de la desappropriación, de la ausencia y de la incertidumbre que pueden surgir de un encuentro” (23). La noción de mestizaje abreva en la disciplina de la Biología y se desarrolla en el marco de la Antropología. Sin embargo, los autores 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* (27). 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. Por eso, 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; 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 analizar los movimientos de los artistas del exilio tanto desde la huella o la marca del origen como 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). 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. Los artistas teatrales son expulsados y como tales no se encuentran centrados por ningún Estado ni circunscriptos por ninguna frontera, son “fragmentos “diaspóricos” que circulan por múltiples confines del planeta” (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, y modos de transportar diferentes respuestas, acciones y reacciones frente al régimen del poder expulsor.

Asimismo, el desarrollo de la teoría radicante de Nicolás Bourriaud (2009) articula, apoyado en el modelo topográfico, los itinerarios de una serie de objetos desde el fenómeno ético y estético de las migraciones. En contra de los términos de arraigo e integración (formas dominantes en los estudios sobre exilio) Bourriaud define la cultura como un elemento móvil, fuera del suelo y voluble. 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* como un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza (22).

En esta clave, las prácticas exílicas establecerían 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. Ingresar en una comunidad teatral desconocida, transportar un objeto estético de un territorio a otro sería 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. Bourriaud dice que 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. A diferencia de los vegetales radicales, cuyo crecimiento depende de una raíz única arraigada a la tierra, los radicantes adaptan y transforman sus circunvalaciones según el suelo que los recibe. La figura del radicante dialoga con diversas producciones teatrales del exilio: objetos estéticos portátiles, que han crecido en diversas direcciones, en un medio cultural que nos los tenía previstos. Aunque no se trataría aquí (como afirma Bourriaud) de establecer un principio de no pertenencia, de desvanecer o destruir lo que estuvo en el origen. Más bien, sin renunciar a las marcas y a los flujos que traen, dichas prácticas han intentando entrar en la trayectoria del diálogo, del intercambio, fundando sus propios modos de estar (flotantes, discontinuas) *entre* las marcas de sus desarraigos y las relaciones complejas con sus nuevos entornos.

Finalmente, como concepto que ordena esta investigación proponemos que la comunidad de dramaturgas y dramaturgos elabora justamente una serie de figuras *comunes* alrededor de la experiencia exiliar, a la vez que distintas tácticas y resistencias de orden político y estético frente al régimen que los expulsó. Así, esta investigación, insistimos, adquiere un carácter transnacional, al intentar evidenciar relaciones, lazos e interacciones que vinculan a los

dramaturgos y dramaturgas argentinos exiliados en diferentes geografías. Para Espósito (2003) *lo común*, nunca entendido como un “pleno” o un “todo” ni tampoco como un “valor” o una “esencia”, suele identificarse con una identidad de propiedad —étnica, territorial, espiritual— de cada uno de sus miembros, quienes son “propietarios de lo que le es común” (25). A partir de un periplo etimológico, Espósito sostiene que en todas las lenguas neolatinas lo “común” es, contrariamente, lo que *no* es propio, lo que empieza allí donde lo propio termina. Este carácter de impropiedad (que en la dinámica exiliar se revela como ausencia territorial, ausencia de un campo teatral y pulverización de las relaciones colectivas que unían profesionalmente a los dramaturgos con su campo de inscripción original) muestra desde el sentido antiguo y originario de *communis*, a aquel quien comparte una carga: un cargo, un encargo (29). Por lo tanto, dice Espósito, *communitas* se define como “el conjunto de personas a las que une no una propiedad, sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por *más*, sino por un *menos*, una falta, un límite que se configura como un gravamen o incluso una modalidad carencial” (30). Quisiéramos pensar de este modo a la figura teórica de comunidad que insiste a lo largo de este libro. Si proponemos que los dramaturgos y dramaturgas se encuentran en sus testimonios a partir de una serie de figuras comunes histórico-críticas que nos permiten ordenar el caudal documental de este trabajo, es decir, articular un fondo más o menos cohesivo para nuestro objeto, no es para establecer que la experiencia exiliar encuentra principios de identificación unívocos para todos ellos, sino, más bien, un malestar que es un vacío de la propiedad —territorial, lingüística, dramatúrgica— y es acaso en esa *despropiación* que estas experiencias se enmarcan. Retomando a Espósito, lo común sería más bien *la carga y el encargo* que devienen de la pérdida de cualquier apropiación. Como veremos a continuación, lo común de esta comunidad sería, más bien, ya no la propiedad, sino la ausencia. No lo que tienen, sino lo que dejan de tener en el exilio. Y lo que hacen —el encargo, la carga que transportan— para recuperarlo.

CAPÍTULO I

LA COMUNIDAD DESCONOCIDA

¿Quién no es nosotros?

MAURICE BLANCHOT, *LA ESCRITURA DEL DESASTRE*

1. Experiencias plurales: ¿uno o varios exilios?²⁷

La propia adscripción de los protagonistas del campo teatral al término *exilio* suele ser problemática, ya que aquello que el concepto parece designar tiende a homogeneizar una suma de experiencias marcadas por rasgos particulares y diferenciales. ¿Es posible una definición que registre lo igual, lo compartido, justamente cuando el exilio se definiría como un objeto multiforme, heterogéneo, poliédrico? ¿En qué particularidad, en qué rasgo común la categoría de exilio permite dar cuenta del sujeto que la compone, la figura del exiliado? ¿Se puede separar al concepto de exilio de otros fenómenos de desplazamiento afines, tales como los de expatriados, deportados, migrantes, refugiados?

Cierto consenso en los estudios provenientes de las ciencias sociales, en las últimas dos décadas, ha revelado la importancia de afirmar que no hubo, en efecto, un exilio entendido como un colectivo homogéneo que sale del país por motivos políticos a partir de 1974, sino, más bien, la coexistencia de diferentes exilios políticos en un mismo tiempo. En *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Marina Franco subraya la necesidad de evitar el uso de categorías totalizantes como “el exilio argentino” y utilizar, en cambio, el término plural *exiliados*, opción léxica que designa el carácter heterogéneo del fenómeno y evita la construcción de un conjunto homogéneo, reificado, cuyo efecto sería ocultar y reducir la diversidad de sujetos y experiencias (2008: 19). En esta misma clave, en su estudio sobre el exilio político chileno en México, la investigadora Claudia Rojas Mira (2013) reafirma la dimensión plural de los exilios políticos, al instalar la voluntad de comprender que hubo tantos *exilios* como *sujetos exiliados*. Alrededor del

²⁷ Para facilitar la lectura, cada vez que se citen testimonios sin paginación nos estaremos refiriendo a las entrevistas que hemos realizado a los fines de este trabajo y que se encuentran detalladas en la bibliografía.

mismo problema, Silvina Jensen va a señalar que los testimonios de los exiliados remiten, invariablemente, a distintas tradiciones familiares, distintas generaciones, lugares de nacimiento, creencias religiosas, trayectorias políticas, experiencias represivas, formas y medios de salidas del país de origen. Entonces, ¿dónde está el denominador común, se pregunta Jensen, “cuál es el factor que permite identificar la diversidad de los exilios como partes de un acontecimiento colectivo?” (2010: 29).

En el inicio del exilio en México, en 1974, los exiliados no se reconocían como tales; la palabra *exilio* no parecía designar del todo la problemática instaurada. Noé Jitrik, en “Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina”²⁸, considera que la palabra comenzó a aceptarse a partir de 1978, cuando la Comisión Interamericana de Derechos Humanos realizó una visita a Buenos Aires, donde se comprendió el valor eminentemente político de la expresión. Según Jitrik, los sectores del exilio argentino rechazaban este término por diferentes motivos:

[...] los peronistas más o menos clásicos, y quizá porque la palabra los remitía a dos imágenes desvalorizadas de Montevideo, el antirrosista de 1839 y el antiperonista de 1950, sostenían que “la cosa está allá”, razón por la cual lo que se podía hacer aquí era intrascendente; los montoneros, antes de escindirse y perder varios segmentos, que entendían, como se decía en la jerga de esos años, ser el eje de la resistencia, porque concebían el extranjero como campo para establecer “centros operativos” desde donde se habría de organizar la exitosa “contraofensiva”; cierta vaga izquierda porque los que habíamos llegado, casi en desbandada, sin estrategias partidarias, no éramos pueblos, éramos un despreciable resto de intelectuales pequeño burgueses a los que sería difícil “movilizar”; otros

²⁸ El texto fue leído en el ya mencionado encuentro que se llevó a cabo en la Universidad de Maryland en 1984, que reunió a intelectuales de distintas posiciones políticas e ideológicas que vivieron la dictadura dentro o fuera del país. Participaron Hipólito Solari Yrigoyen, Tulio Halperín Dongui, Mónica Peralta Ramos, José Pablo Feinmann, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Juan Carlos Martini, Jorge Lafforgue, León Rozitchner, Tomás Eloy Martínez, Liliana Heker, Osvaldo Bayer, Santiago Kovadloff y Noé Jitrik. El libro fruto de aquel encuentro tuvo una primera edición compilada por Saúl Sosnowski en 1988 y publicada por editorial Eudeba. Esta misma editorial lo reeditó en 2014.

rechazaban la palabra exilio por machos, ya que esta palabra, teniendo en cuenta el antecedente de los españoles, tiene una connotación algo llorona y además es la manifestación de una derrota, cosa imposible de pensar en nuestro caso; para otros, en cambio, la palabra exilio se oponía a la inefable sensación de estar aprehendiendo la fugaz esencia latinoamericana que, como se sabe, está bloqueada por la Avenida General Paz, razón por la cual el estar en México podía ser visto como una oportunidad hegeliana. Tal vez por esto, tal vez por razones individuales, fue difícil organizar algo realmente eficaz e importante (En Sosnowsky, 2014: 197).

Radiografía de un exilio plural, el término o bien operaba desde una carga semántica que remitía a un pasado y a una tradición en los que un sector no se identificaba; o bien diluía, por su acentuación de margen y ostracismo, el entendimiento del extranjero como un campo político operativo: un modo de, estando *afuera*, estar *adentro*; o agrupaba algo que aún no estaba preparado para ser organizado o nombrado; o subrayaba el fracaso, la derrota (aquella que asumiría por primera vez en el terreno público la revista *Controversia*²⁹), o acaso los propios exiliados no estaban preparados todavía para afirmarse en esa “esencia latinoamericana” que, en la dispersión, los reunía.

A su vez, como señalamos antes, la figura del exiliado, representada por el poder militar como “terrorista en fuga”, “enemigo en el exterior” o, en sus sintagmas menos belicistas y más ociosos, aquellos que vivían “el caviar del exilio”, “las vacaciones afuera” o el “exilio dorado”³⁰, tuvo la recarga de un

²⁹ La revista *Controversia* fue publicada en México, entre los años 1979 y 1981, por un grupo de exiliados argentinos entre los que se encontraban Jorge Tula, Carlos Abalo, José Aricó, Sergio Bufano, Rubén Sergio Caletti, Nicolás Casullo, Ricardo Nudelmann, Juan Carlos Portantiero, Héctor Schmucler y Oscar Terán. En su edición facsimilar de 2009, el prólogo de Jorge Tula advierte que en el editorial del primer número quedó expresado el pensamiento del grupo fundador en relación con la asunción de la derrota política. La afirmación de que el campo popular había sido derrotado era infrecuente aún a tres años del golpe militar y a partir de ahí se desplegó una de las tantas polémicas que desató la revista. En el prólogo a *Controversia: una lengua de exilio* (Gago, 2012) Horacio González vuelve sobre el fracaso de las experiencias armadas como tema que congrega a estos intelectuales y, a la vez, como instancia de pasaje para pensar el advenimiento de una nueva cosmovisión política.

³⁰ En el encuentro de Maryland antes citado, Liliana Heker comienza su texto “Los intelectuales

topos estigmatizante, como espacio de la deserción, la fuga y el ocultamiento que también influyó en la subjetividad de los protagonistas porque la identificación de la propia experiencia con la noción de exilio resultaba, en efecto, compleja y tortuosa.

La *indefinición* que subrayaba Jitrik no solo atravesó a los exiliados de entonces, sino que, como una suerte de anacronismo que vuelve a presentarse, todavía es motivo de discusión en diferentes sectores del campo intelectual. A continuación, veremos cómo el *exilio* —palabra para ser conquistada o desechada, por imprecisa, por escurridiza— se presenta como un concepto poliédrico y móvil.

Los diccionarios léxico-etimológicos de la antigüedad definen al *ostracismo* como una pena propia y particular del derecho ateniense. Hernán Borisonik se remonta al significado de los grandes diccionarios de la antigüedad que lo expresaban de este modo: “Ostracismo: destierro (*banishment*), exilio. Ha sido así denominado a partir del ostrakon sobre el que cada ateniense escribía si hacía falta alejar a alguien de la ciudad”. (En Burello, Romandini, Taub, 2011: 177). Entonces, tanto la pena en sí misma como su definición en la antigüedad remitían al proceso jurídico a través del cual se tomaba la decisión de apartar de la polis a alguno de los ciudadanos. Para los desplazados de la comunidad política, neutralizados o suspendidos por presuntamente peligrosos, el ostracismo se constituía como una pena democrática. Esa pena era, como lo muestran las leyes de Platón, el segundo castigo en orden de severidad, luego de la muerte. Martín Plot señala en su ensayo “Exilio y desaparición como categorías políticas” que el exilio se define en la antigüedad justamente como castigo político, en tanto ser ciudadano es tener una relación con la tierra y ser expulsado de la tierra implica el corte de la vida política propia (En Burello, Romandini, Taub, 2011: 211).

ante la instancia del exilio: militancia y creación” inventariando algunas de las expresiones que circulaban en la época en torno a los intelectuales que se quedaron en el país y a los exiliados. Para los primeros, los motes de “colaboracionistas”, “neofascistas”, “cómplices del proceso”; para los segundos: “la patota del exilio” o la “mafia de los que se fueron” (En Sosnowski, 2014: 261). En su estudio sobre los jóvenes militantes argentinos en el exilio, Daniel Korinfeld (2008) profundiza sobre el rechazo de muchos protagonistas a asumirse como exiliados a partir de ciertos motivos diferentes y relacionados: la vigencia de lo ominoso de la experiencia de persecución; el temor por referirse a lo vivido (militancia, cárcel, secuestro o exilio); los estigmas, prestigios, culpas y renegación que se conjugan en las diferentes experiencias de exiliados (2008: 150, 151). En su trabajo conjunto, Jensen y Lastra (2016) mencionan el modo en que el Estado juzgaba a los exiliados como “subversivos en fuga”, “huidos”, “cobardes” o “bandas de delinquentes terroristas en el exterior”.

Frente al marco democrático que hacía del exilio una pena preventiva y una medida disuasiva en la antigüedad, el exilio moderno se constituyó como una práctica dispuesta a partir de mecanismos no legales de expulsión de aquellos que, retomando el trabajo de Borisonik, son considerados indocumentados, pobres, disidentes políticos; en suma, marginales. Exilio, entonces, entendido como disciplina, método o táctica a los fines de regular el control y la sujeción de los cuerpos.

En su texto canónico, *Reflexiones sobre el exilio*, Edward Said ensaya una definición general para articular el concepto: “Cualquiera al que se impide regresar al hogar es un exiliado” (2005: 188). En esa definición el acento se encuentra ya no en el punto de inicio, la expulsión de la tierra de origen, sino en el carácter restrictivo que obstruye y suspende el retorno: el *pathos* del exilio reside en que *volver a casa es de todo punto imposible* (186). Conjuntamente con este rasgo que reúne a los exiliados en una misma condición, Said distingue entre exiliados, refugiados, expatriados y emigrados:

El exilio nació de la antigua práctica del destierro. Una vez desterrado, el *exiliado* vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero. Los *refugiados*, por otra parte, son una creación del Estado del siglo XX. La palabra refugiado se ha convertido en un término político que hace pensar en grandes masas de personas inocentes y desconcertadas que requieren ayuda internacional urgente, mientras que *exiliado* lleva consigo, creo yo, un toque de soledad y espiritualidad.

Los *expatriados* viven voluntariamente en un país extraño, normalmente por razones personales o sociales [...] Los expatriados pueden compartir la soledad y el extrañamiento del exilio, pero no sufren sus rígidas proscripciones. Los *emigrados* gozan de una ambigua condición. Técnicamente, un emigrado es cualquiera que emigra a un nuevo país. En esta cuestión la elección es ciertamente una posibilidad (Said, 2005: 188).

Esa existencia anómala, ese estigma de ser extranjero —matriz consustancial a todo exilio— se vincula con la definición que ensaya Ángel Rama (1978) en “La riesgosa navegación del escritor exiliado”:

La palabra exilio, desde su matiz precario y temporero, parece aludir a una situación anormal, transitoria, algo así como un paréntesis que habrá de cerrarse con el puntual retorno a los orígenes. Esto la distingue de la palabra emigración que traduce una resolución definitiva de alejamiento e integración a otra cultura (101).

Sin embargo, Rama advierte que los conceptos de *exilio* y *emigración* se homologan y confunden, ya que se entreveran las causas (económicas o políticas) que les dan nacimiento; los exilios, eventualmente, pueden devenir en migraciones y las migraciones en períodos de exilio en el extranjero. Esta falta de límite categorial parece explicar en parte la voluntad taxonómica y los deslindes semánticos que suelen recaer sobre el concepto de exilio. La condición estable, invariable, del concepto se cifra, en el estudio de Rama, en que los exilios, desde el clásico ejemplo de Dante, devienen una “condición permanente de la vida” (1978: 101), son una forma de la existencia horadada entre la nostalgia de la patria y la integración a un nuevo destino. Incluso, podríamos religar esta definición de Rama, de tinte filosófico, con el concepto de Martin Jay, “exilios permanentes” (2016: 13), desde el cual el teórico norteamericano considera que el retorno de ciertos integrantes de la escuela de Fráncfort a Alemania no puso realmente fin al exilio de la teoría crítica; tampoco emigrados como Siegfried Kracauer, Hannah Arendt o George Lichtheim se sintieron realmente en casa en su patria adoptiva. De todos modos, lo que Jay enuncia como *permanente* sería, creemos, una tautología o, mejor, un epíteto que no hace más que resaltar la condición inherente a todo exilio, nunca modelado por la cronología de la historia, sino como un *malestar* que se actualiza incluso cuando, estrictamente, el exilio ya ha concluido.

A partir de un relevamiento de las acepciones y de las múltiples perspectivas de análisis en torno al exilio, Luis Roniger subraya en *Destierro y exilio. Nuevos estudios y avances teóricos* (2014) las distintas gradaciones del término:

Existen quienes, sufriendo la persecución política, se acogen al asilo diplomático o escapan fuera del territorio nacional. Otros son expulsados, como en el caso de aquellos presos políticos argentinos que se acogieron a la así llamada “opción” de salir de la cárcel al exilio supuestamente para no retornar al país. Por otra parte, existen innumerables casos de expatriación que partieron

de sus países huyendo ante situaciones de inseguridad personal, violencia generalizada o un medio ambiente que amenazaba su supervivencia. Además, tales migraciones forzadas a menudo se confunden y convergen con los vaivenes de la migración económica (25).

Si bien Roniger da cuenta del lábil y complejo universo semántico que proviene de las raíces históricas del exilio, también advierte, como Rama, que la especificidad de las categorías —*exilio* y *exiliados*— se confunde en el seno de las comunidades desplazadas, en tanto cada individuo puede atravesar distintas etapas en su derrotero forzado fuera de la patria. Retomando las distinciones semánticas que establece Martin A. Miller (1986), los *refugiados* son aquellos que están dispuestos a reasentarse en un país de adopción; los *expatriados* se han desplazado en el extranjero por propia decisión; los *exiliados* se han visto obligados a desplazarse y en su mayoría no se asientan permanentemente (En Roniger, 2014: 26)³¹.

En *La política del destierro y el exilio en América Latina*, Sznajder y Roniger, desde una perspectiva sociopolítica, en clave transnacional, analizan el destierro desde la herencia medieval a la colonial y siguen sus transformaciones a lo largo de los siglos XIX y XX hasta el presente. El libro parte de una definición de exilio extensiva y, a la vez, inclusiva de una serie de experiencias que registran menos recurrencias que diferencias. Fuera de cualquier ascetismo semántico, la definición comienza homologando los términos *destierro* y *exilio*:

³¹ Para establecer la distinción entre refugiado y exiliado, Roniger trabaja con un testimonio del escritor chileno Ariel Dorfman, quien rechaza la designación de *refugiado* —abjurando de sus beneficios: protección, garantías, recursos— para afirmar su condición de *exiliado*: “No soy un refugiado, le dije a la mujer (representante de la ONU). Soy un exiliado. Quise ver mi emigración como parte de otra tradición —una tradición más literaria tal vez—. Ser un exiliado implicaba algo al estilo de Byron, algo desafiante e inmensamente más romántico y prometeico que el destino condensado en aquella palabra recientemente forjada de refugiado que el siglo XX se vio obligado a oficializar como resultado de tanta masacre y experiencia errante [...] En lugar de formular mi futuro en términos de lo que buscaba, un refugio, me concebía como un excluido, un echado afuera, un ex-iliado, como si habría de tener absoluta libertad de elegir a qué país de los muchos del mundo mi libre persona peregrinaría... Iría al desierto como un ángel rebelde, solitario y perseguido” (En Roniger, 2014: 23). La figura del exiliado, y no del refugiado, como un fuera de la ley, como un *outsider*, es en Dorfman un modo de afirmar su propia condición de existencia, aquella que da inicio a su autobiografía con el epígrafe de *La metamorfosis* de Ovidio: “Estarás separado de ti mismo y, sin embargo, vivo” (En Dorfman, 2012: 21).

Definimos el destierro o exilio político como un mecanismo de exclusión institucional, no el único, mediante el cual alguien involucrado en la política y la vida pública, o alguien al que quienes detentan el poder perciben de ese modo, es forzado o presionado a abandonar su país de origen o lugar de residencia, imposibilitado de regresar hasta que haya una modificación en las circunstancias políticas. Esta definición cubre tanto a quienes sufren persecución directa de las autoridades o de otros autores políticos violentos, tales como los grupos paramilitares y las organizaciones guerrilleras, así como a quienes eligen el desplazamiento y la expatriación, ya que sienten una amenaza o problema existencial que se origina en lo político. La definición también cubre a quienes, una vez en el extranjero como residentes voluntarios, descubren que una transformación en las circunstancias políticas impide su retorno. El ostracismo, el destierro forzado y el exilio son, desde nuestro punto de vista, resultado de escenarios políticos propensos a excluir multitud de actores, cuya expresión política es inaceptable para quienes detentan el poder e incontenible dentro del sistema político (2013: 31).

La definición de Sznajder y Roniger concibe al exilio como un mecanismo de operación política de quien ostenta el poder, que se inscribe en una de las consecuencias de la mecánica represiva de un Estado autoritario. Esta definición comprende la exclusión institucional de individuos y grupos de individuos del territorio nacional y de la identidad política de un país de origen como parte intrínseca de un sistema de gobierno autoritario. Esta concepción se emparenta con aquella que Giorgio Agamben releva al considerar la figura del exilio como un paradigma de la configuración de la vida en Occidente, donde resultan indisociables las nociones de vida y poder y, más allá, el exilio como dispositivo que vuelve observable, legible, el modo en que el poder captura y modela la vida³².

Forzados o presionados a salir, debido a *persecuciones directas*, a la definición de Sznajder y Roniger se suman los casos de *elección* de salida del país; elección siempre relativa, inducida o compelida por las circunstancias políticas. En

³² Marcelo Raffin trabaja sobre una lectura crítica del concepto de exilio en el artículo "Exilio y potencia en la perspectiva agambeniana" publicado en *Políticas del exilio* (2011: 59).

este sentido, situada específicamente en el lugar de la emigración política argentina en la historia del terrorismo de Estado, Marina Franco advierte que en muchos casos irse del país fue, en efecto, una decisión personal y, por tanto una elección —no una *libre elección*—, a la vez que una pulsión de vida. El exilio aparece desde esta perspectiva como una experiencia humana que no puede circunscribirse solamente a una lógica legal de expulsión o prohibición formal de quedarse, sino como una experiencia que, con gradualidades, con matices, implicó de algún modo una *no opción*, un modo de poner en resguardo la propia vida. Se inscribe, entonces, aquí, algo del orden de la negatividad: el exilio como una elección *negativa*. La exclusión del adversario de la comunidad política y territorial involucró tanto a la exclusión por eliminación física, como por amedrentamiento, miedo o destrucción psíquica (Franco, 2008: 42). En su diversidad, los exilios se asientan en un común: la percepción de que la categoría *exilio* es inseparable de la violencia del terrorismo de Estado³³ y, como dirá Edward Said desde otro enfoque epistemológico, es el “castigo político contemporáneo” (2005: 182).

El trabajo pionero en el campo de las letras de José Luis de Diego también busca establecer una distinción semántica³⁴ entre los diversos sinónimos que acompañan al término exilio. Aunque, aclara, dicha precisión no bastaría para explicar la enorme variedad de situaciones de exilio, que involucra tanto a aquellos que se fueron del país sin persecuciones directas, pero en función de un análisis personal y político, hasta los que yéndose lograron evitar la persecución y cárcel, pasando por los que se exiliaron, ya que vieron su vida en peligro a causa de convicciones políticas reprimidas por el poder (de Diego, 2000: 123).

Entre las muchas adjetivaciones que se pliegan al concepto de exilio, Julio Cortázar ha enunciado su propio “exilio cultural” como un *tajo* que corta el

³³ En este sentido, solo muy recientemente los emigrados empiezan a ser reconocidos públicamente como víctimas del autoritarismo militar y ello no solo permite recuperar una memoria específica de esa experiencia, sino que esas memorias sean escuchadas como portadoras legítimas de una parte de nuestro pasado reciente (Franco, 2008: 42).

³⁴ De Diego (2003) señala que el verbo *emigrar* admite una acepción que considera el acto de abandonar el país en el que se vive como deliberado y no necesariamente forzado; los términos desterrado, deportado y ostracismo suponen causas judiciales, basadas en decisiones explícitas de algún poder; el concepto de exiliado se asocia en parte a emigrado por el desplazamiento territorial. En ocasiones es resultado de un deseo de eludir una probable decisión judicial y, en todos los casos, tiene un fundamento de orden político y no siempre descansa sobre una decisión individual (122).

vínculo entre las producciones del libro y la recepción del público lector³⁵. El nombre de *exilio cultural* —para Claude Cymerman, “designación discutible, pero cómoda y adoptada por casi todos los estudiosos en la materia” (1993: 523)— pareciera pecar de reduccionista, por inespecífico y por re restrictivo, respecto de muchas otras operaciones de disolución que establece el exilio en el campo cultural, más allá de las dislocaciones que genera entre los órdenes de producción, distribución y recepción de los objetos estéticos.

A raíz de las ambigüedades que el término exilio contiene o connota, se han acuñado también los conceptos *exilio forzado* y *exilio voluntario*, con la intención de delimitar el alcance terminológico en vías de contrastar el carácter directo o indirecto de la separación territorial³⁶. Sin embargo, al igual que sostiene Parizad Tamara Dejbord (1998: 31), consideramos que todo exilio territorial, toda separación geográfica y toda exclusión de una comunidad natal (sea por razones económicas, culturales, religiosas, sociales o políticas) es, de algún modo, *forzada*, en tanto incluye un elemento opresivo dentro del país que, directa o indirectamente, expulsa. Salir del lugar de residencia no puede ser visto como el mero resultado de una elección personal, incluso en los casos en que el individuo toma la decisión de expatriarse, si es que esa decisión está traccionada por una amenaza de coacción o ser el resultado de un marco político

³⁵ Nos referimos al artículo que Cortázar publica en la revista colombiana *Eco* (1978) titulado “América Latina: exilio y literatura”. Allí enuncia: “La diferencia está en que mi exilio solo se ha vuelto forzado en estos últimos años; cuando me fui de la Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas y solo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como un exiliado” (4). A continuación, traza una distinción entre exilio físico (el estar fuera de la patria) y el exilio cultural, relacionado con la censura previa a la publicación de dos de los cuentos de su libro *Alguien que anda por ahí* (1977).

³⁶ Otra clasificación la sugiere la escritora argentina Luisa Valenzuela, al distinguir entre exilio y extrañamiento o expatriación. Según Valenzuela, ella hubiera podido elegir seguir viviendo tranquilamente en la Argentina bajo el régimen militar, pero se habría transformado en una persona a la que le han robado su país, es decir, en una “expatriada interna” (Valenzuela en Roniger, 2014: 21): “Yo he dicho ya muchas veces que hay varias formas de exilio. Por empezar, un exilio forzado, es decir, cuando otros le imponen el exilio a uno, porque si no [...] para poder defender su vida, sus bienes, su tranquilidad, su libertad de expresión, tienen que exiliarse. Voluntario, porque simplemente alguien no soporta el medio en que vive, y se traslada a otro, donde piensa que va a estar mejor. Hay un exilio exterior, pero también hay un exilio interior; [...]. Yo creo que en la literatura argentina la tradición de exilios interiores, exteriores, se justifica, está vinculada, está en relación con nuestra historia, que ha sido una historia muy tumultuosa, desordenada, violenta, por un lado. Al mismo tiempo, con nuestra sociedad, porque nuestra sociedad es una sociedad en la cual el artista no tiene un lugar preciso” (52).

que restringió ostensiblemente la libertad de elección³⁷. A la manera en que ha sido cristalizado por una suma de estudios en el campo de las ciencias sociales (Franco, 2008; Jensen, 2010; Sznajder y Roniger, 2013) entendemos, en efecto, el exilio producido por la última dictadura cívico-militar argentina como una práctica efectiva inseparable de la violencia ejercida por el terrorismo de Estado.

Las prácticas dramáticas que surgieron (o se suspendieron) a la luz del exilio revelan, en espejo, la diversidad de sujetos, experiencias y trayectorias que abarcan. La propuesta de una definición inclusiva, por fuera de cualquier regularización cerrada, permite entender que la complejidad del fenómeno contiene en su definición al amplio arco de dramaturgas y dramaturgos argentinos que han abandonado el país impulsados por persecuciones políticas —secuestros, encarcelamientos, torturas, amenazas, inclusión en las listas negras o censuras—, así como los casos de salidas voluntarias, pero nunca *deseadas*, inducidas y constreñidas, en efecto, por las circunstancias políticas (Franco, 2008: 40).

Hasta aquí, entonces, algunas cuestiones que perfilan el modo en que entendemos el último exilio argentino, diferenciado de las condiciones de otro tipo de desplazamientos, incluso a sabiendas de las múltiples inflexiones propias del exilio y de la figura del exiliado. Justamente, a pesar de la singularidad de los casos que abordaremos a continuación, el carácter plural de los exilios muestra, no obstante, su dimensión inescindible de una lógica política de expulsión del Estado. Asimismo, entrevemos una serie de elementos constitutivos que de algún modo cercan el desborde axiológico que imanta de la palabra exilio. Entre ellos, aparece, en primer lugar, el exilio ligado a la preservación de la vida, instancia de salvación o resguardo de la integridad física. También, en el caso de un exilio que involucra a artistas, la preservación de la continuidad de las producciones simbólicas: irse como una instancia (aunque conflictiva) de continuidad con una obra amenazada por las persecuciones, las censuras y el ahogo cultural. Sin embargo, a pesar de que el exilio se manifieste en tanto elección individual, reafirmamos que se trataría de una *elección negativa*: el desplazamiento evidencia un carácter no deseado e involuntario, sujeto a una motivación política que

³⁷ Luis Roniger distingue entre la figura del *migrante* y el *exiliado*, en tanto el primero puede regresar a su patria a voluntad, mientras que el segundo espera una modificación sustancial en las condiciones políticas que propulsaron su salida del país. Aquí, otra vez, la temporalidad funciona como matriz desde la cual calibrar la “ontología del objeto” (Roniger, 2014: 25). A su vez, la distinción que establece Said (2005) subraya los motivos de salida del país: “Mientras los exiliados se ven forzados a abandonar su patria, los migrantes deciden salir a fin de resolver una situación de índole económica” (20).

fuerza las salidas del país. Finalmente, la imposibilidad de retorno de los artistas mientras persistan las condiciones que forzaron los exilios.

En este marco, nuestra perspectiva enlaza la condición del exiliado con aquel que mantiene en el extranjero un vínculo con la lucha antidictatorial y continúa participando políticamente con vistas a modificar la situación existente en el país de origen (Franco y González, 2004; Shain, 1990 y 1988). Sin embargo, la *lucha antidictatorial* sería un sintagma algo borroso e indefinido si no delimitáramos su alcance al trabajo específico y profesional de estos dramaturgos, es decir, si no mostráramos la relación estrecha en la que esta lucha emerge tanto en los modos de intentar producir dramaturgia en el exilio como en la materialidad propia de las producciones dramáticas. En nuestro caso en particular, el exilio aparece como dimensión experiencial ligada a una dimensión de la práctica profesional. Por eso, a lo largo de esta investigación intentaremos explorar los modos en que la situación de exilio moldea y constituye la experiencia de estos sujetos y, por lo tanto, define un tipo específico de relación con sus prácticas teatrales. El trabajo requiere la idea de red: como sostiene Adriana Bochinnó (2006: 12), no hay la afirmación de un sujeto único, sino la contención escrituraria de los sujetos escribiéndose, citándose, dedicándose, en situación de exilio. Incluso, cuando en el capítulo siguiente analicemos un primer tópico vinculado a la aparente imposibilidad de escribir teatro en el exilio, incluso entonces cuando trabajemos sobre esa ausencia, la práctica dramática aparece ligada al sistema contra jurídico institucional impuesto por la dictadura: el teatro emerge como lugar de reposición del sujeto. Se trata de hacer, de construir, desde las prácticas, un lugar en el exilio; afirmar, material y simbólicamente, una presencia en los campos teatrales de adopción y, en simultáneo, una presencia —no territorial pero, de todos modos, activa— en el campo teatral de origen. Acaso ese sea el modo más evidente mediante el cual estos dramaturgos instauran, a escala transnacional, sus disposiciones estéticas, en las que se inscriben —y sobreviven— las marcas de la lucha antidictatorial.

2. Las primeras salidas (1974-1975)

A la par de la periodización que traza José Luis de Diego en *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)*, específicamente en su capítulo dedicado al exilio, coincidimos en que hay dos períodos claramente diferenciables para identificar las salidas de los (en nuestro caso) dramaturgos y dramaturgas. Es

posible delimitar una primera etapa que responde, aproximadamente, a los años que van entre 1973 y 1975, como parte de un clima de violencia política en la que destacan una serie de hechos relevantes en el campo social, a saber: asesinatos en Trelew (agosto del 72), masacre de Ezeiza (junio del 73), asesinatos de José Ignacio Rucci y del Padre Carlos Mugica (febrero y mayo del 74, respectivamente). El hecho más mencionado por los exiliados, según de Diego, a la hora de evaluar las causas de las partidas por esta fecha está claramente vinculado al creciente poder en el gobierno de José López Rega, poder que se hace manifiesto luego de la muerte del General Perón en julio del 74. López Rega, entonces ministro de Bienestar Social, a través de la organización de la banda parapolicial Alianza Anticomunista Argentina, focaliza sus ataques y amenazas en el ámbito de la cultura, especialmente a partir de septiembre del 74 (de Diego, 2003: 124).

En *Los exiliados. La lucha de los derechos humanos por la dictadura* (2010), Silvina Jensen coincide en señalar una primera etapa en la que el lento goteo de exilios empezó a perfilarse, en el marco de la violencia originada por el accionar de bandas parapoliciales y paramilitares que hicieron su aparición en los últimos meses del gobierno de Juan D. Perón y alcanzaron su clímax bajo la presidencia de su esposa María Estela Martínez. De este modo, la Argentina había comenzado a expulsar militantes de izquierda, líderes sindicales, periodistas, intelectuales, artistas y hasta deportistas durante el gobierno democrático de la fórmula Perón-Perón (2010: 19). Los principales blancos de la Triple A fueron militantes políticos de larga trayectoria ligados al peronismo de izquierda y a Montoneros, pero también de la izquierda marxista y hasta del radicalismo.

El libro de Mario Sznajder y Luis Roniger (2013) también sitúa un primer período, a partir de 1974, de una serie de exiliados argentinos, incluyendo a profesionales e intelectuales, que son lanzados fuera de su patria por amenazas de parte de la Triple A³⁸. Según los autores, el flujo de exiliados argentinos fue en aumento en 1975 y después del golpe militar de marzo de 1976 los exilios comienzan a sistematizarse con cifras que varían de forma notable e indican entre 300.000 individuos, con base en censos nacionales argentinos, hasta medio millón, calculados de acuerdo con una serie de censos en los países

³⁸ Bernetti y Giardinelli sitúan el inicio del exilio argentino en México, durante el mes de octubre de 1974, como el momento en que empiezan a arribar los primeros refugiados que toman distancia de las amenazas de muerte lanzadas por la Triple A (2014: 25).

receptores (2013: 256)³⁹. Por su parte, Jorge Luis Bernetti y Mempo Giardinelli (2014: 25) sitúan el comienzo del exilio, específicamente en el caso mexicano, a partir de octubre de 1974, con la llegada al Distrito Federal de un núcleo de refugiados —entre los cuales se menciona a Rodolfo Puiggrós, Carlos Suárez, Ana Lía Payró, Ricardo Obregón Cano, Adriana Puiggrós, Esteban Righi, entre otros—, que fueron recibidos por el gobierno mexicano que encabezaba el presidente Luis Echeverría Álvarez. Dentro de esta periodización, Bernetti y Giardinelli consideran que a partir de 1975 la corriente de exiliados aumentó progresivamente hasta sistematizarse en 1976, fecha que marca un exilio ya instalado en México y la consideración de una perspectiva de largo plazo. En estos casos, el aspecto cualitativo del exilio pareciera funcionar como su factor cuantitativo: la práctica intensiva y exponencial que los historiadores sitúan hacia 1976 permite entender el exilio no como una experiencia más o menos aislada que pudo efectuarse en otros períodos represivos, sino como una forma de expulsión específica organizada por el Estado.

Como antecedente de lo que luego tendría una expansión mayor, en el campo cultural, Manuel Puig es uno de los primeros casos de salida del país en este período, hacia fines de 1973, días después de haber entregado el guion para la película *Boquitas pintadas*, adaptación de su segunda novela⁴⁰. Su salida es impulsada por sucesivas amenazas telefónicas recibidas por su familia, con la información de que había ingresado en las listas negras de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA)⁴¹.

³⁹ Al respecto, Laura Calvelo (2011) sostiene que las estimaciones migratorias del exilio político durante la última dictadura militar (1976– 1983) poseen divergencias muy grandes, que van desde las 300.000 personas hasta las 500.000. Esta razón se debe principalmente a que los métodos de registros y recolección de datos de entradas y salidas al país (en las aduanas o pasos internacionales) se vieron sorteados por personas que, intentando salvaguardar sus vidas, se movían clandestinamente o con pasaportes falsos.

⁴⁰ El libro de Graciela Goldchluk, *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974–1978*, propone un acercamiento, desde un enfoque geneticista, a los manuscritos de Puig durante sus primeros años de exilio, con foco en las novelas escritas en el período: *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*.

⁴¹ Ezequiel Lozano da cuenta de cómo la estancia en el exterior de Manuel Puig, conjuntamente con la de Copi, se va transformando en un exilio que, en ambos casos, se ratifica a comienzos de los 70, con prohibiciones en el territorio argentino de sus textos (en el caso de Puig) y de su ingreso al país (en el caso de Copi). Para un acercamiento a los aportes que realizaron en el arte escénico desde un abordaje de la disidencia sexual, véase: *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, año 60* (Lozano, 2015).

Si bien en el año 73 ya se había ido del país Manuel Puig⁴², la Triple A tuvo su acción inaugural en el campo de la cultura, en términos de amenaza colectiva, el 25 de septiembre de 1974, amenaza que deriva en una sucesión de salidas forzadas. A través de un comunicado emitido por el Tribunal Superior de Comando Supremo, Luis Brandoni, Norman Briski, Héctor Alterio, Nacha Guevara y Horacio Guarany son acusados de “actitudes disociadoras a favor del marxismo” (Idalia, s/f). Esta amenaza pretendía funcionar desde su carácter ejemplar, dada la alta visibilidad de los artistas en cuestión, como un modo de sembrar el miedo en toda la comunidad artística y, de modo extensivo, en la sociedad. Carlos Ares en la revista *Conjunto* (1985) señalaría que los sectores representantes de la cultura nacional convocaron en ese entonces a un paro general de veinticuatro horas y los condenados iniciaron un prolongado exilio⁴³. A fines de octubre de ese mismo año, la organización Alianza Antiimperialista Argentina amenazaba a Susana Giménez, Daniel Tinayre, David Stivel, Juan Carlos Gené, Armando Bo, Isabel Sarli, Marilina Ross, Fernando Ayala, Héctor Olivera, Carlos Monzón y Héctor Pellegrini. Al día siguiente, el diario *Crónica* publicaba un comunicado en el que la auténtica Triple A desmentía las amenazas y aclaraba: “siguiendo con nuestras premisas, queden los condenados en paz y tranquilidad que un grupo de argentinos los defenderá de los bolches asesinos”. (1985: 28). Esa tarde, en el local de la Casa del Teatro, se recibió una llamada anónima que advertía sobre la explosión de una bomba colocada en el Teatro Regina, perteneciente a esa institución.

En abril de 1975 ocurre otra acción que evidencia la creciente escalada represiva en el campo teatral: la explosión de una bomba “lanzapanfletos” en la esquina de las calles Paraguay y Leandro N. Alem de la Capital Federal,

⁴² También hacia fines de 1973, el dramaturgo y director Kado Kostzer sale del país con una visa de turismo. Como una suerte de exordio a la escalada represiva, entre sus motivos, indica el “ahogo cultural” y la persecución sexual: “Me fui por mi condición sexual, la sexualidad era muy perseguida, el famoso Margaride no te dejaba caminar por la calle, te detenían todo el tiempo, por un centímetro de pelo largo. Esa sociedad me expulsó. Yo quería caminar tranquilo por la calle. Una vez me llevaron detenido para traducir a unos americanos que iban caminando con bermudas por la calle”. (Kostzer, 2016).

⁴³ El texto de Carlos Ares, “Teatro: la tragedia militar”, fue publicado en el número 64 de la revista *Conjunto*, octubre-diciembre de 1985, La Habana, Cuba. Se trata de un trabajo documental que releva las acciones de censura del campo teatral en el período (1974-1983), a partir de una investigación conjunta que el autor realizó con Adriana Bruno, Antonio Zueco, Hugo Di Pace y Graciela Clavelo.

con volantes firmados por la Triple A, donde se amenazaba de muerte a Juan Carlos Gené, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Luisina Brando, Sergio Renán, Leonor Manso, Ricardo Halac, Roberto Cossa, Mario Benedetti, Carlos Somigliana, entre otros. La Asociación Argentina de Actores resolvió un paro general de 48 horas y publicó solicitudes pidiendo garantías al gobierno. En mayo del mismo año, el periódico *Última hora* publicó una nueva amenaza de la Triple A que sumaba los nombres de Federico Luppi, Julio Márbiz, Marcelo Simón, Víctor Laplace e Inda Ledesma. Ya en México, inminente tierra de asilo de múltiples artistas, en 1975, el diario *Excelsior* publicaba una solicitud informando que la Asociación Argentina de Actores (AAA) había recurrido a las autoridades nacionales para exponer sus temores respecto a las amenazas que habían recibido muchos de sus afiliados, exigiéndoles abandonar el país en un plazo de 48 horas si no querían ser eliminados.

También desde México, en el diario *Excelsior*, Osvaldo Dragún afirmaba, sin augurar lo que vendría luego, que “1975 ha sido el año más triste en toda la historia del teatro argentino” (1975), aduciendo que, a excepción de *El gran deschave*⁴⁴, no se habían producido espectáculos interesantes, ya que, por la devaluación del peso, la mayoría de empresarios no se animaban a arriesgar sus capitales para producir teatro. A su vez, Dragún señalaba que los autores argentinos no contaban con ningún apoyo oficial y que el Teatro Cervantes, en tanto único teatro nacional, había estado cerrado durante el último año, sin presupuesto.

En mayo de 1975, cuando ya varios autores teatrales se encontraban exiliados, se publicó una solicitud en *Clarín* en la que los firmantes, entre ellos Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges, recordaban que “todos estamos amenazados” (1975); solo dos personas pidieron retirar sus firmas de esa solicitud: Mario Sapag y Bernardo Neustadt. El texto decía lo siguiente:

Somos simplemente actores, escritores, bailarines, periodistas, músicos, artistas plásticos, gente de cine, trabajadores que hasta ahora tuvimos la suerte de no ser amenazados. Pero, por eso mismo, nos sentimos más comprometidos todavía. Porque los

⁴⁴ *El gran deschave*, escrita por Armando Chulak y Sergio De Cecco, se estrenó el 11 de agosto de 1975 en el Teatro Regina, Buenos Aires, con Federico Luppi y Haydée Padilla, bajo la dirección de Carlos Gandolfo.

amenazados son nuestros compañeros, nuestros amigos, son gente que ha luchado por su profesión y por nuestro país. Pensemos o no como ellos, queremos decir: aquí están nuestros nombres para dejar bien en claro que lo que a ellos les suceda nos sucederá a nosotros, que no estamos afuera, y que las amenazas solo sirven para unirnos más, para fortalecernos más... (AAVV, 1975).

En esta primera etapa, sale del país Norman Briski. Tal como lo narra en su autobiografía, *Mi política vida* (2013), las amenazas venían de varios frentes: cada semana aparecían listas de intelectuales que “serían ejecutados”, a la vez que llegaban amenazas veladas desde el Sindicato de Artistas de Variedades:

Así fue que un poco a las apuradas, pusimos una fecha para irnos, corría septiembre de 1974, y el día anterior lo habían asesinado a Silvio Frondizi y el clima general era de terror (2013: 51).

Ricardo Halac, por su parte, sale en el año 75 hacia Ciudad de México. En 1971, Halac había formado parte del grupo fundador del diario *La opinión*⁴⁵, se encontraba en aquel momento escribiendo para el programa televisivo *La noche de los grandes*, junto con los dramaturgos Juan Carlos Gené, Roberto Cossa y Carlos Somigliana. Las amenazas telefónicas que comenzó a recibir, cada vez con mayor periodicidad, lo acusaban de formar parte de una “conspiración judeo-marxista”. Según relata, un comando de la Triple A comenzó a llamarlo cada media hora a su casa: “judío hijo de puta, si no te vas del país, vas a aparecer muerto en Ezeiza” (Halac, 2017).

⁴⁵ El 21 de abril de 1978, la dictadura militar clausuraba de manera simultánea los diarios *Crónica* y *La Opinión* por informar —como señaló el *Buenos Aires Herald* en un editorial— “que el Ejército planeaba proclamar ‘cuarto hombre’ al general Videla”. Según el medio más crítico de aquella época, que dirigía el inglés Robert Cox, la noticia socavaba “el principio sobre el cual descansa el gobierno, es decir, el poder compartido por las tres fuerzas armadas a través de los tres comandantes que integran la Junta”. Con la firma del general Jorge Rafael Videla, los decretos 936 y 937 prohibieron la distribución, circulación y venta de *La Opinión* y *Crónica*, respectivamente, por espacio de tres días, entre el 22 y 24 de abril. El director de *La opinión*, Jacobo Timerman, había sido secuestrado justo un año antes de la clausura.

Durante el mismo año, Pacho O'Donnell comienza a preparar su salida forzada a Madrid, entre el verano de 1975 y 1976, tras el éxito que le deparó el estreno de su primera obra de teatro *Escarabajos*⁴⁶, que tematizaba la violencia familiar y social, en tiempos de la Triple A:

Partí al exilio por ser un militante de la democracia que no le escapó a hablar en actos, firmar solicitudes y escribir artículos. Ayudé a amigos comprometidos sobreponiendo la lealtad al riesgo. Atendí como terapeuta a militantes que lo necesitaban. No pertenecí a ningún partido ni a ninguna organización armada. Yo era analista de grupo y algunos de mis pacientes eran de Montoneros o del ERP [...]. En los grupos terapéuticos circulaba mucha información y eso el Terrorismo lo sabía. Pancho Bellagamba desapareció, Tato Pavlovsky tuvo que escapar saltando por los techos. Y estaban las amenazas, muchas balas que picaban cerca” (Pacho O'Donnell en Anguita, 2014: 50).

El grupo La Comuna Baires, antes conocido como la Comunidad Cultural del Centro Dramático Buenos Aires, fundado en 1971 por Renzo Casali, Liliana Duca y Antonio Llopis, sale hacia Milán en 1974, en un exilio motivado por la tortura y el secuestro por parte de la Triple A de uno de los miembros, Horacio Czertok:

Cuando aterrorizados por el secuestro de Horacio nos volvemos a reunir, el análisis que hace el grupo es: llega el fascismo y no tenemos ninguna defensa. No estamos en ninguna organización política, somos artistas, no somos violentos, somos carne de

⁴⁶ La obra se estrenó en 1975 en el Teatro Payró con la actuación de Alicia Berdaxagar, Mario Alarcón y Víctor Hugo Iriarte, con dirección de Hugo Urquijo. Tanto Kive Staiff como Luis Mazas, críticos teatrales del entonces influyente diario *La Opinión*, la proclamaron la mejor obra del año. También obtuvo los primeros premios otorgados por el Fondo Nacional de las Artes, por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y por Argentores. Alicia Berdaxagar ganó el premio “Molière”, que por entonces otorgaba la embajada de Francia a la mejor actriz del año.

cañón. La Comuna Baires, si se quedaba, hubiese figurado en la lista de desaparecidos. El exilio era el único camino (Brie 2007).⁴⁷

En una tentativa y parcial configuración de las salidas del país de dramaturgos y dramaturgas en esta primera etapa, entre 1974 y 1975, registrando a su vez los antecedentes de finales de 1973, mencionamos los siguientes nombres:

- **1973:** Manuel Puig, Kado Kostzer.

- **1974:** Pedro Orgambide, Norman Briski, Renzo Casali, César Brie, Hugo Álvarez.

- **1975:** Ricardo Halac, Diana Raznovich⁴⁸, Pacho O'Donnell.

3. Salidas en contexto de dictadura (1976-1981)

El segundo momento de esta periodización corresponde al golpe cívico-militar del 24 de marzo del 76, con la radicalización del sistemático programa de ataque a cualquier forma de organización gremial y de manifestación popular y de persecución de militantes, sindicalistas, políticos, artistas e intelectuales. Nos detendremos sucintamente en este marco. El libro publicado en 1981 por AIDA⁴⁹, Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas Víctimas

⁴⁷ En la novela *La vocación*, Brie (2007) ahonda en la experiencia del exilio: "El teatro preparaba el éxodo definitivo. Nos habíamos dado cuenta de que en Argentina no teníamos ninguna chance. Llegaba el fascismo, nos arrastraría, nos barrería. No se puede hacer teatro a escondidas. Se puede esconder lo que uno piensa, se puede hacer un teatro con el que uno esté en desacuerdo. Pero no queríamos eso. Ocultarse puede volverse un oficio, ocultar lo que se piensa es un arte difícil. La frontera entre prudencia y cobardía es muy sutil, casi imperceptible. Se requiere, por otra parte, mucha finura para decir lo que no puede ser dicho sin que el censor se dé cuenta. Un trabajo para poetas capaces de crear metáforas, imágenes cuya belleza cele la verdad de su objeto. Demasiado difícil para nosotros, simbolistas mediocres, pésimos dramaturgos, teatristas del cuerpo. Lo que teníamos que decir entraba en una página; para emitir gruñidos no se necesita mucha gramática" (122).

⁴⁸ Esta lista provisoria incluye agentes del campo teatral con diferentes vínculos con la dramaturgia: autores consagrados o centrales; autores emergentes o en etapa de iniciación; y otros que empezarán a escribir teatro en el exilio.

⁴⁹ El libro *Argentine. Une culture interdite* se enmarca en una serie de acciones de AIDA focalizadas en las campañas de información y de solidaridad con los artistas víctimas de la represión en el mundo. En 1981, AIDA llevó a cabo una gran manifestación por las calles de París, a la par de las "marchas de los jueves", réplica de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, a las que alguna vez se sumó Michel Foucault entre los manifestantes. Rastreamos que, en el diario mexicano *Uno más Uno*, fueron publicados fragmentos de este libro, bajo el título "Teatro y danza", el 6 de junio de 1981.

de la Represión, creada por artistas franceses como Ariane Mnouchkine, Claude Lelouch, Pierre Chéreau, Simone Signoret, Yves Montand, Joris Ivens, constituye uno de los aportes sustanciales de denuncia en vías de dar cuenta del “programa cultural” de la dictadura y sus operaciones en el plano de la censura y represión en la educación, la televisión, la radio, la prensa, las publicaciones literarias, la música, las artes plásticas y el teatro. Uno de los coautores del prefacio a la edición castellana, junto con Mariano Aguirre e Ignacio Colombres, es el dramaturgo argentino Alberto Adellach. El capítulo IV del libro, titulado “Teatro y cine”, cuenta con dos subtítulos (“El teatro de lo absurdo” y “El absurdo de la tragedia”) que detallan con pulso testimonial una suma de acciones de censura y represión en el campo del teatro que no habían sido hasta allí relevadas. Los artículos los firma R.E.G, acompañado por una nota al pie que indica que “tras estas iniciales se oculta un *observador* de la vida teatral argentina que, por *razones muy especiales*, no quiso dar su nombre” (la cursiva es del original, 1981: 129). Por los artistas que integran el libro, resulta conducente inferir que esos textos fueron escritos por Alberto Adellach, ya que es el único autor ligado directamente al campo teatral argentino. Otro dato reafirma la hipótesis: las iniciales de su pseudónimo responden al nombre completo de su mujer, Rebeca Ethel Gorosito⁵⁰.

Entre las acciones de censura iniciadas en 1976, se detallan las siguientes: en junio, una compañía francesa representó en el Teatro San Martín un *collage* de escritos de Voltaire. La segunda función fue interrumpida por un grupo de personas al grito de ¡Bolches a Moscú! ¡Vayan a hacer comunismo a otra

⁵⁰ En un intercambio por correo electrónico con Esteban Creste, hijo de Alberto Adellach, el 25 de mayo de 2017, le pregunto si su padre es efectivamente el autor de esos dos subcapítulos del libro en cuestión; por qué su nombre aparece en la tapa del libro y no en los artículos que, presumo, Adellach escribió; y, finalmente, cuáles son las *razones especiales* de dicha omisión. Esteban Creste responde: “No estoy muy seguro. Es posible que lo haya escrito él. Esas iniciales corresponden a mi madre... Rebeca Ethel Gorosito... pero también es posible que lo haya escrito Elio Gallipoli, que estaba en Argentina. Lamentablemente, Elio falleció no hace mucho. Tendría que ver el libro otra vez y quizá me salta algo que pueda reconocer... Tengo el libro en casa, tengo que buscarlo. Lo veo y te digo”. En otro correo electrónico, fechado el día 15 de junio de 2017, Esteban Creste vuelve sobre este punto: “Encontré el libro y le di una leída al ensayo. Y sí, es muy posible que mi viejo lo haya escrito. Los nombres que menciona y los puntos que resalta están dentro de lo que era su temática y hasta el vocabulario. No lo puedo afirmar 100 %, pero tiene sentido. Quizá no quería repetir su nombre y tener dos colaboraciones cuando el resto de las personas tenía una. Es posible” (Creste, 2017).

parte! El gobierno militar se dirigió a la embajada de Francia para sugerir el levantamiento de la obra. R.E.G enuncia los motivos de la prohibición: la fama de ateo de Voltaire, que el elenco sea extranjero, y que el teatro en el que se lleve a cabo la representación sea el mismo donde las autoridades, la mañana de la suspensión de la obra, habían festejado el cumpleaños del Papa Paulo VI. La prohibición por decreto municipal de *El show de Jorge Corona* que se representaba en un local de la Avenida Santa Fe 2740; la clausura de la sala de espectáculos Kartucho's en la que se presentaba la obra *Rating co-ra-zón*, con libro y producción de Gerardo Sofovich⁵¹; el procedimiento judicial en el teatro Blanca Podestá, donde la compañía de Alfredo Alcón representaba *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller y, con el pretexto de realizar un inventario judicial, corrieron todos los elementos escénicos de lugar; la clausura del Teatro Blanca Podestá poco antes de que se produjese el debut de *Cabaret Bijou*; la irrupción de policías armados que interrumpieron la función de *El circo Panamericano*, el 24 de julio de 1980. Además de los hechos mencionados, la investigación de Adellach producida en el exilio releva otros hechos de censura en el campo teatral. Entre ellos, la clausura de un espectáculo que se ofrecía en una sala del Hotel Bauen, a partir de un decreto que prohibía “el disfraz de mujeres a personas de sexo masculino en lugares de acceso público” (1981: 117). A su vez, el 29 de octubre de 1980, la Asociación Argentina de Actores dio a conocer en conferencia de prensa su preocupación por los hechos de censura y, acto seguido, a modo de declarada respuesta por parte de los censores, se efectuó la prohibición del espectáculo *Apocalipsis según otros*, presentado por la Compañía Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo; la prohibición fue acompañada por la clausura, durante 24 horas, del Teatro El Picadero. Hacia 1981, en el teatro Liceo de Buenos Aires, se interrumpió la función de *Sarah Bernhardt*, de John Murrell, a consecuencia de la deflagración de dos pastillas fumígenas desinfectantes que fueron encendidas cuando Cipe Lincovsky narraba el caso Dreyfus, enarbolando la bandera francesa. El mismo año fueron arrojadas en la misma sala tres pastillas de gamexane durante la reposición de *Convivencia*, de Oscar Viale, protagonizada por Luis Brandoni y Federico Luppi. El libro se detiene allí y no llega a abordar el hito de Teatro Abierto 1981 y, en consecuencia, el incendio del Teatro Picadero, hechos a los que volveremos a lo largo de esta investigación.

⁵¹ La censura a la obra *Rating corazón* y la clausura del teatro Kartucho's tuvieron eco en el exilio: fueron reseñadas por el diario mexicano *El Día*, en su edición del 23 de junio de 1979.

Cinco años después de la aparición del libro publicado por AIDA, el canónico estudio de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura* (1986) reflejaba que uno de los rasgos de la censura fue su carácter descentralizado, caótico; a diferencia de, por ejemplo, el aparato de censura organizado de la España franquista, no hubo nunca en la Argentina una oficina de censura centralizada, con prácticas establecidas y con una organización administrativa reconocida. Este rasgo de ubicuidad, esta operación circulante, deslocalizada y reticular, fue desde 1974 el elemento de mayor efectividad del discurso de censura cultural argentino. El algoritmo parece ser el siguiente: a menor burocratización, mayor eficacia. El modo operativo de la censura se encuadraba en la planificación general del terrorismo de Estado, una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminado y sin fundamento claro para internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles. Beatriz Sarlo ha sostenido que la censura operaba con tres tácticas:

El desconocimiento que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran el terror, y las medias palabras que engendran intimidación. [...] Los blancos de estas políticas fueron la pluralidad, la libertad de la circulación de las ideas y los bienes simbólicos. Su objetivo, el de escindir la sociedad argentina, el de cortar los canales que comunican, en una sociedad moderna y articulada, a los intelectuales, los mediadores culturales y el resto de la trama social. (En Sosnowsky, 2014: 147, 148)

A pesar de los hechos nombrados por Adellach en su libro, el teatro no parecía ser el blanco privilegiado por la censura. En una entrevista realizada a Luis Brandoni, presidente de la Asociación Argentina de Actores entre 1974 y 1983, el actor afirma que de todas las expresiones artísticas el teatro fue la que menos sufrió la censura:

La gente iba a ver allí lo que no encontraba en el cine, la radio, la televisión y las revistas. Se lo consideraba un fenómeno minoritario, de élite. Fue subestimado. En la Asociación Argentina de Actores no nos intervinieron, aunque nos castigaron quitándonos el trabajo. Con el golpe, se congeló la actividad gremial, pero nosotros seguimos discutiendo convenios

colectivos de trabajo, ajustes salariales y fuimos la única entidad que siguió celebrando asambleas ordinarias durante todos y cada uno de los años que duró el gobierno de facto. En los libros de actas de la época figuran nuestras denuncias de la censura. A grito pelado, desde el palco de las salas donde nos reuníamos, pedíamos el fin de las listas negras. Un día, me mandó a llamar el coronel Borla, director de Relaciones Laborales del Ministerio de Trabajo de la dictadura. “Me pidió el ministro (del Interior y de Trabajo, el general Horacio Liendo) que, por favor, no firme más solicitudes a favor de Chile”. Se refería a mi repudio a la dictadura de Augusto Pinochet. “Pero son cosas que yo firmo a título personal”, le dije. “¿Es que no sabe, Brandoni, que la actividad gremial está prohibida?”. “¿Ah, sí? ¿No me diga? Entonces, dígame al ministro que me intervenga al sindicato, que me quiero ir a casa. Estoy prohibido; laburo nada más que en teatro”⁵².

El final del testimonio de Brandoni —“laburo nada más que en teatro”— deja en evidencia aquello que Osvaldo Bayer manifiesta en “Pequeño recordatorio para un país sin memoria” (2014) respecto de que la censura no debía funcionar para la dictadura de manera *total*, sino *discriminada*: en el cine sí, por ser el divertimento popular de las grandes masas, pero en el teatro no, porque es para minorías (En Sosnowski, 2014: 274). En efecto, la censura en el teatro parece encontrar un canal para legalizar un orden, periférico, minoritario, de lo visible y de lo decible, de modo tal que existieran discursos

⁵² En un repaso somero por la programación de los teatros oficiales a partir de 1976, encontramos, por ejemplo, el estreno de *Los rústicos* de Carlo Goldoni, una de las primeras obras que programa la gestión de Kive Staiff, con la participación de María Rosa Gallo, una actriz sobre la que ya habían recaído prohibiciones para trabajar en televisión, pero no en teatros oficiales. Un caso semejante ocurre con Carlos Carella, también prohibido, que estrena, en 1976, *La noche de la basura* de Beto Gianola, con dirección de Ernesto Bianco, en el Teatro Estrellas, sala donde antes le habían puesto una bomba a Nacha Guevara. No obstante, existían casos de prohibiciones en el teatro oficial, como el de Víctor Laplace, quien no podía actuar en salas oficiales, cine y televisión, pero sí lo hacía en otros circuitos de producción: en 1978, fue primer actor de la Compañía Thelma Biral, en el espectáculo *Pepsie* de Pierre-Edmond Victor, en el Teatro Atlas de Mar del Plata. Entre muchos otros casos, se registra el estreno de *No hay que llorar* de Robero Cossa, en el Auditorio de Buenos Aires, con tres actores prohibidos en cine y televisión: Irma Roy, Ulises Dumont y el mencionado Carlos Carella.

teatrales que se constituyeran y perfilaran para dar cuenta de que allí todo seguía siendo posible, accesible y, en consecuencia, vigilado y bajo control⁵³.

Ahora bien, retomando la periodización enunciada, la primera etapa de exilios por goteo comienza en el bienio previo a marzo de 1976. A su vez, el clímax de las salidas del país se registra en los comienzos de la etapa dictatorial, entre los años 1976 y 1978⁵⁴, con una merma que identificamos hacia 1979. Durante este período, salen del país, entre otros, los siguientes dramaturgos y dramaturgas:

- 1976: Alberto Adellach, Osvaldo Dragún, David Viñas, Humberto Costantini, María Escudero, Susana Palomas, Susana Rivero, Cristina Castrillo, Paco Giménez, Cheté Cavagliatto, Juan Carlos De Petre, Griselda Gambaro, Roma Mahieu, Aída Bortnik, Alberto Wainer, Perla Szuchmacher, Ernesto Suárez, Horacio Peralta, Aristides Vargas, Andrés Lizarraga, Jorge Eines, Jorge Goldenberg, Juan Carlos Gené.

- 1977: Vicente Zito Lema, Ariel Ferraro.

- 1978: Eduardo Pavlovsky, Susana Torres Molina, Roberto Videla, Aldo Boetto, Coral Aguirre, Dardo Aguirre.

- 1981: Alberto Ravara.

A pesar de que el exilio del 76 afectó a toda la pirámide social, tanto los estudios de Jensen (2010) como los de Yankelevich (2010) dan cuenta

⁵³ Roberto Cossa reafirma que el teatro no oficial continuaba siendo el único espacio para una *relativamente abierta* (la cursiva es nuestra) expresión artística: "Siempre que se estudie el fenómeno del teatro en la Argentina, sobre todo el teatro independiente durante las sucesivas dictaduras que hubo, hay que tener en cuenta que el sistema de represión de las clases dominantes en la Argentina actúa con los medios como un cono invertido. Es brutal con la televisión; y cuando no había televisión era brutal con el cine, con los medios gráficos. Así se va estrechando en el sentido de ser menos dura a medida que el medio es menos masivo. Por ejemplo, deja siempre al teatro como una pequeña válvula de escape [...] Lo que no se podía decir ni en cine, ni mucho menos en televisión, sí se podía decir en teatro. Pero aún en el teatro no se trataba de salir a gritar. Todo era a media voz, con metáforas" (Cossa en Pianca, 1991: 210). Es evidente que, si en efecto, "todo era a media voz, con metáforas", la censura regulaba un determinado régimen estético en torno a los modos teatrales de lo posible y lo decible.

⁵⁴ Desde una perspectiva política y demográfica, la represión dictatorial constituyó un fenómeno claramente diferenciado de otras experiencias emigratorias fundadas en motivos de represión política o de ausencia de horizontes laborales. En este sentido, la escalada represiva en casi los 21 meses del gobierno de María Estela Martínez (Isabel Perón) y especialmente después del golpe militar de marzo de 1976, aceleró un fenómeno emigratorio que claramente aparece asociado a un escenario de persecución y crímenes de carácter político (En Yankelevich, 2010: 23).

de que en las salidas pesó un criterio de selectividad social. Periodistas, escritores, universitarios, abogados, profesores, artistas, psiquiatras, psicólogos y psicoanalistas forman una gruesa parte de ese 1 % que la estadística más conservadora considera que ha salido del país en un contexto de violencia política entre 1974 y 1983. Más allá de la transversalidad social de la represión, el exilio estuvo representado mayoritariamente por una población de adultos jóvenes de entre 20 y 40 años⁵⁵. Esto da cuenta, ciertamente, de cómo la experiencia afecta tanto a dramaturgos y dramaturgas que aún no habían escrito su primera obra y lo harían en el exilio (Aristides Vargas, César Brie, Luis Thenon) como a otros cuyas trayectorias se encontraban en una intensa etapa de desarrollo y consolidación dentro del campo teatral nacional (Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Andrés Lizarraga, Aída Bortnik).

A su vez, el exilio tuvo impacto en el desarrollo de la totalidad de las corrientes dramáticas de la época, tanto en el auge de las vertientes experimentales y vanguardistas referenciadas en, por ejemplo, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, como en las irradiaciones que aun continuaban activas de escritores faro del realismo que, con sus divisiones internas, surca la década de los 60 y comienzos de los 70 (Ricardo Halac, Andrés Lizarraga, Osvaldo Dragún), y, también, escritores en posición oblicua, intersticial respecto de ambas corrientes, como es el caso de Alberto Adellach⁵⁶.

⁵⁵ Yankelevich enuncia que, en México, el conjunto de asilados muestra un perfil sociodemográfico claramente definido: gente joven (el 52 % tenía entre 20 y 39 años de edad); en su mayoría casados (80 %) y, de hecho, buena parte de las solicitudes de asilo fueron formuladas por matrimonios en compañía de sus hijos, lo que da una cifra del 36 % de menores de edad. A su vez, el 77 % de los asilados adultos tenían un título universitario y el 90 % de ellos vinculaban su persecución a una adscripción política ligada al peronismo de izquierda (Yankelevich, 2010: 39).

⁵⁶ El auge cultural de los sesenta propiciaría, según Osvaldo Pellettieri (2003), una segunda modernización teatral que tuvo su enclave en una serie de corrientes renovadoras englobadas en los rótulos de la neovanguardia y el realismo reflexivo, tendencias que se presentarían inicialmente desde un carácter opositivo y que suscitarían una trama profusa de debates. El realismo reflexivo tuvo en *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac su punto de iniciación que, con variantes internas, se proyectaría en las poéticas de otros dramaturgos representativos de esta corriente, como Roberto Cossa y Carlos Somigliana. La estética realista de épocas precedentes se combinó con la inmersión de otros procedimientos derivados del neorrealismo norteamericano, cuyo autor faro fue Arthur Miller, con influencia en el teatro porteño desde los años 50. Si bien Pellettieri manifiesta que el realismo reflexivo suponía una evolución respecto de la tradición realista anterior, todavía portaba una concepción didáctica y testimonial que se transparentaba a través del “mensaje” o la “tesis” de la obra. Pellettieri emplea el término neovanguardismo, partiendo de las definiciones que el crítico alemán Peter Bürger aplica en su *Teoría de*

Estos dramaturgos salieron del país a cuentagotas y de manera individual, porque no encontraremos, como dice Jensen, la foto de un pueblo derrotado cruzando las fronteras en un período corto de tiempo (2010: 23). Tampoco, claro, la foto de una comunidad teatral. A diferencia del exilio de los republicanos españoles que huyeron tras la derrota de 1939, el último exilio argentino no tuvo un carácter organizado. Ni en grandes grupos ni en un orden temporal simultáneo, las salidas del país develan, por el contrario, un carácter profundamente desarticulado.

4. Penas de exilio: motivos

La pregunta *por qué se fueron*, cristalizada por el libro homónimo⁵⁷, obliga a una respuesta diversa, móvil, situada en la especificidad de cada caso, a la vez que en vínculo con una dimensión mayor que integra y reúne a las experiencias marcadas por ese *heterogéneo común* que implica todo exilio. Por un lado, la diversidad de los testimonios marca un amplio abanico respecto de los motivos de salida del país; por el otro, una expresión común homologa las experiencias del exilio en tanto fenómeno percibido por los actores como una pena impuesta, como una *no opción*. Para Diego, cualquier tipología que se intente encontrar para

la vanguardia (1974) a las prácticas vanguardistas en el arte y la literatura europea y norteamericana de los años 50 y 60, con el influjo del término teatro del absurdo acuñado por el crítico inglés Martin Esslin (en *The Theatre of the Absurd*, 1961). Dentro del ámbito teatral las neovanguardias refieren, según Pellettieri, a tres tipos de manifestaciones de naturaleza diversa: la creación colectiva a la manera del *Living Theatre* y las técnicas de Grotowski; el *happening*; y la neovanguardia absurdista (2003: 306, 307). Por su parte, Jorge Dubatti traza un puente que absorbe la presunta oposición entre “realistas” y “vanguardistas”, a partir de un análisis comparativo entre *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa y *El desatino* de Griselda Gambaro: “más allá de las diferencias de las respectivas poéticas y de los enfrentamientos de la polémica, ‘realistas’ y ‘absurdistas’ coinciden en una misma función crítica del orden social y político: cuestionan los límites de una sociabilidad destructiva e invitan implícitamente al advenimiento de un cambio. En los 60 el arte crítico anuncia y alienta de distintas maneras la ‘revolución’ de izquierda que se siente llegar” (Dubatti: 2012: 159). Asimismo, Rosalina Perales (1989: 67) entiende que en la generación del sesenta, tanto desde el apoyo pujante de la vanguardia como desde la hegemonía realista, las poéticas se encuentran e igualan en su fondo social y en su carácter —más o menos velado— de denuncia política. Volveremos luego sobre este tema.

⁵⁷ El libro *Por qué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior* (1995), compilado por Ana Barón, Mario del Carril y Albino Gómez, reúne treinta y tres entrevistas realizadas a profesionales, técnicos, científicos, intelectuales y artistas emigrados o exiliados, que abandonaron el país por diferentes motivos a partir de mediados del siglo XX.

responder a la pregunta *por qué se fueron* “naufraga ante una casuística irreductible” (2003: 123, 124), ya que decir que los exiliados se fueron por causas políticas es afirmar lo obvio. Sin embargo, los motivos políticos de partida son, a la vez, uno de los aspectos más complejos de delimitar, porque ellos afectan la definición misma del concepto de *exilio* y la identificación problemática del emigrado como exiliado. Por otra parte, ante la formulación de esta pregunta, se vuelve ostensible la inclusión en la categoría *exiliados* tanto de aquellos que decidieron irse tras vivir persecuciones políticas directas como aquellos que eligieron salir del país traccionados por el miedo, el ahogo cultural, la persecución política de familiares, amigos y referentes, entre otras modalidades de circulación del terror.

Como dijimos, en muchos de los testimonios de los dramaturgos aparece el exilio entendido como única vía a partir de la cual salvar la propia vida: relatos asociados directamente a episodios represivos que ponen de relieve la seguridad personal y el riesgo de desaparecer. Norman Briski narra los motivos de su salida en su autobiografía *Norman Briski. Mi política vida*:

La idea era que si no te rajabas te podían matar, ya que las amenazas llegaban por todos lados. Nos acusaban de “ratas marxistas” y otras cosas parecidas, cada semana aparecían listas de intelectuales que “serían ejecutados”. También nos amenazaban veladamente desde el Sindicato de Artistas de Variedades, que estaba copado por toda la gentuza encabezada por José Marrone. Todos ellos eran ultra lópezreguistas... (2013: 51)⁵⁸.

El exilio como herramienta de supresión de la disidencia política aparece identificado por Briski en su dimensión imperativa, reforzando la noción de una pena impuesta que es vivida como una *elección negativa*. Del mismo modo lo percibe Ricardo Halac, quien sale en el año 75 hacia Ciudad de México, y define su exilio como “un viaje que no elegí” (2017). La decisión de salir aparece absolutamente ceñida a las circunstancias políticas que la impulsan, como en el caso de Juan Carlos De Petre, quien, ante la pregunta por los motivos de su emigración, responde:

⁵⁸ A su vez, en 1985, Briski testimonia para el libro *La argentina exiliada* y sostiene que su salida no fue producto de una decisión solamente personal, sino grupal, consensuada con su organización, el peronismo de base (Dulce, Helfgot, Parcero, 1985: 14). Para ahondar en el trabajo previo de Briski con su grupo de teatro militante Octubre, remitimos al estudio de Lorena Verzero (2013).

Circunstancia elemental, estaba en riesgo la vida mía y la de toda la familia. Salimos en el primer vuelo después del golpe del 76. Amenazados con metralletas en el aeropuerto, temiendo hasta último momento que nos bajaran del avión. Cuando despegamos, tenía exacta noción que dejábamos una tierra desolada que se cubriría pronto de muerte (De Petre, 2015).

Sojuzgados por la represión y la censura, se multiplican los relatos a través de los cuales el exilio opera desde una causalidad centralmente política. Si bien, como señala Marina Franco, la dictadura argentina no instituyó una “pena de exilio” (2008: 39) es decir, no estableció oficialmente la salida y la prohibición de regreso, la experiencia de exilio es vivida por los protagonistas, en efecto, como pena, en su doble acepción semántica que incluye el dolor y el castigo. Las representaciones de los protagonistas insisten en dar cuenta de un exilio motivado a partir de una forzosa decisión que deja al desnudo una lógica de exclusión del adversario de la comunidad política y que opera, en estos casos, por expulsión fuera de las fronteras nacionales.

En el año 74, una bomba destruyó las puertas del Teatro Payró, al final de la función de *El señor Galíndez*⁵⁹, de Eduardo Pavlovsky⁶⁰. Tres años después, el gobierno de facto prohíbe la continuación de la obra *Telarañas*, dirigida por Alberto Ure. Esta prohibición recrudece con un llamado que recibe Pavlovsky de parte de la Intendencia, donde lo amenazan de muerte, a lo que le sigue un decreto firmado por el intendente Osvaldo Cacciatore que lo acusa de atacar

⁵⁹ *El señor Galíndez* inaugura una serie de obras que tratan sobre los conflictos en tiempos de dictadura y sobre sus consecuencias en la sociedad argentina. Junto con *El señor Laforgue* (1983), la obra se centra específicamente en el tema del torturador, pero examinado de un modo que trasciende la psicología individual del sujeto y se proyecta sobre los atributos de una sociedad que alberga “la complicidad civil”, una sociedad sin la cual la tortura no podría existir “como institución”: “No denunciábamos primordialmente en la obra a los torturadores —víctimas y victimarios del Proceso—. No hacíamos psicoanálisis de la personalidad de los torturadores. Denunciábamos una nueva monstruosidad social: la tortura como institución. La Institución como patología. Ese era nuestro gran objetivo stanislavskiano. La Institución como fábrica de producción de subjetividad donde la tortura, el rapto o el asesinato se interiorizan como normales, como obvios y cotidianos en los profesionales encargados de los grupos de tareas” (Pavlovsky, 2003: 13).

⁶⁰ En diálogo con *La Nación* (2002), Pavlovsky dirá que esa bomba que destruyó las puertas del teatro Payró fue siempre un hecho traumático al punto tal que el director Jaime Kogan al año siguiente llevó la obra al sótano.

a la institución familiar. Finalmente, irrumpen en su casa unos “gasistas”, a la manera de los personajes de *Telarañas*, que vuelven violentamente real aquella ficción tramada por Pavlovsky:

El exilio mío comenzó con *Telarañas*. *Telarañas* es una obra que trata sobre el fascismo interiorizado en la familia. En donde la familia es una entidad muy fascista. En las relaciones personales; no en “el hacer política”... En lo humano. Y por eso que yo escribí me llamaron de la intendencia y me dijeron: “Si no lo sacás mañana, cagás fuego” (...) Yo le dije: “Mirá... sí, la voy a sacar”. Pero al final no: se me hacía el matón y le dije: “Yo tengo hijos; me da vergüenza sacar una obra mía... ¡Sacámela vos! ¡Sacámela vos!”. Y había un decreto que decía que yo atacaba a la familia. ¡Y un mes después me vinieron a buscar “los gasistas”... ¡que eran los torturadores! Ponían gasistas... ¡Yo lo hice en la obra, pero ellos lo hicieron en la realidad! Tocarón el timbre y dijeron: “Somos los gasistas, queremos revisar”... ¡Eran como quince! Y entraron, eran chicos jóvenes. Dijeron: “¿Dónde está el doctor?”. Y mi secretario se dio cuenta de que había algo raro. Y entonces me tocó arriba — yo atendía arriba, en una azotea —, y me dijo: “Hay unos señores gasistas acá...”. [Levanta las cejas y abre grande los ojos]. Y entonces yo rajé. Pero le dije a los pacientes (yo estaba atendiendo, ¡y un grupo!): “Miren, yo me tengo que ir, porque me están buscando...”. Se quedaron todos petrificados (En Paredes, 2015).

En la experiencia que vive Pavlovsky el terrorismo de Estado parece confinarlo a la propia realidad de su ficción⁶¹. Su exilio motiva la salida del país de su compañera de entonces, la dramaturga y directora Susana Torres Molina:

Cuando *Tato* ve que el secretario no sube, podía ver lo que pasaba en la cocina, desde donde estaba se podía ver y ve a mi hija y a la señora y al secretario tirados en el piso y ahí se desespera y entre

⁶¹ Siempre rondará la pregunta sobre la intencionalidad o no de la “coincidencia”: los personajes beckettianos de *El señor Galíndez*, que se parecen a los personajes de Beto y Pablo en *Telarañas*, se parecen también, según Pavlovsky, a los gasistas que, en la realidad, vienen a buscarlo.

la casa nuestra y la otra casa que se estaba terminando de hacer, enfrente, había un espacio de un metro, mínimo, o un poco más de espacio vacío, esa casa estaba con la estructura, pero no tenía ventanas ni nada, pero ya estaba la estructura porque la estaban construyendo, escaleras y todo sin los cerramientos. En medio de la desesperación *Táto* pega un salto de la terraza y cae en el otro edificio y ahí empieza a bajar. O sea, nunca más volvió. De ahí se fue a Uruguay, a Brasil y de Brasil a España. Yo me encontré en Uruguay, después en Brasil y ahí organizamos ir a España (Torres Molina, 2015).

En los relatos de los dramaturgos y dramaturgas aparece una expresión común: el exilio se realiza cuando ya no se puede hacer nada más, es decir, como experiencia que demarca un límite, a la vez que como acción precipitada, compulsiva y no premeditada. A continuación, una serie de testimonios que se emparentan en este punto:

La fecha exacta de mi ida fue el 15 de julio de 1976, en pleno invierno. Me lo sugirió un primo. Juez. Católico. Me dijo: andate, peludo, no queda otra. Al menos por ahora. Y le hice caso. (David Viñas, en *La argentina exiliada*, 1985: 186)

Decido salir porque no había otra. Decido salir porque fueron a buscarme. (Cristina Castrillo, 2017)

No habia otra posibilidad que irnos, no existía otra opción (Alejandro Creste⁶², 2016)

Nosotros salimos el 6 de junio del 76 porque no nos quedó otra. (Susana Rivero, 2017)

Cuando aterrorizados por el secuestro de Horacio nos volvemos a reunir, el análisis que hace el grupo es: llega el fascismo y no tenemos ninguna defensa. No estamos en ninguna organización

⁶² Alejandro Creste y Esteban Creste (citado más arriba) son los hijos de Alberto Adellach que entrevistamos a los fines de esta investigación.

política, somos artistas, no somos violentos, somos carne de cañón. La Comuna Baires, si se quedaba, hubiese figurado en la lista de desaparecidos. El exilio era el único camino. (César Brie, en *La vocación*, 2007: 122)

A mi me sacaron del país. Dejé a mi segunda mujer, a mis hijos del primer matrimonio, mi casa, todo eso es muy doloroso. No son viajes preparados, no hay plan. Cuando te vas escapado, no preparás nada; cuando te vas escapado, te vas muy mal (Ricardo Halac, 2017).

Por su parte, Vicente Zito Lema sale del país luego de sufrir un veto profesional, un atentado en su casa y reiteradas amenazas de muerte. En su relato puede leerse aquello que Jensen (2010: 27, 28) llama la “estampida” provocada por la desaparición de líderes, referentes, maestros o padres que impulsaron *huidas en cadenas* de compañeros, amigos, discípulos y familiares:

Me vuelan mi casa, agresiones fuertes, amenazas de muerte, bombas, que determinan, junto con el secuestro de Haroldo Conti que era parte fundamental de nuestra revista *Crisis*, aunque no tenía un cargo específico, por la amistad que teníamos con él, tanto Galeano, Gelman, yo, por ideas, por ideología, Conti era un muy fuerte miembro en nuestro grupo. Su secuestro y desaparición es un golpe muy fuerte. Las amenazas y todo eran tan difíciles que primero se va Gelman, después Galeano, y no queda alternativa para mi. Yo quería quedarme locamente, pero mi presencia era un peligro también para mi familia y entonces el dolor, porque yo no quería exiliarme, y me exilio en el 77 (Zito Lema, 2016).

Aristides Vargas, quien militaba en la Juventud Universitaria Peronista, en Mendoza, se exilió luego de sufrir la prisión de su hermano en Rawson, allanamientos en su casa y un pedido de captura por la Policía Federal y el ejército de Mendoza: “Estaba considerado altamente peligroso cuando no había hecho otra cosa que obras de teatro” (Vargas, 2006).

El exilio del dramaturgo Alberto Wainer está ligado estrechamente a una experiencia de teatro político, junto con Daniel Desaloms, con dirección de Martín Adjemián, sobre la masacre de Trelew:

Yo empiezo trabajando con gente de Montoneros, aunque en la experiencia de Trelew había gente del ERP, etc. Yo quería contar la masacre, y hubo un tironeo en relación con las versiones. Me entrevisté con familiares de Santucho, y con otros, y empecé esa manifestación, que fue bien grande, y la estrenamos en distintos sindicatos. Invitábamos a gente, pero vos llegabas de un modo particular al lugar donde se hacía la experiencia. Era una experiencia de teatro documental. Esa obra, ese texto, se salvó extrañamente, pero yo destruí todo lo que había escrito. Hacíamos funciones clandestinas. Hubo algo muy impresionante, que era estar representando una obra donde los protagonistas eran ahora espectadores, y nos corregían en base a lo que había pasado. Un día (esta historia parece una novela) nosotros trabajábamos en un instituto de trabajo físico, y mi cuñado, Martín Adjemián, lo habían convocado del San Martín para hacer *Los intereses creados*, de Benavente, y de repente aparecen prohibiciones, nosotros no sabíamos que había gente prohibida, esto era en el 76, entonces de repente Jorge Petraglia le dice a Adjemián, “¿qué raro, ¿por qué no vas a hablar con el interventor?”. Que era de lo peor, era de la Marina. Martín pide entrar, con toda inocencia, y de pronto el interventor le da un abrazo y le dice: “Martín, con los ejercicios que me diste aquella vez, con los masajes que me diste, me salvaste la vida. Yo no me podía mover y ahora con estos ejercicios”... Entonces abre el diario *La opinión* y saca un reportaje en el que estábamos Martín y yo. Le dice: “ustedes se metieron con lo peor que se podían meter, se metieron con la Marina... Hacé una cosa, volvé en enero, me traés todos los nombres de la gente que trabajó con vos, vos sabrás...”. Martín me llama, me cuenta todo, y en menos de un mes ya no estábamos en Argentina (Wainer, 2015).

Las amenazas y la inclusión en las listas negras alcanzaron también a dramaturgas como Aída Bortnik y Griselda Gambaro. Para la primera, las amenazas comenzaron en 1974 y se extendieron hasta la fecha de su exilio en 1976. El golpe de Estado coincidió con su cargo como directora de Artes y Medios en la revista *Cuestionario* y con su trabajo en la adaptación cinematográfica de la novela *Alrededor de la jaula*, de Haroldo Conti, bajo el

título *Crece de golpe*, estrenada en 1977 con dirección de Sergio Renán. Alba Saura Clares (2014: 258) manifiesta que a la desaparición de Conti (con quien Bortnik —como Zito Lema— mantenía una estrecha amistad) se unió el cierre de su revista *Cuestionario*, que se negaba a someter sus originales a la censura. Las cartas de amenaza del gobierno impulsaron su exilio en Madrid, a finales de julio de 1976, hasta su regreso en 1979, a partir del llamado de Alejandro Doria, quien le aseguró que su nombre se había borrado de las listas negras y que entonces podían continuar con la filmación de *Las islas*.

El exilio de Gambaro se inicia, junto con su marido, el escultor Juan Carlos Distéfano, tras la publicación de su novela *Ganarse la muerte*, editada en 1976 y prohibida su distribución, circulación y venta al año siguiente por el decreto 1.101; la editorial que la publicó, De la Flor, sufre una clausura por el curso de 30 días⁶³. Gambaro ha manifestado que la prohibición de su novela parecía funcionar como una advertencia también para otros autores, ya que los militares habían elegido a la persona justa para la medida ejemplar: ni tan conocida como para que el hecho tuviera una resonancia internacional ni tan desconocida como para que pasara desapercibida en el país (Berlanga, 2011).

Otra dramaturga sufre la censura de su obra, Roma Mahieu. En enero de 1978 se prohíbe *Juegos a la hora de la siesta* porque “demuestra su clara intención disociadora toda vez que tiende a destruir y menoscabar valores fundamentales que hacen a la esencia del ser nacional” (En Brates, 1989: 222). Días después se

⁶³ Graham-Jones, en el apartado “Self-unsmaking: Returning exiles and younger voices” subraya de este modo el enriquecimiento que vive el teatro argentino a partir del retorno de artistas que habían sido silenciados en listas negras y que sufrieron, en consecuencia, el exilio. Se focaliza en el retorno de Bortnik, quien regresa en 1979 (a pesar de que su prohibición permanecía vigente) para editar la película de Alejandro Doria, *La isla*, para la cual ella había escrito el guion. También señala el regreso de Griselda Gambaro, quien volvió en 1980 luego de casi tres años en Barcelona y produjo *Real envidia*, que no fue montada hasta 1983, y *La malasangre*, estrenada en 1981, por el también exiliado Lautaro Murúa, obra que sufrió el ataque de grupos ultranacionalistas que objetaban las críticas que la obra planteaba al régimen rosista del siglo XIX y que, a partir de una técnica de distanciamiento, funcionaba como crítica del presente gobierno de facto. Graham-Jones también señala el regreso de Pavlovsky en 1980, luego de dos años en España, donde permaneció trabajando como psiquiatra y actor, publicando trabajos acerca de psicodrama y terapia de grupo y actuando en la puesta en escena madrileña de *Extraño juguete*, de Susana Torres Molina, dirigida por Norma Aleandro. Ya en 1981, Pavlovsky actuó en *Cámara lenta*, obra que había comenzado a escribir en 1978 y que había sido publicada en el exilio en 1979 (Graham-Jones, 2000: 80, 82). Volveremos sobre esto hacia el final del libro.

prohíbe la representación de *María Lamuerte*, de la misma autora, “porque del análisis del guion surge una posición que agravia a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que este compone” (En Dubatti, 2012: 181).

A estos casos de dramaturgas exiliadas se suma Perla Szuchmacher, cuya partida no obedeció a una decisión personal de índole laboral, sino a una necesidad de supervivencia, ya que su marido era dirigente sindical de televisión y, con el advenimiento del golpe militar, su nombre apareció en una lista negra y, a su lado, el suyo, por ser su pareja (R. Szuchmacher, 2018).

El exilio en Madrid de la dramaturga Diana Raznovich tiene la particularidad de no ser el exilio político de una militante, dirigente o simpatizante de una u otra tendencia, a la vez que tampoco remite a su ejercicio intelectual en tanto la expresión de sus ideas o la consecución de su obra se tornaban peligrosas para el poder. Es un exilio motivado por la entrada en la clandestinidad de su primer marido, cuya militancia Raznovich desconocía:

Yo salí en 1975, me fui a Madrid, la salida fue complicada por inesperada, yo estaba casada con alguien que no me dijo que era guerrillero y me enteré poco antes del golpe que él entró en la clandestinidad y yo tuve que irme sin comerla ni beberla porque no sabía nada. Por lo tanto, mi exilio fue particular porque yo no era una exiliada política por mí. Entonces no pude meterme en los grupos de exiliados que habían llegado con ese carácter a Madrid. Pero a mí no me reconocían como exiliada porque yo no tenía otra razón de exilio que mi esposo [...] Muchos nunca supieron por qué me fui yo (Raznovich, 2017).

Muchos de los casos de estos dramaturgos y dramaturgas pueden pensarse bajo el lente de lo que Pedro Orgambide (Boccanera, 1999: 158) señaló como “exilios huérfanos”, entendidos como aquellos exilios intelectuales que conformaban el sector de los independientes por no responder a una línea política determinada y por estar desprovistos de liderazgos y de referentes que funcionaran como matrices de identificación en el extranjero. El caso de Raznovich extrema la orfandad; una exiliada cuya condición no es percibida como tal por los otros exiliados: una exiliada del exilio.

En el amplio arco testimonial de los exilios de este período las salidas del país aparecen narradas, en la mayoría de los relatos, como expulsión, como necesidad de salvar la vida, estableciendo una relación continua entre la

amenaza de la seguridad personal, el riesgo de desaparecer, la obligación de salir y, finalmente, la huida. Como señala Marina Franco, el efecto involuntario de estos relatos es la dilución del hecho de que intervino una decisión cuyo margen de libertad es discutible, y que podría ser mal vista en función de las culpas proyectadas y sentidas sobre y por los exiliados. Además, estos relatos sugieren que solo una disyuntiva “entre la vida y la muerte” justificaría la emigración. Lo cierto es que la necesidad de recurrir a una justificación extrema deja a la vista la jerarquización de valores de aquellos años, según la cual los proyectos políticos y colectivos podían elevarse por sobre otros, aún por sobre el valor de la vida misma (Franco, 2008: 51).

Como señalamos, en los motivos de salida se inscriben los elementos constitutivos que permiten colindar el concepto de exilio. En principio, la clave exiliar se manifiesta como desplazamiento territorial involuntario, forzado, no deseado. Las motivaciones responden a un amplio abanico que coloca, en un extremo, el resguardo de la propia vida; en el otro, en el caso de un exilio que involucra a la escritura, poner en resguardo también la consecución de la propia obra, como modo de escapar de las censuras, las listas negras, el ahogo cultural, social, laboral. Finalmente, la clave exiliar⁶⁴ se manifiesta en la imposibilidad de regresar mientras persistan las condiciones que motivaron la salida.

Ante esta problemática, si bien excede nuestro alcance, no puede dejar de mencionarse a los dramaturgos que permanecieron en su ámbito natural físico, pero que les tocó padecer aquello que se ha dado en llamar exilio interior o, en una de sus derivaciones semánticas, *insilio*⁶⁵, para designar un tipo de separación

⁶⁴ Jorge Luis Bernetti y Mempo Giardinelli asumen esta innovación léxica al referirse a “la vida *exiliar*” en las palabras preliminares de su libro (2014: 14). A su vez, Mempo Giardinelli patentó el famoso vocablo *argemex* en su novela *El cielo con las manos* (1981).

⁶⁵ Como afirma Gatti (2013), el neologismo *insilio* (término que no ha sido patentado como vocablo con derecho a la inclusión en la normativa lexicográfica del castellano) remite, en primer lugar, a una definición que hace coincidir el concepto de *insilio* con el de exilio interior, según la definición que ofrece Gloria da Cunha-Giabbai en su estudio *El exilio: Realidad y ficción*; así lo define la autora: “Exilio interior o *insilio*, ese exilio en que puede vivir una persona sin necesidad de abandonar la propia patria” (Da Cunha-Giabbai, 1992: 21). Gatti, sin embargo, propone superar la definición que se limita a asociar el concepto de “exilio interior” a un destierro solamente territorial, para referenciar un alejamiento existencial que se basa en la persistencia del individuo en un lugar (*estar*), aun cuando ya resulta imposible *ser*, como si la permanencia en la propia patria fuera imposible no solo por culpa de obstáculos políticos, ideológicos o socioeconómico, sino por la pérdida del sentido (Gatti, 2013). Por su parte, Aznar Soler discute el concepto de exilio interior, ya que considera contradictoria su etimología: “más que hablar de *ex* habría que hablar con propiedad de *in*”. A su vez, considera que, en el caso español, los escritores exiliados

y fractura que ya no remite estrictamente a las fronteras geográficas, pero que da cuenta de otro eslabón al que llega la represión en el ámbito cultural: suspensiones laborales, trabajo “en las sombras” a partir de pseudónimos u otras modalidades de ocultamiento en la inscripción del nombre propio, y situaciones de alienación y marginación sufridas por aquellos que permanecieron adentro del país durante el proceso militar⁶⁶. Como afirma Beatriz Sarlo, “permanecer en la Argentina suponía soportar, en los años 76 y 77, las peores condiciones de reflexión ideológica y política” (En Sosnowski, 2014: 145). Dramaturgas y dramaturgos, entonces, condenados al silencio o, para tomar la expresión de Andrés Avellaneda, al “tartamudeo expresivo” (1986: 29).

Volvemos brevemente a las prohibiciones. En relación con los testimonios de Brandoni y Bayer que citamos anteriormente, Roberto Cossa hace referencia a la prohibición de los autores teatrales y sostiene que, en los teatros oficiales, no se podía estrenar. De algún modo, dice Cossa, esa censura se trasladó a la actividad privada, donde los empresarios elegían no llamar a autores prohibidos:

Practicaron el sistema de los desaparecidos, sin querer comparar, pero en el plano del arte era una especie de desaparición de otra manera, no existíamos directamente [...] Nuestras obras no se daban en los teatros oficiales, no éramos convocados por el cine, más allá de que tampoco había propuestas serias” (Cossa en Dragún 2014: 113).

se referían a la España franquista como a la España del interior, por lo que convendría sustituir el inexacto concepto de “exilio interior” por el de “insilio” (2002: 21). En el campo teatral del período, la crítica ha hablado de la temática de *insilio* para referirse, por ejemplo, a la obra *Último premio*, de Eduardo Rovner, estrenada el 4 de septiembre de 1981 en el Teatro Payró, dirigida por Néstor Romero, que retrata la vida de dos marginales que eligen continuar siendo marginales; son, según Ana Pampliega de Quiroga en la introducción a la obra: seres expatriados de un mundo hostil” (1989).

- ⁶⁶ La idea de “insilio” o exilio “interior” remite a una categoría poco analizada en la historiografía de los exilios. En su investigación, Soledad Lastra (2014: 91) retoma algunos intentos de definición. Entre ellos, Allier ha manifestado que el concepto de insilio podría referirse a todas las personas que “no se exiliaron y se transformaron en exiliados dentro del país” (2008: 172). A su vez, Casola se ha referido a los militantes que para protegerse optaron por trasladarse a otras regiones dentro del mismo país (2012: 79). También los conceptos señalarían la vigilancia a la que fue sometida la sociedad civil que no contó con garantías ni derechos civiles o políticos y, en cambio, vivió con una constante restricción a sus libertades; o con la idea de vivir una “cultura del miedo debido a las constantes vigilancias, controles, censuras y expresiones limitadas (UDELAR, 2008, Tomo II: 431).

Otro caso que nos permite pensar, a modo de sinécdoque, la problemática de los períodos de insilios es el de Osvaldo Dragún quien, como afirma María Ibarreta, en dictadura, a partir de la solidaridad de colegas autores, escribió para televisión con pseudónimos como Lucio Suárez, Monteagudo, Alain Nugar[d] y Enrique Denis. En el programa de mano de la obra *Y por casa... ¿cómo andamos?*, estrenada en junio de 1979, figuran los autores Alain Nogar e Ismael Hase. Sin embargo, en avisos de prensa figura en el crédito de autoría el nombre de Alain Nugar[d], anagrama que oculta en la suma de las letras el apellido de Dragún⁶⁷. La voluntad de subsistir escribiendo en la Argentina implicaba recurrir, como dice Sarlo, a la imaginación alternativa⁶⁸.

La biografía de Carlos Gorostiza, publicada en 2004, *El merodeador enmascarado*, traza, en varios pasajes, una radiografía del miedo, el silencio y el encierro en el propio país:

Aquellos años. Todo el cúmulo de pequeños hechos vividos en aquellos años —aún sin huidas, alejamientos o exilios; tal vez quietos, observando de lejos o encerrados— vistos desde hoy pueden ser catalogados como productos de la inquietud, o de la sensatez, o de la cautela, o de la previsión, o simplemente del miedo. Pero en aquellos años no podíamos gozar de la perspectiva que coloca los hechos en un plano distante y sabio. En aquellos años vivíamos la realidad estando inmersos en ella. Y, a veces, y con razón, teníamos miedo, por nuestra gente, por nuestro país, por nosotros. Un amigo extranjero, de paso por nuestra ciudad, con un dejo de sorpresa y también de admiración, al despedirse me dijo: “No sé cómo pueden vivir ustedes en medio

⁶⁷ En la crítica de Jaime Potenze del diario *La Prensa*, en 1979, sobre la obra *Y por casa... ¿cómo andamos?* el crédito autoral corresponde a Ismael Hase y Alain Nugar.

⁶⁸ La investigadora Lorena Verzero (2014) ha mostrado que, si bien durante la dictadura la calle se convirtió en un lugar clausurado, en ocasiones se ha logrado transformarla en un espacio de resistencia y de construcción de sentidos alternativos al orden impuesto. Verzero reconstruye prácticas performativas y acciones de intervención que no han sido consideradas hasta el momento, a partir de las experiencias que llevaron a cabo la Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo, el Taller de Investigaciones Teatrales y el grupo coordinado por Ángel Elizondo, entre otros colectivos artísticos, a partir de dos estrategias utilizadas por estos grupos que proponen vivencias alternativas y modos de exponer las fisuras de la represión: el ocultamiento en los lugares públicos y la realización de hechos escénicos en espacios privados. Ver también: “Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios” (Verzero, 2016).

de tanto miedo”. Tenía razón, pero nosotros tampoco lo sabíamos (Gorostiza, 2004: 212).

Tomás Eloy Martínez (2014), en *El lenguaje de la inexistencia*, zanja un acalorado debate que recorrió los años de dictadura y la transición democrática, sobre el cual volveremos a lo largo de esta investigación. Adelantamos, sin embargo, que Eloy Martínez vuelve elástico de tal modo el concepto de exilio que oblitera las discusiones históricas entre los de “acá” o los de “allá”, los intelectuales que se fueron y los que se quedaron, para hacerlos converger en el mismo drama histórico que llevó a unos y otros a un “descalabro ontológico” y, aun más, a “una brutal operación de inexistencia” (252). Eloy Martínez, durante 1977 y 1978, se preguntaba: “¿Qué habrá sido de aquellos que, aun quedándose, se fueron? Pensaba: ¿en qué país estará Tito Cossa, en cuál el Turco Halac, Griselda Gambaro, Pajarito García Lupo, Héctor Yánover, Federico Luppi: todos los que siguen en Buenos Aires y, sin embargo, se fueron?”. El error inadvertido e involuntario de Tomás Eloy Martínez (Gambaro, Halac y Luppi se habían ido, en efecto, exiliados y habían retornado en dictadura) es la fortuita reconfirmación de su hipótesis: el exilio, en un sentido amplio, entendido como aquello que confinó a la inexistencia a todos lo que disentían con el poder, adentro y afuera.

5. Narrativas de exilio: medios

Delimitar cómo han salido los dramaturgos y dramaturgas del país entre 1974 y 1983, al igual que sucede con las otras preguntas formuladas, resulta complejo tanto por las fuentes disponibles como por las problemas que estas fuentes presentan para discernir las razones políticas en el cuadro general de motivos que buscan dar cuenta de la emigración⁶⁹. No buscaremos, entonces, trazar tipologías, sino acercar una imagen compleja y plural del fenómeno.

En el plano de los exilios de militantes políticos se ha destacado que

⁶⁹ Como ya señalamos, los demógrafos han tratado durante largo tiempo de calcular cuántas personas se fueron del país en esas décadas. La principal dificultad reside en distinguir entre motivos políticos y económicos de emigración, ya que estos no quedan asentados en ningún registro de salidas o de entradas. A las dificultades de cuantificación se suma el hecho de que entre 1977 y 1981 las autoridades militares argentinas suspendieron el registro de las salidas (En Franco, 2008: 39).

las emigraciones no han sido, en términos generales, financiadas por algún organismo político o humanitario nacional e internacional. De esta manera, el exilio se presenta como un proceso colectivo, pero, al mismo tiempo, desarrollado por una suma de acciones individuales (Yankelevich, 2010: 24). Los testimonios de los protagonistas del campo teatral dan cuenta de una experiencia afin: exilios de carácter personal o familiar, preparados y decididos de manera individual, se cristalizan, finalmente, en salidas permanentes y colectivas a lo largo de casi diez años.

El estudio de Pablo Yankelevich evidencia cómo la persecución política orilló a una salida que mayoritariamente se realizó bajo la condición de turista, pero que también, en muchos casos, se hizo bajo condiciones de clandestinidad. En ocasiones, las estadísticas de los países de asilo no distinguían los motivos de las emigraciones, a excepción de quienes acreditaban la categoría legal de asilado o refugiado. Para el caso europeo, dice Yankelevich, existe además un factor de distorsión en el registro del total de los ingresos de argentinos, ya que comúnmente los extranjeros fueron inscriptos según su país de nacionalidad y no su país de procedencia. En la emigración argentina muchos de los que salieron al exilio en la década de 1970 pudieron demostrar su ascendencia española o italiana y así conseguir la doble nacionalidad. Este hecho motivó que una parte de los que ingresaron a España o a Italia no fueron registrados como inmigrantes argentinos.

Aunque las investigaciones coincidían en la imposibilidad de fijar un volumen exacto, continúa Yankelevich, se aceptó el medio millón de personas como una cifra aproximada a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Según la investigación que se consulte, las magnitudes varían entre 400.000, un valor conjetural derivado del análisis de fuentes censales nacionales y 30.0000 a 500.000, magnitud elaborada con información proveniente de datos censales de los países receptores (2010: 25). En el caso de los dramaturgos y dramaturgas que, claro está, conforman un volumen ínfimo en contraste con la magnitud de los números totales, los modos de salida del país permiten entender que estos exilios no contaron, en la mayoría de los casos, con el apoyo o la cobertura con la que sí contaron muchos miembros de organizaciones militantes para llegar al extranjero. Fueron salidas, más bien, sin protocolo, sin organización y sin deliberación; en su mayoría, efectuadas en soledad y en silencio.

En el trabajo conjunto de Silvina Jensen y Soledad Lastra (2016) las autoras se preguntan de qué forma las huidas (salidas subrepticias, camufladas por los propios protagonistas bajo la forma de viajes de turismo, emigraciones

económicas o fuga de cerebros) pueden comprenderse como epílogos o consecuencias de la represión estatal, en sus diversas modalidades. No solo integradas por militantes de las organizaciones armadas y sus periferias, activistas políticos de la izquierda en general, referentes sindicales y miembros de organizaciones humanitarias, entendidos estos como los blancos privilegiados de la represión, las salidas también involucraron a familiares, amigos, vecinos o personas directa o indirectamente relacionadas con los reprimidos e incluso otros sin ningún peso, significación o presencia pública/política, quienes atravesados por el miedo tomaron el camino del exilio, sin que mediaran decretos de expulsión o de opción, ni marcas en los pasaportes que sancionaban una prohibición de retorno. Las autoras señalan que, sintomáticamente, estos exilios fueron realizados de forma transubrepticia, secreta, silenciosa y clandestina, como operaba el poder desaparecedor. Según sostienen, la “moderación” y “discreción” de la que hacían gala los ideólogos del régimen militar argentino parecen haber formateado la experiencia del habitante promedio de la diáspora, cuyas salidas asumieron la forma de huidas secretas, alejamientos intempestivos sostenidos en redes primarias (familiares o amicales) o pseudo viajes de estudio o de turismo, silenciados por compañeros de trabajo y afectos, y conocidos/vigilados por el poder, quien les atribuía un origen no ligado a la condición de epílogo de estrategias represivas, coactivas o de productos del “miedo político”.

En su trabajo pionero en el campo de las ciencias sociales, Silvina Jensen rastrea las distintas modalidades de salida del país:

En esta diáspora hay historias de represión física, tortura, desaparición forzada, paso por las cárceles ilegales del régimen y detenciones sin causa ni proceso. En otras salidas reverberan el miedo y el ahogo cultural, la “estampida” provocada por la desaparición de líderes, referentes, maestros o padres que impulsaron huidas en cadenas de compañeros, amigos, discípulos y familiares. Y también hubo experiencias que referían a la declaración de “prescindibilidad”, suspensiones laborales, vetos profesionales, censuras que tras señalar peligrosidad se convertían en preámbulo de amenazas a la libertad y la vida. (Jensen, 2010: 27, 28)

También Marina Franco (2008) subraya que las condiciones emigratorias fueron diversas. Desde personas y familias en situación de penuria extrema hasta personas cuyos recursos les permitieron elegir el país de destino y pagar pasajes

a otras personas o recibir ayudas familiares periódicas; desde quienes llegaron directamente al país de destino con pasaportes legales o falsos, hasta quienes pasaron antes por varios países; desde quienes pudieron elegir atraídos por el imaginario cultural e intelectual previo sobre París hasta quienes subieron al “primer avión” posible. Franco describe que el abanico de formas de partida fue tan amplio que involucró viajes urgentes o programados, con documentación legal como turistas, con pasaportes de otra nacionalidad, con subsidios como emigrantes a otros países, o incluso con becas o contratos de trabajo; pero también salidas desesperadas, en autobús o a pie, sin documentación o con documentación falsa.

A pesar de la pluralidad en las formas de partida de quienes salieron al exilio, solo una pequeña minoría obtuvo asilo diplomático. En el caso de México, por ejemplo, la mayor parte de los exiliados salieron por sus propios medios, como turistas, y una vez ahí legalizaron su estatus y recibieron el asilo formal (Sznajder y Roniger, 2013: 258). En este sentido, muchas de las salidas debieron hacerse con documentaciones falsas, como el caso de Vicente Zito Lema cuando afirma: “Salgo en barco con mi mujer de entonces y mis dos primeras hijas [...] Salgo con papeles falsos, sí, pero de esa etapa no quiero hablar” (Zito Lema, 2016). O el caso de Martín Adjemián y Alberto Wainer:

Nos fuimos [...] nuestra salida fue particular, tuvimos una ayuda grande del padre de Alejandro Urdapilleta, que nos consiguió los pasaportes, y después salieron nuestras parejas. Primero fuimos a Madrid, nos aconsejó gente de Montoneros, con los que trabajamos en la obra, que la salida no sea en conjunto, entonces viajó después mi señora y finalmente mis hijos” (Wainer, 2015).

También con papeles falsos, el domingo 6 de junio de 1976, salieron Susana Palomas y Susana Rivero, procedentes del teatro universitario cordobés, específicamente de La Chispa, un grupo de la organización Vanguardia Comunista, en el que participó Paco Giménez, fundador y actual director de La Cochera. Aunque la organización tenía el planteo de no salir al exterior, las autorizan a plegarse al trabajo de los comités de solidaridad que habían empezado a funcionar en México hacia 1974. Palomas y Rivero cuentan, en respectivas entrevistas, que sus salidas adoptan un carácter netamente performático: venden un Renault 12 y compran dos pasajes de ida a Lima, les sobran quinientos dólares y los meten en un dentífrico. Finalmente, salen

desde Ezeiza vestidas de enfermeras de la Cruz Roja, “como dos monjas laicas, con camisas blancas”. En el testimonio de Rivero y Palomas, la condición de posibilidad de salida del país es *ser otro* para el Estado. Paradójicamente, el documento falso es la prueba material del sujeto exiliado: un sujeto que solo sale en tanto identidad falseada. En este caso, para barrer la barrera más concreta, la de la aduana, la del territorio legal, hay que recurrir a una estrategia de ficción teatral, aunque la salida sea, en efecto, violentamente real.

Otro caso equivalente es el que narra Roberto Videla en la obra “¿Qué tu quieres?” (Videla, 2006). En enero de 1975, el grupo cordobés Libre Teatro Libre (LTL) se fue a Venezuela, invitado a un festival. Pensaban estar dos meses, pero, en Caracas, ante las noticias del agravamiento de la situación política en Argentina, el grupo se disuelve⁷⁰. Algunos retornan y otros se quedan en Caracas, entre ellos Graciela Ferrari, Pepe Robledo y el propio Roberto Videla. En torno a la posterior salida al exilio de María Escudero, Roberto Videla la recuerda así:

Los compañeros la disfrazan como si fuera una psicoanalista porteña: trajecito verde seco, de lino, cartera y zapatos color tabaco, lentes, y así, con papeles falsos, la sacan en avión desde Buenos Aires, creo hacia Uruguay, desde donde viajan a Perú. Y María se salva. De algún extraño modo, mis compañeros se salvaron, todos, casi por milagro (Videla, 2006).

En ambos testimonios hay una teatralidad del exilio: las salidas están amparadas en una estrategia teatral. Y, aún más, la práctica teatral es lo que parece habilitar la condición de posibilidad de estas salidas: el teatro como escamoteo de la legalidad. A su vez, lo que aparece es el desplazamiento de esa práctica llevada a un espacio limítrofe: ni acá ni allá, en la frontera, donde se vuelve indetectable. En estos casos, podríamos afirmar: se fueron por *hacer teatro* y, a la vez, se van *haciendo teatro*.

⁷⁰ Como relata Verzero (2013) en 1975 el LTL realizó cinco obras en distintos lugares de Venezuela. Entre los debates sobre si volver a la Argentina o continuar en el exilio, el grupo finalmente se disolvió. Como dijimos, de sus integrantes, Pepe Robledo, Roberto Videla y Graciela Ferrari se quedaron en Venezuela y más tarde salieron hacia Italia. El resto de los integrantes del ya ex LTL retornó a la Argentina y, poco después, salieron al exilio. Lindor Bressán fue a México y luego a España; Oscar Rodríguez y Susana Rueda salieron hacia Brasil y luego a España, donde actualmente residen. Susana Pautazzo salió hacia Brasil y luego se radicó en Ecuador, Cristina Castrillo, como ya mencionamos, se radicó en Suiza. Luisa Nuñez es la única integrante que se quedó en Córdoba (En Verzero, 2013: 239, 240).

La salida de Juan Carlos Gené también adquiere un carácter escénico. Una compañera de terapia, mujer de un contralmirante en actividad, le informó que su nombre estaba en las listas del Servicio de Informaciones de la Marina. Ella y los otros compañeros del grupo de análisis lo llevaron a Gené hacia el aeropuerto:

Armamos como un operativo. Nos cruzábamos en el aeropuerto y hacíamos como si no nos conociéramos, pero todos teníamos la consigna de avisar si a alguno le pasaba algo. Cuando entré al avión, todos subieron a la terraza, desde donde en esa época se podía ver la partida del avión. ¡El alivio que sentí cuando despegamos! Al llegar a Colombia, la primera sensación de extrañeza no fue por encontrarme en otro país, fue por no tener miedo. Tenía casi olvidado cómo era (Gené, 2000)⁷¹.

Otra de las modalidades de exilio que se repiten en diferentes protagonistas tiene que ver con una eventual estadía en el extranjero y una decisión manifiesta de no retornar. Luis Thenon dice que, junto con el grupo Teatro de los Buenos Ayres, que dirigía Oscar Ferrigno, salen invitados a los festivales de Washington y Nueva York. La invitación a los festivales cuenta en este caso como una suerte de salvoconducto que les permite salir del país, aunque, íntimamente, como cuenta Thenon, “sabíamos que era una salida sin regreso” (2015)⁷². Algo semejante ocurre con Jorge Goldenberg, quien se encontraba de gira en Caracas presentando la obra de Pavlovsky, *El señor Galíndez*:

⁷¹ En “Medio siglo en escena”, publicado en *La Nación* el 17 de abril de 2000, Gené relata que figuraba en una lista que le impedía trabajar en Canal 11 y que también había llegado al resto de los canales. Antes de irse tuvo una entrevista con un alto oficial del ejército que estaba a cargo del canal, que le manifestó que la decisión no era de carácter personal, sino la evidencia de una política general: “Él, sin embargo, me aconsejó que tuviera una entrevista con el responsable militar de los medios, que era un capitán de navío; pero en el interin me enteré de que Luis Politti había atravesado una situación similar; habían intentado secuestrarlo cuando salía del Departamento de Policía. Así que decidí no correr ese riesgo y me fui. Me quedé con las ganas de preguntarle al capitán de navío por qué, si habían prometido terminar con los corruptos y con los subversivos, también se la agarraban con los artistas”.

⁷² Con la compañía de Teatro de los Buenos Ayres, dirigida por Oscar Ferrigno, viajaron por diversos países y ciudades, como Venezuela, República Dominicana, Nueva York, Londres, entre otros, y participaron de festivales tales como Puerto Rico (COPAN 1979). En 1979 el Teatro de los Buenos Ayres inicia una larga gira internacional y se exilia definitivamente. Luis Thenon abandona la compañía en el momento en que esta decide instalarse definitivamente en España. Se radica en Canadá donde prosigue su carrera.

La situación se complicó acá y los amigos casi nos obligaron a no volver. Después de cinco meses de trámites y gestiones pudimos reencontrarnos con nuestra hija, que se había quedado con los abuelos. En ese tiempo Venezuela estaba viviendo el fin del *boom* petrolero, pero había riqueza todavía. Coordiné un taller en la Universidad Simón Bolívar y participé en la Universidad Central. Los primeros días fueron muy duros (Goldenberg, 2018).

El grupo teatral Núcleo, en el que participaban los exintegrantes de La Comuna Baires, Cora Herrendorf y el ya mencionado Horacio Czertok, montan el espectáculo *Herodes* y, en paralelo, fundan la revista *Cultura, ventana sobre el teatro del mundo*. Tiempo después viajan a Italia, invitados por el Festival Incontroazione de Palermo. Tras la instauración del golpe de Estado, el grupo advierte que ya no puede regresar a la Argentina y decide permanecer en Italia (Bellity Peskine, 1986).

En las decisiones de salida o de no retorno, reverbera el miedo. También, las decisiones modeladas por la urgencia:

Salimos en el primer vuelo después del golpe del 76. Amenazados con metralletas en el aeropuerto, temiendo hasta último momento que nos bajaran del avión. Cuando despegamos, tenía exacta noción que dejábamos una tierra desolada que se cubriría pronto de muerte (De Petre, 2015).

[...] el sentimiento de alivio cuando estábamos sentados en el avión, cuando habíamos pasado los controles policiales y militares del aeropuerto de Ezeiza, y, al mismo tiempo, la angustia de saber que mientras el avión no despegara siempre te podían bajar. Yo estaba sentado al lado de Dragún, de *Chacho*, él ya le tenía bastante miedo a los aviones, pero aquello era otra cosa, nuestras manos apretaban los posabrazos, sabíamos que íbamos a un gran festival internacional de teatro y no podíamos sentir la más mínima alegría, solo aquella urgencia de partir (Thenon, 2015).

Las salidas individuales registran casos en los que se desmembraron, provisoriamente, familias, como le ocurrió a Eduardo Pavlovsky, quien, como dijimos, debió huir por la ventana de su casa y salir del país con lo puesto: cruzar la frontera en Uruguay, pasar por Brasil y llegar, finalmente, vía aérea, a

España, donde se reencontraría tiempo después con su mujer y sus hijos⁷³. La modalidad de abandonar Argentina en barco, trasladarse a Colonia y de ahí utilizar el autobús para llegar a Montevideo era una estrategia a los fines de eludir los controles policiales del aeropuerto de Ezeiza. O el caso del dramaturgo y poeta Ariel Ferraro que, como cuenta Jorge Boccanera en *Tierra que anda* (1999: 235), salió al exilio con su familia desparramada, hizo la ruta de Carmen de Patagones, Montevideo y, finalmente, Madrid, a donde llegó a mediados de 1977, para reunirse con su mujer y sus hijos. En el testimonio antes citado, Ricardo Halac (2017) también manifiesta que su salida abrupta del país (“No son viajes preparados, no hay plan. Cuando te vas escapado, no prepararás nada; cuando te vas escapado, te vas muy mal”) lo separó durante meses de su segunda mujer y de los hijos de su primer matrimonio. Alberto Adellach, por su parte, salió en avión el 17 de octubre de 1976, mientras que su mujer y sus hijos, Alejandro y Esteban, se fueron en barco, en el Cabo San Roque, el 19 de noviembre del mismo año. En Buenos Aires, sus otros dos hijos, Alicia y Enrique, fueron secuestrados en la madrugada del 11 de enero del año siguiente y liberados cinco días después, luego de sesiones de tortura y, en el caso de Enrique, dos simulacros de fusilamientos.

Dado que, lógicamente, los grados de persecución fueron diferentes en todos los casos y, sobre todo, las tácticas de vigilancia se fueron intensificando en los primeros años de la dictadura, algunos testimonios, como el de la dramaturga Perla Szuchmacher, señalan que salir hacia México a principios de 1976 no fue tan complicado porque los militares aún no se habían organizado y la vigilancia no era tan estricta en el aeropuerto como lo sería inmediatamente después (P. Szuchmacher, 2010).

En suma, no hemos encontrado en las variantes de salida del país ayuda de gobiernos extranjeros, partidos políticos y organizaciones militantes del país u organizaciones humanitarias del mundo, sino, más bien, partidas individuales, solitarias, “huérfanas”, que trazan una amplia cartografía: protagonistas que usaron sus propios pasaportes, pasaportes falsos, o que fingieron ser viajeros o turistas; salidas en forma clandestina, por el aeropuerto de Ezeiza o por el puerto de Buenos Aires; salidas que incluyeron el “enmascaramiento” o estrategias de simulación lindantes con operaciones o artificios propios de las prácticas profesionales de estos

⁷³ Daniel Korinfeld menciona la ausencia del espacio de despedida como “paradigma de la partida del exiliado, un ritual protector que falta, un momento en el que se pone en escena y es posible fijar el corte que implica, en su lugar, la soledad y el anonimato” (2008: 110).

artistas. En los relatos aparece mucho menos la programación que la urgencia: salidas compulsivas, huidas, e incluso en los casos en los que los protagonistas se encontraban en el extranjero, trabajando, por ejemplo, en festivales, las “salidas” pueden leerse en la decisión manifiesta de no regresar. Esta condición, como describimos, implica calibrar la noción de exilio desde el punto de vista ya no de las salidas forzadas, sino desde la imposibilidad del regreso⁷⁴.

En síntesis, en los relatos de salida se amalgama la dimensión del sujeto *aterrado*, en ese doble sentido que Jensen le atribuye a esta palabra: sujetos *sin tierra*, arrancados con violencia del lugar de origen, a la vez que sujetos desesperados por el miedo: “los protagonistas de este movimiento centrípeto vivieron la experiencia de saberse parte de un viaje que ante todo era una salida desesperada” (Jensen, 2010: 28). El miedo, conectado con las marcas de un régimen político que lo fabrica es, a la vez, el catalizador de un movimiento hacia afuera de ese régimen. Los testimonios dan cuenta del resguardo de la vida, vista desde el ángulo de refracción del miedo a la muerte. Más allá aun, del terror derivado de un Estado que puede proteger solo en razón de la continua amenaza de sanción⁷⁵. Terror y tierra tienen, en efecto, la misma etimología, ambos derivan del latín que significa *tierra*, pero también *infierno*, lugar desconocido, y, en su variante, *terreo*, significa aterrar, espantar, perseguir con terrores, hacer desistir por el terror (*Diccionario Esencial Latino*, 2008: 465). Así, la relación que aparece entre ambos términos es bivalente. Por un lado, el terror inscripto en la tierra; por el otro, el terror como impulso para salir de la tierra.

⁷⁴ Si bien, en términos biográficos, Copi es un dramaturgo argentino emigrado en París que, tal como él dice en el prólogo a la novela inconclusa *Río de la Plata*, “si alguna vez tuviera que decir cualquier cosa sobre el exilio, me cuidaría muy bien de escribirlo en primera persona”, el espacio que ocupa lo coloca en la tradición de los artistas argentinos que partieron a Francia por su propia voluntad y, podríamos afirmar, esa condición lo separa de aquellos que partieron por motivos políticos. Sin embargo, la emigración voluntaria, en el caso de Copi, convive con una razón propia de un exiliado político: la imposibilidad de retorno que sufre a partir del atentado en el teatro de l'Épée de Bois, el 2 de marzo de 1979, y que continúa hasta el regreso de la democracia. El exilio de Copi se liga en este punto al de Cortázar: “A lo largo de veintiocho años yo he vivido en Europa y nunca me sentí exiliado porque era una decisión personal, yo podía volver a mi patria cuando quería. Desde hace cinco años no puedo volver. Desde hace cinco años soy un exiliado como todos los demás” (En Boccanera, 1999: 18).

⁷⁵ Roberto Espósito (2003) afirma que “el Estado moderno no solo no elimina el miedo a partir del cual originariamente se genera, sino que se funda precisamente en él, haciéndolo motor y garantía de su propio funcionamiento” (61). En efecto, el Estado no tendría el deber de eliminar el miedo, sino, más bien, de hacerlo seguro.

6. Destinos exiliares: el mapa dislocado

A partir de 1976, los exiliados comienzan a diseminarse por distintas geografías. Jensen dice que, a diferencia de los exilios históricos, los motivados por la última dictadura argentina cubrieron en su diáspora toda la geografía del mundo, desde Suecia o los Estados Unidos hasta Australia, y desde México o Brasil hasta Francia, España o Italia. Sin embargo, esa dispersión no excluyó la existencia de geografías destacadas: España y México concentraron el mayor número de expatriados (2010: 25). Sznajder y Roniger dan cuenta de que México y Venezuela fueron los países principales donde residieron los exiliados argentinos dentro de América Latina (2013: 256). España, Francia, Italia, Suiza y Suecia constituyen, en ese orden, los países anfitriones centrales de Europa. La diáspora se extendió por América del Norte y, en menor medida, incluyó a sitios de asilo menos comunes como Australia e Israel. La elección de los destinos varía en cada uno de los relatos de los protagonistas, aunque los sitios principales de adopción son aquellos en los que encuentran mayores posibilidades de integración y de continuidad con sus proyectos de vida previos que incluyen, en muchos casos, sus programas estéticos y políticos. Resulta evidente, además, que la lengua común, como veremos, fue una variable privilegiada a la que atendieron los protagonistas para la elección de los países de destino. A continuación, una muestra parcial pero ilustrativa de esta nueva cartografía que los exilios de los dramaturgos y dramaturgas configuran.

- México: Pedro Orgambide, Kado Kostzer, Ricardo Halac, Humberto Constantini, Susana Palomas, Susana Rivero, Paco Giménez, Perla Szuchmacher, Coral Aguirre, Dardo Aguirre.

- Venezuela: Juan Carlos Gené⁷⁶, Andrés Lizarraga⁷⁷, Jorge Goldenberg, Juan Carlos De Petre, Aldo Boetto, Alberto Ravara.

⁷⁶ A excepción de un primer año de estadía en Colombia, motivada por el hecho de que en Bogotá se encontraba David Stivel. En Colombia, hacia 1976, Gené se encontró con el actor argentino Julio César Lima, referente de la televisión colombiana y con Reinaldo D'Amore, actor cordobés que llegó a Perú en 1952 y, entre muchas otras actividades, dirigió el Club de Teatro de Lima. En ese primer año en Colombia, Gené mencionaba haber estado con la actriz Zulema Katz, también exiliada, que luego se radicaría en Madrid. Gené recuerda su partida de Colombia como un segundo exilio: "El año que viví en Colombia me dejó un regusto de dulzura y simpatía por el país y por la gente... Dejar Bogotá fue como un segundo desarraigo. Y me costó bastante readaptarme" (Cosentino, 2015: 112).

⁷⁷ A excepción de sus primeros años de exilio en España.

- **Ecuador:** María Escudero, Arístides Vargas.
- **España:** Diana Raznovich, Susana Torres Molina, Eduardo Pavlovsky⁷⁸, Griselda Gambaro, Roma Mahieu, Aída Bortnik, Alberto Wainer, Jorge Eines, Ariel Ferraro.
- **Suecia:** Hugo Álvarez.
- **Italia:** Renzo Casali, César Brie.
- **Canadá:** Luis Thenon.
- **Suiza:** Cristina Castrillo.

Esta tentativa nómina de los países en los que los dramaturgos y dramaturgas optaron o debieron exiliarse es parcial y no incluye, justamente, a aquellos que no tuvieron una residencia fija, sino, más bien, un exilio *serial*⁷⁹, entendido como el desplazamiento subsecuente, y en ocasiones recurrente, de un sitio de exilio a otro, conforme los países en los que se asientan los exiliados restringen su libertad de acción tanto en la arena política como profesional.

Uno de los casos que eligen los historiadores Sznajder y Roniger para identificar la noción de *exilio serial* es el del actor, director y dramaturgo Hugo Álvarez⁸⁰, quien se exilió en 1974 en Perú por considerarlo uno de los pocos y cercanos lugares posibles de asilo, pero, luego de que las autoridades restringieran las actividades políticas de los refugiados, se sintió presionado y buscó reubicarse en un segundo sitio de exilio, en su caso, en Suecia⁸¹.

Bajo la lente de un *exilio serial* pueden leerse los sucesivos desplazamientos de Norman Briski, para quien su primer destino fue también Lima, Perú, ciudad donde estuvieron Nacha Guevara, Alberto Favero, Horacio Verbitsky, entre muchos otros artistas e intelectuales. Orientado por el escritor y cineasta Federico García Hurtado, Briski sale, junto con su compañera Marie Pascal, hacia Calca, a 70 kilómetros de Cuzco, donde estaba ubicada la Cooperativa Agraria José Zuñiga Letona. Tiempo después, García Hurtado comienza a llevar adelante el proyecto de su película, “Kuntur Wachana”, donde Briski participa inicialmente dirigiendo actores y, luego, ya que la mayoría de los extras y algunos de los actores hablaban

⁷⁸ A excepción de una primera escala en Uruguay y un breve período en Madrid.

⁷⁹ El concepto fue acuñado por Sznajder y Roniger (2013: 226).

⁸⁰ Para una mayor profundización en la trayectoria de Hugo Álvarez, actor referente del cine político de los años 70 (*Operación Masacre*, *Los hijos de Fierro*, *El familiar*, *Los traidores y Los Velásquez*), véase *Memorias de un actor exiliado* (2015).

⁸¹ Esta circunstancia es narrada en su autobiografía *Norman Briski. Mi política vida* (2013).

quechua, debe formar a un director peruano para ese rol⁸². Al ser derrocado el presidente de la llamada “Revolución de la fuerza armada”, Juan Velasco Alvarado, por el también militar Francisco Morales Bermúdez, Briski decide salir hacia Venezuela, aconsejado por García Hurtado, después de haber estado siete meses en Perú. En Caracas no logra estabilidad laboral dentro del campo teatral, pero funda dos grupos de teatro (“Grupo Petare” y “Grupo de La Ciudad”) de acción en los barrios, en consonancia directa con lo realizado por la experiencia del grupo Octubre antes de la salida de Briski de la Argentina⁸³. En su periplo por Venezuela, Briski vive un tiempo con Nicolás Casullo⁸⁴ y forman parte de un Comité de Solidaridad con la Argentina. Finalmente, en Venezuela solo se queda cinco meses y sale desde allí hacia Ciudad de México, donde vive en la casa de Mimí Langer⁸⁵. Si bien Briski considera que no logró tener una sostenida actividad en México, Adriana Puiggrós lo lleva a participar de Festivales de Teatro Popular:

Había cerca de cien grupos desparramados por todo el país. Creo que ni en Rusia se daba ese fenómeno. Por eso, México sorprende mucho. A mí me pareció que era el único país realmente

⁸² Por la dificultad de comunicarse con el elenco, Briski trabaja entonces sostenidamente con un director de actores brindándole clases de actuación y dirección. Forma parte de este modo de una suerte de cadena actoral mediante la cual brinda saberes de actuación en castellano a un director peruano que luego intenta trasplantar esos saberes a un elenco cuya lengua es en gran parte el quechua. Briski recuerda esta primera experiencia de su largo exilio: “yo me daba cuenta que todo lo que estaba viviendo allí era mi incursión libertaria, me estaba inyectando con la sangre de los pueblos originarios. Era único, muy exótico, pero también de un gran aprendizaje, que me hacía pensar que tenía que aprovecharlo al máximo” (Briski, 2013: 56).

⁸³ Para un cabal entendimiento del trabajo previo de Briski y las prácticas teatrales militantes con el grupo “Octubre”, ver la investigación antes citada de Lorena Verzero (2013).

⁸⁴ Unos años después, Casullo participaría de la revista *Controversia*, junto con grupo conocido como “Los Reflexivos”, integrado por Jorge Tula, Carlos Abalo, Jorge Aricó, Sergio Bufano, Rubén Sergio Caletti, Nicolás Casullo, Ricardo Nudelman, Juan Carlos Portantiero, Héctor Schmucler y Oscar Terán, entre los años 1979-1981. A su vez, durante su exilio mexicano, Casullo escribe su segunda novela, *El frutero de los ojos radiantes*, publicada en 1984.

⁸⁵ Mimí Langer se había desempeñado como médica en las Brigadas Internacionales de la Guerra Civil Española y había salido como exiliada política primero a Uruguay, luego a Buenos Aires, donde fundó la Asociación Psicoanalítica Argentina y se desempeñó como presidente de la Federación de Psiquiatras Argentinos. Sale hacia México en 1974, amenazada por la Triple A, y trabaja como docente de la UNAM hasta 1987.

americano. Se notaba el poder de un sitio que ha podido desarrollarse, a pesar de los gobiernos y todo lo que le cayera encima, “México es” (Briski, 2013: 58).

A pesar de sus contactos con Cantinflas y otros actores, las ofertas que tuvo a nivel profesional, sobre todo en televisión, no le interesaban, razón por la cual Briski vive el exilio, como él mismo afirma, *sobreviviendo y en situación de espera* (59), como un largo paréntesis, instancia transicional que parece prolongarse, y esta actitud de movimiento, de inestabilidad y de tránsito se ve tanto en los momentáneos trabajos que realiza como en las ciudades por las cuales va pasando y que, en su autobiografía, numera, estableciendo un orden sucesivo: “El exilio (I)”; “El exilio (II)”; “El exilio (III)”; “El exilio (IV)”; “El exilio (V)”, “El exilio (VI)”. Esa notación no solo da cuenta de las ciudades por las cuales Briski transita en su vertiginosa errancia, sino que, además, leídos los nombres de los capítulos desde su más llana literalidad, entendemos que cada uno es un nuevo exilio; ya no un exilio en un país de destino, sino seis exilios diferentes y uno central, el primero, que se actualiza cada vez que Briski vuelve a salir. Luego de su estadía en México, como una rúbrica de su continua errancia, Briski dirá: “uno busca y no termina nunca de encontrar el lugar” (59). En el ejemplo de Briski, sobre el que hacemos foco, puede leerse una matriz general que involucró los derroteros de muchos otros dramaturgos y dramaturgas exiliados. En muchos casos, no se trata de un desplazamiento con un recorrido y un sitio de destino fijos, sino, más bien, el pasaje de un lugar a otro: el exilio como el movimiento sin llegada, un cúmulo de itinerarios inconclusos, un continuo errar. A pesar de las frenéticas experiencias estético-políticas de Briski afuera del país, su autobiografía ofrece la imagen de la errancia propia del desplazado, del que viaja porque experimenta, en todas partes, una sensación de desalojo.

A la par del caso paradigmático de Briski, Vicente Zito Lema vivió un exilio serial constreñido a circunstancias políticas particulares, que lo obligaron a irse de España para pasar por Francia y Suecia, hasta llegar a Holanda (Zito Lema, 2016). Como si viviera una suerte de *recursividad del exilio*, Zito Lema dice lo siguiente:

Yo voy directo a España y de España me expulsan, de una manera dura de mi parte. Al poco tiempo de estar en España me invitan a un reportaje con Eduardo Galeano, Alberto Szpunberg, Ricardo Carpani; armamos un pequeño núcleo en la costa de Barcelona.

Nos invitan a un reportaje público. Justo había venido el rey de España a Argentina y se había reunido con Videla. Nos invitan a Galeano y a mí. Galeano siempre fue muy diplomático, y yo no lo era. Eduardo denuncia muy elegantemente y a mí esas preguntas previas no me las hacen, me tiran: Zito Lema, usted sabe que nuestro rey, que parecía Dios para ellos, usted, como tantos otros, dicen cosas espantosas del gobierno argentino, y usted sabe que el rey de España se entrevistó con el presidente argentino, ¿qué opina? Mire, no es presidente, sino dictador. Y cuando alguien le da la mano a un asesino, aunque sea el rey de España, siempre le va a quedar la mano manchada de sangre. Por eso, me tuve que ir de España (Zito Lema, 2016).

Por problemas de adaptación en las sucesivas tierras de asilo o por fluctuantes búsquedas personales y artísticas, muchos otros dramaturgos no se situaron en un lugar, sino que fueron acrecentando el ritmo de sus desplazamientos, en exilios nómades, como los que vive Alberto Adellach, pasando por Madrid, México y Estados Unidos; Manuel Puig, por Brasil, Italia y México; David Viñas, entre Madrid y México; Horacio Peralta, por Panamá, Costa Rica y Francia; Cheté Cavagliatto, primero en España y finalmente en Alemania; Roberto Videla, por México e Italia; Cristina Castrillo⁸⁶, en sus primeros cuatro años de exilio en Colombia, Venezuela y España hasta que finalmente se asienta en Suiza; Ernesto Suárez, por Lima, Ecuador y España; Dardo Aguirre y Coral Aguirre⁸⁷, primero en México y luego en Italia; Luis Thenon, luego de pasar por Venezuela, Puerto Rico, Estados Unidos y República Dominicana, se establece en su país de adopción, Canadá.

Entonces, si bien en muchos casos los exilios seriales se han conformado debido a circunstancias políticas cambiantes en el país anfitrión, en consonancia

⁸⁶ Castrillo (2015), en la entrevista realizada, relata su periplo: "Entre mi salida de Argentina y mi llegada a Suiza tendrán que pasar cuatro años. Colombia, Venezuela, España. De una ciudad a otra, de un lugar a otro, de un país a otro. Este ciclo encierra aún más esa búsqueda personal iniciada con la separación del L.T.L. Suiza no fue una decisión, fue una contingencia más...".

⁸⁷ El Grupo bahiense Teatro Alianza comenzó a recibir amenazas de la Triple A luego del estreno en 1975 de *Puerto Whitte. Historia de una pueblada*. En 1975, el grupo se fue de gira por Latinoamérica. Al regreso, Coral Aguirre, Dardo Aguirre y Enrique Pupko fueron secuestrados y estuvieron en prisión hasta sus respectivas salidas a México, en 1978 (En Aguirre, 2015).

con las voluntades de los exiliados por continuar luchando contra el gobierno que los forzó a salir; también las duras circunstancias laborales y la búsqueda de otros horizontes profesionales impulsaron las sucesivas salidas de un país a otro.

En otros casos, el desplazamiento continuo fue una decisión y una estrategia operativa en función de los trabajos de solidaridad y denuncia contra la dictadura. Como en el caso del grupo teatral cordobés Bochinché:

Teníamos que ir pueblo por pueblo denunciando la dictadura [...] Nosotros salimos con nuestro teatro de títeres y nos recibe la Cruz Roja de Lima. Nos instalamos en el hospital de la Cruz Roja y ahí empezamos a hacer función y adaptábamos la obra a cuestiones que tenían que ver con la salud y la Cruz Roja, pero lateralmente poníamos el conflicto político. Recorrimos todo Perú, Ecuador, Colombia, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Guatemala y entramos por el sur a México. Esto fue parecido, con algunas variantes, a otros del grupo cordobés (Palomas, 2016).

Más que un exilio serial promovido por las circunstancias políticas, el grupo Bochinché llevó a cabo una itinerancia programática: las obras se construían en el pasaje y el traslado, de un pueblo a otro, de la sostenida actividad de difusión del conflicto político y la denuncia antidictatorial⁸⁸.

A los motivos que refieren Sznajder y Roniger para entender la matriz compulsiva de los exilios seriales, se suman otras variables. Dado que la mayoría de los protagonistas pensó el exilio como una estancia transitoria y breve, muchos prefirieron no alejarse tanto de la Argentina hasta que el recrudescimiento de las circunstancias políticas comenzó a instalar la noción de un exilio de largo plazo que impulsó, en consecuencia, el desplazamiento por sucesivos países de destino. En los casos en los que se portaba documentación falsa, también las opciones de ir por tierra eran más sencillas —y más económicas—, razón por la cual en el plan de algunos exiliados el primer destino no se figura como el destino único o final. También, los viajes por tierra implicaban un menor peligro en los controles fronterizos. Las preguntas que formula Samanta Viz Quadrat (2007) en su estudio sobre los exiliados

⁸⁸ Para una ampliación del trabajo del grupo y de otras experiencias de nuevo teatro cordobés dirigido a niñas y niños, durante los años 60, 70, y su continuidad en el exilio hasta los 80, véase el trabajo conjunto de Patrignoni y Fobbio (2011).

argentinos en Brasil pueden extenderse a gran parte de los exiliados políticos en diferentes países: si era una buena idea registrarse en los consulados; si se le podía contar a los ciudadanos de los países de adopción los motivos del exilio; si en tierra extranjera se estaría definitivamente a salvo de la violencia política; cuán largo era el brazo de la represión.

Como experiencia radical en la diseminación y segregación del campo teatral argentino, el impacto del exilio comienza a habilitar nuevas prácticas teatrales a la vez que establece conjuntamente una nueva cartografía, que inaugura un sistema de relaciones inéditas entre Buenos Aires y el teatro del mundo: Latinoamérica, Europa, Estados Unidos (Dubatti, 2008). Así, los dramaturgos y dramaturgas se dispersan, de forma individual, por distintas geografías, estableciendo una diseminación inédita que, como veremos, se propaga a escala transnacional, al igual que ocurre con otros exilios teatrales latinoamericanos. La anécdota que narra Orlando Rodríguez en “El Teatro Latinoamericano en el exilio” (1982: 58) es una sugestiva muestra de lo antedicho. En el Concurso Casa de las Américas de 1978 se presentaron un total de ochenta y cinco obras teatrales, de las cuales la mayoría habían sido enviadas desde distintos lugares del mundo y, casi ninguno, desde el propio país de origen de los autores.

7. Fantasmas sin territorio

El exilio teatral se presenta, desde la vasta trama testimonial de los protagonistas, como un exilio sin referentes: sin organizaciones que articulen las salidas del país; sin organizaciones que articulen las llegadas a los países de adopción; sin responder a una línea política homogénea, desprovistos de referencias insoslayables, independientes, solitarios, los exilios políticos en el campo teatral son exilios huérfanos.

En el caso particular de las dramaturgas y dramaturgos que comienzan a abandonar el país en 1974 abundan las diferencias para pensar cada uno de los exilios: distintas fechas de emigración; distintas trayectorias políticas; distintos motivos y formas de salidas; distintos países de acogida; distintas experiencias respecto del devenir de la profesión en tierra extranjera. La diferencia parece ser el atributo que con mayor constancia abunda en los relatos; la diferencia como la matriz que unifica y articula una experiencia que, de todos modos, está grabada con una marca común, idéntica en todos los casos: el exilio vivido como una pena impuesta, como una no opción.

En este capítulo buscamos formular una serie de preguntas fundamentales para modelar el objeto en cuestión: ¿qué entendemos por exilio? ¿Quiénes son los dramaturgos y dramaturgas que se fueron del país? ¿Cuándo se fueron? ¿Por qué se fueron? ¿Cómo se fueron? ¿A dónde se fueron? Las respuestas que surgen, además de parciales y provisionarias, son múltiples. A pesar del dificultoso trabajo de ordenar el caudal testimonial y repensar figuraciones comunes en torno a una trama que es compleja y poliédrica, parafraseando la pregunta de Jensen, insistimos: ¿dónde está el denominador común, cuál es el factor que permite identificar la diversidad de los exilios como partes de un acontecimiento colectivo? En el traslado de esta pregunta hacia la materia que nos ocupa, se suman otras variables a las ya mencionadas: distintas ubicaciones en el campo teatral argentino; distintas trayectorias; distintas tendencias estéticas —de uno u otro lado, e incluso en el medio, de la aparente división dicotómica de la época: realistas/absurdistas—; distintos vínculos con la práctica dramatúrgica: autores que dejan momentáneamente de escribir en el exilio, actores que devienen dramaturgos en el exilio, directores que hacen una inmersión temporal en la dramaturgia, entre otras variantes sobre las que nos detendremos más adelante. La pregunta que nos interpela reaparece: ¿cómo dar cuenta de las experiencias, en su diversidad y dispersión, sin hacer de ellas un objeto “arrinconado y disminuido por las disecciones, normalizaciones e interpretaciones?” (Franco, 2008: 29). En este mismo sentido, Noé Jitrik exhorta desde México, en 1979, a producir historias sobre el exilio que puedan modular un análisis que sería siempre más rico en cuanto tomara como objeto a la totalidad de los exiliados y no a un sector reducido; el exilio, desde una trama global, panorámica, general, y no solo desde la marca de un padecimiento, sino como una plataforma de diversas experiencias de análisis⁸⁹.

La afirmación —el exilio es algo que debe narrarse en plural— y la pregunta —qué es lo que singulariza a ese plural— están en la base de nuestro problema. Los exilios son profundamente específicos, develan una dimensión

⁸⁹ Este texto es producto de la ponencia que Jitrik desarrolló en la “Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad en la América Latina de los años 70”, realizada en Caracas, Venezuela, del 21 al 27 de octubre de 1979. Luego, fue editada por Sudamericana como parte de un libro mayor, *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*, integrado por relatos que, en su amplia mayoría, fueron escritos en los primeros años de su exilio. El propósito de escribir historias generales sobre el exilio es, para Jitrik, dada la coyuntura, un modo de ordenar los debates internos del exilio y de organizar en el campo general las tareas de solidaridad, denuncia y lucha contra la dictadura.

de la experiencia que no puede ser fácilmente objetivada, a la vez que se inscriben en un proceso que involucra a un colectivo, cuyas marcas y señales pueden distinguirse como parte de una totalidad. ¿Cómo dar cuenta de esa especie de *heterogéneo común* tan propio de las experiencias de exilio? ¿Qué tipo de exploraciones colectivas, qué tipo de formas comunes y de puestas en relación se establecen entre los dramaturgos que salen del país? Vicente Zito Lema, Aristides Vargas, César Brie, en respectivas entrevistas, han remarcado la desorganización del exilio teatral: un exilio desmembrado, hecho de salidas individuales, disperso en las más remotas geografías⁹⁰. Sin embargo, a pesar de la diseminación que produjeron los exilios, hay muchas aristas que trazan una red de relaciones, de flujos, que construyen prácticas de enunciación colectiva, incluso cuando los dramaturgos se desconocen entre sí y cuando el exilio oblitera, justamente, aquello que los reunía en un campo teatral común y situado.

En este sentido nos referimos a una *comunidad desconocida*: desconectados por la experiencia del desarraigo, incomunicados, desarticulados de cualquier noción de totalidad⁹¹, los exilios desarman y reelaboran aquello que podríamos llamar una “cultura teatral” instituida. Siguiendo a Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia*, entendemos por cultura un conjunto de ideas más o menos articuladas, a la vez que un repertorio de acciones que se vincula a un conjunto de formas materiales y de instituciones que facilitan la exhibición y circulación de una serie de productos culturales y que favorece un tipo de encuentro con los sujetos a los que están destinados (Laddaga, 2006: 22). Algo así, dice Laddaga, como aquello que Rancière denomina “régimen de las artes”, un tipo de vínculo entre los modos de producir prácticas, las formas de visibilidad que adquieren esas prácticas y los modos de conceptualización de unas y otras. Laddaga pone este concepto en vínculo con lo que Michel

⁹⁰ Jensen sostiene que, siendo un destierro numeroso, a diferencia del de los republicanos españoles que huyeron tras la derrota de 1939, este no tuvo un carácter organizado. Lo antedicho no oblitera casos como los de las cúpulas de las principales organizaciones armadas que en 1976 evaluaron salvar a sus militantes estratégicos y dieron la orden de repliegue al exterior. Tampoco que muchas de las acciones individuales que llevaron al destierro fueron producto de decisiones tomadas colectivamente o en el seno de la organización política o política militar que los encuadraba (Jensen, 2010: 21).

⁹¹ Con esto nos referimos no a una totalidad homogénea y cerrada, sino, más bien, a una serie de rasgos y componentes de diversas genealogías y recorridos, que de algún modo forman constelaciones culturales que hacen sistema entre sí, es decir, que establecen vínculos, relaciones y formas de distribución y visibilidad.

Foucault llama “episteme” o lo que Thomas Kuhn considera “paradigma”: un marco general sobre el cual cobran significación las operaciones particulares. Los exilios, añadimos, funcionan como un modo radical de trastocamiento del marco general y de redefinición de las operaciones particulares. Se trata, entonces, de una redistribución de las prácticas, de los agentes, de las instituciones: en consecuencia, lo que se encuentra en juego es un nuevo *reparto de lo teatral*. Para Rancière aquello que se redistribuye en el reparto de lo sensible son las relaciones entre *modos de hacer* y *modos de decir* que “dibujan de este modo 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” (2014: 63).

Como dijimos, a lo largo de las páginas precedentes buscamos visualizar los modos en que una suma de individualidades debe abandonar forzosamente su país de origen, en plan de trazar una periodización, una serie de formas y motivos de salidas, y una cartografía, aunque parcial, que implique reconocer los desplazamientos de los dramaturgos argentinos en las más diversas geografías. De algún modo, estas preguntas van tramando la instauración de aquello que llamamos la *comunidad desconocida*: ya no la historia de una comunidad orgánica, no la historia de una organización colectiva, articulada, sino, más bien, la historia de una serie de dramaturgas y dramaturgos exiliados que, aun sin saberlo, de manera independiente e individual, arman desde distintos territorios una serie de relaciones, de modos de enunciación colectiva y, sobre todo, de preguntas sobre los nuevos vínculos que trama el teatro con la identidad, el territorio, la lengua y la política.

Esta comunidad, justamente, por su naturaleza exiliar, no se inscribe en un territorio y un Estado. En este sentido, el concepto de Benedict Anderson (1993), *comunidades imaginadas*, permite entender que la nación es una comunidad política imaginada porque, aunque los miembros de las naciones se desconocen entre sí, conservan una cierta imagen de las relaciones que los unen. No existe, entonces, para Anderson, una “comunidad verdadera”, como la clase social, por ejemplo, frente a una “comunidad falsa”, como la nación: todas las comunidades lo suficientemente grandes como para que no sea posible el contacto físico entre ellos son comunidades imaginadas. De modo que las nociones de verdad o falsedad no servirían para distinguir una comunidad, más bien las comunidades existen por el modo en que se las imagina. La nación es, según Anderson, una comunidad política imaginaria e imaginada, a la vez que intrínsecamente limitada y soberana. La nación es una

comunidad porque, a pesar de las desigualdades y la explotación que siempre existen dentro de todo grupo social, esta se concibe como una camaradería horizontal⁹².

La comunidad desconocida que aquí imaginamos se despliega en varios sentidos. En muchos casos, los protagonistas se desconocen entre sí, forman parte de distintas generaciones o de distintos sectores del campo teatral del que, forzosamente, salen. A su vez, desconocen hacia dónde se han ido los otros exiliados, desperdigados en distintas geografías. Son, también, desconocidos por el campo teatral de origen o, al menos, el campo teatral de origen comienza a desconocer los trayectos que sus respectivas obras realizan en el extranjero. Finalmente, son, en la mayoría de los casos, desconocidos para los países de destino, para las nuevas sociedades que habitan, para las nuevas culturas teatrales en las que ingresan. En efecto, la comunidad desconocida formada por los escritores teatrales exiliados es, como ya señalamos, un objeto heterogéneo, en el que aparecen yuxtapuestas diferentes experiencias y escrituras enlazadas, unidas por el desarraigo.

¿Cómo se pertenece, entonces, a una comunidad desconocida? Una comunidad desconocida es, desde ya, un concepto paradójico, contradictorio, en tanto una comunidad se produciría en presencia; esta es, más bien, una comunidad en ausencia, que construye relaciones diacrónicas y que se relaciona no desde la proximidad, sino desde la distancia. La idea de comunidad no debería entonces pensarse aquí en términos territoriales⁹³: la plataforma de esa comunidad es el desconocimiento, la diferencia, la otredad, las otras lenguas, las otras culturas teatrales. Comunidad que no se definiría por una localización espacial, sino por una *fuerza* —por forzada, por involuntaria, pero también por enérgica— de desterritorialización. La palabra *desterritorialización* tampoco debería entenderse literalmente: no es que los autores se desterritorializan porque se van, sino que se desterritorializan porque no se van, o, justamente, porque lo que se va logra volver a conectar con un común, logra volver a hacer de ese afuera un adentro, de ese exterior un interior.

⁹² Benedict Anderson considera que dos formas de la imaginación que florecieron en el siglo XVIII, la novela y el periódico, sirvieron de estructura de base para dar lugar al surgimiento de la comunidad imaginada de la nación (1993: 47).

⁹³ Verzero (2013) interpela sentidos, formas y alcances del concepto de comunidad a partir de los rasgos distintivos de los grupos de teatro militante. Allí Verzero observa, a partir de los estudios de Shils, de 1961 y de Geertz, fechado en 1983, que la comunidad no se define por compartir un mismo territorio (340).

Nuestra idea de comunidad no existiría nunca en los términos de unidad, totalidad, identidad, del mismo modo en que Didi-Huberman considera que la noción de *pueblo* no existe en sí misma porque, aún en un caso de aislamiento como puede ser el de una población íntegramente autóctona, supone un mínimo de complejidad, de impureza que representa la composición heterogénea de esos pueblos múltiples y diferentes. No hay, para Didi-Huberman, un pueblo: siempre hay pueblos coexistentes, no solo de una población a otra, sino incluso en el interior —el interior social o mental— de una población.

Siempre es posible hipostasiar al pueblo en *identidad* o bien en *generalidad*; pero la primera es ficticia y está destinada a la exaltación de los populismos de todo tipo mientras que la segunda es inhallable, como una aporía central para el conjunto de las “ciencias políticas” e históricas” (Didi-Huberman, 2014: 70).

La comunidad desconocida lo que hace justamente es formular una continua tensión entre lo territorial y lo nacional, a partir del armado de ficciones teatrales migrantes, que se constituyen *entre* los límites de los Estados, las culturas y las lenguas.

¿Cómo hablar de un *nosotros* en la dispersión, cómo hablar de una comunidad *dispersa*? Como veremos en los capítulos posteriores, muchas de las prácticas teatrales en el exilio se manifiestan como actos de resistencia colectivos, temporarios, que buscan reconstruir subjetividades laceradas y afirmar algo en torno al fracaso de las tácticas divisionistas del Estado autoritario: el exilio como instancia de reunión y el teatro como una práctica eminentemente colectiva. Lo que el exilio en el campo del teatro parece oponerle a la tan difundida imagen de la derrota y la fractura es la práctica teatral como un modo de habitar algo común, cuando justamente no hay un territorio geográfico común a ser habitado. Cuando los vínculos se han quebrado, cuando el exilio ha pulverizado una compleja trama de relaciones, la práctica teatral se revela como un nuevo modo de invención de vínculos. Lo que hacen las dramaturgas y dramaturgos exiliados es reinventar en sus prácticas y en su escritura un nuevo modo de habitar un territorio. Si, en los términos de Derrida (2003), construir una estructura es *habitarla*, los exilios teatrales revelan un intento de reconstrucción en la lejanía: habitan en la Argentina, fuera de la Argentina. Habitan esa imposibilidad.

¿Qué es lo común para estos dramaturgos exiliados? Como ya señalamos, Espósito (2003) advierte que lo común suele relacionarse con una identidad de

propiedad, que puede ser étnica, territorial o espiritual. Los miembros de una comunidad serían, entonces, “propietarios de lo que le es común” (25). Espósito desarma e invierte este significado para advertir que en las lenguas neolatinas “común” es, a la inversa, lo impropio, lo que no es propio. Antes consideramos que esta impropiedad es, justamente, un modo de relación: la ausencia, lo que ya no tienen, es lo que une a estos dramaturgos y dramaturgas. En esa ausencia se inscribe, como dirá Espósito, una deuda: una carga y un encargo. Esa modalidad carencial, esa desapropiación es, casi paradójicamente, un común para esta comunidad: lo común como la carga y el encargo que devienen de la pérdida de cualquier apropiación.

Cada uno de los exilios de los escritores teatrales forma una unidad independiente en razón de una experiencia singular, intransferible. Sin embargo, las experiencias de los exiliados revelarían un componente social y cultural que desborda los límites de una subjetividad aislada y autónoma. En este sentido, retomando el epígrafe inicial: detrás del *yo* que enuncia el exilio se esconde siempre un *nosotros*. Ese *nosotros* se relaciona con la definición de comunidad que Jean-Luc Nancy expone en *La ciudad a lo lejos*: “la comunidad es el fantasma ya perdido para siempre de la sociedad” (12). En este caso, la comunidad expulsada se presenta como un fantasma sin territorio que, aunque no puede ser visto, no deja de orbitar alrededor del territorio prohibido.

CAPÍTULO II

LA VIDA EN
SUSPENSO:
AFECTIVIDAD,
LENGUA Y TRABAJO
EN EL EXILIO

LA VIDA EN SUSPENSO: AFECTIVIDAD, LENGUA Y TRABAJO EN EL EXILIO

¿Cuánto exilio es capaz de soportar un ser humano?

PETER SLOTERDIJK, *ESFERAS II*

1. La transitoriedad

A través de una narrativa testimonial que abunda en metáforas terrestres, el exilio ha sido representado mediante las imágenes de un sujeto arrancado de su raíz, un árbol sin su tronco, en suma, un sujeto des-terrado. De Diego (2003) dice que la fragmentación identitaria dio lugar, previsiblemente, al oxímoron y, entre tantos, el más difundido ha sido atribuido de modo alternativo a Eduardo Galeano y a Enrique Silberstein⁹⁴: “el amargo caviar del exilio” o “el amargo caviar de la distancia”⁹⁵. Ambas figuras son deudoras del sintagma que Shakespeare acuñó y que se volvería célebre: “el pan amargo del exilio” (*Ricardo II*, Acto 3, escena 1), a su vez, con antecedentes previos en Dante, quien había contribuido a esta serie metafórica con el “sabor amargo” del desterrado, que se llena la boca del pan de extraños⁹⁶.

En los testimonios, los primeros tiempos en el extranjero son narrados, con insistencia, como un período de suspensión, de parálisis y, en sus variantes más radicales, de quiebre y fractura. Sea cual sea la experiencia particular en cuestión, como señala Crespo Buiturón (2012: 91), subyace la idea de la tradición bíblica judeo-cristiana de la pérdida del espacio original, el desplazamiento y dislocación, la nostalgia por el “Paraíso perdido”, que se instalan en las distintas culturas occidentales y que, con Ovidio como umbral, se han convertido en tópicos literarios-filosóficos.

Este capítulo se propone advertir cómo, con mayor o menor énfasis, el exilio conlleva desarraigo, pérdida del hogar, rupturas afectivas, en suma, duelos.

⁹⁴ En 1979, Alberto Adellach (1986) le adjudica la frase “el amargo caviar de la distancia” a Enrique Silberstein.

⁹⁵ Su difusión tuvo que ver, quizás, con el título de una entrevista a varios escritores exiliados publicada en la revista *Humor*, titulada “No fue un plato de caviar, pero...” (En de Diego, 2003: 141).

⁹⁶ Ver: M. Raffin (2011: 29): “Exilio y potencia en la perspectiva agambeniana”.

Todas estas figuras que se conectan con la situación de destierro, enraizadas en la problemática de la vida cotidiana, se trasladan en una primera etapa, como veremos, a la práctica dramática. ¿La cartografía de los territorios de experiencia de los dramaturgos exiliados nos permite iluminar, a su vez, la cartografía de sus territorios dramáticos? ¿De qué modo la experiencia vital del exilio afecta a las escrituras de esta comunidad desconocida?

El primer tiempo de destierro acarreó motivos físicos, económicos, anímicos, de preocupación y de angustia que hicieron que el trabajo se demorara (Costantini en Boccanera, 1999: 194). La dimensión subjetiva de la experiencia suele abreviar aquí, casi como un lugar común en la trama testimonial del exilio, en una condición suspendida de la existencia. En el relato de los protagonistas, el exilio fue vivido como un prolongado estar de paso; la perspectiva de un exilio breve, cimentada en el deseo de regresar al país lo antes posible, fue habitual en la mayoría de los exiliados⁹⁷.

Para muchos, asumir el estatuto de refugiado era visto, simbólica y materialmente, como una resignación y, con ello, estaba la sensación de abandonar una causa, un sentido de pertenencia, una territorialidad y una historia política, social y teatral compartida. Instalarse definitivamente en un nuevo país de residencia era cargar, como afirma Marina Franco, con una serie de connotaciones negativas que iban desde una cierta vergüenza porque implicaba desear algo estrictamente personal, una carga de culpa por los que se quedaban, por los muertos, por el abandono de una causa política o, simplemente, por la posibilidad de vivir en mejores condiciones que quienes permanecían en Argentina bajo el autoritarismo y la penuria económica (Franco, 2008: 78). De este modo, sobrevolaba en el imaginario exiliar el temor a que el nuevo arraigo se transformara en, o sea leído como, una actitud complaciente con la dictadura.

Algunos llegaban a Canadá y pedían asilo, yo nunca lo hice. A veces me pregunto por qué. Por no querer hacerlo me expulsaron

⁹⁷ El caso argentino es homologable aquí al caso del exilio español documentado por Dora Schwarzstein (2001), quien recoge testimonios en los que los refugiados pensaban que no iba a durar tanto el tiempo de estar fuera de su tierra. Por su parte, Sznajder y Roniger piensan la variable de la transitoriedad a escala transnacional, al plantear que los exiliados políticos latinoamericanos imaginaban a su salida un rápido retorno y, de hecho, la extensión de los regímenes autoritarios los forzó a permanecer en el extranjero durante períodos relativamente largos (2001: 390, 391).

varias veces de Canadá en los primeros seis meses. Iba a los Estados Unidos dos o tres días y volvía a entrar y a recomenzar los trámites. Los francocanadienses siempre me ayudaron. Y al final me quedé a vivir allí, casi como un inmigrante más, pero sin poder olvidar jamás el sentimiento de haber perdido una parte de mi vida en el desarraigo abrupto, no programado (Thenon, 2015).

Daniel Korinfeld (2008: 119), en su estudio sobre los jóvenes militantes en el último exilio argentino, considera que la pérdida de la casa y de la tierra, conjuntamente con experimentar el efecto de estar proscripto; es decir, deslegitimado y probablemente en condiciones de ilegalidad, son elementos que empujan al pasaje del ilimitado *espacio del afuera*, un mundo abierto en el que las referencias, la lengua, los sentidos no son un mismo territorio compartido. Korinfeld liga esta reflexión a la lectura metafórica de Giorgio Frank (2005), para quien el desierto es “el espacio —real y simbólico— dentro del cual el exiliado se mueve, un espacio ilimitado e informe” (119). Sin embargo, a diferencia de cualquier espacio abstracto, el exiliado se apoya en la propia experiencia de un *yo* que, provisoriamente, no tiene otro sostén y otra consistencia que la del espacio. Si ese espacio se abre, como el desierto, ilimitado e informe, se tratará entonces de trazarle límites y de buscar habitarlo.

Muchos elementos se conjugan para que esto no ocurra en los primeros tiempos de exilio. Las noticias que llegaban sobre la persecución sistemática, el pensamiento en torno a los compañeros secuestrados y la cercanía de la muerte se articulan en esas sensaciones con la desolación que produce el nuevo paisaje, la apertura forzada a otra inscripción cultural y territorial, el armado de una nueva existencia en el exilio. En consecuencia, los exiliados pusieron en funcionamiento una serie de mecanismos de defensa, ostensibles en el rechazo del país de acogida y también, de modo más fáctico o empírico, en las gestiones administrativas necesarias para quedarse o, en otro plano, para incorporar tanto la nueva lengua como las diversas variaciones de la lengua propia, según el país de destino. En algunos casos, estas tensiones estuvieron acompañadas por el repliegue sobre la propia comunidad y, continuando con Franco, uno de los modos más legibles de este malestar fue el deseo imperioso de volver a la Argentina y el pensamiento obsesivo sobre el país dejado (Franco, 2008: 72).

Los dramaturgos y dramaturgas que han testimoniado sobre su experiencia exiliar coinciden en este punto tantas veces cristalizado en las historias de exiliados políticos: la salida del país era imaginada como

circunstancial, parentética, breve y, en definitiva, los regresos se figuraban como algo más o menos inminente. Con el correr del tiempo, el recrudecimiento de la situación política en Argentina comenzó a minar la perspectiva de un breve lapso de exilio y a instalar la evidencia concreta de un dilatado destierro:

En principio, la idea de que el enemigo era mucho más feroz de lo que imaginábamos. Segundo, que nos íbamos por un mes, no pensando llegar a México, nos íbamos para volver pronto (Palomas, 2016).

Nos fuimos creyendo que en dos años como máximo íbamos a volver (Wainer, 2015).

Para nosotros estaba en claro que, dentro de dos o tres mes, estaríamos de regreso y todo lo demás sería solo un recuerdo. Calculamos mal. Un largo exilio comenzaba para mí y para mi familia (Álvarez, 2014: 99).

En este sentido, la condición de exiliado se presenta como una variedad especial de trashumante, diferente al inmigrante, que siente el deseo y la necesidad vital de mimetizarse e integrarse en la patria que ha elegido, pero también diferente al viajero, más bien, una especie de “agujero que está pensando siempre en regresar y eso lo desestabiliza a él mismo y a su entorno y pervierte cualquier relación que pudiese adquirir ánimo de permanencia” (de Diego, 2003: 147). Ni inmigrantes ni viajeros, la resistencia a echar raíces en una nueva cultura se revela como una clave de la condición exiliar: perder el hogar no clausura la posibilidad de recuperarlo. ¿Qué tipo de espacio ocuparán, mientras tanto, los exiliados?⁹⁸

El director y dramaturgo Jorge Goldenberg, en entrevista con la investigadora Marina Pianca, dice que la transitoriedad está ligada a una permanente sensación de aislamiento y de rechazo de las condiciones culturales,

⁹⁸ Horacio Salas marca la distinción entre exilio y emigración en *Tierra que anda*: “el exilio se diferencia de la emigración voluntaria en algo esencial: el deseo. Aunque no sea del todo cierto, uno elige el instante de la partida y supone que también podría fijar la fecha de regreso. El exiliado, en cambio, es un expulsado, ignora si alguna vez podrá volver a su país, y su viaje posee las características de lo impuesto por la fuerza, de una injusta condena, de una sentencia sin término (En Boccanera, 1999: 191).

sociales y políticas del país de origen. Lo que se manifiesta, en efecto, es un *estar afuera*, una situación de excentricidad que no permite situar al exiliado ni en una ni en otra parte, más bien en una especie de vida liminal, zona media, franja de indistinción:

Yo estaba en Venezuela y escuchaba una sirena de policía y sabía que no era para mí, en primer lugar; en segundo lugar, por más que yo sea un latinoamericano consciente y me preocupara la realidad política venezolana, no estaba comprometido porque el país es de los venezolanos... Yo puedo tener una opinión, pero no me va la vida en ello... El exilio, en ese sentido, tiene estas paradójales ventajas. Tiene toda la otra desventaja que es el desarraigo, ser víctima del chauvinismo, etc., pero tiene esa ventaja que al volver la has perdido. Esto también se vincula con la sensación del encierro. Esto que vos me decís de la gente que optó por vivir seis meses acá y seis meses afuera significa tener un pie afuera no solo por si hay que salir otra vez escapando (que siempre hay que tenerlo presente), sino por una especie de fantasma de chatura, de aislamiento, de estar fuera de lo que pasa en el mundo porque el mundo está en otro lado. [...] una sensación de encierro: el mundo queda en otra parte. Además, está el hecho de que los lugares donde has vivido se convierten en carencias, porque te comprometes afectivamente... (Pianca, 1991: 101, 102).

Pacho O'Donnell (2014) menciona la figura sombría del desterrado que siente su vida suspendida. *Exul umbra* es la voz latina que recrea el tópico del exiliado como una sombra:

Una dificultad es la de tener siempre pendiente el regreso, la convicción de que el futuro transcurrirá en su lugar de origen, que el destierro es solo provisorio. Pero es este un tiempo fuera de control para el exiliado. ¿Cuándo se podrá volver? Mientras, estar siempre listo para el regreso (he conocido quienes nunca deshicieron sus valijas durante los años del destierro) descifrando los sonidos llegados desde el otro lado del mar. Interpretándolos muchas veces de acuerdo al deseo, como cuando Rafael Alberti, en 1959, dieciséis años antes de la muerte de Franco se mentía en

su “La arboleda perdida” que “vientos de libertad” soplaban en su España y que “pronto llegaría la hora de regreso” (O’Donnell, 2017).

El “acá” y el “allá”, como pares deícticos que insisten en los testimonios, son las marcas discursivas que instaura esta experiencia entendida desde una duplicidad temporal y espacial, pero también lingüística, cultural y afectiva, de intereses que no llegan a reunirse:

Cuando estás en el exilio y hay una huelga, vas como un curioso, podés estar a favor porque tiene una serie de objetivos muy honestos, pero no lo sufrís en la carne como pasa acá cuando hay una manifestación. Acá mi corazón participa, allá no (Halac, 2017).

Había una realidad reproductiva, la realidad no nos motivaba, no era tan fácil qué hacer allá, nosotros no entendíamos qué ocurría en México, no podíamos involucrarnos en esa realidad (Giménez, 2017).

Norman Briski cuenta una anécdota que reafirma el carácter transitorio de la vida exiliar⁹⁹:

Mi hijo no se despegó nunca de la madre durante el exilio. Era la única referencia que podía mantener, y si vos le decías a mi hijo ¿por qué no vas a jugar al fútbol?, te decía “estás loco, a ver si me hago amigo”. Era un chiste de mi hijo (2013: 22)¹⁰⁰.

⁹⁹ Tantas veces recreada la figura del exilio desde la lente de la transitoriedad, Said dice que Wallace Stevens se refería a una *mente invernal* en la que el *pathos* de verano y el otoño, en igual medida que el potencial de la primavera, se encuentran próximos, pero son inalcanzables. Said manifiesta que esta es otra forma de decir que “una vida de exilio transcurre de acuerdo con un calendario diferente, y es menos estacional y está menos asentada que la vida en casa. El exilio es la vida sacada del orden habitual” (2005: 194).

¹⁰⁰ Como un testimonio calcado al de Briski, Bocannera enfatiza: “Si vos comprabas un sillón de tres cuerpos, pensabas no solo en el sillón, sino en cómo vas a desprenderte de él cuando llegue el final de la historia”. A la vez, el antecedente de Brecht: “No pongas ningún clavo en la pared, / arroja sobre una silla tu chaqueta/ ¿Vale la pena preocuparse por cuatro días? / Mañana volverás” (Bocannera, 1999: 16).

De este modo, el *yo* se afirma en la promisión del regreso y la geografía en la que se inscribe forzosamente es un espacio marcado por el pulso del tiempo. La referencia constante al pasado deja en evidencia que no hay representaciones identitarias para construir en la lejanía; más bien, la identidad aparece proyectada en el deseo de que las condiciones anteriores a la partida se reestablezcan. Eduardo Pavlovsky (2003) dice lo siguiente:

Fue un exilio holgado, pero con un dolor psíquico enorme.
Nunca me habitué, nunca abrí mi propio consultorio, estaba
permanentemente pensando en volver, tres hijos míos estaban acá
(21).

Otro elemento clásico que se entronca con la figura de la transitoriedad es la nostalgia, como parte del universo afectivo que los exiliados buscaban recomponer a la distancia. La nostalgia se figura en los elementos cotidianos y, desde el punto de vista profesional, en las relaciones teatrales que el exilio obturó. Instancia disolutiva de un cuerpo de relaciones, de interacciones, de modos de sociabilidad y de teatralidad, el exilio pone en crisis aquello que Pierre Bordieu (1991) denomina el *habitus*, una combinación de prácticas que vinculan el hábito con la habitabilidad. Estas prácticas, para Bordieu, están insertas tanto en el sistema simbólico como en el mundo social, de modo independiente a la conciencia y la voluntad de los agentes. El *habitus* se presenta, justamente, como lo social incorporado, un sistema de “disposiciones duraderas” y de “estructuras estructuradas y estructurantes” que generan y organizan prácticas y representaciones (Bourdieu, 1991: 92). Edward Said vuelve sobre esta cuestión cuando manifiesta la condición contrapuntística del exilio para señalar el modo en que se amalgaman, en el imaginario del exiliado, el país de origen con el país de destino: “los hábitos de vida, expresión o actividad del nuevo entorno se producen inevitablemente enfrentados a la memoria de dichos hábitos en otro entorno” (Said, 2005: 194).

Como si el exilio remarcara, por ausencia, una identidad ligada estrechamente a la territorialidad perdida, Pacho O'Donnell *hiperboliza* este tópico:

El dulce de leche es tu identidad, y cuando no está más, no sabés
qué es. Lloré con un espectáculo de Mariano Mores, todo el
espectáculo, porque él te devuelve tu identidad, es él que te dice

quién sos. Y después nunca más lo escuché a Mariano Mores. Es muy sutil la despersonalización en el exilio (O'Donnell, 2017).

Las imágenes que recrean la Argentina perdida se multiplican. Humberto Constantini se paseaba por México con una bicicleta negra con un cesto de alambre delante del manubrio y un *altar de la patria*: una puerta donde se alternaban postales de Buenos Aires, con paquetes vacíos de cigarrillos argentinos y envoltorios de yerba (En Boccanera, 1999: 15). Griselda Gambaro, entre las imágenes del exilio, elige una: los exiliados latinoamericanos, en su mayoría argentinos y chilenos, que formaban largas colas durante la noche frente a las cabinas de teléfono; si había un teléfono disponible, que alguien había “pinchado” para que funcionara gratis, allí se dirigían los exiliados —incluyendo a Gambaro— esperando el momento de comunicarse con los familiares y amigos que habían quedado en el país: “De esas colas, aunque surgieran murmullos de conversaciones y risas, me ha quedado una imagen más bien triste. Hablaban de mucha orfandad, ¿no?” (Gambaro, 2011).

Entonces, aunque desde el extranjero, el exiliado parece estar siempre sujeto al sistema que lo ha desplazado, ya que se encuentra en una “relación simbólica, social y cultural con una nación cuya legalidad le compete aun fuera de sus límites físicos” (Amante, 2008: 118). Y esta, que es casi en sí misma una definición del ser exiliado, también se vincula con la inacción propia de la melancolía, que para Peter Sloterdijk representa justamente la patología del exilio en toda su pureza (2017: 336). Insiste, en este sentido, la necesidad de retorno que presupone la nostalgia, el deseo por recobrar el espacio perdido del hogar; sin embargo, como manifiesta María Cisterna Gold (2013: 25) el peligro de la concepción de la nostalgia por una comunidad recuperable es que se confunde el hogar real con el imaginario, con la fantasía de un lugar de origen al que el exiliado puede regresar. ¿Cómo se sale entonces del aislamiento del exilio sin caer en la reconstrucción de un *ghetto*, de una comunidad que por la preservación de lo *propio* obstruye o cancela lo *otro*? O, más bien, parafraseando la pregunta de Edward Said, “¿cómo se supera la soledad del exilio sin caer en el aplastante lenguaje que todo lo invade, del orgullo nacional, los sentimientos colectivos y las pasiones del grupo? ¿Qué es lo que vale la pena salvar y conservar entre los extremos, por una parte, del exilio, y por otra, de las a menudo empecinadas afirmaciones de nacionalismo?” (Said, 2005: 183).

Un testimonio singular, a contramano de lo antedicho, es el del dramaturgo Kado Kostzer:

Yo nunca tuve nostalgia de nada. Siempre la pasé bien. No hice *ghettos* con argentinos, no me nacía eso. Cuando fui a México, los argentinos estaban nostálgicos tomando maté y escuchando a Mercedes Sosa y eso me deprimía. Tenía amigos, eh, Carlos Ulanovsky, por ejemplo, pero yo no iba a los núcleos de exiliados, ni a ningún comité, ni a ningún evento, ni tenía ninguna nostalgia (Kostzer, 2016).

Este testimonio podría reafirmar, por rechazo y negatividad, la nostalgia antes descripta. A la vez, el distanciamiento que produce este enunciado no puede leerse por fuera de las circunstancias de enunciación en las que se produce: Kostzer es un emigrado voluntario, que elige irse del país, aunque su elección, en la previa al marco del terrorismo de Estado sea, insistimos, propulsada o constreñida por las circunstancias políticas y culturales. Por otra parte, su testimonio echa luz sobre la singularidad de cada una de las experiencias de exilio o emigración. En oposición al problema que focalizamos en estas páginas, el testimonio de Kostzer muestra las distintas representaciones que tuvo una misma comunidad en el exilio, en tanto muchos protagonistas buscaron integrarse rápidamente a la sociedad de acogida y, entre otras operaciones orientadas en este sentido, intentaron separarse de las comunidades argentinas en el exilio, de los grupos o “ghettos”, e incluso de la propia lengua, para facilitar la inscripción en las culturas de llegada.

Por otra parte, los testimonios también reflejan una marca generacional que no puede ser desestimada para pensar esta problemática. Para algunos dramaturgos consolidados previamente, el exilio significó acaso una pérdida más violenta con las relaciones estrechas que los unían a su campo teatral de origen. La edad es otra variante sustancial en la rigidez de los hábitos adquiridos. La dramaturga Diana Raznovich lo entiende de este modo:

Hay gente que le agarró a un exilio a una edad que era difícil bancársela. La edad es clave. Porque para una persona joven como yo, todo es futuro, Europa, estrenar, para una persona mayor que ya estaba hecha los desgarros emocionales que presupone dejar cosas tiene otras connotaciones. Zulema Katz

enfermó, (Luis) Polliti también. Vivían pendientes de lo que ocurría en Argentina, quién había desaparecido, si la dictadura aflojaba o no, y no se enteraban de nada de lo que ocurría alrededor de ellos, España nos les importaba en nada. Necesitás mucha cintura para un exilio, por lo que dejás atrás y por lo que tenés que adaptarte (Raznovich, 2017).

El caso de la dramaturga Susana Torres Molina también es representativo en este sentido. En su relato aparecen entrelazadas las dos posturas sobre el exilio, representadas, respectivamente, por ella y su compañero de entonces, Eduardo Pavlovsky. Torres Molina narra las dos clásicas tendencias del exilio:

Mi estructura anímica no es muy melancólica ni nostálgica, entonces cuando llegué ahí, había muchísimos argentinos que tenían que ver con el arte y la cultura, no es que estábamos solos en Oslo, teníamos un idioma afín, en un momento en que España estaba en pleno destape después de la muerte de Franco, entonces había una movida muy interesante y yo era muy consiente que salía de las tinieblas, de un país, una ciudad, porque era donde yo vivía, gris, silenciosa, con miedos. Para mí llegar a la movida madrileña, yo estaba súper estimulada y en ese sentido, creo que ahí había un desfase con Tato que extrañaba todo, desde los pacientes, que compartía un código que con los españoles no, extrañaba la calle, la pizza, Corrientes, el fútbol, todo, absolutamente todo (Torres Molina, 2015).

La nostalgia también aparece como una autoprohibición, algo para ser erradicado a los fines de poder avanzar en la integración de las culturas teatrales de llegada. Juan Carlos Gené lo manifiesta de este modo:

A mí, durante el exilio, me preservó mucho el hecho de haberme prohibido desarrollar y cultivar la nostalgia. Esto tiene un motivo; cuando me tuve que ir, a los 47 años, sentí que tenía que hacerlo para toda la vida. Yo aquí no vuelvo más, dije. Y otro: conocí a muchos españoles exiliados en la Argentina por la Guerra Civil Española que nunca deshicieron del todo la valija. Y se murieron teniendo en la cabeza la idea de que mañana Franco se moría y

que ellos inmediatamente regresarían a su tierra. Yo viajé decidido a que eso no me ocurriera, quería afincarme y vivir en el lugar. Era algo muy sencillo, partía de la base de que el intruso era yo. Venezuela había vivido décadas sin mí, podía seguir haciéndolo fácilmente (Gené, 2000).

Como imagen dominante del exilio, la nostalgia y el dolor del desarraigo tuvieron, en el caso del teatro y el cine argentinos, la experiencia del actor Luis Politti, quien fallece por lo que trascendió como una gripe mal curada y cuya enfermedad fue pensada y enunciada por sus compañeros como una “enfermedad del exilio”¹⁰¹. También, el caso dramático del director teatral chileno, Pedro de la Barra, fundador del Teatro de la Universidad de Chile en 1941, quien falleció en Caracas en 1977 y, como dice Orlando Rodríguez (1982), no logró superar la nostalgia de la tierra a la cual había estado unido por 60 años. El dramaturgo argentino Andrés Lizarraga vivió también un penoso destierro y, al momento de su muerte, cuenta Perla Zayas de Lima (2006), estaba terminando de escribir su primera obra de exilio, *Contacto en Madrid*, para estrenarla en Venezuela.

La figura de la transitoriedad tuvo su representación paradigmática en el teatro latinoamericano a partir de la obra autobiográfica del chileno Oscar Castro y el grupo de Teatro El Aleph¹⁰², *El exiliado Mateluna*, estrenada en París en 1980, que cuenta la historia de un exiliado que vive en Francia durante siete años con la valija cerrada. Ante la insistencia de sus amigos para que abra la

¹⁰¹ Pachó O'Donnell lo cuenta así: “Algunos pagaron su vida en ese exilio, como Luis Politti, que murió de tristeza. Un día me llamó y me dijo: ‘Pachó, estaba mirando televisión y la empecé a ver de forma rara. Me había tumbado sobre el sillón y no me di cuenta’. Tanta era su depresión”. (2014: 59). La muerte en el extranjero era un tema recurrente entre los exiliados, como cuenta Nicolás Casullo en *Tierra que anda*: “Vivíamos y conversábamos muchas veces sobre el miedo a morir entre tantas noticias de muerte, pero morir lejos, tontamente, exiliados. Morir como habíamos sido siempre, como nunca quisimos morir. Una tierra que se pierde a cada instante es una tierra que se vuelve intelectualmente profunda, encarnada en cada detalle de los días” (Boccanera, 1999: 98).

¹⁰² Tras su estreno original en París, en 1980, *El exiliado Mateluna* fue calificada por Gabriel García Márquez como “la mejor obra de teatro sobre el exilio”, y colaboró en la organización de una gira por América Central para mostrarla. Oscar Castro vivió en carne propia la experiencia del exilio desde 1977, por lo que desarrolló la mayor parte de su carrera profesional en Francia, donde vive y trabaja hasta hoy. Junto con actores del Teatro Aleph Francia y acompañado de los fundadores del Aleph Chile, Oscar Castro regresó a Chile 30 años después para conmemorar su obra más emblemática.

valija, responde, invariablemente, que no, que ya vuelve a su país¹⁰³. En la obra de Castro y en gran parte de los testimonios de los dramaturgos argentinos exiliados se presenta, entonces, un tiempo suspendido, entre un pasado que remite al territorio del que se ha tenido que partir y un futuro que no puede representarse desligado de ese territorio¹⁰⁴. El presente se debate entre ambas temporalidades y espacialidades en tensión: el exiliado habita un espacio de flujo. En este sentido, la figura del exiliado es la de un descentrado, un nómade, un extemporáneo, y un hombre desplazado¹⁰⁵, como señala el título de la autobiografía intelectual de Tzvetan Todorov.

En el ensayo de Enver Torregroza (2014), *El espectador del naufragio antropológicamente considerado*, se utiliza una retórica náutica para analizar las situaciones en las que el hombre vive como un navegante que, sin recursos de flotación, logra mantenerse en estados y tránsitos provisionales, nunca definitivos (541). En la *ontonáutica* que Torregroza propone se puede leer la problemática exiliar que describimos: sujetos que se mantienen a flote —en la línea de flotación—, sobre la superficie, a riesgo de un hundimiento total, definitivo —un naufragio consumado, el exilio como profundidad y ahogo—. En una primera instancia, el exilio no parece haber implicado un espacio de aventura y exploración, de apertura y renovación, más bien fue —continuando la metáfora náutica— una salida alternativa al naufragio. Si Nietzsche, según Torregroza, piensa la navegación intempestiva, en *La gaya ciencia*, como una invitación a desprenderse de todo puerto y aceptar que estamos, en efecto, en el agua, ese aire de infinitud y de heroísmo romántico parece lejano a las experiencias tempranas de los exiliados, más próximas a la metáfora del mito de la caverna: el hombre se afirma en el tránsito de ida y vuelta a ella, de entrada y salida, en una línea de flotación, desde la cual a veces se hunde parcialmente

¹⁰³ Las valijas hechas para el inminente regreso es una imagen histórica del exiliado, que también aparece en la entrevista que el dramaturgo Jorge Goldenberg tiene con Marina Pianca (1991).

¹⁰⁴ En su tesis sobre las representaciones del cine argentino en el exilio postdictatorial, Rodríguez Marino vuelve sobre esta figura para analizarla desde tres casos, la identificación con un tiempo fragmentario y discontinuo; la continuación y repetición del pasado; y el tiempo del exilio como suspensión del presente. En los tres casos, señala, hay indicios de una “temporalización del espacio geográfico”: el lugar del exilio es un presente como un paréntesis entre el pasado del país que se dejó y entre lo que ese lugar pueda ser en el futuro (2013: 45).

¹⁰⁵ Burello observa que las memorias de Todorov en su original francés se llaman mucho más sugestivamente *L'homme dépaycé*, el hombre desorientado o *despaisado* (En *Políticas del exilio*, 2011: 285).

para no hundirse plenamente. De a poco, la pregunta que se hace Susan Sontag gana espacio en el imaginario exiliario: ¿Pero quién no se descarga para no hundirse? (Torregroza, 2014: 549). Y, en tal caso, ¿qué habría que hacer para descargarse?

2. Redes afectivas en el exilio

La dispersión del colectivo heterogéneo de dramaturgas y dramaturgos por distintas geografías tuvo, en muchos casos, problemáticas afines en los primeros años de adaptación en los países escogidos. El idioma y la cercanía cultural e ideológica con América Latina aparecen como los factores que definieron los sitios de preferencia ante la necesidad de emigrar. A pesar de las dificultades y restricciones legales para los inmigrantes, conjuntamente con la necesidad de encontrar un trabajo estable para revertir la condición de turistas y adoptar la residencia, México se definió como uno de los sitios de mayor concentración de los dramaturgos argentinos. En muchos casos, los dramaturgos contaban con referentes que facilitaban, *a priori*, un ámbito social de acogida y solidaridad. Los primeros exiliados fueron proporcionando ayudas iniciales e información sobre posibilidades tanto económicas como legales. Estas redes de solidaridad fueron un fenómeno que se extendió en todas las geografías exiliares, en busca de mitigar la pérdida del desarraigo¹⁰⁶.

En efecto, la decisión de Juan Carlos Gené de salir hacia Colombia estuvo amparada en que allí estaba su amigo, el director David Stivel. Lo mismo ocurre con Luis Thenon, quien en sus primeros meses de itinerancia por Venezuela, Puerto Rico, Estados Unidos y República Dominicana, viaja junto con Oscar Ferrigno. Finalmente, cuando Ferrigno decide quedarse en España, Thenon sale hacia Canadá y recibe ayuda de una actriz chilena, Myriam Benovich, también exiliada en Canadá. De este modo, la solidaridad entre compañeros emigrados desempeña un rol fundamental en los primeros años de exilio. Según Ricardo Halac, en su breve período de exilio en México, la solidaridad fue uno de los aspectos que volvía, de algún modo, tolerable el destierro. Su primer mes de

¹⁰⁶ En su trabajo sobre los argentinos en Brasil durante la época de Rosas, Adriana Amante analiza las relaciones políticas, afectivas e intelectuales que se construyen entre connacionales, para entender cómo la sociabilidad entre los desterrados mitiga la angustia provocada por la lejanía de las familias (2010: 290).

estadía en Ciudad de México fue justamente en la casa de otro exiliado político, Carlos Ulanovsky. Luego, el actor Luis Brandoni se ocupó de conseguirle un departamento para alquilar arriba de donde vivía él, en el barrio de Polanco, donde también residió durante unos días Sergio Renán.

En México, Susana Palomas, Susana Rivero y Héctor Beacon, del grupo cordobés Bochínche, contaron con la particularidad de recibir ayuda de los comités de solidaridad que habían comenzado a funcionar hacia comienzos de 1974, con el arribo a México de los primeros militantes exiliados. Tanto en el COSPA, la agrupación ligada a Montoneros, que era una vía posible para la ayuda en torno a regularizar la situación legal, como en la CAS, donde realizaban pequeñas *performances* en el salón de actos, junto con el director cordobés Paco Giménez, la teatrística mexicana Jesusa Rodríguez y la música Liliana Felipe, entre otros¹⁰⁷.

El caso de Alberto Adellach ilustra con énfasis las redes de solidaridad, independientes respecto de cualquier organización formal. En sus más de cuatro años en Madrid, entre 1976 y 1981, las dos viviendas en las que residió junto con su familia eran, tal como lo recuerda su hijo Alejandro Creste, “una suerte de comité de solidaridad, un consulado argentino” en el que recibían y ayudaban a facilitar la instalación de los que iban llegando¹⁰⁸. Así, Adellach trabó vínculos con David Viñas —que vivía en El Escorial y, cuando iba a Madrid, se hospedaba en su casa— y, más tarde, en México, con otros dos dramaturgos exiliados, Pedro Orgambide y Humberto Constantini, con quienes fundaría luego la editorial Tierra del Fuego¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Berneti y Giardinelli cuentan que la instalación de los grupos familiares, en los primeros días, se resolvía mayoritariamente por medio de habitaciones en casa de amigos o parientes ya ubicados. En algunos casos, se disponía de cuartos de hotel provistos por la Secretaría de Gobernación mexicana. Otro recurso era la residencia temporaria en el local de alguno de los organismos de exiliados o comités de solidaridad. El alivio por la llegada a un lugar donde reinaban condiciones elementales de seguridad, y el reconocimiento de amigos o compañeros, daba paso, con el transcurrir de los días, a la búsqueda de trabajo y a las rutinas burocráticas de lento trámite ante la Dirección General de Migraciones de la Secretaría de Gobernación (2014: 27). Volveremos sobre los comités de solidaridad con detenimiento en el capítulo 3.

¹⁰⁸ En el artículo de 1979, “Safián”, Alberto Adellach afirma: “Por mi casa de Madrid pasan decenas de argentinos. Vienen, toman su trago, se comen la nostálgica milanesa; hablan de lo que han hecho y lo que van a hacer”.

¹⁰⁹ La editorial Tierra del Fuego fue fundada en México en 1981. El tercer volumen de la colección fue la trilogía teatral de Alberto Adellach, *Por amor a Julia*.

Por su parte, luego de su forzada salida hacia Francia, Vicente Zito Lema se hospeda en la casa de Pino Solanas y, una vez allí, recibe una invitación para dar un curso de arte latinoamericano en la Universidad de Lund, y para participar del comité de exiliados chilenos en Suecia. Estas redes de afectividad en el exilio se multiplican y espejan en diversas geografías. En Venezuela, se afianza una relación que ya tenía vínculos previos al exilio entre Juan Carlos Gené y Juan Carlos De Petre, y que da como resultado trabajos en colaboración en el campo teatral de destino de ambos.

Por lógica creadora espacial rápidamente establecimos vínculos con los exiliados. El Celcit (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) nació en Caracas, con ellos dirigí el Espacio de Experimentación Teatral. Pero la relación más intensa sin duda fue con el Grupo Actoral 80, Juan Carlos Gené —su director— era una suerte de consanguíneo humano y creador, cuando estuve preso él era presidente de la Asociación de Actores de Argentina y movió montañas para mi libertad y la del equipo que también estuvo preso. Me invitó a dirigir el Actoral 80 participando él como actor (De Petre, 2015).

En Perú, en 1974, cuando comenzaba el exilio del actor, luego director y dramaturgo Hugo Álvarez, Norman Briski, que estaba trabajando en la ya mencionada película *Kuntur Wachana* de Federico García Hurtado, lo invita a sumarse al proyecto e intercede para que Álvarez pueda ser finalmente el asistente de producción en el pre-rodaje del filme¹¹⁰.

Estas redes arman una trama productiva de vínculos que definen la elección o permanencia en los países de destino. Si bien, como afirmamos en el capítulo inicial, las salidas han sido, en su mayoría, solitarias y desorganizadas dada la compulsividad y la urgencia con que se efectuaron, a veces de modo contingente y otras veces de modo deliberado se fueron estableciendo redes sociales migratorias que reunieron, al menos por un tiempo, a distintos integrantes de la comunidad teatral dispersa en el exilio.

¹¹⁰ En *Memorias de un actor exiliado*, Hugo Álvarez dice: “Esta acción solidaria de Briski lo muestra en una talla humana enorme, generosa y solidaria, y digo revolucionaria, que nunca olvidaré” (2014: 100).

El caso del exilio teatral en Madrid es también elocuente en este sentido. Pachó O'Donnell fue recibido en Madrid por Norman Briski, quien le consiguió el primer apartamento. Luego, O'Donnell se hospedó en Capitán Haya, un *apart hotel* que alojó a otros artistas, como Moris, Pino Solanas y Cecilia Roth. Los testimonios de Alberto Wainer, Susana Torres Molina y Roma Mahieu revelan que, a pesar de que la “comunidad teatral argentina en Madrid” no fagocitó trabajos artísticos entre sí¹¹¹, la solidaridad estuvo presente en el accionar cotidiano de los primeros tiempos, a partir de la presencia simultánea en la misma ciudad de Martín Adjemian, Norma Aleandro, Luis Polliti, Marilina Ross, Tina Serrano, Elvira Onetto, Susana Evans, Pachó O'Donnell, Susana Torres Molina, Eduardo Pavlovsky y Diana Raznovich¹¹². El funcionamiento en espacios sociales relativamente cerrados ayudaba a mantener la ilusión de la presencia de una realidad perdida. Esta necesidad llegó incluso a manifestarse geográficamente en la tendencia de muchos argentinos a concentrarse en ciertas localidades próximas.

A pesar de que no es nuestra intención relevar las complejidades que acarrearba la situación legal de residencia, con variantes específicas en cada país de destino, hay que destacar que esta problemática cubrió una de las mayores preocupaciones de los exiliados en los primeros tiempos de destierro y osciló entre distintas dinámicas en torno a pedir el estatuto de refugiado, el permiso de residencia como trabajador o estudiante, adoptar la nacionalidad del país de adopción a través de familiares —o posterior nacionalización o por matrimonio— o incluso permanecer en forma ilegal. Korinfeld (2008) sostiene que abrirse paso en los nuevos lugares significó en muchos casos orquestar pequeños engaños, falsificaciones de documentos para conseguir trabajos, papeles de residencia o convalidación de estudios, ventas en calles, subterráneos o mercados, de modo furtivo e ilegal, o incluso argucias para comunicarse por teléfono, sin pagar, con las familias que habían quedado en Argentina. Tal como vimos anteriormente,

¹¹¹ Entre algunas otras excepciones, *Imágenes*, escrita y dirigida por Pachó O'Donnell, con Susana Evans y Elvira Onetto, se estrenó en 1978 en la sala Cadarso, del Centro Cultural La Corrala, Madrid. Tuvo otras versiones en espacios públicos y privados de España. A su vez, *Extraño juguete*, escrita por Susana Torres Molina y dirigida por Norma Aleandro, con Zulema Katz, Susana Torres Molina y Eduardo Pavlovsky, fue estrenada en el Colegio Mayor Chaminade, en la Ciudad Universitaria de Madrid, el 14 de enero de 1979. Exactamente dos meses después, la obra se presentó en la sala Cadarso y fue reseñada por el Diario *El País*, en su edición del 15 de marzo de 1979.

¹¹² Raznovich vivía, con su pareja de entonces Hugo Urquijo, en el mismo edificio que Pavlovsky y Torres Molina, donde también se alojaron Pachó O'Donnell y Susana Evans.

la ilegalidad¹¹³, clandestinidad y transgresión formaron parte de los movimientos de salida del país; al llegar a los nuevos lugares de tránsito o de residencia, estas maniobras se actualizaron con matices de diverso grado¹¹⁴.

Con duraciones sujetas a las experiencias particulares de cada emigrado, coincidimos con Marina Franco en que los primeros dos años de exilio conllevaron problemáticas entremezcladas que abarcan, en suma, el procesamiento del duelo, la pérdida del país y el proyecto de vida (ese suspender la *esperanza en el pasado*¹¹⁵), hasta la búsqueda de una mínima inserción económica, un alojamiento estable, la organización de una vida cotidiana regular, el aprendizaje de la lengua o el inicio de estudios o actividades profesionales (Franco, 2008: 73). El proceso de duelo¹¹⁶ que acarrea la experiencia exiliar es un duelo caótico, porque no puede alistarse, no puede mensurarse, es un duelo simultáneo que, en el relato de los protagonistas, aparece como un cuerpo poliédrico, heterogéneo: no hay un elemento de duelo, singular, sino duelos que coexisten y que reenvían en todos los casos al destierro como punto de origen. En este sentido, el duelo remite al orden de la subjetividad y se nombra a través de la pérdida del hogar, la desmembración de las redes familiares y sociales. Es también un duelo colectivo, social, en tanto implica la derrota política y el sucesivo desplazamiento forzado del país de origen¹¹⁷. Y es, en consecuencia, el duelo profesional, el del relegamiento de un campo teatral en el que los protagonistas se inscribían, y el de una práctica específica, la escritura teatral, demasiado pesada para ser transportada al exilio. El epítome del duelo es

¹¹³ La ilegalidad ha constituido una base de prejuicio y estigmatización que, según relatan Sznajder y Roniger (2013: 261), dio lugar a que existieran avisos que decían que los argentinos debían abstenerse de intentar rentar una casa, o se usaba el despectivo "sudaca" o el peyorativo "latinoché".

¹¹⁴ Como el caso de Walter Vidarte, quien en el inicio de su exilio madrileño contó con la ayuda del actor Joe Rígoli —instalado allí, desde tiempo atrás—, al extenderle un contrato ficticio a través de su propia productora, lo que le permitió obtener un permiso de trabajo (M. Gallina, 2000).

¹¹⁵ La frase es de Peter Szondi en Didi-Huberman (2006: 151).

¹¹⁶ Remitimos aquí a la clásica definición de Freud en "Duelo y melancolía", quien afirma que para que opere el trabajo de duelo es necesario que el examen de realidad haya mostrado que el objeto amado ya no existe más (1993: 244).

¹¹⁷ Vázquez y Araujo (1988: 45, 46) establecen una distinción entre la situación de exilio y el proceso de duelo. Señalan que la condición exiliar revela un tipo de duelo que ya no es del orden de lo privado o lo individual, sino de carácter eminentemente social, en tanto los exiliados se ven obligados a aceptar el fin de un *modus vivendi*, de un contexto político y social, y la emergencia de otra, forzada, realidad. En este sentido, la pérdida continúa siempre latente y el proceso de duelo no puede sino quedar inconcluso, incompleto.

la inscripción en una lengua nueva en la cual el duelo no puede siquiera ser narrado. Según Edward Said, en su estudio canónico *Reflexiones sobre el exilio*, la partida involuntaria del país de origen genera una grieta inescindible entre el sujeto y el lugar natal, entre el yo y el verdadero hogar:

Nunca se puede superar su esencial tristeza. Y aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que esfuerzos encaminados a vencer el agobiante pesar del extrañamiento. Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre (Said, 2005: 179).

El “agobiante pesar del extrañamiento” tuvo, como vimos someramente, un atenuante en las llegadas al extranjero, a través de las cartografías afectivas que se trazan y que permiten definir los países de destino menos por una localización espacial que por un conjunto de redes de sociabilidad que arman nuevos modos de reterritorialización. La solidaridad y la implicación recíproca de los exiliados en los problemas afines a los primeros tiempos de destierro configuran una dimensión relacional, un tejido afectivo que reúne sujetos, espacios y prácticas.

3. La labor teatral: derroteros profesionales

Los estudios históricos de exiliados políticos por la última dictadura militar revelan que la mayoría de los emigrados atravesó etapas breves o permanentes de precariedad laboral y descalificación profesional (Korinfeld, 2008; Franco, 2008; Jensen, 2010). A pesar de que hay quienes encontraron rápidamente un trabajo con buenas condiciones profesionales, la mayoría de las historias muestran trayectorias opuestas. Según Franco, estas dos variantes amalgamadas —precariedad laboral y descalificación profesional— fueron fenómenos asociados en la primera etapa de inmigración. En el caso particular de Francia, en cierto sentido extensible a otros países europeos, los exiliados que no pudieron ejercer su profesión realizaron trabajos no calificados, como el cuidado de niñas, niños y ancianos, tareas de vigilancia, trabajos domésticos o en la construcción, empleos de menor preparación manual o intelectual

en la industria y el comercio, o trabajos más calificados, como las clases de español o las traducciones. En rigor, el desconocimiento del idioma implicó en muchos casos un factor de descalificación, automático y absoluto, de quienes emigraron a Francia (Franco, 2008: 66). En su capítulo dedicado al exilio, José Luis de Diego (2013) rastrea el mismo tópico recurrente en los testimonios de los escritores exiliados respecto de los diferentes trabajos que la supervivencia reclamaba, en muchos casos alejados de los quehaceres estrictamente literarios. Desde las famosas artesanías en las plazas de Madrid y Barcelona, hasta cualquier otra actividad que brindara un sustento transitorio en los países de acogida, los exiliados se vieron forzados a realizar tareas de todo tipo¹¹⁸. Héctor Tizón hizo “changas” en varios rubros, Daniel Moyano consiguió trabajo en una fábrica y, a su vez, hacía trabajos de plomería, Antonio Di Benedetto escribió en una revista de medicina, Blas Matamorro publicó un libro de cocina, David Viñas trabajó en una fábrica en Copenhague, Horacio Salas colocaba carteles en gasolineras, Cristina Siscard se desempeñaba como cajera de un restaurante, Augusto Roa Bastos trabajaba como mucamo de un hotel alojamiento, Eduardo Mignona vendía bollitos de pan, Alberto Szpumber construía muñequitos de madera con carteles y los vendía en la calle. Estos trabajos, a la vez que permitían un sustento económico, no impedían continuar desarrollando trabajos de orden literario. ¿Qué ocurre con los dramaturgos y dramaturgas exiliados?

La precariedad laboral y la descalificación profesional signan algunos derroteros, sobre todo en la primera etapa de inserción¹¹⁹. Alberto Wainer, junto

¹¹⁸ La actriz María Vaner ha relatado que vendió artesanías en Madrid y que, cuando pasaban turistas argentinos por la Gran Vía, se producía algo muy extraño: “era una estrella que de pronto aparecía vendiendo cosas por la calle. Estaba o en el colmo del esnobismo o en el colmo de la pobreza” (En Fernández Irusta, 1998: 179). El cortometraje de Susana Torres Molina filmado en Madrid, *Lina y Tina*, tematiza esto, la problemática del exilio vinculada a la supervivencia: Tina Serrano y Lina De Simone testimonian sobre cómo es trabajar de camarera en Londres, vender plantas en la Gran Vía, o hacer números de *variété* en boliches de mala muerte.

¹¹⁹ Eduardo Mignona manifiesta que los actores y actrices argentinas vivieron fuertes dificultades de integración: “Me acuerdo de Luis Politti diciéndome que le habían ofrecido hacer un filme porno, un mes antes de ganar el premio al mejor actor de reparto en el festival de Cannes por su trabajo en *La caza*” (Boccanera, 199: 147). En simultáneo, Griselda Gambaro se presentaba al concurso “La sonrisa vertical”, un certamen de novela erótica en el que participaría con *Lo impenetrable*, novela que “no sacó siquiera una mención [...] Creo que, aunque la escribí en España y la acción también transcurre allí, tiene un tipo de humor que a los españoles les resulta ajeno” (S/A, 2000).

con el actor Martín Adjemian, trabajaron durante el primer tiempo realizando encuestas para una empresa madrileña. Diana Raznovich escribió para una revista alemana en la sección de maquillaje y horóscopos¹²⁰. Andrés Lizarraga, luego de su primer exilio en España, trabajó en un quiosco en Venezuela¹²¹. No obstante, gran parte de los artistas teatrales argentinos lograron subsistir a partir de trabajos relacionados, si no directamente con el oficio de la dramaturgia, al menos con distintas modalidades de participación e inscripción en los campos teatrales de destino.

De esta manera, la docencia se perfila como uno de los trabajos más comunes en el exilio. En Ecuador, María Escudero desempeñó una profunda tarea docente en la Escuela de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Central del Ecuador.

En Caracas, Venezuela, Juan Carlos De Petre continuó con los talleres que había iniciado antes de su partida en Argentina, cuya metodología lleva el nombre de “El Teatro Desconocido” y fundó, también en Caracas, en 1976, el Teatro Altos¹²². En la misma ciudad, Jorge Goldenberg coordinó un taller teatral en la Universidad Simón Bolívar e impartió clases en la Universidad Central.

¹²⁰ Diana Raznovich cuenta: “Lo primero era buscar cómo sobrevivir, como pagar el alquiler. Entonces, más que la dramaturgia, yo tuve que buscar un trabajo. Mi viejo me había dado plata para alquilar por un año, tuve esa suerte. Y pude pagar el alquiler todo junto. Yo tenía por lo menos dónde dormir. Pero me tenía que buscar cómo comer. Aparte yo acá era una dramaturga joven y promisoría y allá no me conocía nadie [...] Yo lo que mejor hago es escribir, entonces pensé en buscar trabajo en prensa. Empecé a golpear la puerta de redacciones, me tomaban pruebas de escrituras y entré. Me daban para escribir sobre maquillaje, horóscopos, una revista alemana me contrató para la sección de maquillaje. Yo sanateaba como loca. La cuestión era sobrevivir. De horóscopos no sabía nada, me compré unos libritos de horóscopos y a partir de ahí yo escribía: era muy cómico e inesperado. Tenía que hacerme la que sabía sobre lo que no sabía, y sobre lo que sabía no me pedían nada. Son los avatares de los exilios que tienen matices cómicos” (Raznovich, 2017).

¹²¹ Wilfredo Jiménez dio un discurso en el sepelio de Andrés Lizarraga, en el que evidenció el duro exilio que vivió el autor en Venezuela: “Cómo puede alguien con el corazón enfermo vivir durante años con la tensión de no poder trabajar, y con la amargura de ver pasar el tiempo sin atisbar el fin de tal situación. Para ganarse la vida, Lizarraga atendió un quiosco... No podía seguir viviendo de su trabajo de autor quien le había dado a nuestro teatro y a nuestra televisión cosas memorables” (Jiménez, 1983).

¹²² Al estreno de la primera obra del grupo, *El señor y los pobres*, en la sala Rajatabla de Caracas, la crítica la recibe como un lenguaje teatral diferente, renovador, que les permite de inmediato la inserción en el contexto teatral venezolano. Luego, vendrá el trabajo en el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), fundado en 1975, y el mencionado reencuentro con Juan Carlos Gené y el Grupo Actoral 80.

En México, la dramaturga Perla Szuchmacher entró en el grupo dirigido por Felio Eliel y realizó una obra para público infantil que le permitió conocer las 16 delegaciones del DF; luego, en 1977, entró a trabajar en el club que tenía la Secretaría de Programación y Presupuesto, con sede en Coyoacán, y dictó talleres de teatro para los hijos de los trabajadores junto con la maestra mexicana de artes plásticas, Rosario Guillermo. Asimismo, el escritor y dramaturgo Vicente Zito Lema, luego de su breve estadía por España y Francia, se desempeñó como docente en la Universidad de Lund, Holanda, dando cursos de Arte Latinoamericano, Derechos Humanos, Teatro y Pensamiento Latinoamericanos¹²³. Luis Thenon, por su parte, vivió una primera etapa de difícil adaptación en Canadá, propia de un actor, director y dramaturgo hispanoparlante en un país francófono, pero logró una beca que le permitió estudiar a la vez que impartir clases de lengua española en la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de Québec; también, dictó clases durante un año en la Universidad de Ottawa y de Teatro Latinoamericano y narrativa latinoamericana en la Universidad de Laval. Cristina Castrillo, luego de su paso por Colombia, Venezuela y España, llegó a Suiza y fundó, en 1980, El Teatro delle Radici (Teatro de las Raíces), cuya actividad pedagógica y teatral continúa hasta hoy.

En España, muchos artistas teatrales dieron clases en la escuela de Hugo Urquijo¹²⁴, cuando en 1977 funda y dirige el Centro de Estudios Teatrales de Madrid. También en Madrid, Alberto Wainer, quien había sido cofundador en Buenos Aires, en 1959, junto con Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga, Blas Raúl Gallo y Ricardo Halac del Seminario de Autores Dramáticos del Teatro Popular

¹²³ Su desempeño en la revista *Crisis* (editada en Buenos Aires entre mayo del 1973 y agosto de 1976) y su trabajo como docente en la Universidad de Buenos Aires fueron una carta de presentación fundamental para conseguir el asilo político en Holanda.

¹²⁴ Curiosamente, al cotejar los programas de mano del período, encontramos que Hugo Urquijo dirigió en 1976 en la sala Casacuberta del Teatro Municipal Gral. San Martín, *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello. Un año antes había dirigido la obra *Escarabajos* del dramaturgo exiliado Pacho O'Donnell, en el Teatro Payró. En 1977, vuelve a dirigir en la Casacuberta del Teatro San Martín la obra *Casa de viudas* de George Bernard Shaw. En 1978, dirige el *Zoo de cristal* de Tennessee Williams en el Teatro Embassy. Un año después, vuelve al teatro oficial y dirige *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, en el Teatro Municipal Gral. San Martín. Ya hacia 1981, dirige una versión de la también exiliada Diana Raznovich, sobre la novela *Noches blancas* de Fedor Dostoievski. En 1983, hace *Jardín de otoño* de Raznovich, con otra actriz que estuvo exiliada en Madrid, Tina Serrano, en el Teatro Olimpia. Estos datos se superponen con la estadía de Urquijo en Madrid y con la fundación del Centro de Estudios de Madrid en 1977.

Fray Mocho, encuentra finalmente en la enseñanza teatral una inserción laboral: funda, en 1977, el Teatro Estudio de Madrid¹²⁵. Aunque la lista no pretende ser exhaustiva, funciona como una muestra parcial de los modos en que los dramaturgos argentinos se involucraron en el campo de la docencia teatral en sus respectivos países de adopción¹²⁶.

La traducción también fue una salida laboral para las dramaturgas y dramaturgos argentinos. Aída Bortnik, durante sus tres años de exilio en Madrid, se desempeñó laboralmente como traductora¹²⁷. Algo semejante ocurrió con Manuel Puig, quien para subsistir en el extranjero tradujo en las oficinas de la Fuerza Aérea, luego en Roma aceptó encargos de traducción y, en Nueva York realizó el subtítulo de películas en un laboratorio de cine¹²⁸.

¹²⁵ Una de las causas de inserción de la cultura teatral en Madrid viene dada por las dos escuelas de actuación que fundan en Madrid Cristina Rota, quien se exilió en 1978 junto a su hijo Diego Botto, luego de la desaparición de su compañero Diego Fernando Botto, y Juan Carlos Corazza, a partir de su llegada a Madrid en 1990. Otro caso relevante es el del director argentino Jorge Eines, quien se exilió en Madrid en 1976 tras sufrir amenazas a raíz del estreno de *Woyzeck* de Georg Büchner. En 1980, Eines comenzó a desempeñarse como docente en la Cátedra de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (RESAD) y en 1989 dirigió el Departamento de Interpretación. Respecto de la irradiación e influencia que tuvieron los artistas argentinos en la pedagogía teatral española, Wainer manifiesta que, si bien cierto sector del teatro español banalizó la llegada de los exiliados, mientras otro sector sintió la amenaza de la competencia, la presencia de los argentinos fue un punto nodal en el enriquecimiento de la enseñanza teatral y de los modos en los que el campo teatral español se ensancha, se redefine y se mezcla con los códigos de actuación argentinos. La historia toma acá un movimiento pendular: el teatro argentino fuertemente influenciado por los actores exiliados republicanos a partir de la década del 40; el teatro español revitalizado por la influencia de los actores, dramaturgos y directores argentinos, a partir del exilio de los 70.

¹²⁶ Un caso singular en el campo de la docencia es el del actor y director cordobés Ernesto Suárez quien durante su exilio (1976-1983) dictó clases de teatro en Lima, contratado por el Ministerio de Cultura y Educación para emprender talleres destinados a docentes de espacios marginales; en Ecuador, fue docente de la Universidad Nacional de Quito, la Universidad Católica y la Universidad Nacional de Guayaquil; en Colombia, dictó cursos de improvisación y actuación en el teatro La Candelaria (Bogotá), y en España fue profesor contratado en la Universidad de San Sebastián de los Reyes.

¹²⁷ El artículo de Alejandra Falcón (2015), "Los trabajos del exilio: traducciones, seudotraducciones y otras escrituras por encargo. Presencia argentina en la industria editorial española (1974-1983)" plantea la pregunta sobre cómo el exilio generó en los intelectuales argentinos una "caída del trabajo manual" y condicionó el ejercicio de prácticas literarias y paraliterarias en el ámbito editorial, en actividades relacionadas con la importación de literatura extranjera tanto en los planos de la creación como la edición y la traducción para introducir obras no nativas en los nuevos espacios culturales.

¹²⁸ Para profundizar en este punto, ver: "Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig", por Ilse Logie y Julia Romero (2008).

Cheté Cavagliatto recuerda también sus experiencias como traductora: “yo trabajé de traductora en un partido que no tenía nada que ver con mi ideología, con gente de Alemania... Ese fue un modo de subsistencia” (Cavagliatto, 2017).

Por otra parte, los dramaturgos encontraron en la escritura de guiones de televisión una posibilidad laboral en los primeros tiempos de exilio. Tal es el caso de Juan Carlos Gené que, si bien contaba con trabajo asegurado en México, ya que Televisa había comprado previamente a su salida los libros de *Cosa juzgada*¹²⁹, decidió irse a Colombia y comenzó a escribir rápidamente para la televisión colombiana, a la vez que realizó espectáculos de *café concert*, en un colmao español, con textos propios. También dirigió y produjo en Colombia un programa de televisión para niños: *Personitas*. Luego, en Venezuela, comenzaría a escribir para Venevisión, conjuntamente con su trabajo en el CELCIT y la posterior fundación, en 1983, del significativo Grupo Actoral 80. Otro caso análogo es el de Ricardo Halac en México, quien a partir de un contacto con el jefe de prensa del por entonces presidente Luis Echeverría, logró vincularse con el director de programación de Televisa, Raúl Astor, y comenzó a adaptar guiones que había escrito previamente en Argentina y adaptaciones de novelas literarias.

Finalmente, la escritura periodística también fue una salida laboral para muchos dramaturgos. Quizá el caso más paradigmático, sobre el que profundizaremos más adelante, sea el de Alberto Adellach, quien entre 1978 y 1984 escribió en el periódico *Denuncia*¹³⁰ (Nueva York), donde utilizó el título genérico “Cuesta Arriba”; en *Resumen* (Madrid), una publicación que dejó de salir en cuanto se realizaron elecciones en Argentina; en *Uno más Uno* (México), y en *Frente y Democracia*, ambos con doble sede en México y Buenos Aires

A lo largo de esta páginas, describiremos otras trayectorias en las que, a partir de los múltiples y diferenciados relatos de artistas pertenecientes al campo teatral, abundan una suma de constantes referidas a la necesidad y a la búsqueda de continuar con los trabajos teatrales en los países de adopción.

¹²⁹ Ciclo de unitarios emitido por canal 11, entre 1969 y 1971, dirigido por David Stivel. La escritora Martha Mercader era la encargada de proveer los casos, extraídos de las sentencias judiciales. Los libros los escribía Juan Carlos Gené y, habitualmente, una vez al mes, el dramaturgo Carlos Somigliana escribía un capítulo.

¹³⁰ El periódico *Denuncia* estaba ligado al PRT-ERP y comenzó a distribuirse entre las comunidades de exiliados latinoamericanos de México, Estados Unidos y otros países en 1976, aunque ya había existido en la Argentina una publicación con el mismo nombre editada por COFAPPEG (Comisión de Familiares de Presos Políticos, Estudiantiles y Gremiales) y otra por el MASA (Movimiento Antiimperialista por el Socialismo en Argentina) en los años 1974 y 1975.

La vasta tradición del campo teatral argentino, la identificación que causaba la profusa historia del teatro independiente en algunos contextos de destino, y el reconocimiento que producían los modelos teatrales nacionales en muchos países de Latinoamérica y también en España fueron algunas de las variantes que permitieron, en muchos casos, una inserción productiva en el nuevo campo teatral. Sin embargo, tendría que pasar un tiempo considerable para que los protagonistas retomaran su oficio. A continuación, nos detendremos en dos de las figuras que consideramos que han demorado y, en algunos casos, obstruido la cristalización de la dramaturgia argentina en el exilio: la lengua extranjera, por un lado, y la práctica específica de la dramaturgia, por el otro.

4. Subsuelos de la lengua

En “El surgimiento de las lenguas nacionales” Erich Auerbach (2017) plantea que el lazo más fuerte que afirma la unidad de una sociedad es la lengua materna compartida: “un conciudadano con los mismos derechos que nosotros es el que habla nuestra lengua con total espontaneidad e igual que nosotros, con nuestras particularidades fonéticas, nuestros significados y nuestra sintaxis [...] Y si un viaje nos aleja de nuestra patria y nos encontramos con alguien que habla como nosotros, nos sentimos como si hubiéramos regresado de pronto a nuestro país natal” (56). Así, la experiencia del exilio se inscribe directamente en la experiencia de la lengua: irse del país significó, para muchos de los dramaturgos y dramaturgas argentinos, irse de su lengua.

Para el exiliado, entrar en un territorio nuevo es, forzosamente, experimentar una pérdida de la lengua. Descensos sociales, entradas en la precarización o en la subalternidad, la lengua es también una forma del descenso. Josefina Ludmer, en *Aquí América Latina*, asocia la metáfora de la caída a la pérdida de la lengua: “Caer al subsuelo es también caer al subsuelo de la lengua” (Ludmer, 2010)¹³¹.

No hay, en los testimonios que remiten a las primeras etapas de exilio, un proceso de apropiación de la lengua de destino porque tampoco parece

¹³¹ La pérdida del territorio equivale a la pérdida de la lengua; y ese movimiento de inestabilidad y descenso es también para Ludmer un pasaje: el que va de la nación a la lengua y de la agramaticalidad a la ilegalidad al mismo tiempo. En este sentido, el migrante cae a lo preindividual, a un subsuelo que remite a la figura del *infans*.

existir un espacio posible de enunciación, de modo tal que la problemática que se instituye tiene que ver fundamentalmente con las relaciones que el acto de escribir teatro mantiene con lo que Jens Andermann (2000) denomina *territorio*, el nivel donde se fijan las condiciones de posibilidad que viabilizan la producción de determinados discursos identitarios. De acuerdo con Andermann, “no hay espacios, sino espacios de la representación, espacios significantes, porque no podemos imaginar un espacio sin inscribirle límites, alegorizarlo. A partir del trazado de límites, es semiotizado tanto el espacio interior como el exterior: lo que es excluido como lo otro sigue formando parte —como diferencia— del universo semiótico que compone el espacio circunscrito (Andermann, 2000: 18). De esta manera, lo que aparece es, más bien, un espacio no signifiante, un orden de la escritura no asimilable al espacio, que da paso a experiencias de parálisis y suspensión, representadas nítidamente en la literatura por los casos de, por ejemplo, Daniel Moyano¹³² o por el disgrafismo de Antonio Di Benedetto, que le hacía confundir las letras de su máquina de escribir” (Bocannera, 1999: 246). Franco Rella (2010: 135) considera, en este sentido, que el desterrado habla (si puede) una lengua extranjera no solo para quien lo escucha, sino, sobre todo, para sí mismo: una lengua que está siempre sobre el borde extremo de la afasia, de la extinción de la palabra.

En la materia que nos ocupa, el vínculo con la lengua —como territorio desplazado o directamente vacío— es indicativo, a su vez, de cómo cada dramaturgo vivió y percibió la experiencia de la migración forzada. La exclusión, el rechazo de la lengua extranjera, la resistencia al nuevo idioma refuerzan la situación de la inmigración no deseada. El dramaturgo Alberto Adellach dice:

Pero en las largas y lentas noches de la distancia, entre los volúmenes exóticos que uno lee para entender al país que lo recibe, antes los papeles que uno llena como quien pide permiso para poder vivir
(y que después le respondan: tiene derecho de permanencia, pero no de residencia;

¹³² Daniel Moyano dice: “Llegué a Madrid en 1976 con toda la familia y toda la casa, porque vine en barco. Durante cinco años no pude escribir. Finalmente, retomé con “Tía Lila”. Con este cuento, volví a descubrir la fruición del lenguaje y las palabras. Después vino “María Violín”, que se apoya, precisamente, en las palabras. La detención, luego la salida del país, el miedo, me habían dejado adormecido. Las cosas que escribí los primeros años del exilio eran todas historias de violencia, pesadillas. En realidad, no podía coordinar nada. Antonio Di Benedetto me decía que a él le pasaba lo mismo. Había, entre nosotros, un estado generalizado de tristeza y nostalgia. Por ello, no me sentía libre para escribir” (Bocannera, 1999: 224).

usted puede quedarse, pero sus hijos no; mejor se va hasta la frontera y vuelve a entrar), percibiendo los sonidos de un lenguaje ajeno, aunque sea el mismo idioma, los colores y sabores sin memoria en el alma, debo reconocer que a veces hiervo y como mi propio corazón, como Baudelaire en sus desvelos parisinos” (En Boccanera, 1999: 221).

A la par de los engorrosos trámites para la residencia, de las entradas y salidas del país de destino, la lengua extranjera aparece nombrada como un trámite dilatorio y aplazado. Los pares *exilio* y *pérdida de la lengua materna* se manifiestan como un acto de desposesión violenta y la reacción consecuente, en muchas experiencias exiliarias, fue el deseo infructuoso de conservar la lengua propia, como acto de resistencia o como reacción sintomática: la lengua en tanto valuar —afectivo, político, estético— a ser defendido. En esta dirección, cuando Beatriz Sarlo afirma que los intelectuales argentinos exiliados no podían aceptar frívolamente la lejanía cultural y lingüística (En Sosnowski, 2014: 145), está pensando también en que asumir la lengua extranjera era un modo de asumir el exilio o, más aún, el no retorno del exilio.

Un testimonio de Cristina Siscar refuerza este tópico. Cuenta que una argentina exiliada en París seguía tratamientos naturistas de belleza, regímenes de comida, iba a los baños turcos, usaba siempre el mismo tipo de ropa, obsesionada no tanto en conservarse joven como en mantenerse igual al momento en que se había ido de Argentina (Boccanera, 1999: 59). Esta imagen de detención, que opera en simultáneo en los planos geográficos, temporales y físicos, encuentra su correlato lingüístico y dramático, a partir del caso paradigmático de Vicente Zito Lema, quien lleva esta demanda al plano de volver a escribir una obra dos veces: un texto perdido en la Argentina, que busca volver a escribir o, sería más fiel decir, *transcribir* en Holanda. Al escaparse de Argentina, Zito Lema había escrito *Locas por Gardel*, le entrega el manuscrito a la actriz Cristina Banegas y sale al exilio. En Holanda, Zito Lema intenta reescribir la obra entera, recordarla, pero no bajo la intención de aproximarse al original, sino de volver a escribir el original. Como Pierre Menard con el *Quijote*, Zito Lema busca volver a escribir su texto, sin copiar. Lo recuerda así:

Y cuando vuelvo a la argentina, en 1984, a una de las primeras personas que vi fue a Cristina [Banegas]. Y me trae como regalo de bienvenida *Locas por Gardel*, en la versión original que yo había escrito mientras trabajaba en *Crisis*. Yo terminé

de escribir *Locas por Gardel* en la redacción de *Crisis*. Galeano fue el único que la había leído. Y yo tenía el sueño de que ella fuese la actriz de mi obra, y sin saber que ella se iba al exilio y yo iba a pasar a la clandestinidad, se la regalé y ella se la llevó, valoró mi regalo y se llevó el original. Estando en el exilio uno se desespera muchísimo. Hablar por teléfono comprometía, las cartas te las abrían... del exilio no se habla... es muy duro... Bueno, cuando vuelvo, Cristina me regala la obra. Y yo traía mi versión sobre el recuerdo de la obra para aferrarme al argentino Vicente que escribió en *Crisis*. Yo, aferrado a mis recuerdos, intentaba no reescribir, sino recordar la obra, escribir todo lo que era exactamente en la versión original. La palabra *papel* si había puesto papel, y no otra palabra. Si me venía una frase, una palabra mejor, sonoramente, no importaba, la rechazaba a la palabra nueva, mejorada, por falsa: no se trataba de escribir de vuelta, sino de recordar (Zito Lema, 2016).

Sin embargo, cuando Zito Lema regresa a la Argentina y Cristina Banegas le entrega la obra, advierte que las dos versiones mantenían la estructura, la organización formal, pero no las palabras. Lo que ocurre finalmente es del orden del montaje: la versión final de la escritura de *Locas por Gardel* es aquello que sucede en el medio, *entre* la primera versión y la versión rememorada. La *tercera* obra es una obra de exilio, en tanto no es la obra de partida ni la de llegada, sino otra que se escribe en el pasaje, en la fricción de dos lugares-tiempos. La experiencia de Zito Lema funciona como un testimonio de dos caras: por un lado, la necesidad de conservación de la lengua materna —seguir escribiendo en “argentino”, la lengua perdida y añorada—; por el otro, la constatación fáctica, textual, de la pérdida.

Por otra parte, tal como lo evidencian los trabajos de Pablo Yankelevich (2010) y Sznajder y Roniger (2013), para los exiliados los países de América Latina o España se presentaban, debido a la compatibilidad lingüística, como los destinos privilegiados. Néstor García Canclini vuelve sobre este punto:

Sin duda la comunidad de lengua y de otras costumbres con los mexicanos ha facilitado nuestra integración más que a quienes migraron a Estados Unidos, Francia o Suecia. También el hecho de que compartiéramos esas características culturales con otros

latinoamericanos residentes en México, y que las causas políticas que nos impulsaron a venir fueron vistas con simpatía, o al menos sin rechazo (En Sznajder y Roniger, 2013: 264).

La lengua en común fue experimentada, de este modo, como un factor clave para estrechar el efecto de alienación que muchos exiliados experimentaron en el extranjero. Sin embargo, la importancia del entorno lingüístico común no garantizó una integración automática en la reubicación de los exiliados en los respectivos países de destino. En efecto, aún compartiendo la misma lengua, el idioma español, imbuido de diferentes inflexiones, tonalidades, giros regionalistas, coloquialismos y connotaciones, funcionó, en simultáneo, como un modo de aproximación e intimidad a la vez que como una forma de acentuación de la alteridad y la distancia¹³³. Bernetti y Giardinelli advierten que, en la vida cotidiana, comenzó a verificarse forzosamente los cambios de matices, significados y tonos del castellano que se habla en México y que constituyen el peculiar idioma de los mexicanos (2014: 43). El dramaturgo Ricardo Halac reafirma la situación de extranjería lingüística que vive durante su período exiliar en México:

Y ahí empieza el problema. Campera se dice chamarra. El vos ya era un problema. Yo tenía que autotraducirme. En México no hay cafés. Entonces vas descubriendo cómo funciona tu mundo, en mi mundo había cafés y en México cervecerías, que no son los

¹³³ Eduardo Mignona, en *Tierra que anda*, reflexiona sobre los modos en que algunos exiliados rechazaban drásticamente la inmersión en un nuevo contexto lingüístico y, por el contrario, aquellos que al llegar intentaban rápidamente emular el español ibérico. También sobre los actores y las curiosas estrategias de ocultamiento de su lengua materna: “No intentaban realizar el menor esfuerzo por hacerse entender. Eran los intolerantes del lenguaje: *faso, boludo, tamangos, papas, asadito, iza, quía, quilombo, chabón*. Compitiendo, tenazmente, con aquellos otros que, con solo pisar el aeropuerto de Barajas, se transformaban en el Quijote de la Mancha agiornado. Todo dicho de *tú, os y vosotros: venga ya, tío, chulo, cutre, gilipollas, cabrón, cachondo, follón*. También he conocido ciertos patéticos modos a los que algunos actores sudamericanos debieron apelar para poder tener acceso a un papel en el teatro o la televisión. El más curioso me pareció aquel que recomendaba suplantar la *c* o la *z* por la *f* para intentar camuflar la pronunciación castellana. Por ejemplo, en vez de decir *alacena* se sugería pronunciar *alafena*, *fine* por *cine*, *defenía* por *decencia*, *esperanfa* por *esperanza*, *fervefa* por *cerveza*. Sin olvidar decir *aletismo*, *Alántico* y —fuera de toda regla— *Madrís* por *Madrid*. Era un verdadero desafío y, sinceramente, desconozco los resultados. Sé que en muchos casos inspirábamos ternura, en otros recelo y en otros ajena mortificación” (En Boccanera, 1999: 146).

mismo. Mi realidad en algunas cosas funcionaba y en otras no (Halac, 2017).

A través de los distintos paisajes gramaticales, la lengua extranjera se alzaba a cada momento como una evidencia material del exilio. También, como un signo de delación, a la manera en que lo cuenta Nicolás Casullo, el idioma como “el dato que muchas veces uno no quería dar: el de (ser) extranjero” (Boccanera, 1999: 100). Entonces, el lenguaje se constituye como una puesta en escena o, como dice Roland Barthes (2003: 95) una “puesta en combate” de un sistema de lugares de enunciación y de cálculos de enunciación: lugar desde el cual se habla, lugar que se atribuye al otro, lugar —y lengua— que se quiere imponer. Estas ambigüedades y tensiones se repitieron en el caso de la comunidad de argentinos en España. Sznajder y Roniger dicen que los españoles señalaban las diferencias lingüísticas y que los exiliados las sentían, en efecto, como marcadores de identidad y como vectores de exclusión (266): el “vosotros” se presentaba como la marca léxica inaccesible, frente al “ustedes” que sellaba el carné de identidad del exiliado argentino.

La frontera de la lengua es un motivo que insiste en los testimonios de los dramaturgos argentinos. Alberto Wainer reflexiona sobre los cambios que sufre su lengua en tierra española, porque lo obliga a una suerte de ejercicio de autotraducción y a la vez el contexto de integración impone, marcadamente en el caso de la escritura teatral, una falsificación lingüística, la impostura de una jerga o argot para intentar reproducir la lengua (que es y no es) la propia. En suma, la lengua adulterada del exilio:

Yo he trabajado obras más en España y tuve que traducirlas. Digamos, pasé por el fenómeno de autotraducción. Y hay un momento en que tratás de escribir como ellos. Y hay veces que entendés que, si la escritura pasa por cierta neutralidad alejada del argot, estás más cerca. El tema es si no estás dispuesto a renunciar a eso. Por otro lado, cuando daba clases, yo no hacía ningún esfuerzo para que ellos me entendieran, de hecho, había palabras que me aportaban en vez de quitarme. Es una gimnasia extrañísima. Ahora, si querés crear color local, costumbrismo, algo más acá, más pegado a la referencia, ahí se complica mucho (Wainer, 2015).

Sobre los años en el exilio, Aída Bortnik también reconoce el gran impedimento para desarrollar su labor como dramaturga y guionista ante la necesidad del acercamiento a la idiosincrasia y las características idiomáticas españolas:

En verdulerías, casas y calles, escuchando a la gente y preguntando solo cuando no podía contenerme, me aplicaba en aprender el idioma de los españoles. Recién después me permitió los guiones para la televisión española y los proyectos para el cine (1999: 20).

El testimonio de Aída Bortnik se liga con el del escritor Daniel Moyano, para quien la dificultad de escribir, entre otras cosas de orden práctico o anímico, estaba dada porque, aunque las palabras eran las mismas, significaban cosas distintas, tenían otra historia y sonaban de otra manera. En estas dos condiciones inmanentes a la lengua, lo que se subraya es la historicidad y la sonoridad como aristas diferenciales y absolutamente instrumentales en función de ejercitar la escritura estando afuera.

La dramaturga Roma Mahieu, en 1982, escribe para la revista *Conjunto*¹³⁴ un texto en el que reflexiona sobre el modo en que la pérdida de su lengua materna, aun estando en España, afecta específicamente su práctica profesional:

No solo se distancia el contorno y las vivencias se cortan: falta también el diálogo, que para el escritor o el artista es una necesidad tan vivificante como la amistad o el amor. Entre tantas incomunicaciones dolorosas, el autor, el actor o el músico pierden su destinatario natural, la audiencia. Y está el lenguaje, la palabra, que también se resiste a los sonidos extraños porque responde a las claves íntimas de todo un pueblo. Estos mismos signos, esenciales para su comunicación, varían inexorablemente en la forja cotidiana, y en pocos años el lenguaje que ejercemos en el recuerdo empieza a distanciarse del idioma vivo y actuante... El teatro sufre particularmente con este extrañamiento, pues solo existe cuando se recrea en el escenario. Aunque toda su obra auténticamente valiosa es universal por sobre su raíz nacional

¹³⁴ El texto de Mahieu, titulado "El teatro de la diáspora", fue publicado en la Revista *Conjunto*, La Habana, Cuba, n.º 35, abril-junio de 1982.

(o precisamente por tenerla), su recepción en el mundo parte de haberse cultivado en la caldera viva de una sociedad en particular, con sus problemas y sus interrogaciones. Cuando esa obra nace de un autor que se halla alejado de sus fuentes, corre peligro de volverse híbrida, de ceder en sus esencias o de mimetizarse artificiosamente, hasta perder su identidad (Mahieu, 1982).

Ese íntimo maridaje que el texto de Mahieu espeja entre lengua, teatro y territorio es también el que la llevó a pensar si debía montar en España su obra, *Juegos a la hora de la siesta*¹³⁵ tal como se había escrito originalmente, cargada de palabras y modismos porteños, o adaptarla a un español castizo o, más bien, madrileño. Atendiendo a otras experiencias de autores argentinos exiliados en Madrid eligió finalmente la segunda opción, ya que los actores del grupo que iban a representarla eran, en efecto, españoles. Sin embargo, Mahieu dice que escuchar *Juegos a la hora de la siesta* con otro acento significó también un nuevo extrañamiento, otro viaje al exilio, que ahora involucraba directamente a la materialidad de su escritura y de su teatro.

En el desplazamiento de la lengua propia se inscribe acaso una de las diferencias marcadas entre el exilio interior y el exilio exterior, la contaminación forzada con otras variaciones lingüísticas o, directamente, la inserción en otro idioma. Tununa Mercado se ha referido a la condición del exiliado a través de la imagen de la “dislocadura” (Boccanera, 1999), que marca, entre otras separaciones, la luxación lingüística que sufre el desterrado; Silvia Molloy, por su parte, ha optado por la opción más radical, aunque ambigua, del sujeto “deslenguado” (2016): por un lado, el sujeto sin lengua; por el otro, en su variante coloquial, el que habla con descaro y desvergüenza, justamente porque la des-lengua le concede la irreverencia.

El dramaturgo y director Aristides Vargas considera que todo exilio involucra una desconfiguración en el orden de la lengua. La expulsión de la

¹³⁵ *Juegos a la hora de la siesta*, obra que según Pellettieri se ceñía a la “ortodoxia hiperrealista” (2003: 477) fue estrenada en Buenos Aires, en 1976, en el Teatro Embassy, con dirección de Julio Ordano y actuación de Stella Ponce, Carlos Olmi, Gerardo Romano, Gustavo Luppi, Laura Moscovich, Virginia Lombardo, Roberto Fiore, Arnoldo Tytelman. Para un análisis de la puesta en escena, véase “La puesta en escena de *Juegos a la hora de la siesta* (1976): texto, contexto y metatexto” de Martín Rodríguez (Pellettieri, 1997). El estreno en Madrid lo llevó a cabo la cooperativa de actores Teatro de la Peste y tuvo lugar en el teatro Lavapiés, con dirección de Domingo lo Giudice, el 1 de mayo de 1980.

lengua materna implica para Vargas la salida de lo real, que problematiza cualquier posibilidad de reconocimiento y establece la puesta en forma de una voz desalineada, disonante y superpuesta, construida *entre* lenguas o, en el caso de Vargas, entre diferentes idiolectos:

Cuando perdés las referencias de la lengua, los mitos cotidianos, cuando eso se rompe, cuando te movés de ahí, comenzás a habitar no la realidad que habitabas, sino una extraña realidad que va minando la solidez de la lengua. Los paisajes comunes, que denominan de la misma manera, en los que los otros y vos coinciden... El paisaje cambia brutalmente. Uno ya no domina las cosas, y ya no podés nombrarlas. Entonces balbuceás. Algo aproximativo. Comienza el lento aprendizaje de lo otro y lo otro no denomina porque vos sentís que lo que estás hablando es extraño (Vargas, 2016).

La imagen que construye Arístides Vargas en su testimonio es la de un extranjero (ya no sin Estado, lo que equivaldría a decir sin lengua) para quien la propia lengua comienza a estar en situación de traslado, de desplazamiento, entre esa nueva lengua en la que siempre subsiste el signo de la extranjería y la lengua materna que comienza, a su vez, a mostrar su reciente extranjería. Incluso, en el caso de Vargas, cuyo exilio ocurre en Ecuador, no es necesario cambiar de lengua para experimentar lo extraño; en el roce con otros giros idiomáticos, la lengua propia se desfamiliariza y se vuelve otra respecto de aquella que se dejó atrás.

Decíamos al comienzo que la suspensión está asociada al problema central que se plantea en relación con el dramaturgo y la/las lenguas. Claro está que, a pesar de que en este apartado nos abocamos a describir las dificultades que tuvieron los dramaturgos exiliados respecto de la/s nueva/s lengua/s, el exilio fue para otros un modo de resituar su escritura en una o más lenguas, a través de una obra dramática bilingüe (como el caso de Cristina Castrillo) e incluso a través de una obra plurilingüe, en la cual se destaca el antecedente previo de Copi y el posterior tráfico de lenguas que llevará a cabo Manuel Puig en el extranjero¹³⁶.

¹³⁶ En la novela del narrador y dramaturgo Pedro Orgambide, *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1984), su protagonista goza el beneficio o la maldición

Si acá visualizamos, sucintamente, las tensiones entre la lengua materna y la lengua de “adopción” (las comillas remiten a que en muchos casos esa lengua de adopción fue, ciertamente, rechazada), en el apartado siguiente veremos las relaciones conflictivas que se ejercen entre el exilio y la práctica específica de la dramaturgia. Consideramos que las dramaturgias del exilio son la muestra del intercambio permanente que se produce entre *el hacer* y el espacio *en el que se hace*. Las condiciones y coordenadas desde las que se escribe, la situación material desde la que emerge la escritura teatral, dan cuenta de una afectación directa de la existencia y de la materialidad misma de esa escritura. En este sentido, el exilio se manifiesta no tanto como la impugnación de un medio expresivo primero, iniciático, sino, más bien, como la gradual contaminación de ese medio expresivo con otras dimensiones sociales y con otros modos de reorganización de la experiencia. Si el pasaje del hombre del estado natural al cultural está fundado por el interdicto de la lengua, el exilio funciona como una refundación, un nuevo pasaje de un estado cultural a otro. La inserción en otra lengua —y con ella, en otra territorialidad— instala el desplazamiento de la pregunta que va desde el quién soy hasta el quién voy a ser. Mizraje dice: “Hay un doble desafío del *como decir* y el *decir cómo* (de la interrogación a la comparación) porque si la gran pregunta del exiliado es cómo ser fuera de la patria —en paralelo al dónde estar— la preocupación correlativa es (aparte de qué decir) cómo decir (incluso lo que *soy* y donde no *estoy*) y cómo integrarse (hasta cierto punto, cómo hablar con el otro es cómo hablar como el otro)” (2011: 147).

¿Qué ocurre entonces con un dramaturgo que trabaja, a la manera de un excavador, en las profundidades de la lengua nacional, en sus tradiciones dialectales, en sus resonancias rítmicas, en sus derivaciones populares, en sus precisiones léxicas? ¿Qué ocurre cuando la materialidad del lenguaje es, por decirlo así, una materialidad situada: geográfica y territorial? ¿Qué ocurre incluso cuando una lengua es escrita para ser dicha, es decir, para ser confrontada con el soporte oral que aparece en la dramaturgia como punto de llegada? ¿Qué, cuando esa oralidad le debe sus figuraciones tonales a una

de ser inmortal y sobrevive a las peripecias de la historia de la que es, a la vez, actor y testigo. Orgambide plantea que el personaje es un arquetipo literario del exiliado y del judío errante que vive su diáspora en esta América que habla español: “De algún modo, yo trasladaba a la escritura el desarraigo de muchos compatriotas, la indecisión del habla que traducía la del vivir cotidiano. A la vez, incorporaba voces que eran propias del país que nos albergaba. De ese mestizaje surgieron algunos textos que, sin demasiado énfasis, podríamos llamar literatura de exilio” (En Boccanera, 1999: 156).

tradición cultural específica? ¿Qué, cuando esa lengua debe ser dicha por otra, es decir, debe ser obrada por un soporte que ya no es la letra, sino el cuerpo?

5. La escritura desplazada

5.1 DRAMATURGIA Y TRANSPORTABILIDAD DEL OBJETO

¿Qué ocurre en la relación específica que se establece entre el oficio de la dramaturgia y la problemática del exilio? El filósofo Peter Sloterdijk ha reflexionado sobre el exilio como el momento en que se deben reevaluar las cosas desde el punto de vista de su *transportabilidad*, “corriendo el riesgo de dejar tras de sí todo lo que es demasiado pesado para portadores humanos” (En Bourriaud, 2009b: 221). La afirmación de Sloterdijk se vincula con la leyenda transmitida por Diógenes Laercio a través de las enseñanzas del socrático Antístenes para los casos de naufragio. Para el antiguo, hay que llevar consigo solo lo estrictamente necesario, aquello que “incluso un náufrago podría llevar consigo a nado” (Torregroza, 2014). La pregunta que instala el posicionamiento de Sloterdijk nos reenvía directamente a la relación que se establece entre la práctica dramaturgica y la problemática exiliar. ¿No resulta acaso demasiado pesada la escritura teatral para ser llevada al exilio? ¿En qué sentido la escritura teatral es difícilmente transportable? ¿Cuáles son las cargas específicas del oficio?

Anne Ubersfeld (1989) comienza su *Semiótica teatral* estableciendo un límite en el recorte de su objeto y en la dimensión de su análisis: su intención es observar la especificidad del texto teatral y, desde allí, establecer los lazos y las interrelaciones que este produce con otra práctica: la representación. El texto, entendido como *sistema de signos* es para Ubersfeld una práctica social, en tanto marca un vínculo directo con los modos de producción y con distintas relaciones colectivas (15). Como presupuesto epistemológico de partida, Ubersfeld considera que todo texto teatral está presente en el interior de la representación bajo forma de voz, de *foné*, y que su existencia suele abarcar dos regímenes de temporalidad: precede a la representación, a la vez que la acompaña. Sumado a estos órdenes que plantea Ubersfeld, el texto contiene en sí —contrario a la experiencia teatral: efímera, evanescente, aurática— la posibilidad de su preservación, la durabilidad del registro. Nos interesa, entonces, en particular, la condición inmanente que Ubersfeld encuentra en el texto teatral. En principio, la consideración de que su materia de expresión es lingüística, mientras que la materia de la representación es lingüística y no lingüística. En segundo lugar,

un texto dramático se dice diacrónicamente y su lectura es lineal mientras que lo representado establece un carácter polisémico de signos y, a la vez, una organización espacio-temporal discontinua, de signos múltiples y simultáneos. De lo anterior se desprende que, aunque Ubersfeld considera que el texto teatral, contrariamente al orden de la representación, puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico, su naturaleza es dependiente (20); es decir: no constituiría un lenguaje autónomo en sí. Por lo tanto, si Ubersfeld parte del texto para pensar el teatro, lo hace para revelar una sujeción, una dependencia: la práctica teatral es materialista, pero su materialidad no es nunca puramente dual. En las conclusiones de Ubersfeld, leemos que no hay *pensamiento sin cuerpo* (209) y, por extensión, que no hay dramaturgia sin su realización social, es decir, sin teatro, entendido como actividad sometida a condiciones sociales, y materializada en la presencia de los cuerpos.

En otro de los trabajos canónicos de la semiótica teatral, Patrice Pavis (2003) va a situar la genealogía del término *dramaturg* en G.E. Lessing y su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), texto que “funda la tradición alemana de la actividad teórica y práctica que precede y determina el sentido de la puesta en escena de una obra” (152). En estos términos, la noción de dramaturgia se afirma como primer eslabón en la cadena del proceso teatral (es lo que está *antes del teatro*), a la vez que *determina* el sentido de la puesta en escena: la opción léxica marcada revela que la práctica dramatúrgica, desde sus primeras conceptualizaciones, se establece como rectora del hecho teatral y, en consecuencia, el teatro elabora desde allí su genealogía texto-céntrica. Sin embargo, la dramaturgia también aparece entendida no como una práctica autónoma, sino desde su carácter, si se quiere, pragmático y funcionalista: se la estudia desde sus relaciones operativas con otras prácticas significantes. Pavis sostiene que el análisis dramatúrgico intenta “iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica [...] desde el hecho literario al hecho teatral” (151). En este sentido, la dramaturgia no es entendida como punto de llegada, de terminación, sino como zona de pasaje, de tránsito hacia otra realización.

En diálogo con lo antedicho, el estudio de Alfonso de Toro (1987) establece ya desde el título una concepción semejante: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. La concepción del texto dramático de Alfonso de Toro ya está condensada ahí, en el subrayado de la actividad dramatúrgica desde su interfaz relacional, en tanto se pliega a una cadena de interacciones de la que depende, a la vez que se integra en un contexto que la transforma. Así, un texto dramático

es una parte inscrita en una formación social (1987: 8). De Toro distingue entre las condiciones de enunciación que proyectan el texto dramático y el texto espectacular. El primero, expone una situación de enunciación —el diálogo de los personajes, el contexto de producción de esos diálogos—, mientras el segundo repone una serie de elementos extralingüísticos que escapan al orden de lo textual: la entonación, los gestos, la proxémica, las relaciones teatrales que establece el lenguaje de la escena. En esta dirección, un texto dramático es entendido como una “matriz potencialmente escenificable” (9), cuyas condiciones de ejecución son producidas por otra especificidad, referida por la semiótica teatral como texto espectacular.

Desde otra disciplina de análisis, enmarcado en la Filosofía del Teatro, Jorge Dubatti (2007) establece una distinción conceptual entre el *teatro en acto* y el *teatro en potencia*. El teatro, de este modo, existe en potencia como literatura, pero se realiza en la cultura viviente: “el pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro solo es literatura cuando lo verbal acontece en el cuerpo en acción” (37). Al respecto, consideramos que, si la literatura, en términos de construcción, de proceso de configuración, suele entenderse como una práctica relativamente autónoma y suficiente, la dramaturgia es ya de antemano una parte dependiente dentro de una red compleja, un objeto producido para ser transformado en otra cosa. Es así como la dramaturgia “solo adquiere dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral” (Dubatti: 2007, 39).

En *Rapsodia para el teatro* (2015), texto que recrea vínculos entre filosofía y teatro, estética y política, Alain Badiou va a establecer, tomando como eje el pensamiento del director francés Antoine Vitez, distintos estatutos ontológicos entre los órdenes de la textualidad y la teatralidad. Para Badiou, el autor del teatro se enfrenta siempre a la restitución de una ausencia: quisiera fijar en la escritura ya no una obra, sino también su modo de representación. Sin embargo, el texto es para Badiou —retomando a Vitez— “el filtro de una adivinación” (52), por lo que no es sino un resto, algo incompleto, en suspenso: “Un texto *será* de teatro si *ha sido* representado. Por consiguiente, el texto de teatro solo existe en futuro anterior. Su calidad está en suspenso” (84); es la representación la que califica, finalmente, a un texto de teatro, la que lo inscribe en él. Desde la lectura de Vitez (en relación con la genealogía que establece Pavis) la tradición alemana del dramaturgo es la de un *policia del texto*, un guardián del sentido: se impone, en aquella concepción, un *ser del*

texto que se manifiesta como un *ser del teatro*. Una pieza escrita, sin embargo, no es más que un proyecto, una línea, una orientación. La estructura del texto teatral, nos dice Badiou, es la “estructura del no todo” (85). Ahora bien, si el texto es solo un garante, un depositario, una existencia virtual, nos preguntamos: ¿existe una inmanencia del texto teatral? Si la escena es lo que finalmente decide la teatralidad de un texto, ¿qué distingue, qué aísla y separa a la dramaturgia de otras prácticas de escritura? Desde la lectura de Badiou, podemos inferir que la condición específica de la práctica reside, justamente, en su carácter irrealizado, siempre borrador, provisorio y procesual, como algo que no deja de desinscribirse.

La dramaturgia, elemento de pasaje, es una forma que genera condiciones de intercambio. En el resultado final de toda obra, solo puede hallarse en tanto parte dentro de una transacción. Siempre mediatizada, intervenida, de tal modo que incluso todo lo que la compone —finalmente, en la obra— es un sistema cooperativo complejo de partes solidarias entre sí. Podríamos definir dramaturgia, entonces, como un objeto estético generador de relaciones, destinado a culminar en obra para, ontológicamente, ser. Aunque una vez que la dramaturgia es dentro de una obra ya es necesariamente otra cosa. En este sentido, toda práctica dramatúrgica no encontraría su estabilidad en sí misma, sino en la obra teatral mediante la cual se transforma y se realiza. En consecuencia, no habría en la dramaturgia un ser, sino un devenir. Su consumación más plena es disolverse en otra cosa¹³⁷.

De lo antedicho se desprende la siguiente generalidad: la práctica dramatúrgica no es nunca individual (incluso cuando se trate de una dramaturgia de autor, de escritorio o gabinete) dado que siempre se realiza, se actualiza en términos de un colectivo. Su fuerza contextual inherente es determinante, dada su condición de práctica inacabada, proyectiva, en potencia; los materiales de producción y el contexto afectan directamente su materialidad. La concreción de la dramaturgia depende, así, de un trabajo de elaboración anterior, simultánea o posterior, que involucra a una serie de agentes determinantes en el proceso: actores, directores, escenógrafos, etc. El poder del objeto reside tanto en sí mismo como en las proyecciones escénicas que sobre él se realizan¹³⁸.

¹³⁷ Aunque, claro, el carácter promisorio de todo texto dramático, su anhelo de realización, no niega su posible autonomía literaria.

¹³⁸ Más allá de que el objeto que nos ocupa concentra un tipo de dramaturgia dominante

En este sentido, la escritura dramática elabora su propia especificidad, su propio registro estructural y su propio rango epistémico. El reenvío que la dramaturgia genera siempre hacia otra dirección, hacia otros elementos, es la prueba irrefutable de su ser social. Como tal, es una escritura que entra en contacto y en zonas de retroalimentación, donde emergen relaciones de diverso orden con el otro. Queremos decir con esto, asumiendo la obviedad, que la dramaturgia en particular y el teatro en general se inscriben —como todo objeto cultural— en un sistema estético o, mejor, en palabras de Rànciere (2014), en un régimen de las artes, es decir, un vínculo específico entre modos de producción de obras y prácticas, formas de visibilidad de estas prácticas y modos de conceptualización entre unas y otras. Como ya señalamos, bajo la mirada de Reinaldo Laddaga (2010: 26) una cultura del arte se forma cuando una serie de ideas cristaliza e ilumina un campo de instituciones y de prácticas. Allí radicaría el movimiento último de toda dramaturgia: su inserción en un régimen cultural que la incluye y la completa.

De esta manera, los pares —dramaturgia y exilio— se constituyen en el movimiento, no pueden pensarse bajo una lógica enraizada, estática, fija. Nos preguntamos aquí cuáles son las relaciones específicas entre el impulso dinámico del exilio y una escritura cuya naturaleza se encuentra a la vez desplazada. ¿Cuáles son las incidencias directas que se producen en el interior de la práctica a partir de esta experiencia? ¿Qué problemáticas emergen entonces cuando los dramaturgos son expulsados de su tierra de origen? ¿La suspensión de la escritura es, también, una suspensión motivada por las condiciones propias del género?

5.2. DRAMATURGIA Y DESPOSESIÓN

Los dramaturgos, bajo el impacto de la emigración, han sido desasidos de su contexto, entendiendo por este su localidad de producción, su sitio enunciativo, su marcación histórica, social y cultural. En la adaptación de nuestro problema al concepto de *contexto espectacular inmediato* (De Marinis, 1997: 24), proveniente de la semiótica teatral, podemos afirmar que el dramaturgo es forzado a salir

(conocida como dramaturgia de autor) la época en que se inscribe da lugar a una gradual transformación del concepto de dramaturgia (que se radicaliza en posdictadura), despegado de la inmanencia de la palabra. Dentro de las variantes dramatúrgicas que expanden y multiplican el concepto encontramos la dramaturgia de director, de actor, de grupo, de espacio, etc. Para una ampliación de lo antedicho, ver: *El teatro labertino. Ensayos sobre teatro argentino* (Dubatti, 1999a).

de sus circunstancias de enunciación, a partir de un cambio impuesto que genera otras lógicas genéticas: en los procesos de escritura, en los contactos con los actores, en las adaptaciones de los textos a la escena, en los circuitos de recepción.

En el apartado anterior, a partir de un paneo crítico sobre algunas especulaciones teóricas que se han llevado a cabo en el campo de estudios de la semiótica teatral y la filosofía del teatro respecto del texto dramático, visualizamos que un rasgo constitutivo de la dramaturgia es su dependencia, en tanto práctica satélite, subordinada a una serie de elementos mediante los cuales se realiza. Su no autonomía, su interrelación con otros agentes es el signo manifiesto de su primera carga, situada en el interior del género¹³⁹.

El recorrido previo de los dramaturgos y dramaturgas respecto de la constitución de sus grupos de trabajo, de los directores con quienes habían montado antes sus obras, de los actores y actrices con quienes habían afinado sus búsquedas, es un relato común en la trama de testimonios sobre el exilio. La desposesión es, en este caso, una desposesión que separa a la escritura de las condiciones que las volvían posibles. Esta consecuencia es, insistimos, una propiedad que reclama cierta exclusividad en el caso de la dramaturgia. El dramaturgo Alberto Wainer lo dice así:

Yo siento que en el exilio perdí a mis actores. Alejandro Urdapilleta, que debutó con una obra mía, Juan Leyrado, Rubén Stella, los perdí (...). Entonces a mí lo que me pasó fue que yo allá no sabía escribir, no sabía dirigir. Tuve una amnesia, una muerte de la expresión. Tardé dos años en dar clase, y tardé más en escribir una obra (Wainer, 2015).

El testimonio de Wainer deja en evidencia los ligamentos que se unen entre el orden dramático y el orden del cuerpo: la escritura se afirma como algo que incluye a otro y, en este sentido, se colectiviza, se agrupa en un todo

¹³⁹ Liliana Heker ha manifestado que un escritor en el extranjero no necesita recursos materiales específicos para desarrollar su obra. De ahí, dice Heker, que la decisión de irse o de quedarse responda solo a razones personales. Marca, a su vez, la particularidad de un investigador, o aun de un músico, que necesita estudios o recursos materiales específicos para desarrollar su potencialidad (En Sosnowski, 2014: 268). Sin embargo, creemos que un dramaturgo es un tipo de escritor que, contrariamente al que imagina Heker, necesita de recursos específicos materiales para desarrollar su obra.

mayor que el exilio disuelve. La palabra dramática se legitima en tanto palabra colectiva, que aislada es solo una parte del sistema. Lo íntimo de la escritura teatral es que pareciera necesitar siempre de una exterioridad.

Griselda Gambaro sostuvo en “Los rostros del exilio” (1989) que lo que determina la cualidad dolorosa de la experiencia es la expulsión de un sentimiento colectivo. Tanto Gambaro como Eduardo Pavlovsky¹⁴⁰ como Alberto Adellach han afirmado que escribir teatro en el exilio implica aceptar la pérdida de un público, variable que cancela en estos casos la producción dramática y estimula la apertura a otras tipologías discursivas (la novela en Gambaro; el ensayo y la crónica periodística en Adellach). La demanda relacional de la práctica dramática, la imposición de un escenario, de una tecnología disponible en cuanto a artefactos materiales, la corporeidad de los actores, el tiempo de la representación (que no es el tiempo de la escritura) mueven a los dramaturgos hacia otras discursividades menos subsidiarias. Griselda Gambaro lo enuncia así:

En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público, y no sabía cómo era el público español. El teatro pide enseguida al escenario y al público; por lo menos yo pienso así. Y, por otro lado, yo me había llevado tres o cuatro páginas de una novela que estaba pensando, *Dios nos quiere contentos*, que la escribí en España y la terminé y la publiqué allá (Gambaro, 2010).

¹⁴⁰ El propio Pavlovsky ha manifestado que su teatro se desmarca del teatro rioplatense, condición por la cual podría encontrarse ahí una de las claves de su repercusión internacional. De todos modos, Dubatti considera que el teatro de vanguardia de Pavlovsky está profundamente ligado a la sociedad argentina, dado que los procedimientos absurdistas se encuentran “siempre en el marco del carácter situado, contextualizado de las referencias socio-históricas locales. La diferencia del absurdo pavlovskiano respecto del europeo radica en su intrincada reelaboración de los códigos de vida nacional (comunes al productor y receptor) dentro de sus piezas” (Dubatti en Pavlovsky, 2003: 13). No tuvo Pavlovsky un exilio difícil en términos profesionales dado que sus libros de psicoanálisis y terapia grupal tenían previamente amplia difusión en su ciudad de acogida, Madrid. Sin embargo, el propio Pavlovsky ha señalado que “fue un exilio holgado, pero con un dolor psíquico enorme. Nunca me habitué, nunca abrí mi propio consultorio, estaba permanentemente pensado en volver, tres hijos míos estaban acá” (21). En relación con su producción artística, en Madrid, durante 1979 y 1980, Pavlovsky finaliza la escritura de *Cámara lenta* y escribe la pieza breve: *Melodía inconclusa de una pareja*.

Los efectos del corte que provoca la diáspora llegan a expresiones extremas como, insistimos, el caso de Alberto Adellach. La marca fraccionadora y dispersiva de esta experiencia quiebra entonces una lógica de intercambio entre los productos culturales de los dramaturgos y sus campos de recepción¹⁴¹. Rubens Correa afirma en el prólogo de las *Obras completas* de Adellach:

El país perdió a uno de sus autores fundamentales que sentía, como recuerda su hijo Esteban, que ya no tenía temas, porque había perdido el público para el que escribía (Adellach, 2004: 4).

Por su parte, Alejandro Creste, hijo de Alberto Adellach, dice lo siguiente:

Con el dramaturgo se destruye todo. El autor se ha quedado en el limbo. No le pueden hacer sus textos, la distribución de sus obras era muy compleja, llegar a diferentes lugares cuando se rompe la cadena que había antes... Es distinto un exilio para un autor de teatro. Fue muy complicado; las obras no estaban en ningún lado, él se quedó solo (Creste, 2016).

La problemática de la recepción funciona como un condicionante radical en la inserción de los nuevos contextos teatrales de adopción, aunque no es la única. Esta se pliega al condicionante material mediante el cual la escritura dramática se ejecuta: el actor, la escena, el público. En el estudio de Pierre Bourdieu (1995), enfocado en el campo de la sociología de la cultura, se lee el estrecho enlace entre el artista que hace la obra y el seno del campo de producción, a la par de todos aquellos que contribuyen a descubrirlo y consagrarlo como artista conocido. En esta serie compleja, aplicada a la problemática del caso, se inscribe un campo cultural desconocido, que parcialmente borra el recorrido de legitimación previo. Por eso Bourdieu

¹⁴¹ En el estudio de teatro republicano español en el exilio, de Berta Muñoz Cáliz (2010), hay diversos antecedentes que muestran las dificultades con las que los dramaturgos se encuentran para escenificar sus textos en los campos teatrales de adopción. El poeta, ensayista y dramaturgo Pedro Salinas manifiesta en una carta a Guillermo de Torre que en el comienzo de su exilio en Puerto Rico ha logrado escribir un drama en tres actos y siete piezas breves, de un acto. No obstante, tiempo después, manifiesta la decepción por no lograr que dichos textos se representen, razón por la cual suspende su producción dramática: "Ya he cortado mi vena dramática, por algún tiempo, en vista de la falta de salida de esa producción" (29).

insiste y subraya, en el transcurso de su elaboración teórica, la importancia de la incorporación de los agentes que participan del valor de la obra de arte en general al análisis concreto de “la obra en su materialidad” (1995: 339). Esos agentes de legitimación también cambian con los exilios. En esta dirección, rebasando al teatro un concepto de Raymond Williams (1980) en *Marxismo y literatura*, pensamos las obras de los dramaturgos como una acción social dependiente de una *relación* social. Habría, en cada obra, una actividad práctica que consiste en la (re) creación social del significado a través del uso de elementos formales.

Si la realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro y se define, en este sentido, como una zona de intercambio y negociación, muchos dramaturgos encontraban quebrado el sentido del producto en la interacción entre ellos y “el que mira”, como si se generara así un desacuerdo original. En contra de una noción de público reificada, homogénea y abstracta, entendida como masa unitaria, pensamos en la noción antropológica de *espectador* que describe Marco De Marinis, determinada por factores socioeconómicos, biológicos, psicológicos y culturales. El espectador, entonces, como parte de una relación, de una *interacción significativa*, y como realizador de las potencialidades de la representación (1997: 77). Desde la Filosofía del Teatro (2010), remitimos a la noción de *poiesis expectatorial* como ente del acontecimiento poético; lejos de la figura del espectador solipsista, el espectador remite a la figura ancestral del “compañero” y participa del acontecimiento en tanto productor de subjetividad. Con esto queremos decir que el exilio rompe con la *interacción significativa* o la figura del espectador-compañero en tanto despega violentamente a distintas partes del sistema teatral que ya habían trabado vínculos entre sí previamente.

De este modo, una parte del teatro en el exilio se enfrenta a la difícil tarea de la sobrevivencia en circunstancias muchas veces adversas, a la vez que es concebido como la lucha de una minoría cultural que intenta mantener su propia identidad y una relación éticamente coherente con su pasado (Pianca, 1990: 264). Es sumamente relevante, a su vez, la contextualización de cada país de acogida en el que se inscriben los dramaturgos. Para un argentino, crear en algún país de Latinoamérica implicaba lógicamente mantener un lenguaje, una historia e incluso la posibilidad de un proyecto común para el destino de América. La realidad de los artistas teatrales acogidos por naciones como Francia, Italia, Canadá, Estados Unidos, Suecia, entre otras, revestía una complejidad aun mayor.

En líneas generales, otra de las problemáticas que acarrea el exilio es el modo de inclusión de los productos culturales de los dramaturgos extranjeros en los campos teatrales de adopción. Como podemos advertir luego de la entrevista con la dramaturga argentina Susana Torres Molina, en su país de adopción percibían, por un lado, el enriquecimiento del sistema teatral propio a partir del intercambio cultural que se gestaba pero, al mismo tiempo, se juzgó y clasificó a los artistas argentinos por su “identidad” y por el valor de distribución de sus productos en el nuevo mercado teatral en el que ingresaban¹⁴². Para pensar el multiculturalismo posmoderno Nicolás Bourriaud se refiere al funcionamiento del pensamiento occidental diagramado a partir de la noción de pertenencia:

Un trabajo de artista se ve ineluctablemente explicitado por la condición, el estatuto o el origen de su autor: la obra de un artista negro, de una lesbiana o de un gay, de origen camerunés o hijo de inmigrantes mexicanos será mecánicamente leída a través del prisma de este marco biopolítico no menos normativo, sin embargo, que cualquiera de los otros [...] ¿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, que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas y culturales (2009b: 36).

Cabe entonces la pregunta acerca de la posibilidad de los artistas exiliados de cargar con la “asignación nacional” y actuar en consecuencia, como si se tratara de representar los signos que llevaban impresos: artistas exiliados que, cual si de una evidencia demostrativa se tratara, debían representar un teatro del exilio. En la mirada de ciertos sectores de los países de acogida operó un horizonte de expectativa en torno a lo que esos artistas venían a decir, justamente porque la situación política que los expulsaba restringía el alcance de lo decible. La situación de extranjería determinaba una apertura del discurso que había sido callado. Sin embargo, como dice Torres Molina: “era muy difícil

¹⁴² Luis Thenon (2015) en la entrevista realizada dice que el límite que se imponía para los actores en los elencos españoles era de un actor argentino cada cinco actores españoles. A algunos actores argentinos con ascendencia española les proponían que para evitar esos problemas optaran por nacionalizarse españoles, dado que por un convenio entre los dos países no perdían la nacionalidad argentina.

para los exiliados contactar en sus creaciones los temas del exilio, lo político, el desgarró, la adaptación, la rabia, en la inmediatez. Se necesitó un tiempo. Muchos realmente tenían toda su energía en ver cómo sobrevivían en términos materiales y psíquicos” (Torres Molina, 2015).

En los primeros tiempos, las experiencias de detención en cuanto a la escritura teatral en el exilio son numerosas¹⁴³. Sumado a los casos que relevamos, la dramaturgia tampoco fue un horizonte en el exilio de Ricardo Halac. Pese a su intención de vincularse con algunos teatros mexicanos, las costumbres de otro sistema teatral, los métodos de trabajo, la desconexión con directores y actores, entre otras variables, fueron un impedimento a la hora de escribir teatro pensando en la ejecución de esa escritura en la escena. Sin embargo, lo que ocurrió con la dramaturgia de Halac entra en correlación con otros casos de dramaturgos exiliados. Como le pasó a Adellach o a Zito Lema, Halac siguió trabajando y reescribiendo textos escritos antes de su salida al exilio. Corrigió exhaustivamente *Segundo tiempo*, con la compañía del actor Luis Brandoni, también exiliado en México. Ese vínculo fue constitutivo de la posibilidad de sostener un proyecto teatral a distancia, imaginando el inminente regreso y el estreno que se efectivizó, finalmente, el 25 de junio de 1976¹⁴⁴. La imposibilidad de pensar en la inserción teatral en el campo mexicano es narrada por Halac de la siguiente manera:

El lenguaje es algo en permanente transformación. Hay un momento que vos agarrás el lenguaje que habla la gente y te podés comunicar con la gente. Pero cuando te vas a un país que no es tuyo, e incluso en uno de lengua castellana, ¿cómo hacés para entenderte con un público que no vivió las mismas cosas que vos viviste? (Halac, 2017)

¹⁴³ Una imagen clara en este sentido es la que presenta Boccanera sobre el dramaturgo Ariel Ferraro, quien llevaba una pieza de teatro que cargaba en su maletín con ganas de subirla a escena (Boccanera, 1999: 236, 237). Por otra parte, en un texto leído en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, Horacio Salas enfatizaba la orfandad del exilio de los artistas argentinos en España que, acosados por la marginación, la falta de trabajo y el desinterés de sus colegas, eligieron otros rumbos o regresaron a sus países de origen. Entre estos menciona a Héctor Tizón, David Viñas, Pachó O'Donnell, Alberto Adellach, Eduardo Pavlovsky y Fernando Solanas.

¹⁴⁴ Luego del estreno de *Segundo tiempo*, Luis Brandoni fue interrogado por Aníbal Gordon durante toda una noche en una habitación con un retrato de Hitler, y le dijeron: “No te juntes con judíos y marxistas”. Halac recuerda: “Brandoni, a pesar de esto, no dejó de estar conmigo. Y esta es una muestra muy poderosa de solidaridad”.

Finalmente, Halac reflexiona sobre el idioma, a partir de una anécdota que involucra a Manuel Puig y su exilio mexicano. En una reunión, una diva mexicana lee una obra teatral de Puig. La obra suena muy extraña, como si la puesta en voz armara, para tomar un término de Ana Porrúa (2011), una nueva *caligrafía tonal*: la actriz pone en evidencia, a partir de su lectura, un nuevo exterior del lenguaje, un afuera que le obliga a preguntarse: “¿Cómo tomaría mi público que yo hiciera esta obra?”. Esta vivencia, de la que Halac fue testigo, es un modo de volver a formular la pregunta acerca de la dislocación y las disonancias que se establecen en el exilio entre los pares lengua y voz, dramaturgia y cuerpo.

En los testimonios recabados aparecen diferentes problemáticas: la dimensión de la lengua extranjera, la pérdida del público, la ausencia de relaciones con otros agentes del campo teatral, las sujeciones y límites propios de la práctica dramatúrgica. A partir de la variada trama de los exilios, Noé Jitrik (1984) considera que hay un tipo de exilio particular, que involucra a los escritores que habían construido una obra no traspolable a otros países, no susceptible de ser desarraigada del contexto en el que había sido producida. Estas obras modelan una particular sujeción entre la materia enunciativa, el lugar de procedencia y las condiciones de circulación. Dice Jitrik:

El corte, para estos casos, hace doblemente difícil el exilio: porque la obra, como hecho de lenguaje especializado, pero, además, como mundo de suposiciones y sobreentendidos, pierde su continuidad, porque proseguirla fuera del ámbito —en el que sufren quizás el reflujo sus destinatarios—, corre el riesgo de convertirse en un gesto ampuloso y retórico o, al menos, de vaciar el pasado por pretender neuróticamente que sus tendones sirven para movilizar el ahora y el aquí que es, por añadidura, el resultado de otra historia, de otras expectativas, de otras idiosincrasias. De todos modos, esta es la situación que personalmente más me interesa no solo porque en ella el exilio tiene una incidencia más honda, real y dolorosa, sino también porque es la situación que lo define con más precisión, donde se ubica más exactamente el fenómeno del exilio como historia y como presente y se reúne de una manera evidente, genéticamente, la instancia externa, política, con la interna, permanente e institucional, que se ha dado en llamar el “exilio interno” y que,

despojada de vibración política e histórica, parece ser solo una queja más o menos exquisita, heredera, por lo menos, de la mitología decimonónica del escritor como aquel que se forja su camino bravamente en medio de la incompreensión de la torpe mayoría” (Jitrik, 1984: 270).

Entonces, siguiendo a Jitrik, lo que revela y expone de manera radical el exilio es la poderosa trama que enlaza a los pares cultura y literatura, cultura y política, entendiendo que las obras y los proyectos de obras se afirmaban en una territorialidad que no hacía posible, que no permitía la relación de esas obras con cualquier lector, con cualquier espectador. Estos “actos con destinatario” muestran, en el contexto dictatorial en el que se escribe este libro (1979) y en la germinal democracia en la que se publica (1984), cómo Jitrik está recuperando la interferencia directa y compleja en la que el contexto político, social, cultural tallaba a una gruesa parte de las escrituras que se suspendieron en el exilio; la atracción que imantaba en los años 70 la alianza literatura y política. Estos casos en los que no fue posible seguir con un programa de escritura revelan para Jitrik la arista más plenamente dolorosa —y desde la cual es más legible— la historia del exilio.

En suma, el exilio como fatalidad, determinación forzada, castigo, no se vuelve prontamente una tarea de refundación, una distancia, una estética. En los primeros tiempos, ni siquiera parece haber lugar para la pregunta sobre cómo escribir teatro. El exilio se vuelve refractario a la representación. Allí donde la vida no cuenta para nada, el exiliado deja de contar.

6. La interrupción exiliar

Para la comunidad desconocida de las dramaturgas y dramaturgos exiliados, el exilio aparece como una instancia de repliegue forzado, como una zona temporal-espacial de excepcionalidad y como un instante de tensión entre su condición provisional y su constitución como momento efectivo. Los primeros tiempos en el exilio han abarcado problemáticas que presentan diversas dimensiones de análisis, pero que confluyen en una experiencia que pone en juego aspectos estructurales de la identidad de los sujetos. Por eso, hemos intentado enunciar algunas dimensiones de la experiencia cotidiana que han marcado los primeros tiempos de exilio. En primer lugar, las llegadas a los países

de destino, muchas veces signadas por las redes de afectividad y solidaridad entre pares. En esta escala aparentemente pequeña, cotidiana, molecular, se dirimen muchas de las decisiones respecto de los países de emigración: amigos connacionales o latinoamericanos que se vuelven agentes solidariamente activos y que generan redes de vivienda temporal y ayudas de inserción laboral. Estas relaciones que describimos brevemente funcionan como una cartografía afectiva de lazos que se estrechan por fuera de las organizaciones internacionales y de los espacios y redes institucionales y transnacionales. Esta perspectiva, rescatada como dimensión hermenéutica en *El exilio* de Marina Franco (2008), surca los relatos de las dramaturgas y dramaturgos exiliados y permite pensar los modos en que las esferas afectivas se vuelven vectores centrales en las llegadas a los países de destinos y en los primeros tiempos de adaptación. Si los exilios teatrales e intelectuales muestran una orfandad respecto a que no contaban con un blindaje con el que sí contaron algunos militantes exiliados, las llegadas también demuestran que las redes de contención no fueron institucionales y estuvieron cubiertas por familiares, amigos y compañeros del campo teatral.

Por otro lado, entre el aislamiento y la adaptación, la experiencia exiliar es relatada como un tiempo suspendido entre dos territorios. Figura clásica del exilio, esta problemática involucra diversas aristas en los testimonios de los dramaturgos. Por un lado, la espiral de violencia que había forzado la salida implica directamente que no hubo intención de asentarse de manera permanente en el país anfitrión. En efecto, consideraban que el lugar o los lugares de destino eran residencias temporales, motivo por el cual muchos se negaron a participar de la cotidianeidad y a involucrarse en los acontecimientos culturales, sociales y políticos de los respectivos países (Jorge Goldenberg, Ricardo Halac, Pacho O'Donnell). La nostalgia es, a su vez, otro vector que deja en evidencia la voluntad continua de regreso; el origen etimológico de la palabra remite al griego clásico que devela la conjunción de dos palabras: *nostos* — regreso al hogar— y *algos* —sinónimo de dolor—. Los testimonios de Eduardo Pavlovsky, Paco Giménez, Ricardo Halac, Pacho O'Donnell se encuentran en estos *topos*. Como el caso paradigmático de México, la mayor parte de los exiliados argentinos mantenían una identidad separada, alimentada por un fuerte deseo de retorno; formaban una comunidad disgregada, atomizada, y circunscribían su vida social a las actividades promovidas por y entre los argentinos o, en algunos casos, por las organizaciones de exiliados (Sznajder y Roniger, 2013: 273). Es evidente que, ya sea material o imaginariamente, la gran preocupación de los exiliados ha sido cómo revincularse con la Argentina

a distancia. Paradójicamente, la posición privilegiada respecto a la información que, a diferencia de la situación en el interior de la Argentina, circulaba con fluidez en muchos de los países del mundo, implicaba claramente un llamado a involucrarse en las problemáticas a la que vez un modo de pensar la propia experiencia (y la instrumentalidad que podía proveer la experiencia) como exiliados. Momento triple, el exilio se presenta como interpretación de lo que pasó, modo de intervenir en el flujo de información que llega de la Argentina y momento de (re) programar la vida en la extranjería.

Asimismo, el primer tiempo en el exilio significó una búsqueda de inserción laboral que, en algunos casos, implicó involucrarse en trabajos por fuera de la escritura teatral (Alberto Wainer, Diana Raznovich, Andrés Lizarraga). Ya que, entre quienes se exiliaron, se encontraba una gran cantidad de dramaturgas y dramaturgos previamente consagrados en el campo teatral argentino, la inserción laboral de muchos profesionales no fue tan compleja aunque, por lo anotado previamente, podemos afirmar que tampoco fue específica: la mayoría de los dramaturgos no continuaron inicialmente con la escritura teatral y trabajaron en oficios directa o indirectamente asociados: la educación, la traducción y la escritura periodística o televisiva fueron algunos de los derroteros más visibles. Las circunstancias económicas y las necesidades de supervivencia se combinaron con la tradición teatral argentina que permitió, luego, la integración de profesionales calificados en distintos campos teatrales y culturales de adopción. De todos modos, el exilio constituyó para la mayoría de los dramaturgos consolidados una instancia de movilidad social y profesional descendente; alcanzaría con nombrar los paradigmáticos casos de Alberto Adellach y Andrés Lizarraga. Esta asociación típica del ser exiliado con la pérdida de estatus social y profesional tuvo, sin embargo, su reverso, en muchos de los jóvenes teatristas que devendrían dramaturgos en el extranjero y que, con el tiempo, constituirían casos de radical impacto en las sociedades teatrales de destino (Aristides Vargas en Ecuador, César Brie en Bolivia, Diana Raznovich en Alemania y España, Luis Thenon en Canadá, entre otros).

Por otra parte, hemos pensado la dimensión de la lengua como objeto problemático. Ciertamente, en entornos lingüísticos extranjeros los exiliados experimentaron una mayor sensación de aislamiento. No obstante, los testimonios recaen sobre la extrañeza experimentada en la aparente compatibilidad lingüística: los diversos usos de la lengua propia han dado lugar a una dialéctica de aproximación y de cercanía, a la vez que de ajenidad y de distancia. En las distintas batallas lingüísticas que libran los

dramaturgos exiliados la cartografía vuelve a ensancharse: por un lado, los casos de conservación de la lengua propia y de resistencia al uso de la lengua extranjera (Zito Lema y su obra, *Locas por Gardel*); por el otro, los casos en que los dramaturgos devienen escritores bilingües o multilingües (bajo el antecedente de Copi, mencionamos a Manuel Puig, Cristina Castrillo y Luis Thenon).

En suma, los problemas legales respecto de la residencia, la inserción laboral en los países de destino, el deseo continuo de regreso al país de origen, las relaciones conflictivas con las distintas modulaciones de la lengua propia o el aprendizaje, o rechazo, de la lengua extranjera, suelen ser algunos de los elementos más cristalizados para entender las problemáticas de llegada de los exiliados. Desde nuestra óptica, estos elementos no pueden desvincularse, no pueden ser leídos por fuera de la práctica específica de la dramaturgia. Las distintas problemáticas de inserción en los países de destino afectan directamente la posibilidad de continuar con la profesión.

En este sentido, más allá de estas problemáticas consustanciales a todo exilio, hemos considerado el aspecto diferencial que se establece en la relación entre la experiencia exiliar y la práctica dramática. Elemento demasiado pesado para ser transportado, dispositivo no portátil, la dramaturgia en situación de exilio se revela como carga: precisa, al contrario de otras escrituras, una suma de agentes, un proceso de configuración complejo, que interviene directamente en su materialidad. Aquí aparece, entre lo común, un elemento diferencial: ante la marcha y la dispersión del exilio, la dramaturgia encuentra en la dimensional relacional su propia ontología.

La comunidad de dramaturgos en el exilio vive un momento de suspensión. Las salidas violentas reflejan una enorme pérdida que se nombra como espacio común: el núcleo del hogar, las familias, los amigos, la causa política, e incluso la propia lengua y la propia escritura. El exilio se revela, entonces, desde la dimensión de la falta, de la ausencia. Para el viajero, el hogar es el punto fijo de referencia, lo que mensura y misura al viaje otorgándole límites (Amante, 2010: 298). Pero el exilio se presenta como antítesis del viaje porque patentiza la pérdida del hogar, el vacío de la referencia. No obstante, como veremos en detalle, Argentina no dejó de ser para los dramaturgos el territorio para cartografiar, en ese forcejeo continuo por producir modos de habitabilidad a la distancia.

El desplazamiento geográfico implica atender, por un lado, el vínculo entre escribir teatro y las coordenadas del lugar en que, y desde el cual, se escribe teatro. Si en los primeros tiempos de exilio asociamos la escritura a la

suspensión, el tiempo dará lugar gradualmente a las preguntas: ¿puede ser el exilio un dispositivo de producción dramática? ¿Cuáles son los lugares y los espacios simbólicos en los que se empieza a positivizar el exilio como una instancia operativa? ¿Cómo, desde dónde y para quién vuelven a escribir teatro los exiliados?

CAPÍTULO III

EL EXILIO COMO
VALOR: COMITÉS,
FESTIVALES Y
MANIFIESTOS

EL EXILIO COMO VALOR: COMITÉS, FESTIVALES Y MANIFIESTOS

La frontera no es aquello donde algo termina;
como los griegos reconocieron, el límite es aquello
desde donde algo comienza su presencia.

MARTÍN HEIDEGGER, *LIBROS, LECTURAS Y LECTORES*

1. La polémica que no fue

La polémica que sostuvieron Julio Cortázar y Liliana Heker en las páginas de la revista *El Ornitorrinco*, a lo largo de dos números: el número 7 (enero-febrero de 1980) y el número 10 (octubre-noviembre de 1980) llevó al terreno público uno de los debates más visibles durante la dictadura, que involucraron, en un dicotómico duelo, a aquellos escritores que se fueron del país y aquellos que se quedaron. Esta polémica, que tuvo un viso extemporáneo, ya que se inició a partir de un artículo que Cortázar había publicado dos años antes en la revista colombiana *Eco* (1978), motivó una contienda que se erigiría en uno de los momentos decisivos del reordenamiento del campo intelectual durante la dictadura y en la posdictadura (José Luis de Diego, 2010). Lo que emerge del debate tiene que ver, en principio, con dos posiciones de enunciación: Liliana Heker, quien esgrime “haberse quedado” como una forma de aval, principio de autoridad o legitimidad política, frente a “aquellos que se fueron”, como Cortázar, quien subrayaba la imposibilidad de una actividad de resistencia a la dictadura dentro de las fronteras del país. Aunque sin querer ahondar en esta polémica que tuvo profundas secuelas, hay que señalar que Luis Gregorich escribe en 1981 su famoso artículo, “La literatura dividida”, que vuelve a poner en escena la controversia latente entre los escritores de “adentro” y los de “afuera”, entre una literatura escrita en el país y una escrita afuera del país. Otro apéndice destacado se encuentra en el libro que compila Saúl Sosnowski, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (2014), que reúne una serie de ponencias que tuvieron lugar en Maryland, en 1984, en las cuales se retorna a la polémica que fraccionó a los intelectuales exiliados y a los que permanecieron en el país. Allí aparece la categórica aserción de Beatriz Sarlo: “la fractura del campo intelectual que el exilio significaba había sido el resultado de una

operación victoriosa de la dictadura, y no de elecciones solo recogidas por la libre voluntad de los sujetos. En lo que respecta al exilio, la dictadura logró una de sus victorias, al atomizar el campo intelectual, produciendo dos líneas de intelectuales argentinos (los de adentro y los de afuera), fomentando incluso los resentimientos entre ambas zonas” (1984: 144). Por su parte, Noé Jitrik, contra Gregorich, insistió en integrar toda la producción de la época al proceso general de la literatura argentina, dejando al margen las territorialidades “investidas de sórdida axiología” (Sosnowski, 2014: 200). Como un modo de zanjar el debate, el texto ya citado de Tomás Eloy Martínez afirmó que el aluvión del exilio atravesó a “todos los que disentíamos con el poder, adentro y afuera: nos confinó a la desaparición, nos obligó a inexistir” (2014: 252). De este modo, Eloy Martínez barría con la conjunción disyuntiva (los de adentro o los de afuera) para instalar la conjunción copulativa: los de adentro y los de afuera, reunidos en un mismo drama histórico.

El adentro y el afuera marcó una suerte de cartografía escindida de los intelectuales argentinos aunque, al respecto, Pedro Orgambide pensará el consabido debate como un “conflicto virtual” porque no había, de hecho, un conflicto real entre aquellos que se fueron y aquellos que se quedaron; más bien una falsa antinomia que enmascaraba el verdadero antagonismo ente quienes defendieron y colaboraron con el régimen del terror y aquellos que lo padecieron o enfrentaron, en una u otra geografía (En Boccanera, 1999: 158, 159). En el mismo libro, Humberto Constantini resalta que en la polémica que se desarrolla en *El Ornitorrinco*, Heker apuntaba razones concretas por las cuales los escritores se fueron del país (buscar nuevos mercados editoriales, no soportar lo que sí podía soportar el pueblo argentino, etc.) mientras “olvidaba que los escritores que se fueron se fueron para salvar su vida” (Constantini en Boccanera 1999: 199). El dramaturgo Alberto Adellach también sumó su voz al debate en la entrevista a escritores exiliados de la revista *Humor*, en 1983: “Me dicen que estar dentro del país fue peor, yo respondo: estoy de acuerdo, pero no hagan especulaciones sobre exiliados y no exiliados porque todos fuimos víctimas de la misma cosa” (1983).

Este debate derramó al campo de la política. A principios de 1980 tuvo lugar la polémica sostenida durante un año entre Osvaldo Bayer, exiliado en Alemania, y Rodolfo Terragno, en Venezuela e Inglaterra. La revista mexicana *Controversia* dedicó parte del número de febrero de 1980 a discutir este tema. Según Yankelevich (2009), la rígida línea divisoria entre los que al quedarse “fueron cómplices de la dictadura” y aquellos que al irse se convirtieron en “la

mafia del exilio o los voceros de la subversión” se constituyó en tanto marca irreductible que también pesó como un estigma que atravesó a los que se fueron al ser considerados *privilegiados* (la cursiva hace referencia al calificativo de Terragno¹⁴⁵) por no haber tenido que soportar el oprobio dictatorial en el país.

No obstante, más que las tensiones y las distintas líneas argumentativas de esta polémica, a los fines de nuestra investigación lo que pareciera interesante es la polémica en sí, que implica, a la luz de la forma disensual propia del género, un espacio de reunión y tensión de discursividades con el que no parece haber contado el exilio teatral. En la introducción de este trabajo señalamos que en la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1988)*, dirigida por Osvaldo Pellettieri, el investigador Martín Rodríguez (2002: 258) afirma que el campo teatral argentino no participó de los debates que operaron en el centro del campo intelectual, referidos a la “doble fractura” de la que habló Beatriz Sarlo (1988). La ausencia de los debates podría aventurarnos a una hipótesis: el campo teatral estuvo, acaso, tan atomizado, tan disgregado, tuvo una presencia tan minoritaria y poco visible que no llegó a elaborar discusiones al interior de sí mismo. Si el consabido debate entre los exiliados de adentro y los exiliados de afuera existió, fue porque, al menos en el campo intelectual, podría identificarse un “adentro” y un “afuera”. Los dramaturgos y dramaturgas no parecen haber conformado un bloque organizado que pudiera desarrollar un discurso integral que se uniera u opusiera a otro discurso. ¿Cuál fue ese *afuera* del exilio teatral? ¿Qué espacios habitaron, qué relaciones fagocitaron entre sí los distintos participantes del campo, qué sistemas de enunciación conjunta compartieron? ¿Qué espacios de reunión y, por lo tanto, qué tejidos disensuales imantaron estos espacios?

La escena de la polémica entre Heker y Cortázar funciona aquí como una especie de atajo crítico para pensar una problemática propia del campo teatral, que tiene que ver con los modos en que los dramaturgos y dramaturgas fueron encontrando espacios de enunciación, modos de reposición de sus subjetividades desplazadas, lugares de co-participación colectiva. En tal caso, la polémica Cortázar-Heker es el síntoma de lo que no tuvo lugar en el exilio teatral. Podríamos inferir que esas polémicas no se cristalizaron porque no existieron tales resquemores, pero, también, a la par, podríamos afirmar que no se gestaron los espacios de sociabilidad para que esos discursos emergieran.

¹⁴⁵ Rodolfo Terragno publicó su texto “El privilegio del exilio” en febrero de 1980, en *El Diario*, Caracas, Venezuela y, al mismo tiempo, en la revista *Controversia* (1980).

Desde esta voluntad interrogativa quisiéramos partir para preguntarnos sobre los modos en que la comunidad de dramaturgos exiliados fue instrumental en la oposición frente a la dictadura. ¿Cuál fue la participación de esta comunidad en la vasta trama de la lucha antidictatorial en el exilio? ¿Cómo se pliega esta comunidad desconocida al núcleo central de las comunidades de exilio que giran en torno a la lucha de los derechos humanos? ¿Qué esferas, qué intercambios, qué marcos de enunciación común establecen, acaso sin saberlo, los dramaturgos argentinos, en los distintos países anfitriones, en virtud de un trabajo antidictatorial que plantea un derrame estético y político más allá de las fronteras de cualquier Estado?

Este capítulo parte de observar la participación de los dramaturgos y dramaturgas en los comités de solidaridad que tuvieron lugar en los distintos países de recepción. A su vez, continúa por analizar los modos en que los protagonistas participaron de otros espacios de lucha y resistencia antidictatorial como fueron los encuentros de exiliados en los festivales de teatro latinoamericano. También nos detendremos en el análisis de dos textos escritos desde el exilio por Alberto Adellach y Juan Carlos Gené, respectivamente, que funcionan como manifiestos del exilio teatral latinoamericano, en los que se invita a los exiliados a pensar la operatividad y el valor de la estancia exiliar. Por último, a la luz de estos espacios de convergencia (que también fueron, para algunos protagonistas, espacios “no ocupados”, no habitados) veremos de qué modo los dramaturgos y dramaturgas comienzan a sumar, a la experiencia de padecimiento que implicó la patria lejana, una apertura a la distancia reflexiva, una nueva adquisición de instrumentos culturales y una participación activa en el debate político y teatral que cubre tanto el país de origen como los respectivos países de destino.

2. Los comités de solidaridad: organizaciones moleculares

Los dramaturgos y dramaturgas tuvieron que crear, poco a poco, una lengua para escribir desde el exilio. ¿Cómo hablar? ¿Con quién hablar? ¿Para qué hablar? Las tres preguntas revelan una ausencia. Sin embargo, gradualmente, fueron encontrando espacios de enunciación (dónde hablar) y modos de pensar, desde afuera, la Argentina de adentro.

Las comunidades argentinas en el exilio fueron formadas por olas de militantes, intelectuales, artistas y familiares que lograron crear sus propias

organizaciones de exiliados, activas tanto en la política como en la solidaridad comunitaria (Franco, 2008; Jensen, 2010; Sznajder y Roniger, 2013; Bernetti y Giardinelli, 2014). Si bien una gran porción de los exiliados, difícilmente cuantificable, no tuvo participación ni actividad pública de ningún tipo, otra proporción participó activamente en las organizaciones que tuvieron lugar en las distintas geografías y actuó en pos de un cambio político y de una sostenida lucha en torno a los derechos humanos del país de origen. La centralidad de lo político en la constitución de las diversas comunidades fue articulada por una amplia escala de actividades que, en algunos casos, registra la supervivencia de los partidos políticos en el extranjero; en otros, el armado de nuevos frentes políticos contra el gobierno dictatorial, la participación entre connacionales fuera del país, actividades propagandísticas y periodísticas, grupos de sociedad civil y organizaciones de derechos humanos. Sznajder y Roniger (2013) se preguntan de qué modo los exiliados políticos se vuelven vectores clave de la movilización colectiva en los diversos dominios y esferas en las que actúan y participan en vías de la lucha antidictatorial. Su análisis permite entender la constitución de comunidades connacionales que influyen e impactan en la arena global. Factor consustancial al exilio, el activismo transnacional de las organizaciones dio como resultado una compleja red de comités de solidaridad con las víctimas de la represión institucionalizada que huían de la persecución en América Latina.

Las tareas y la actividad política en el exilio se centraron, principalmente, en dos ejes: la solidaridad y la denuncia. Sobre el primer punto, Ernesto López (En Bernetti y Giardinelli, 2014: 20) señala que los comités trabajaron en la cooperación para resolver problemas de alojamiento y de índole laboral, orientación para trámites migratorios, asistencia en materia de salud, relaciones con otros exiliados latinoamericanos e incluso aportes pecuniarios para atender situaciones imprevistas. También, las actividades tenían como meta establecer denuncias en los países extranjeros y ante las organizaciones internacionales frente a la sistemática violación de los derechos humanos en Argentina, hasta coordinar acciones con comités argentinos de exiliados en otros países y, también, conjuntamente con exiliados de países latinoamericanos como Chile y Uruguay. Como hemos visto anteriormente, muchos de estos elementos se forjaron también por fuera de las organizaciones de exiliados; los lazos de afectividad fueron sustanciales en la elección de los países y en los primeros procesos de adaptación. Los testimonios de los dramaturgos y dramaturgas dan cuenta de la participación más o menos activa en los comités de solidaridad que se desarrollaban con una estructura similar en diferentes países.

En Ciudad de México, Norman Briski formó parte del Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA¹⁴⁶), también conocido como la Casa del Pueblo Argentino, fundado en octubre de 1975 a impulso de la organización Montoneros y capitaneado por Rodolfo Puiggrós. En su autobiografía, Briski refiere que la participación en el COSPA en México fue parcial y que luego de asistir a una serie de reuniones en lo que se conocía como “la casa de Puiggrós”, sintió que: “estaba todo cocinado burocráticamente, y la relación conmigo era como si dijeran *andá y sentate al fondo*. Todo estaba muy armadito” (2013: 58). Sin embargo, como miembro del Consejo Superior del Movimiento Peronista Montonero en su rama de profesionales, y acorde a su exilio serial, Briski tuvo una participación activa en comités de solidaridad de diferentes partes del mundo: sumado al COSPA en México, tiempo antes trabajó en la creación de la sede francesa del COSPA¹⁴⁷ y, en España, junto con un grupo de jóvenes, realizó una obra de teatro sobre el Mundial de fútbol del 78, en el marco de una organización de solidaridad con Argentina.

Uno de los ya mencionados grupos teatrales del exilio cordobés, Bochinché, conformado por Susana Palomas, Susana Rivero y Héctor Beacon, abocado al teatro de títeres y a obras destinadas a niñas y niños, llevó a cabo a partir de 1976 un itinerario de denuncia programática en sus obras realizadas en colegios, plazas, hospitales y salas teatrales de Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Estados Unidos y México, donde finalmente se radicaron (Fobbio y Patrignoni, 2011: 188). Allí, según relatan Rivero y Palomas en sendas entrevistas, el grupo realizó funciones en distintas sedes de la CAS y también en la guardería del COSPA¹⁴⁸,

¹⁴⁶ Aunque el COSPA fue creado por la organización Montoneros, hacia 1976 también adhirió a ese organismo el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), conducción política del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Entre las actividades centrales del COSPA se destaca el trabajo por la obtención de la legalidad migratoria, a partir de centenares de cartas que firmaba el propio Puiggrós y que se presentaban ante las autoridades de la Secretaría de gobernación, para acreditar que el solicitante había llegado a México como consecuencia de la persecución política (Yankelevich, 2009: 123).

¹⁴⁷ Briski relata esta experiencia en una entrevista que le realiza José Enrique Gorlero para el diario *El Día*, México, el 13 de enero de 1978.

¹⁴⁸ El COSPA se instaló en un local de la calle Roma 1, en la Colonia Juárez, en el centro de la Ciudad de México. Tal como cuentan Bernetti y Giardinelli (2014: 29), era un edificio de tres plantas que con el tiempo sirvió de hotel para familias que arribaban, pero también de restaurante, peña folclórica, salón de actos y guardería infantil. Hasta 1979, los sábados por la noche, grupos de música argentina y latinoamericana actuaban en

donde parte del público eran hijas e hijos de exiliados latinoamericanos.

Junto con el grupo cordobés La Chispa, el dramaturgo y director Paco Giménez recuerda que, a pesar de haber tenido una participación lateral en los comités de solidaridad, intervino en actos tanto de la CAS como del COSPA:

Había dos casas para exiliados. Una más cheta y otra más popu¹⁴⁹. A la del COSPA iba a comer como un modo de estar en territorio argentino, sentir el bullicio reconocido, la comida argentina, y a veces ensayábamos en el salón de actos [...] Yo no me acuerdo de haber conversado ni haber intercambiado, eran mesas grandes, yo salvo con mis compañeros no debo haber hablado con nadie. Sí miraba, con los ojos abiertos, todo el tiempo miraba. Y estuve como cantante en la CAS, con el músico Naldo Labrín, era de un grupo muy importante, la mujer era la cantante, el grupo se llamaba Sanampay, yo cantaba, y con La Chispa¹⁵⁰ también, era el rebusque, cantaba brasileño, litoraleñas, folclore y tangos con un conjunto de músicos argentinos (Giménez, 2017).

Es sabido que Rodolfo Walsh, desde Buenos Aires, nutrió el centro de información del COSPA, a través de la Agencia de Noticias Clandestina (Ancla). En formato de micropelículas, estas noticias fueron procesadas por un grupo de exiliados que se encargaban de sistematizar documentos sobre las políticas represivas del gobierno presidido por el general Jorge R. Videla (En Yankelevich, 2009: 120). Las campañas regulares del COSPA en México se centralizaron en la denuncia de los crímenes que cometía la dictadura militar y, con magnitud e impacto diverso, se expresaron tanto en locales sindicales como en universidades, manifestaciones callejeras y conferencias de prensa.

improvisado foro. También, los viernes, sábados y domingos, se daban funciones talleres con actividades recreativas que incluían música y teatro (Yankelevich, 2009: 123).

¹⁴⁹ Se refiere a la CAS y al COSPA, respectivamente.

¹⁵⁰ La actividad en el exilio del Grupo La Chispa fue reseñada por el diario *Excelsior* de México en un artículo del 3 de diciembre de 1976, titulado “El teatro latinoamericano realiza una intensa actividad de búsqueda”, donde se menciona que el grupo cordobés, integrado por Mery Blunno, Paco Giménez, Arty Barrionuevo, Horacio Acosta, Héctor Beacon y Shuto Díaz, realiza acciones de confrontación e intercambio de experiencias teatrales entre Argentina y México.

Por otra parte, sectores reducidos de una izquierda más amplia¹⁵¹, a comienzos de 1975, integraron en México la Comisión Argentina de Solidaridad (CAS), presidida por Esteban Righi. Si bien comenzó siendo un pequeño núcleo, el movimiento fue inverso al del COSPA, dado que con el tiempo extendió en buena medida su base hasta que alcanzó un amplio grado de representatividad. Bernetti y Giardinelli (2014) dicen que el trabajo de la CAS estaba centrado en actividades de tipo social y cultural, lo cual lo hacía eje de críticas enfocadas en su aparente despolitización (31)¹⁵². En la sede de México, Ricardo Halac y Osvaldo Dragún participaron, aunque no periódicamente, de las reuniones de la CAS. Las actividades culturales que se llevaron a cabo tienen, hacia 1981, un evento que involucra a la dramaturgia argentina en el exilio: la celebración del premio Casa de las Américas obtenido por Alberto Adellach, a partir de su obra *Cordelia, de pueblo en pueblo*, una reescritura de *Rey Lear* de Shakespeare, anclada veladamente en el movimiento obrero y estudiantil El Cordobazo (1969) y con reminiscencias a la propia autobiografía de Adellach que es, como Lear y Cordelia, un “errante de pueblo en pueblo”¹⁵³. En la misma sede mexicana, se llevaron a cabo tres representaciones teatrales que eran, declaradamente, obras paródicas, hechas por exiliados y destinadas a la misma colonia argentina de exiliados. La dramaturgia estaba a cargo de Nicolás Casullo, y actuaban Eduardo Kraniaski, que interpretaba el papel de ruso inventor de negocios en el exilio; Carlos Ulanovsky, en el personaje del exiliado integrado y agradecido; Jorge Bernetti, como el militante recalcritante; Ricardo Nudelman, un argentino gerente ejecutivo; Elvio Vitali, un pibe de la Juventud Peronista que vendía choripán a la salida del estadio Azteca; y el propio Nicolás Casullo, intelectual de pipa y barba (Boccanera, 1999: 112, 113).

¹⁵¹ En sus orígenes la CAS fue una coalición de peronistas camporistas y militantes de izquierda distanciados de sus organizaciones (Bernetti y Giardinelli, 2014: 129).

¹⁵² Las profundas diferencias que separaban a estos dos polos de militancia en el exilio son descriptas por Yankelevich: “Si desde los años 60, las posiciones frente al peronismo marcaron el rumbo del pensamiento y la acción de la izquierda argentina, luego, el ascenso de las organizaciones guerrilleras polarizó los comportamientos políticos de distintos sectores sociales. Las fracturas en el interior de la izquierda estuvieron presentes en el exilio, por ello, nada más alejado de la realidad que la noción de unidad en la conducta política de los argentinos que abandonaron el país. El exilio, lejos de borrar diferencias, acrecentó las disputas que, en México, condujeron a experiencias asociativas marcadas por confrontaciones, muchas de ellas irreconciliables” (2010: 115).

¹⁵³ El dramaturgo argentino extrae la frase del título de su obra (*Cordelia de pueblo en pueblo*) del texto fuente, cuando Edgardo, simulando ser el pobre Tom, se presenta como el “errante de pueblo en pueblo, que es apaleado, encadenado, arrestado” (2004: 99).

A partir de esta anécdota particular, es posible entender cómo el teatro también formaba parte de ese núcleo social y familiar del amplio exilio argentino, y se filtraba como parte de las actividades de los comités de solidaridad, entre esas largas reuniones que involucraban estatutos, actas, órdenes del día, informes y conversaciones en las que no se admitían límites temporales: “discutir, disentir, sospechar era el modo de hacer un país de ese limbo argentino que era el exilio”, dirá Tununa Mercado (Boccanera, 1999: 206).

En distintas comunidades de acogida, aunque con intereses diversos y específicos, desde Montoneros y el PRT-ERP hasta los partidos Radical, Justicialista, Comunista o Socialista, tuvieron sus representantes, sus lugares de reunión, y sus publicaciones —o, al menos, sus “sellos de goma”— (Jensen, 2010: 36) para centralizar y unificar denuncias contra la dictadura y luchar por los derechos de los trabajadores exiliados, frente a las autoridades locales o junto con las organizaciones internacionales. Esta dinámica consistía en la transposición al extranjero de las organizaciones existentes antes del golpe militar. Este trabajo involucró a protagonistas del campo teatral situados en diferentes geografías del mundo. Entre ellos, Hugo Álvarez, refugiado en Suecia, en 1976, mientras se desempeñaba como archivista en el Svenska Films Institute, formó parte, junto con exiliados chilenos y uruguayos, del Argentinska Komitté de Estocolmo¹⁵⁴. Asimismo, la directora teatral y adaptadora cordobesa Cheté Cavagliatto, después de su estancia en Barcelona, que recuerda como “ocho meses de mucha desilusión”, “de mucho quiebre, con la gente quebrada y el exilio desorganizado”, se establece en Alemania¹⁵⁵ y, a la par de su fecunda inserción en actividades teatrales, se pliega a los comités de exiliados que se iniciaron a principios de 1977:

¹⁵⁴ Tal como cuenta en *Memorias de un actor exiliado*, su actividad política era intensa y junto con sus compañeros del ERP trabajaba en acciones de denuncia a través de manifestaciones en Estocolmo y para lograr el refugio de compañeros exiliados en Suecia (2014: 122).

¹⁵⁵ A principios de 1977 en Alemania existían muchos grupos de solidaridad activos en denunciar las violaciones a los derechos humanos en Argentina, así como para boicotear el mundial de fútbol de 1978 a través de la campaña denominada “Fútbol y Tortura”. La Asociación “Kinderhilfe Lateinamerika” juntamente con militantes de Amnistía Internacional organizó giras de representantes de las Madres de Plaza de Mayo por Alemania. En Essen, estudiantes de la Universidad vendieron 68 litros de su sangre y entregaron el dinero obtenido a las Madres de Plaza de Mayo. En muchas otras ciudades de Alemania, militantes de amnistía internacional y miembros de las iglesias católica y evangélica, además de repartir globos con los símbolos oficiales del mundial de fútbol, ofrecieron obras de teatro y música con críticas a la dictadura argentina. (En Cuya: 1999).

En Alemania estuve trabajando con un grupo de solidaridad de argentinos exiliados y todo lo que se trabajó era hacer conocer lo que estaba sucediendo en Argentina (era hacerles conocer Argentina y después lo que pasaba en Argentina). Se aprovechó el mundial para poder hablar. Y el trabajo era poder salvar a los que estaban presos, y visibilizarlos era una manera de resguardarlos... Todo lo que apareció después en el *Nunca Más* era información que en Alemania ya teníamos... Y las Madres, que eran la única voz que se escuchaba, el resto era el miedo (Cavagliatto, 2017).

Otra de las entidades colectivas que tuvieron mayor peso en la arena internacional fue la CADHU (Comisión Argentina de Derechos Humanos). Al núcleo central del proyecto, conformado por una pequeña estructura del grupo político representado por Eduardo Luis Duhalde, Haroldo Logiurato, Liliana Galletti, Ignacio Ikonicoff, Marcelo Duhalde y Carlos María Duhalde, y la de hombres muy cercanos, como los conocidos defensores de presos políticos Mario Hernández, Roberto Sinigaglia, Gustavo Roca y Carlos González Gartland, se sumaron prestigiosos abogados de la lucha de los DDHH, entre ellos el también dramaturgo Vicente Zito Lema, quien hacia 1977 se radicaría en Holanda, e integraría el Consejo Directivo del Organismo. La principal fuente informativa sobre secuestros y asesinatos era la de las organizaciones revolucionarias afectadas por las caídas de sus militantes que transmitían sus testimonios a integrantes de la CADHU. Dentro del grupo de argentinos que se encontraban exiliados en Europa y que fueron claves para que la voz de la CADHU adquiriera espesor internacional se encontraban el escritor Julio Cortázar y otros dos intelectuales y escritores, también dramaturgos: David Viñas y Humberto Constantini. La CADHU contó durante sus actividades, desplegadas entre 1976 y 1984, con tres sedes físicas: Madrid, París y Washington. Entre sus publicaciones, “Argentina: Proceso al Genocidio”, editado en marzo de 1977 en Madrid, constituye el primer libro de denuncia del terrorismo de Estado en la Argentina, utilizando en algunos casos los testimonios de víctimas que habían conseguido sobrevivir a las detenciones. A su vez, Vicente Zito Lema publicó en el marco de la CADHU, Holanda, su libro *Rendición de cuentas* (1982) con prólogo de Julio Cortázar. En la entrevista realizada, Zito Lema recuerda:

Entonces, ¿quién es la CADHU? Del campo del arte, Ricardo Carpani, León Ferrari; de la escritura, David Viñas, Julio Cortázar, que era la cabeza mas visible; del campo del periodismo, Carlos Aznarez, Tito Paoletti; de la abogacía los que habían quedado vivos, Eduardo Luis Duhalde, Rodolfo Mattarollo, y yo entre la abogacía y el artista. No había teatreros, excepto David y yo, y Cortázar, que también ha escrito teatro. Y entre actores muy ligados a nosotros, Cristina Banegas, Zulema Katz, Federico Luppi, Lautaro Murúa. El trabajo que hicimos fue fuerte, todas las denuncias que llegaban acá... Teníamos la misma organización en México, en España, en Francia, en Inglaterra, en Holanda, era una organización muy compacta en el exilio. Tomábamos las denuncias, nos enterábamos de los secuestros, los atentados, de todo lo que sucedía acá, los ataques a la cultura, y organizábamos actos: hicimos un acto en París donde hubo cien mil personas en la calle, vino Yves Montand y Catherine Deneuve, al frente de la manifestación... (Zito Lema, 2016).

En Venezuela también impactó la red regional de comités y colectivos en torno a la lucha de los derechos humanos. Como cuenta Mario Ayala, especialista del exilio argentino en Venezuela, la situación excepcional estaba dada por un sistema político estable cuyo gobierno impulsaba la vigencia de la democracia y transitaba por un ciclo de crecimiento económico que legitimó la posibilidad de un espacio nacional estratégico para el refugio de los exiliados latinoamericanos que huían de las dictaduras y para la realización de acciones de denuncia y solidaridad política y humanitaria hacia América Latina y el Caribe (Ayala, 2014: 124). En el Comité Argentino de Solidaridad (producto de dos agrupaciones de exiliados unificadas: el Comité Argentino de Solidaridad con el Pueblo Argentino y el Comité Argentino de exiliados) y en la Casa de Argentina la participación de los dramaturgos radicados allí (Juan Carlos Gené, Juan Carlos De Petre, Aldo Boetto, Jorge Goldenberg) fue más bien excepcional. Goldenberg relata una experiencia fallida:

Con otros compañeros nos propusimos crear algo, queríamos participar en las denuncias contra la dictadura, nos reuníamos, escribimos un material para acercar una producción alrededor de la carta de Walsh, pero nosotros no teníamos una militancia

partidaria, éramos un poco sapo de otro pozo, y las disputas en los comités eran muy árduas, no nos pusimos de acuerdo, las discusiones trabaron todo (Goldenberg, 2018).

En el caso español, los protagonistas recuerdan participaciones activas en los comités de solidaridad aunque urdidas muchas veces por fuera de los organismos citados, tal cual anticipamos en el capítulo anterior. Los lugares más aglutinadores fueron la Casa Argentina de Madrid, con sede en la Calle Colomer 12, fundada en Madrid en 1975 y presidida por Andrés López Rodríguez, y el Centro Argentino, dirigido por Gustavo Roca y Eduardo L. Duhalde, caracterizado por la militancia y la denuncia¹⁵⁶. A su vez, la ya mencionada CADHU y la COSOFAM (Comisión de Solidaridad con Familiares de Desaparecidos en Argentina), también con diferentes sedes en países de acogida de América Latina y Europa. Los artistas teatrales argentinos coincidieron, traccionados por la coordinadora de la Casa Argentina, en diferentes marchas y denuncias que reunieron en algunas circunstancias a Lautaro Murúa, Héctor Alterio, Eduardo Pavlovsky, Susana Torres Molina, Alberto Wainer, Pacho O'Donnell, Roma Mahieu, Zulema Katz, Augusto Fernández, Marilina Ross, David Amitin, Martín Adjemián, Cipe Lincovsky, Nacha Guevara, Chunchuna Villafañe, entre otros. Más allá de participaciones eventuales en los comités de solidaridad, que evidencian una atomización manifiesta en algunos relatos de los protagonistas, Pacho O'Donnell cuenta que, en su temprano regreso a la Argentina, evitaba decir que había estado exiliado por su activa participación en la denuncia internacional (2014: 56). En una entrevista personal, reafirma:

En Madrid yo no participé de ninguna institucionalidad de la resistencia, pero éramos activos, me invitaron a dar una conferencia, era muy activo el exilio, yo no estuve en ningún comité, pero trabajamos mucho en la solidaridad (O'Donnell, 2017).

Alberto Wainer, a contrapelo de lo antedicho, manifiesta:

Hay una leyenda sobre la actividad en el exilio de los artistas argentinos. No se caracterizaron por su militancia, aunque,

¹⁵⁶ Para una mayor descripción, véase: Delli Zotti, Guillermo (2003), "¿Sobrevivir o vivir en Madrid? Exiliados argentinos del 76".

de hacer falta, algunos estampaban una firma. El centro de la contestación a la dictadura en el exilio es una pena, pero no residió en nuestros actores, directores, etc. Fue otra gente menos conocida la que se hizo cargo (Wainer, 2015).

Como vemos, en el registro de los protagonistas aparece una valoración desemejante respecto de las actividades de denuncia llevadas a cabo por los artistas teatrales. El disenso se apaga, sin embargo, cuando se refieren a la organización del exilio teatral argentino. Wainer, Zito Lema, O'Donnell coinciden en señalar que fue un exilio desorganizado, desmembrado; sin embargo, esto no nos permitiría afirmar que fue, también, por lo tanto, inactivo o inocuo.

En lo tocante a la solidaridad entre colegas, se establecían reuniones frecuentes tanto en la casa de la dramaturga Roma Mahieu como de la actriz Zulema Katz o el director Augusto Fernandes. También, durante la residencia de Alberto Adellach en Madrid las dos casas en las que vivió, como ya mencionamos a partir del testimonio de su hijo Esteban Creste, fueron una suerte de “consulado argentino”. Estas reuniones funcionaban como atenuantes de la nostalgia y como espacios de recepción y contención para los actores, directores o escritores que llegaban exiliados a Madrid. Así, los espacios de reunión también se consolidaron por fuera de los comités mencionados. Aunque atomizadas, las trayectorias individuales permiten entrever la participación en manifestaciones, los trabajos periodísticos y otros modos de organización colectiva desligados de organismos formales. En las distintas geografías, se fue diseñando una trama dispersa, molecular y transnacional de activismo y agitación frente a la dictadura. Desde su exilio en Quebec, el dramaturgo y director Luis Thenon dice lo siguiente:

Durante los primeros años estuve, como muchos, implicado en actos culturales que denunciaban las dictaduras en latinoamérica. En eso no había otra cosa que una solidaridad implícita, una necesidad de existir en sus orígenes, hacer algo contra la impunidad y en eso no teníamos una sola nacionalidad, era una unidad y una identidad común en la acción. Pero lo que más hice fue escribir sobre aquello (Thenon, 2015).

Por fuera de las organizaciones políticas propiamente dichas también se fue perfilando gradualmente una trama cohesiva de grupos diferenciados que,

desde una lógica suprapolítica, posibilitaron un “exilio organizado”, a partir de diversos comités que nuclearon las actividades de una amplia gama de profesionales. Entre ellos, el Frente Argentino de Cineastas (FAC), o el Grupo de Arquitectos e Ingenieros Argentinos en México (GAIAM), entre muchos otros (Jensen, 2010: 36). Resulta sugerente, sin embargo, que no hayan existido representaciones formales equivalentes en las distintas comunidades teatrales argentinas en el exilio, sobre todo, en las dos geografías destacadas por la mayor irradiación de teatristas argentinos: México y Madrid. La ausencia de un comité, grupo o frente que pudiera discutir, centralizar y, en definitiva, luchar por problemas comunes inherentes a la diversidad de trabajadores teatrales en el exilio nos lleva a pensar que, contrariamente a lo que ocurrió en otros campos profesionales y culturales, el exilio teatral, en las diferentes sociedades de acogida, fue un exilio desmembrado, que no logró cimentar formaciones homogéneas a escala social. Vicente Zito Lema afirma:

Todo muy disperso en el teatro... Si hay algo que no tuvo unidad, es el teatro. Los actores estaban muy aislados, por ejemplo, Luppi estaba en España, por la suya; Cristina Banegas, en España, por la suya. La gente en general de teatro fue la que más dispersa estuvo. Con Norma Bacaicoa, que ella estaba en España, sí tuve trato, una gran amiga; Lautaro Murúa, Griselda Gambaro en Barcelona, pero todo muy suelto, amigos, pero nadie organizando nada con el otro. Cada uno con su caparazón a cuestas (Zito Lema, 2016).

Sin embargo, más allá de no encontrar un sistema formal que nos permita pensar un trabajo unificado y direccionado estrictamente hacia las problemáticas específicas del campo que nos ocupa, como vimos, los distintos agentes teatrales se involucraron en espacios de referencia sociocultural y participaron de los debates en la lucha antidictatorial. En muchos casos, formaron parte de organizaciones de claro perfil político (COSPA, acaso la más representativa), en otros, fueron definiendo su participación a la par de otros marcos de lucha que pretendieron armar sus espacios desde una lógica suprapolítica, que tenía como foco de lucha la vigencia de los DD.HH. Pero, sobre todo, los distintos agentes del campo teatral fueron construyendo, gradualmente, espacios de resistencia y lucha, en muchos casos, moleculares y micropolíticos. Nos detendremos sucintamente en la descripción de dos

casos que, también de modo tangencial, involucraron a la comunidad teatral argentina en el exilio.

En Francia, país que acogió de manera sistemática a refugiados sudamericanos, uno de los grupos de mayor visibilidad que se proponía la defensa de la libertad de expresión y creación en el mundo fue AIDA (Asociación de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo). Tal como señala la investigadora Moira Cristiá (2016) tres miembros de su comité ejecutivo eran argentinos: el cineasta Fernando Solanas, el conocido militante y fundador de las Fuerzas Armadas Peronistas Envar El Kadri, y su compañera la abogada Liliana Andreone. Con el objetivo de denunciar los casos de censura y opresión de artistas de distintos países, esta asociación se extendió velozmente por Europa hasta formar una red de comités en cinco países de ese continente —Holanda, Bélgica, Francia, Suiza y Alemania—, así como un tiempo más tarde en Estados Unidos. Desde el viaje de Ariane Mnouchkine al Cono Sur, AIDA había establecido vínculos con familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas. Cristiá señala que la preocupación de AIDA tenía una “extensión planetaria”, por lo que en ese momento se adoptaban tanto casos latinoamericanos como de Europa del Este, Sudáfrica y China. Dentro del amplio arco de actividades de AIDA, que incluyó experiencias que mixturaron la intervención callejera, la *performance* y la agitación política, se destaca la elaboración del ya mencionado libro *Argentine. Une culture interdite*, publicado en 1981 en París por la editorial Maspero y luego editado en español en Madrid por la editorial Revolución bajo el título “Argentina: cómo matar la cultura”. Aquí, otra vez, aparece la acción individual de un dramaturgo argentino plegado a una acción colectiva de carácter transnacional. Tal como señalamos previamente, Alberto Adellach participó de esta publicación inventariando la cadena de censuras y silenciamiento que operaban puntualmente en el campo teatral argentino¹⁵⁷.

El segundo caso refleja con mayor especificidad la existencia de un espacio de asociación que permitió establecer actividades teatrales colectivas en el exilio con foco en la denuncia. Se trata del movimiento artístico Otrarte Latinoamericano (Organización de trabajadores del Arte), integrado por

¹⁵⁷ Para una ampliación de las acciones llevadas a cabo por AIDA, ver Cristiá (2016; 2017). También, Ana Longoni (2016) releva, como antecedente de la práctica artístico-política El Siluetazo, la acción que realiza AIDA: sobre una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos se graficaba a los desaparecidos como bustos sin rostro o siluetas.

autores, músicos, cineastas, bailarines y titiriteros de Argentina y México. Este colectivo unificó a los cordobeses del Grupo Nacimiento, el dúo Nora y Delia (conformado por Nora Zaga y Delia Caffieri), el taller de Títeres Triángulo, el grupo Bochínche y La Chispa, el grupo bonaerense Cine Sur y los mexicanos de Circo, maroma y teatro. Estas experiencias son relevadas en el trabajo de investigación realizado por Laura Fobbio y Silvia Patrignoni (2011). Las autoras describen que Otrarte tuvo un antecedente próximo en la propuesta artística de unión y lucha que significó el Movimiento Canto Popular que se gestó en Córdoba entre 1973 y 1975. En el exilio, Otrarte “tuvo su matriz en la experiencia interdisciplinaria y comprometida de los grupos con la realidad de cada país, y se afianzó en las giras y en la participación de festivales que permitieron el conocimiento e intercambio entre hacedores” (2011: 130). Aunque es, cuanto menos, conflictiva, por no delimitada, la figura del autor teatral a la luz de grupos cuya concepción de trabajo está ligada íntimamente a la creación colectiva, las prácticas de Otrarte no pueden dejar de ser mencionadas en tanto revelan un caso sin precedentes para el teatro argentino en el exilio: el de un grupo, compuesto por 32 integrantes, que se reunía semanalmente para discutir las obras, formaba comisiones de trabajo e investigación, dialogaba sobre la participación del público, discutía en torno al compromiso con los acontecimientos histórico-políticos y, desde una estética modelada en torno al teatro infantil, establecía debates luego de las funciones y participaciones conjuntas que excedían las representaciones. Frente a acciones que dan cuenta de modos de participación aislados, segregados, Otrarte se revela como una experiencia en comunidad situada, de acción y resistencia.

Los comités de solidaridad y, más aun, los espacios independientes en que se fueron generando vínculos entre connacionales permitieron establecer modos de organización que no se dejan aprehender bajo la metáfora de campo intelectual de Bordieu (1971), que convoca rigidez, macro-estructuralidad, estabilidad, duración en el tiempo, visibilidad. Estas redes más bien son la de una organización molecular que, por el contrario, opera articulando una fuerza minoritaria. Aisladamente, las dramaturgas y dramaturgos buscaron de diferentes maneras generar redes de exilio que se convirtieran en espacios de contención laboral y afectiva, a la vez que modos de reinscripción en el país forzosamente abandonado. Estos espacios son absolutamente refractarios al exilio como aislamiento y escisión de la vida comunitaria; presentan, más bien, la condición del exilio como potencia de reunión. En “Ultrahistoria del exilio: una genealogía de la modernidad” (Ludueña Romandini, 2011: 121) se lee, a

partir del *locus classicus* que aparece en el diálogo entre Yocasta y Polinices en *Las Fenicias*, de Eurípides, una noción de exilio entendido como pena, en la medida en que el goce de la ciudadanía se vería impedido en el destierro: la *politicidad* originaria del hombre estaba subsumida al ejercicio de la acción dentro de los límites de la *polis*. Contrariamente a la mirada antigua, el exilio moderno y sus diferentes tácticas de organización construyen esferas de acción que reactivan su potencia, generando un desborde respecto del control y la sujeción que implica el acto de exiliar a alguien.

3. Festivales de teatro en el exilio: el espacio reinventado

Los festivales de teatro que se desarrollaron en Latinoamérica y Europa, a mediados de los años 70 y hasta principios de los 80, emergieron como dispositivos de circulación de las relaciones entre teatro y exilio político en el Cono Sur. ¿De qué modo los festivales contribuyeron a formar una esfera teatral transnacional y a poner en relación a diferentes sujetos y colectivos artísticos desplazados por los exilios latinoamericanos?

En un recorrido crítico por las publicaciones de las décadas del 70 y 80 de la revista *Primer Acto* de Madrid y la Revista *Conjunto* de Casa de las Américas, los festivales de teatro se revelan como espacios de reunión que establecieron nexos, enlaces y discusiones que permitieron un derrame (de lo teatral y de lo político) más allá de las fronteras formales de cualquier Estado. Los festivales se presentaron como espacios de visibilidad y de circulación, pero, sobre todo, como lugares de encuentro, de discusión, de denuncia y también de solidaridad de los distintos grupos exiliados. Si bien entre el amplio registro de sujetos exiliados que pertenecían al campo teatral argentino muchos de ellos no participaron de estos festivales, entendemos que lo que circuló en estos espacios fue un discurso; es decir, un modo de poner a significar la experiencia de la teatralidad y la emigración política. En este sentido, los festivales actuaron como un observatorio de prácticas, relaciones y discursividades que, más allá de las trayectorias individuales, permiten repensar los vínculos de una serie de colectividades, plurales, donde se reunían las teatralidades latinoamericanas en situación de exilio. Este conjunto de procesos de conexión compone un mapa fluctuante, inestable y mutante —todas figuras propias del exilio— que encuentran modos de reunión y formas de habitar un espacio común, donde se mezclan historias, saberes, culturas y teatralidades. Distintos sujetos y grupos

teatrales pudieron encontrar en las reuniones, los festivales y los congresos de exiliados una continuidad entre esa comunidad que el exilio había separado y esa nueva comunidad que el exilio fue reinventando gradualmente.

En la revista *Conjunto* de julio-septiembre de 1986, la investigadora Marina Pianca publica “De Brecht a Nueva York: caminos del teatro latinoamericano”, un artículo que puede leerse como prefacio de su libro posterior, *El teatro de nuestra América* (1990), donde ya se presenta su hipótesis medular en torno a la construcción de un nuevo teatro latinoamericano que rebasa las fronteras estrictas de cada nación para convertirse en un teatro multietatal. El punto de partida que establece Pianca para este fenómeno es el de la muerte de Brecht, en 1956, junto a su aparición en el Festival de las Naciones en París dos años antes, acción que da lugar a que varios de sus trabajos sean publicados en revistas latinoamericanas, marcando así el momento de llegada de Brecht a América Latina. Pianca liga ese hecho con otro, de orden histórico: la Revolución cubana. Junto con la respuesta solidaria y la irradiación que constituyó la Revolución cubana en crecientes sectores latinoamericanos, puede leerse desde la perspectiva de Pianca una “ruptura de la congénita balcanización, basada en una profunda toma de conciencia respecto a la situación común de cada país y a las causas de esa situación” (93). De este modo, la convulsionada historia de América es leída, desde una perspectiva transnacional, aunque modelada desde las particularidades de cada país, como un camino que los teatrístas trazan en torno a un nuevo teatro enraizado a la especificidad histórica, que presenta no solo una revisión temática respecto de *qué decir* frente a este estado de cosas, sino también —y sobre todo— de *cómo decir*. Dentro de la modificación del paradigma teatral que Pianca identifica, aparece la dinámica de la creación colectiva (que reclama ya no agentes aislados y abocados a la especificidad immanente a su labor en el quehacer teatral) y la búsqueda de un nuevo público popular, de una nueva distribución de los objetos y de una redistribución de los modos de hacer teatro. Entonces, para Pianca, lo que empezó a aparecer más allá de las influencias (entre las que se subraya a Brecht, pero también a Edwin Piscator y a Peter Weiss) es la intención de pensar al teatro como parte de un proceso de liberación y a los festivales como dispositivos que permiten la unificación de ese Nuevo Teatro Latinoamericano, incitando al diálogo, el desarrollo y la cristalización del movimiento. Si bien para Pianca no se trataría de establecer una periodización que permitiera entender la segmentariedad del proceso en partes claramente identificables, a manera ilustrativa y aproximada, establece tres momentos sustanciales en la

creación de este nuevo teatro. Presentaremos, en términos generales, los dos primeros períodos para llegar al tercero, que involucra al teatro latinoamericano en el exilio.

El primero, que va desde los años 1958 hasta 1968, funciona como una toma de conciencia inicial, un proceso de “estructuración” y “fermentación” que se da a escala nacional, en los respectivos países. A mediados de los 60 se organiza una serie de festivales nacionales de teatro universitario. A nivel local, los grupos empiezan a responder a las problemáticas ligadas con sus territorios específicos, aunque todavía no existe una visión internacional de conjunto. Es una etapa en ciernes, de aislamiento, que no permite concebir relaciones entre los grupos de Latinoamérica, aunque aparecen sucesos históricos que tienen resonancias comunes. Entre muchos, Pianca señala:

La expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos, la intervención directa e indirecta de los Estados Unidos en el gobierno de los países latinoamericanos por miedo al “contagio” de la isla en el continente... todo ello era el pan de cada día. El resquebrajamiento de la imagen de Estados Unidos y el desenmascaramiento definitivo de su rol en América Latina se conjugan con otros hechos que apoyan esa imagen golpeada: el rol de Estados Unidos en Vietnam, la resolución del Tribunal Russell en 1967 que declara a Estados Unidos culpable de genocidio en Vietnam, el despertar de las minorías negras y chicanas con graves represiones como las que se produjeron en Nueva Jersey en 1967 en un levantamiento popular en un ghetto negro donde murieron 23 personas y hubo 2000 heridos y 3000 detenidos. Y podríamos continuar. Hechos como la muerte de Che Guevara, el proceso a Debray, la matanza de My Lai, el asesinato de Martín Luther King, tienen repercusiones a nivel mundial que van mucho más allá del área en que primero ocurren (Pianca, 1990: 95).

Un primer encuentro que tiene lugar en este período está fechado entre el 14 y el 20 de diciembre de 1967 en Cuba, donde más de mil teatristas, técnicos y estudiantes de teatro, a través de cuatro comisiones y ciento diez mociones, estudiaron la función del teatro en la revolución. El resultado es una declaración de principios o manifiesto que caracteriza las preocupaciones de muchos discutidas aisladamente con anterioridad. “Arte, pueblo y revolución” (96) es la

tríada que caracteriza el estatuto ontológico del artista del nuevo teatro. Hacia 1968, tiene lugar el Primer Festival de Teatro Radical en San Francisco, donde los elementos antes citados vuelven a ser el objeto que reúne a teatristas de distintos países de Latinoamérica.

El segundo período va de 1968 a 1974 y se caracteriza por la internalización de este proceso: es un período de radicalización, donde se profundiza la internalización que había germinado en el período previo. Como consecuencia, las primeras ediciones de festivales internacionales de teatro latinoamericano tienen lugar hacia 1968¹⁵⁸, con un antecedente previo que, en rigor, es sustancial y ha sido reseñado con recurrencia, entre otras, por la revista *Primer Acto* de Madrid: nos referimos al Primer Festival de Teatro Universitario, dirigido por Jack Lang, que tiene lugar en Nancy, Francia. Por primera vez, se dan cita en Nancy varios grupos latinoamericanos¹⁵⁹. De este primer contacto surge el encuentro teatral que Pianca identifica como el más importante de América en el período: el Festival de Manizales, cuya primera edición fue en 1968, y que se presenta como una acción de interconexión teatral y, de modo indisociable, también histórica; entre ellas, se destacan las siguientes:

(...) la muerte de Camilo Torres a manos del ejército nacional bajo la presidencia de Lleras Restrepo. En 1968, el ejército estaba presente en la Universidad Nacional de Bogotá, ocupando un puesto permanente y los estudiantes estaban luchando por sacarlo, en serias confrontaciones que como siempre dejaban un saldo de muertos y heridos. Ya había muerto el Che Guevara, pocos meses antes, dejando una fuerte exhortación. Y ya el 2 de octubre de 1968, se había producido la matanza de la Plaza de las Tres Culturas en México, donde murieron doscientos estudiantes representantes del Consejo de Huelga y gente del pueblo que participaban en apoyo. Hubo más de quinientos heridos y dos mil

¹⁵⁸ Pianca señala que hasta 1964 estos festivales no incluían a grupos o teatristas extranjeros y su objetivo era de divulgación más que de comunicación intergrupar. Es en 1964 que se realiza el Primer Encuentro Internacional de Teatristas al que asisten veintitrés personas de quince países. Estos encuentros se realizarán cada dos años y en 1966 participan treinta y una personas de dieciocho países (96).

¹⁵⁹ Luego, en la edición del Festival Mundial de Teatro que tiene lugar en Nancy, Francia, en abril de 1977, el grupo chileno exiliado El Aleph presentará una creación en español que relataba la experiencia vivida en los campos de concentración. Esto es relevado por la revista *Conjunto* en su edición N. 49, 1981.

detenidos y los periodistas que estaban allí, provenientes de todo el mundo por las Olimpiadas que debían comenzar en pocos días, denunciaron torturas a los detenidos (Pianca, 1990: 97).

En este contexto, el Primer Festival de Manizales fue un punto de ebullición que, si bien no parece haberse espejado del todo en las obras presentadas, sí se evidenció en los acalorados debates sobre la necesidad de un Nuevo Teatro para América Latina y en el armado de crecientes propuestas tanto de Teatro Universitario como de Teatro Independiente, que también comienzan a salir de los espacios propios de la institución teatral y universitaria, para presentarse en barrios populares, fábricas y cárceles. Foros públicos, comunicación interna e interconectada entre los grupos y presentaciones populares van sedimentando los nuevos espacios de producción que habita el Nuevo Teatro. Para Pianca, esta segunda etapa, con base en el Festival de Manizales, presenta el desarrollo de una comunicación internacional y el deseo de integrar al foco nacional una compartida mirada continental. A pesar de la dificultad que implica participar de los festivales (solo un sector reducido de los grupos recibe alojamiento y comida durante el encuentro, pero ningún festival paga los pasajes) la dinámica de estos eventos se ensancha y, aunque no se realiza el Festival de Manizales en 1972, se lleva a cabo un encuentro similar en Quito, Ecuador. Pocos meses después, ese mismo año, tiene lugar otro festival en San Francisco, California y, casi en paralelo, el Festival de Quito, donde aparece otro elemento fundamental que da forma al movimiento: el Frente de Trabajadores de la Cultura, un organismo internacional dedicado a difundir la realidad de nuestra América a nivel continental, en vías de una “América integrada y liberada” (98). Como antecedente, la revista *Conjunto*, hacia 1968, crea un frente que se establece como órgano del Comité Permanente de los Festivales Internacionales¹⁶⁰.

Un año después, en 1973, la reedición del Festival de Manizales reunió a ochenta grupos, con cerca de cuatro mil participantes. Este evento fue conocido como “la locura manizalta”, con propuestas que saturaron la capacidad de las salas de la ciudad, lo cual posibilitó experiencias teatrales en las calles, en las plazas, en los sindicatos. Del 3 al 12 de agosto, la ciudad fue tomada por el

¹⁶⁰ La función del Comité integrado por conocidas figuras del quehacer teatral latinoamericano era facilitar el intercambio cultural entre Cuba y el resto de América, así como incentivar la actividad cultural en sus respectivos países.

teatro. Manizales tuvo, de inmediato, dos secuelas: el Festival de Puerto Rico, primero, y el Festival de Caracas, después.

Más allá del carácter, podríamos decir, casi mitológico de esta experiencia, Pianca comparte el testimonio de un dramaturgo chileno, Sergio Vodanovic, que permite leer el espacio del festival como una suerte de locus amoenus, donde aparece un escenario recortado, idealizado y que habilita, frente a la alienación, un encuentro frondoso entre buena parte de los artistas latinoamericanos. Citamos en extenso:

Extraño oficio es el hacer teatro en Latinoamérica. Un quehacer rodeado de sospechas. Ni encajamos en el mundo de los negocios y las conveniencias, ni parece significativo nuestro aporte en la lucha de liberación de nuestros pueblos. En medio del diario enfrentamiento, cuando se avanza y se retrocede en caprichoso vaivén, la gente de teatro de Latinoamérica suele sentir la frustración de que sus máscaras, sus trajes, sus luces, sus textos o sus improvisaciones constituyen un aporte que pareciera no interesar, no importar. En otros escenarios es donde, en definitiva, se juega la suerte del hombre latinoamericano. Pero hay un lugar y una época cada año, en que se produce un paréntesis a ese sentimiento de ajenidad: Manizales. Aquí nos encontramos, nos conocemos y advertimos, con incredulidad primero, con alegría después, que, sin habérmoslo propuesto, somos muchos los que, desparramados en nuestro amplio territorio, estamos configurando un lenguaje común, empuñando una misma arma, empeñados en formar conciencia, en exhibir nuestra íntima realidad social y política y en mostrar un camino de liberación. Y de regreso de esta cita, volvemos a nuestros respectivos pueblos, confortados por un sentimiento de interacción y de solidaridad, que año a año nos otorga Manizales [...] Por eso cada año son más los que llegan a Manizales, son más los que, desde sus respectivos países siguen interesados los pormenores del evento y son muchos, muchos más lo que saben que su trabajo tiene, efectivamente, un sentido, una importancia, una dirección inserta en el destino de todo el continente. Por eso hemos vuelto a Manizales. Por eso volveremos (Pianca, 1990: 99, 100).

La aserción esperanzada de Vodanovic no se cumpliría. La próxima edición del Festival de Manizales no se concretaría y algunos grupos en camino hacia la cita no volverían a su país de origen, dando comienzo al exilio. Con la clausura del V Festival coincide la caída de la Unidad Popular en Chile y, pocos días después, tiene lugar el asesinato de Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973. Ya instalada la dictadura de Pinochet, algunos grupos chilenos no regresan al país. Pianca marca, conjuntamente, la caída de la “esperanza argentina”, con la muerte de Perón y el recrudecimiento represivo que opera hacia 1974 con la “Triple A”. A su vez, en Uruguay, el Grupo El Galpón de Montevideo, dirigido por Atahualpa del Cioppo, no había podido llegar al encuentro, debido a la participación de sus miembros en la huelga general que siguió al golpe del presidente Bordaberry. Muchos de ellos perdieron sus empleos y fueron encarcelados y torturados. Finalmente, salieron al exilio. De este modo, la creciente internalización del nuevo teatro continental se enfrenta a la diáspora que marca la atomización y la entrada en el tercer período signado por un exilio que, a la luz del texto de Pianca, puede leerse como una tensión entre dos perspectivas acaso dialécticas: la suspensión de lo que *habría podido ser* y la lucha por intentar que eso que *habría podido ser* siga, en efecto, *siendo*.

Dentro de este período que tiene una especial atención para nuestro tema, en 1974, se llevó a cabo un encuentro que, siguiendo con Pianca, debía marcar un hito en la historia de la integración del continente: el V Festival Chicano - Primer Encuentro Latinoamericano, en México. Sin embargo, este festival produjo tensiones entre algunos representantes del teatro latinoamericano que, sacudidos por la escalada represiva en América Latina, optaron por la agresión frente a algunas posiciones chicanas —inexplicables para la gran mayoría de los participantes— frente a la historia presente. No obstante, Pianca sostiene que la gradual reestructuración provino del propio exilio. ¿Se pudieron cimentar encuentros colectivos en tren de mitigar la atomización provocada por la diáspora? Proponemos, a la luz de una serie de experiencias, una tentativa respuesta.

El grupo Teatro 4, dirigido por Oscar Ciccone, parte del grupo militante Once al Sur de Argentina¹⁶¹, dio lugar a una experiencia de integración y

¹⁶¹ Verzero (2013) releva que Once al Sur, entre 1973 y 1975, estuvo a cargo del Departamento de Teatro del Centro Nacional de Artes en El Salvador. Luego de un nutrido itinerario por diferentes lugares, algunos integrantes retornaron a la Argentina.

mestizaje en el exilio. Conformado por miembros de la comunidad del lower East Side de Nueva York, una de las áreas más pobres de la ciudad, el grupo, hacia 1975, parte hacia San Antonio, Texas, para participar en el VI Festival Chicano¹⁶². Este vínculo con grupos que viven una realidad semejante en la costa oeste de Estados Unidos sería, para Pianca, un factor decisivo en su integración y en su posterior deseo de organizar el Primer Festival de Teatro Popular latinoamericano que se llevó a cabo del 5 al 15 de agosto de 1976. En el programa del festival se leen las bases de una renovada esperanza para la unión del teatro latinoamericano en el exilio:

El Primer Festival de Teatro Popular latinoamericano reafirma nuestra identidad, nuestra cultura, nuestra voz de protesta en esta sociedad nuestra y nuestra determinación de lucha. Y, por último, que nuestra situación geográfica es un hecho que ni nos aleja ni nos acerca del resto de América latina, sino que, justo en nuestro punto, somos parte de un todo. Justo en nuestro punto somos parte de un todo (102).

Este festival suma un nuevo nodo en la determinación por continuar la lucha de un teatro latinoamericano desde las más diversas geografías. Los organizadores establecieron contactos con grandes referentes de la escena latinoamericana, como Enrique Buenaventura, Santiago García y Augusto Boal y, como dice Pianca, en el encuentro se abrió “un nuevo campo de batalla” para una “América Latina herida y disgregada” (102).

Este proceso que la autora lee como una suerte de refundación vuelve a tensionarse con una instancia de decrecimiento a partir del festival de Caracas que, al capitalizar el impacto mundial del teatro latinoamericano, se convirtió en una suerte de “vitrina del mejor teatro del mundo”. Pianca dice lo siguiente:

Si bien es cierto que el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), como organizador del

En el caso particular de Ciccone, se trasladó a Nueva York, estudió circo en la New York University y fundó el grupo Teatro 4, junto con Joshep Papp organizó el Festival de Teatro Latino en esa ciudad, en 1982 (262).

¹⁶² Susana Ortega (1978), en “Teatro popular latinoamericano en Nueva York”, describe la experiencia del grupo dirigido por Ciccone en el Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano celebrado en 1976 en Nueva York.

evento, lucha por mantener un lugar importante para América Latina dentro del encuentro, el evento de Caracas se asemeja más al Primer Festival de Manizales: un “evento social” que da realce a cada edición logrando que personajes del gobierno condecoren a las grandes figuras generalmente extranjeras. Vista la trayectoria del Festival de Caracas, queremos cerrar este trabajo con un interrogante respecto al futuro del Festival de Nueva York. En 1980, era obvio que el festival ya no podía sobrevivir de manera independiente, los subsidios eran magros y el futuro del encuentro era incierto. Joseph Papp, renombrado productor de Nueva York, director del New Shakespeare Public Theatre, ofreció sus locales y su nombre para ayudar a la realización del encuentro. En 1982, algo semejante ocurrió, con la gratitud de todos. Pero en 1984, Oscar Ciccone se separó del Teatro 4 para unirse definitivamente al staff del Public como director de la Unidad latinoamericana, que albergará de ahora en adelante al festival. Es obvio que el Festival ha tomado otra magnitud, pero surge el interrogante: ¿se volverá otra “vitrina” del “mejor teatro”? El mismo Festival de Manizales “renació” en 1984 bajo esa insignia. En los festivales que quedan ya no se habla de una cita del Nuevo Teatro centrada en la necesidad de dialogar y conocerse en aras de la sobrevivencia de un movimiento. Los organizadores parecen centrar sus energías en coordinar “muestras” para el “público en general”. Muestras sin riesgos. Como hemos dicho, el Nuevo Teatro se define por su proceso, que, al estar libre de algo, está libre para algo. Pero quizás, en este momento, lo importante es mirar con atención el devenir del presente. Aparentemente, los festivales crecen del desarrollo del movimiento del Nuevo Teatro, pero la pregunta queda: ¿para qué y para quién crecen tanto? ¿A quién beneficia ese crecimiento sin diálogo? Y, en definitiva, ¿quién capitaliza el esfuerzo del movimiento? Quizás, en este momento no haya aún una respuesta, solo un interrogante atento (Pianca, 1986: 103).

El artículo de Pianca finaliza con una nota de la editorial que aclara que, por haber sido escrito cuando aún no se había celebrado el 1.º Festival

Latinoamericano de Córdoba, la autora no analiza ese evento que, desde la perspectiva editorial de *Conjunto*, se vislumbra como una tribuna relevante y un sitio de reencuentro de los teatristas del continente¹⁶³.

Más allá del texto específico de Pianca, sumamos aquí algunos otros encuentros sustanciales que tuvo el exilio teatral latinoamericano. Entre el 19 y el 23 de junio de 1981 se realizó en La Habana, Cuba, el 1.º Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe¹⁶⁴. En diferentes comisiones que trataron problemáticas afines al teatro latinoamericano, se reunió un grupo de teatristas representativos de veintidós países de América¹⁶⁵. Una comisión estuvo focalizada en el teatro del exilio, que contó con la representante argentina María Escudero, cofundadora del grupo cordobés Libre Teatro Libre, exiliada en Ecuador. Algunas de las problemáticas planteadas estuvieron centradas en la persecución y el consecuente exilio que sufrieron numerosos artistas teatrales del continente, pero, sobre todo, la matriz que guió el encuentro tuvo que ver con la reflexión acerca de cómo el exilio había impulsado la cohesión de individuos y grupos teatrales que viven fuera del país, en lucha contra los regímenes dictatoriales que forzaron sus salidas. El exilio y el teatro, entonces, aparecen vinculados a un modo de reintegración de la lucha, desde la función específica de la denuncia y el testimonio:

De acuerdo a lo dicho, consideramos que, cuando hablamos de un teatro del exilio, nos referimos al que conserva y desarrolla su

¹⁶³ Ana Seoane releva esta experiencia para la revista *Conjunto* en "Argentina. Primer Festival Latinoamericano de Teatro Córdoba - 1984" (1985: 130-141). Por su parte, el Festival de Córdoba fue cubierto por la revista *Primer Acto*, en el artículo de José Monleón, "Teatro y testimonio político" (1984: 112-117).

¹⁶⁴ La acción fue relevada por la revista cubana *Conjunto*, en su edición N.º 50, correspondiente a octubre - diciembre del mismo año.

¹⁶⁵ Entre los participantes se encontraban Carlos Barón, actor y director chileno, residente en EE.UU, director del Teatro Latino, de San Francisco; Mirian Colón, directora del Teatro Rodante Puertorriqueño, de Nueva York; María Escudero, dramaturga y directora argentina, fundadora del libre Teatro Libre de Córdoba, exiliada en Ecuador; Ignacio Gutiérrez, asesor de Teatro y Danza de Cultura del Poder Popular del Municipio Plaza de La Habana, Cuba; Fernando Medina Ferrada, dramaturgo, crítico y novelista boliviano, exiliado en Caracas; Luis Molina, actor y director general del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral de Caracas; Rafael Murillo Selva, director y creador teatral hondureño, fundador del Grupo Garifuna de la Comunidad afrohondureña; Shenda Román, actriz chilena, residente en Cuba; Herminia Sánchez, actriz, directora y autora teatral cubana, dirigente de la Sección de Artes Escénicas de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), entre otros artistas.

vinculación temática con la lucha social de su país de origen. Para nosotros, no es teatro del exilio aquel que simplemente se hacen en el extranjero, sino el que conserva su vínculo con la razón de su exilio” (AAVV, *Conjunto*, 1981: 17).

En esta intención nominativa sobre los alcances del sintagma *teatro del exilio* se inscribe el imperativo respecto de la funcionalidad propia de estas prácticas: la búsqueda por forjar un teatro no “nostálgico, plañidero, melancólico” (18), sino combatiente, operativo y que ilumine tanto las situaciones sociales y políticas que lo expulsaron, conjuntamente con aquellas con las que se ha mixturado y fusionado en los respectivos países de destino. Este documento, que es una suerte de manifiesto del exilio teatral latinoamericano, finaliza aclarando que, de todos modos, no debe homologarse el teatro del exilio con el mero discurso político:

Ambos parten y confluyen en un interés común, pero a cada uno le compete su lenguaje peculiar: al teatro, su lenguaje estético, que, lógicamente, en la medida en que este tenga un mejor desarrollo, mejor cumplirá su función artística y social. Creemos que la conciencia de clase que tengan los artistas no determina automáticamente la calidad estética, sino simplemente influye en ella. Así, apoyado en la solidaridad internacional de los pueblos, el “Teatro del Exilio” ha sido un testimonio vivo de la barbarie del enemigo (*Conjunto*, 1981: 18).

El exilio teatral carga aquí con una autodefinición programática: la búsqueda por hacer de la experiencia exiliar un momento de inteligibilidad política, punto de partida y prisma desde el cual repensar la integración teatral latinoamericana. Se trata de un desplazamiento respecto de la etapa de suspensión previa. También, se trata de inaugurar un nuevo punto de perspectiva: la percepción y valorización de la estancia exiliar como modo de reagrupación, reunión y resistencia del teatro latinoamericano frente a las tácticas divisionistas del Cono Sur.

Dos años después del Festival de La Habana, entre el 16 y el 23 de octubre de 1983, se realiza en Suecia el Encuentro de Teatro Latinoamericano en el Exilio, que sirve para que teatristas exiliados en diferentes países europeos y

escandinavos se encontraran por primera vez¹⁶⁶. En este encuentro aparecen algunos de los tópicos comunes de la problemática teatro y exilio: las dificultades de integración a los distintos contextos teatrales de destino, la dicotomía entre el “teatro de guetto y el teatro de integración” y las barreras lingüísticas y culturales que enfrentaron muchos de los artistas. Aunque no pudo asistir al encuentro por encontrarse dirigiendo en Ecuador, Atahualpa Del Cioppo dejó un mensaje que devino en el título de la reseña del encuentro que escribió la investigadora Rosa Ileana Boudet para la Revista Conjunto: “El exilio no ha hecho más que agrandar la Patria” (1984: 26). Por su parte, María Escudero se dirigió al primer ministro de Suecia, Olof Palme, en un discurso que dio cuenta del modo en que el continente se encontraba amenazado, en un doble estado de peligro: estético y vital. En este contexto, Boudet dice que la reunión de los grupos impulsó discusiones en torno a los trabajos teatrales en el exilio y, si bien los grupos mostraban estéticas diversas, los unía un mismo compromiso de denuncia frente a las dictaduras del Cono Sur y frente a los procesos de liberación de nuestros pueblos (33).

Entre las intervenciones de los dramaturgos argentinos tuvo lugar un texto de Carlos Somigliana, que llevó a cabo el Grupo El Tábaro, instalado en su sede, un sótano del mismo nombre ubicado al sur de la ciudad, con un elenco integrado por actores, muchos de ellos exiliados, de diferentes países latinoamericanos, que debutaron en 1978 en la Casa de la Cultura de Estocolmo. El dato significativo es que El Tábaro presentó *El oficial primero*, texto de Somigliana que había sido estrenado en la primera edición de Teatro Abierto 1981. La obra, que veladamente trata el tema de los desaparecidos, se erigió como puente entre los espectadores que asistieron al Encuentro de Estocolmo y el ya mítico acontecimiento de Teatro Abierto. De este modo, Teatro Abierto tuvo, en diferido y en miniatura, una extensión transnacional realizada por un grupo de actores exiliados.

Por su parte, el Teatro Popular latinoamericano (TPL), dirigido por el argentino Hugo Álvarez, presentó en la sala de un barrio obrero de Estocolmo,

¹⁶⁶ Hubo charlas ofrecidas por Oscar Castro, del Grupo Aleph, y del profesor Osvaldo Obregón, ambos chilenos radicados en Francia; Rubén Yañez y César Campodónico, de El Galpón en el exilio; Francisco Morales, del Grupo Chileno de Mimos radicado en Inglaterra; Nelson Mezquida, dramaturgo uruguayo, y Hugo Álvarez, actor, director y dramaturgo argentino. Ambos en Suecia, y los chilenos Cristian Trampe, residente en Noruega, y Orlando Rodríguez, radicado en Venezuela. También estuvieron presentes, entre otros, la argentina María Escudero y la uruguaya Sara Larocca, radicada en Cuba.

Skarholmen, la pieza argentina *Los casos de Juan el zorro*, de Bernardo Canal Feijóo. En esta obra, según relata Boudet, el grupo de Álvarez se acercó al público sueco incorporando su idioma al texto de las canciones, a la vez que trabajando con actores argentinos y suecos. Muestra de un teatro del exilio, el grupo de Álvarez construye una lengua mestiza, que parte del texto de Canal Feijóo para llegar a una serie de números cantados “en sueco”; entre las lenguas de ambos, aparece, otra vez, una tercera lengua de exilio. Asimismo, un colectivo salvadoreño, Sol del Río, que comenzó su trabajo en el exilio en 1973, llevó a cabo una versión de *Criaturas*, de Alberto Adellach, con los trabajos de Leo Argüelles, Julio A. Ramírez y Fidel Cortés. Años antes, el mismo TPL había montado en Suecia la breve pieza satírica de Adellach, *Oficio de réquiem*, en la que el seleccionado argentino del mundial de 1978 estaba integrado por jugadores que se apellidaban Allanamiento, Tortura, Picana, Violación, Amasijo, Masacre, etc.

Entre otros grupos latinoamericanos, dos casos paradigmáticos se presentaron en el festival en cuestión. El Grupo Aleph, con dos de sus obras de exilio, *La increíble y triste historia del general Peñaloza* y la ya mencionada anteriormente *El exiliado Mateluna*, obra que patentiza, en clave autobiográfica, la tensión que sufrió el director del grupo, Oscar Castro, entre la nostalgia del país perdido y la adaptación a una París que lo rechazaba. La obra de Castro (escrita a partir de una deliberada oscilación entre la lengua de origen y la lengua de destino: entre un “chileno rememorado” y un “francés farfullado”) es otro texto escrito *entre lenguas*. El grupo El Galpón de Montevideo, acaso el más visible entre los grupos teatrales del exilio latinoamericano, presentó su puesta de *Pedro y el capitán*, de Mario Benedetti, con dirección de Atahualpa del Cioppo e interpretación de Rubén Yáñez y Humboldt Riveiro.

En síntesis, según relata Boudet, este encuentro de exiliados teatrales latinoamericanos funcionó como un rechazo tanto a los *ghettos* como a un falso integracionismo cultural, para dar muestra del mapa de un teatro latinoamericano

... vivo y coleante que por razones históricas concretas ha tenido que marchar al exilio para continuar creando y que fuera de nuestros países lucha, defiende la identidad cultural latinoamericana y asume formas de comunicación con sus nuevos públicos y en esa lucha reinventa sus formas de hacer y crece (Boudet, 1984: 31).

Los festivales latinoamericanos en el exilio operaron como modos de reunión e integración en la diáspora. Entre ellos, han circulado textos de dramaturgos argentinos en manos propias y de grupos de distintas nacionalidades (Diana Raznovich¹⁶⁷, Carlos Somigliana, Osvaldo Dragún, Pedro Orgambide¹⁶⁸, Alberto Adellach, Roma Mahieu¹⁶⁹), grupos teatrales compuestos por artistas de diferentes nacionalidades y dirigidos por argentinos (Teatro 4 de Nueva York, conducido por Oscar Ciccone; el Teatro Popular Latinoamericano de Suecia, dirigido por Hugo Álvarez), y grupos como Sol del Río 32 de El Salvador, Teatro Vivo de Guatemala, junto con los más paradigmáticos: Aleph de Chile y El Galpón de Montevideo.

También, en diferentes geografías, algunos protagonistas fueron artífices de encuentros o festivales de teatro latinoamericano, como Roma Mahieu, quien dirigió hacia finales de los años 70 el Festival de Teatro Hispanoamericano de Madrid, con el auspicio del Instituto de Cooperación Iberoamericana. En el marco de este festival, durante varias semanas se realizaba un curso de teatro dictado en muchos casos por artistas argentinos exiliados; entre ellos, Mahieu recuerda a Roberto Villanueva y a Alberto Wainer. Por su parte, Alberto Ravara, dramaturgo, director y actor argentino exiliado en Venezuela en 1978, fue cofundador en 1982 del Primer Festival de Teatro de Portuguesa y el Occidente, que ha continuado desarrollándose durante 27 años y que se inauguró con el montaje de *La muerte de Alfredo Gris*, una obra de 1965, del autor venezolano Rodolfo Santana¹⁷⁰.

¹⁶⁷ En 1978, la compañía Repertorio Español ofreció un festival de teatro argentino. El festival se inauguró con la obra *Jardín de otoño*, de Diana Raznovich, dirigida por el argentino Delfor Peralta y con actuación de Ofelia González (Cuba), Graciela Lecube (Argentina) y Frank Robles (Puerto Rico). El estreno tuvo lugar en el Gramercy Arts Theatre. Ver: Carlos Baroli "Festival de Teatro argentino en Nueva York", *Diario Excelsior*, México, 20/5/78.

¹⁶⁸ Tal como ha sido reseñado por el diario mexicano *Excelsior*, en su edición del 4 de junio de 1978, el Grupo El Galpón de Montevideo, antes de que se marchara a las Jornadas de Solidaridad con el Pueblo Uruguayo en Venecia, presentó en una única función la obra *Prohibido Gardel*, del dramaturgo argentino Pedro Orgambide, que se escribió a partir de una noticia de prensa: las autoridades uruguayas prohibieron que se cantaran, tocaran, chiflaran, tararearan, murmuraran o reprodujeran a señas, por escrito o en sinfonolas, tocadiscos o cualquier aparato de sonido, siete tangos de Gardel, considerados subversivos.

¹⁶⁹ *La gallina ciega* de Roma Mahieu fue escrita y estrenada en España, el 12 de abril de 1980, en el marco de la Muestra de Teatro España - América Latina (*Conjunto*, 1982).

¹⁷⁰ A propósito de este estreno, Ravara cuenta una anécdota desopilante: "Horas antes de inaugurar el festival, ocurría lo insólito e inusual, uno de los personajes principales de la

Como vemos a partir de este parcial abordaje, los festivales fueron una suerte de red, sostenida por distintos teatristas latinoamericanos, que tuvo por función responder a una emergencia histórica. Mientras el exilio se presentaba como una instancia de atomización de trayectorias individuales, estos espacios diseñaron una trama relacional y colectiva que, a escala mundial, visibilizó prácticas, acciones y discursos de la diáspora teatral latinoamericana.

4. Manifiestos: Alberto Adellach y Juan Carlos Gené, bajo el signo de la afirmación

Relevamos que los comités de solidaridad funcionaron como espacios de organización colectivos en los que, con distintos alcances, participaron las dramaturgas y dramaturgos argentinos. Con otra especificidad, más situada, observamos cómo los festivales de teatro latinoamericano en el exilio establecieron una tribuna de agitación política y estética que funcionó como marco de encuentro para los teatristas del continente.

Más que como fenómenos en los que participaron o no los dramaturgos exiliados, estas experiencias nos interesan por el impacto que tuvieron en el imaginario del exilio teatral, entendido como el lugar en el que convergen los procesos de transformación de una instancia social en entidades singulares. Por esto, los festivales y los comités fueron espacios que, con diferentes objetivos, permitieron sembrar un imaginario activo —y un discurso activista— del

obra había sido detenido por la policía del Estado después de un aparatoso e increíble procedimiento. Sobre él pesaban graves cargos. Me puse el traje con chaleco, me peiné con gomina mi frondosa y rubia cabellera de entonces y, argumentando que iba de parte del gobernador del estado, llegué hasta el mismo escritorio del jefe de la policía estatal, luego de argumentos y contraargumentos, metido en una disparatada y absurda comedia, logré que aquellos policías me devolvieran al actor, apelando a que esa noche íbamos a inaugurar el festival donde asistiría cual mecenas caribeño, lleno de orgullo, el mandatario regional y que el joven preso era uno de los actores inaugurantes. Pude con fortuna liberar al joven actor y, cuando este me preguntó si yo conocía al gobernador y que cómo había conseguido su libertad, le respondí: lo conocí hace tres días a través de una foto en la prensa... Logré tu libertad diciéndole al jefe de policía que iba de parte del ejecutivo estatal. Él dudaba al escuchar mi acento sureño, no obstante, quedó convencido, compañero mío, espejito que lo que nos salvó fue que el jefe de policía, siendo racista, vio mi pelo rubio y asoció que estaba ante un hombre que decía la verdad, o sea, amigo mío, alejémonos lo antes posible de esta central de policía, pues vamos a quedar los dos presos. El actor me miró y me dijo: "usted se parece al preso de la *Muerte de Alfredo Gris*", y los dos echamos a correr (2018).

exilio teatral latinoamericano y de la convergencia, por razones políticas, estéticas, afectivas, de esta comunidad situada menos en términos geográficos que simbólicos.

Estos espacios fueron, a su vez, dispositivos desde los cuales *positivizar* el exilio, resignificar la experiencia. Por esto, nos detendremos en dos manifiestos del exilio teatral argentino, escritos por Alberto Adellach y Juan Carlos Gené, respectivamente, que se pliegan al copioso trabajo de enunciación del exilio como experiencia del *ágora* (lugar abierto, de encuentro, de convergencia, de discusión) y como “campo editorial”: lugar desde el cual escribir, denunciar, inventariar la Argentina a distancia.

La experiencia del exilio como praxis positiva tuvo un antecedente insoslayable en el exilio intelectual, en 1979, a partir del primer editorial de la revista *Controversia*¹⁷¹, en el cual se proclamaba: “aunque siempre nos resistimos a la negatividad del exilio, enfrentando con variado éxito a la melancolía, la frustración y la nostalgia, existe la convicción cada vez más firme de convertir a este exilio en una experiencia positiva” (2). Verónica Gago piensa la mítica revista —esa que pareciera aglutinar todos los debates posibles sobre el exilio político— como un dispositivo mediante el cual se comienza a procesar la derrota histórica que es, a la vez, punto de inflexión y despegue para hacer del exilio una estancia operativa. Para convertir al exilio en una experiencia positiva, es necesario, a la vez, desandar, evaluar y repasar detalladamente la experiencia anterior, de modo tal que *Controversia* constituye una plataforma crítica que gira siempre alrededor de la derrota —“es el derrotado el que aquí escribe”, dirá Horacio González (2012: 8)— y que, a la vez, hace de esa derrota un tránsito, un movimiento y un pasaje hacia lo que vendrá. De algún modo, a pesar de que los escritores de *Controversia* hayan sido acusados de “derrotistas”, la derrota es un modo de encontrar en la revisión de la historia la proyección hacia adelante; la utopía como algo que se sitúa en el pasado. Si la derrota y el exilio se constituyen como pares inescindibles, ambos espacios desde los cuales se reexamina la política de las últimas décadas, *Controversia* estaba a la vez armando una lectura crítica respecto de las hipótesis que persistían en

¹⁷¹ Desde 1979 hasta 1981, durante catorce números, la revista *Controversia* supuso, como señaló Nicolás Casullo, “el esfuerzo más sostenido, político, reflexivo y de jerarquía que produjo el exilio argentino en cualquier parte, tanto sobre la problemática de los montoneros, el ERP, el peronismo, el marxismo, la democracia en lo nacional, como introduciendo en sus páginas muchos textos, ensayos y artículos de las revisiones y crisis que estaba viviendo el campo de la izquierda internacional” (Boccanera, 1999: 107).

torno al enfrentamiento armado. Asumir la derrota¹⁷² es problematizar, como dice Gago, toda una cadena histórica que va desde el foquismo a las teorías sobre la dependencia; la autodefinición y perspectiva de la derrota desde la cual se escribe *Controversia* construye una vía para, a la par de asumirla, comenzar a salir de la derrota. Oscar Terán, por ejemplo, traza la analogía de Mariátegui en Europa y Aníbal Ponce en México para analizar la circunstancia, aparentemente paradójica (pero difundida largamente desde Ovidio para acá) a partir de la cual estando *afuera* se descubre el *adentro*: el exilio como momento de inteligibilidad casi privilegiado (En Gago, 2012: 39).

En esta serie podría inscribirse el famoso discurso de Cortázar antes mencionado (la piedra de toque del debate con Heker), pronunciado en 1979 en la Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad en América Latina. Cortázar les habla a los exiliados y reclama una noción y una praxis positiva del exilio:

Estoy seguro que en casi todos los casos una vivencia de tipo afirmativo es siempre posible, y que nuestro deber, puesto que estamos especialmente equipados para ello, es luchar desde aquí y desde todas partes, tanto en congresos como en la actividad privada, en lo teórico como en lo práctico, para difundir, irradiar, exaltar y volver cada vez más viable esta noción dinámica, este sentimiento de que el exilio es otra manera de vivir, pero que puede llenarse de un contenido positivo, de una violenta, hermosa fuerza contra lo que lo provocó en su día y lo hace durar frente a toda razón y dignidad. Es así como entiendo ahora la solidaridad, que vista dentro de esta perspectiva va mucho más allá de sus

¹⁷² En el prólogo de la edición facsimilar de *Controversia*, escrito por Jorge Tula (2009), se reproduce el pensamiento del grupo fundador en torno a cómo la revista asume la derrota: "Muchos de nosotros pensamos, y lo decimos, que sufrimos una derrota, una derrota atroz. Derrota que no solo es la consecuencia de la superioridad del enemigo, sino de nuestra incapacidad para valorarlo, de la sobrevaloración de nuestras fuerzas, de nuestra manera de entender el país, de nuestra concepción de la política" (5). Según Tula, hacerse cargo de la derrota en un momento en el que no eran muchos los que admitían que el campo popular había sido derrotado les valió ser acusados de *derrotismo*. A su vez, Nicolás Casullo manifestó que asumir la derrota aparece como un discurso de ruptura, por temprano y por minoritario (Gago, 2012: 18). Esto justificó el título de la revista y, las sucesivas publicaciones produjeron otras, acaso las más encendidas, polémicas que despertó el exilio no solo en México, sino también entre los exiliados en Europa.

manifestaciones habituales, se ahonda en una incitación a echar por la borda los fantasmas y las nostalgias que se aferran a los pies del presente para no dejarlo avanzar hacia el futuro. Nuestro deber para con los exiliados latinoamericanos es, sobre todo, el de llevarles un sentimiento que yo llamaría solar, una claridad de vida, y no solamente ese apoyo que nace de la fraternidad y los medios económicos, y que casi siempre se coloca bajo el signo más o menos disimulado de la compasión. Estamos en condiciones de potenciar fuerzas tantas veces ahogadas por una noción mediocre y rutinaria del exilio. Ojalá que esta conferencia se cierre bajo el signo de la afirmación y que esa voluntad de destruir el exilio dentro del exilio mismo para volverlo combatiente y operativo se difunda en todas las tierras donde hay latinoamericanos que sufren, donde hay latinoamericanos que esperan (Cortázar, 1979).

Con esta afirmación, Cortázar proponía repensar el exilio ya no desde lo que este caracteriza como impropiedad, pérdida o exterioridad, sino, más bien, como valorización de una experiencia que permita reafirmar la propiedad de sí, que devuelva para los exiliados un marco de reflexión, autoconocimiento, experimentación y resistencia. Ese nuevo ánimo, esa proclama por reestructurar un sentimiento colectivo a la distancia, se erige también como una tarea del exilio teatral latinoamericano.

Una escena posible para inscribir en esta serie es, entonces, el texto pronunciado por el dramaturgo Alberto Adellach en el Congreso del Partido Socialista Obrero Español en 1979, que lleva como título “Lejos. Compartiendo el exilio”¹⁷³. El texto de Adellach comienza por establecer la reunión de los exiliados —esa trama aparentemente invisible, por dispersa— en distintas latitudes: aquellos que mediante refugio internacional guiaron sus pasos hacia Austria, Alemania o Suecia; los que se encaminaron a otros puntos de Europa, a través de contratos laborales o “radicaciones ilícitas”; los que seducidos por el imaginario cultural llegaron a París y la gran mayoría de desplazados a países hispanoamericanos (México, como sede central) o hacia España. Los exiliados viven para Adellach un mismo drama que se repite en los distintos países de destino: inestabilidad e inseguridad, ofrecimiento de pagas inferiores, la compleja reubicación lingüística:

¹⁷³ Este texto permanece inédito, al igual que el libro que lo incluye: *Después de todo*.

[el exiliado] habla de tú y de vosotros, cuando le sale bien; y hasta intenta unas zetas, mal colocadas, en su discurso diario, para activar su asimilación. Un día comienza a percibir que no hace falta, que sus amigos le entienden así, tal como él habla. Y que en lugar de *macanudo* dijo *vale*, sin haberlo pensado (Adellach, 1979: 213).

Sin embargo, aunque la lengua ceda, Adellach plantea que el exiliado político tiene una suerte de carga o, más bien, de encargo irreversible:

El exiliado no puede, no podrá nunca, apartarse de sus anteriores preocupaciones. Deberá superponer esfuerzos, pero no olvidar objetivos. Su vinculación con la cultura de la especie ha de pasar siempre por el hilo conductor de su tierra natal; por el lenguaje adquirido “como un secreto entre los dos” con el país de su infancia; por las porciones de su vida inmanifiesta que juegan en su memoria y que, si no las expresa él, nadie lo hará (213).

Como señalamos anteriormente, el texto de Adellach asume el exilio como valor, campo operativo, a la manera en que lo cristaliza también Cortázar. Si “el impacto inicial puede dejar inerte al exiliado, desactivado por un tiempo” (Adellach, 1979), una serie de lazos afectivos, sociales, estéticos y políticos comienzan a soldar la instrumentalidad del campo exiliar. Entre los motivos que impulsan este recomienzo, Adellach detalla lo siguiente:

La propia necesidad, el encuentro con amigos que retoman el impulso; la solidaridad, que crece en privado y de pronto se vuelve pública, como en este acto; la relectura de nuestros viejos y queridos mentores; el simple paso de los días que convierte la tristeza en concepto, la indignación en criterio, la duda en estímulo creador; y todo ello, unido a muchos planos inabordables de su mecánica personal, genera un buen día el comienzo de otro proyecto, el punto de partida de otra realización (215).

El quebrantamiento del exiliado es para Adellach, como para Cortázar, el triunfo del poder represivo. Desde allí, entonces, se construye esa nueva ontología del ser exiliado, a partir de la modelización concreta de un *nosotros* que acciona en varios planos en simultáneo: el exiliado produciría desde y

contra aquello que forzosamente lo expulsó; esa producción sería de algún modo la materialidad que atestigua su supervivencia; lo haría desde una posición descentrada, pero, a la vez, ese margen se constituiría como el espacio posible para la efectiva cristalización del discurso. Lo que se enuncia, casi como una obligación (el imperativo es una ley del manifiesto como género) es que ya no puede haber en el exilio abandono, claudicación, desposesión, sino, más bien, lo contrario, un punto de partida desde el cual Adellach como exiliado parecería estar trazando el rumbo de su propia autobiografía existencial e intelectual:

Los que hemos superado una primera etapa nos afirmamos hoy en la voluntad creadora, no sabemos cómo ni cuándo divulgaremos nuestros productos. Pero a los no consagrados también nos ocurriría eso en el país de origen. Tenemos objetivos que atender: el primero, continuar con la línea individual trazada... y, si alguna obra importante surge de nuestras manos, no será la primera ni la última nacida en un exilio; el segundo, perseverar en la elucidación de temas y de conflictos que hacen a nuestra problemática continental y a la vida de nuestros países o regiones... encarando los asuntos que allá no pueden ser tocados, ni por nuestros más pertinaces compañeros, dado que pagarían una vez más el mayor atributo a consecuencia de ello; el tercero, mantener la capacidad de denuncia desde el exterior, lo cual no es necesariamente un compromiso de la obra de arte, pero sí del artista, a través de sus múltiples posibilidades de expresión (214).

Adellach prefigura entonces la tarea de un exilio (no nacional, sino continental) que debe instaurar una nueva etapa, una suerte de reestructuración anímica:

Hoy no venimos aquí con un pañuelo en la mano, a llorar nuestras pérdidas. Venimos, como gente adulta y golpeada, a encarar una nueva etapa en la lucha que no cesa y ante la cual no estamos agrandados ni aplastados, sino dramáticamente enriquecidos (215).

La relación que establece el texto es de complementariedad, de acoplamiento, de articulación y de ensamble. Los exilios no como unidades sueltas, aisladas; por el contrario, aparecen en tramas, series, redes de conexión: desde allí se instauro el *nosotros* que el manifiesto de Adellach convoca. El exilio no sería aquello que produce la distancia, sino aquello que se produce en la distancia. De este modo, reaparece, ahora disuelta, la polémica entre los de afuera y los de adentro:

Hay gente que se ha ido hacia fuera y gente que se ha ido hacia adentro [...] el que se fue hacia adentro calla y espera. Intenta aprovechar fisuras mínimas para expresar su época, contrarrestar en lo posible el colaboracionismo, salvaguardar lo que se pueda. Con él será el abrazo que siempre llega (217).

Lo que hace Adellach es establecer, en la imagen del abrazo, la unificación entre los de adentro y los de afuera. En nombre de un *nosotros* como persona gramatical privilegiada en el texto, Adellach reordena y redistribuye otro reparto sensible del exilio: aquel que une las prácticas individuales que llevan a cabo los sujetos exiliados a escala transnacional. Para Adellach la tarea del exilio podría entenderse como un complejo de flujos materiales y simbólicos que se forman colectivamente, a través de una suma de prácticas individuales que se llevan a cabo en distintos territorios y que forman parte de un hacer grupal, relacional, del exilio latinoamericano.

Cuatro años después, Juan Carlos Gené escribe el prólogo a la primera edición de *Golpes a mi puerta*, titulado “De Destierros, de patria grande y de fe”, publicado en Caracas en 1984, texto donde el exilio también se presenta como experiencia de integración y unión latinoamericana. Para dar muestra de esto, propone el ejemplo paradigmático del grupo El Galpón de Montevideo, quien vive su exilio como un colectivo en México y no, desde la perspectiva de Gené, como un grupo uruguayo o rioplatense, sino continental. En su traslación al campo teatral, esto se vincula con aquello que Bernetti y Giardinelli señalaban en torno a que la “figura del intelectual exiliado” fue dando paso a la “figura del intelectual argentino”, pero, sobre todo, de modo más extensivo y abarcador, se fue perfilando “la figura del trabajador cultural latinoamericano” (2014: 167).

El texto de Gené busca hacer de la situación del exilio como derrota un redescubrimiento de las propias condiciones de origen: ocho años de alejamiento de su historia personal y social le permitirán, paradójicamente,

volver a reencontrarse con su propia historia. Esta aseercción se vincula directamente con el proceso de construcción de la dramaturgia de *Golpes a mi puerta*¹⁷⁴. Si el exilio ha sido una práctica política constitutiva en todos los países de América Latina a lo largo de la mayor parte de los siglos XIX y XX, el teatro desde su fuerza micropolítica se constituye como un espacio disidente respecto del aislamiento y la fragmentación que origina toda diáspora. Gené entiende la construcción de *Golpes a mi puerta* como una suma de voluntades colectivas y en esa relación late el exilio como condición de posibilidad de la obra. En palabras de Gené, se trata de una obra hecha por cuatro nacionalidades latinoamericanas —Venezuela, Argentina, Chile y Bolivia— y de este modo el grupo asume en el exilio “su nacionalidad latinoamericana, una forma de vivir, en lo concreto, la unidad de América Latina” (12). Más allá del ejemplo específico de esta obra, el texto describe el amplio radio de acción continental que ha tenido históricamente el teatro porteño, con la inmersión de teatristas uruguayos, chilenos, peruanos, paraguayos, al mismo tiempo que el modo en que los argentinos han contribuido a animar los teatros de Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, México. De hecho, la sala donde se presenta *Golpes a mi puerta* en Caracas evoca a Juana Sujo, actriz argentina que filmó en Venezuela *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950), de Carlos Hugo Christensen.

Por un lado, entonces, Gené establece en esta suerte de prólogo-manifiesto aquello que Marina Pianca afirmaría luego en su ya mencionado texto *El Teatro de nuestra América: un proyecto continental* (1990: 260), respecto de que la búsqueda de un teatro continental no se quebró ni en los campos de concentración, ni en las cárceles, ni en el exilio, espacios todos testigos de la continuidad de este proyecto social y estético. El exilio fue, más bien, un espacio de reformulación de lazos, un nuevo proceso de unión entre los distintos exiliados latinoamericanos, y un modo de mestizar las experiencias estético-políticas de los países regidos por dictaduras. Algo así como un territorio expandido, que se dilata mucho más allá de los países de origen.

Retomando a Eurípides, Gené dice que el desterrado es aquel que “deja de aspirar el humo de la patria” (1984), en tanto el desplazamiento implica la borradura de la historia y de los vínculos entre el “yo y su aspecto social”:

¹⁷⁴ No nos ocuparemos aquí del texto dramático de la obra de Gené, sino que tomaremos el prólogo referido. La obra fue estrenada por el Grupo Actoral 80 el 11 de julio de 1984, en la sala Juana Sujo de El Nuevo Grupo, Caracas, Venezuela.

“la mayoría de las frustraciones y dolores del exilio parecen provenir del inútil esfuerzo por aferrarse a esa historia que ya no tiene vigencia” (1984: 6). Sin embargo, Gené identifica al exilio como una experiencia que pone de frente la situación de la extranjería constitutiva en todo sujeto: el exilio como aquello que vuelve a subrayar, por segunda vez —la primera, el nacimiento— la vida como extranjería, como continuo peregrinar. Es aquella imagen cristalizada por Edward Said (2005), del exiliado como anómalo, que siente su diferencia como una orfandad, pero también por Julia Kristeva en *Strangers to ourselves* (1991), quien considera la figura emblemática del exiliado como extranjero, cuyo exilio es configurado por el desplazamiento territorial y por la exclusión de una unidad política o comunidad determinada que lo representa y lo defiende. La condición particular del exiliado o extranjero se constituye, en efecto, como imagen especular de la del ciudadano.

Ante esto, Gené propone (como lo exigen Adellach y Cortázar, sucesivamente) convertir la extranjería en unión, hacer de la separación una táctica de integración, entender el exilio como una *comunidad del exilio*. Si el trabajo del exiliado es el de la reconstrucción, el de armarse de nuevo, desde un grado cero, Gené reconocerá en la escritura de *Golpes a mi puerta* la síntesis de esta experiencia: el espacio simbólico mediante el cual él mismo reaparece, en una suerte de resurrección personal y, a la vez, en una resurrección extendida, se inscribe la metáfora de América Latina en su conjunto. Gené escribe acentuando la estrategia integradora: por encima de las diferencias nacionales, este prólogo funciona como un manifiesto del teatro desde su fisonomía continental. Manifiesto latinoamericano y, a la vez, transnacional, en tanto el acento se pone en la variedad de relaciones, lazos e interacciones que vinculan a personas e instituciones más allá de las fronteras de los Estados nación; retrato de cómo la itinerancia, la circulación, los intercambios o los flujos han sostenido una identidad latinoamericana. Manifiesto, también, de los *transmigrantes*, entendidos como individuos que mantienen fuertes lazos con sus países de origen al tiempo que se integran en países de acogida; que construyen “campos sociales” que vinculan origen y destino; que mantienen relaciones múltiples (familiares, económicas, sociales, políticas, organizativas) que trascienden fronteras y que se encuentran, en palabras de Gené, como participantes de “una acción cultural latinoamericana” (1984: 6).

La estrategia integradora (exiliar, lingüística, teatral) que registra Gené tiene como uno de sus hitos la 1.º Reunión de Dirigentes Culturales de América Latina, convocada en Caracas por la UNESCO y el Ateneo de Caracas, a

partir de la creación de un centro de documentación, investigación, creación y difusión del teatro latinoamericano¹⁷⁵. A la vez, el Ateneo de Caracas y el Estado Venezolano, con la 1.º Reunión de Escuelas y Centros de Formación Teatral de América Latina, comenzaron su acción en Venezuela con el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) y, desde entonces, se fundaron sucesivamente las casas CELCIT en Argentina, Paraguay, Uruguay, Chile, Bolivia, Brasil, Perú, Ecuador, Colombia, República Dominicana y Guatemala, todas comunicadas entre sí y con la casa matriz venezolana. Dice Gené respecto del CELCIT: “[...] su incansable voluntad de acción continental a través de sus trabajos pedagógicos en talleres nacionales e internacionales, sus reuniones y congresos de especialistas a nivel latinoamericano y mundial, sus publicaciones e investigaciones, su trabajo de intercomunicación entre los teatros nacionales, y de promoción de giras de elencos latinoamericanos por el continente, Europa y USA, que difunden nuestro teatro en el mundo” (13).

El CELCIT, dice Gené, se conforma de distintos actores de diversa procedencia idiomática y esquemas corporales, distintas tradiciones estéticas y geográficas. Lo que se instaura allí, finalmente, es un lenguaje teatral exiliado, que hace del afuera un adentro, del margen un espacio, y del teatro una forma específica de territorialidad. Décadas después, Gené recordará su exilio en Venezuela y dirá que su desplazamiento del país se realizó contra su voluntad, pero “por nada del mundo quisiera no haber vivido la experiencia del exilio. Es profundamente aleccionadora y un desafío de vida o muerte. O se muere en la nostalgia de lo perdido o se elige vivir frente a los nuevos hechos” (Santillán, 2012).

El prólogo a *Golpes a mi puerta* es entonces un manifiesto del teatro como lugar a ser habitado en el exilio. Resuena así la famosa frase de Adorno en *Mínima moralía*: “quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia” (1987: 85), pero también la entonación que hace Josefina Ludmer de esa misma metáfora: “El migrante busca y desea (y a veces encuentra) otro territorio, otra patria no nacional para la lengua. El territorio de la lengua es la patria del emigrado” (2010: 186). Si en el corazón del fenómeno del exilio aparece la dimensión territorial, es decir, el abandono forzado de un territorio

¹⁷⁵ Esta iniciativa se emparenta con un pedido que hace Adellach al Partido Socialista Obrero Español en la conferencia relevada, cuando manifiesta la importancia de crear un organismo latinoamericano en Madrid que pueda facilitar la construcción de un archivo, una biblioteca especializada, una infraestructura donde trabajar en materia de teatro, música, pintura y cine (1979: 217). Este proyecto finalmente no avanzó y se dejó de lado al cabo de un año de gestiones.

propio, el teatro es para Gené un lugar de residencia, la patria del emigrado, un nuevo modo de trazar y expandir los contornos de Latinoamérica.

5. La lenta reconstrucción

Si el exilio es, por definición, portador de la catástrofe, también es, al mismo tiempo, portador de una dimensión hacia afuera de la catástrofe. La vacilación propia del término comprende estas dos esferas legibles en el origen etimológico de la palabra exilio. Como afirma Marcelo Raffin (2011) en su texto “Exilio y potencia en la perspectiva agambeniana”, el vocablo latino *exsilium* deriva del verbo *exsilire* o, como verbo transitivo, *exiliar* (a alguien), estrechamente ligado a la tradición política occidental como una de las penas mayores equiparable a la pena capital. No obstante, la palabra *exsilire* está formada por el verbo *salire*, que significa saltar, precedido del prefijo *ex*, que significa *fuera*: *saltar hacia afuera* (60). Entonces, el hecho de saltar de adentro hacia afuera implica siempre un impulso o motivo y señala a un otro que induce u origina el movimiento. A la vez, la experiencia exiliar podría pensarse como aquello que está en el medio del salto, entre el salto y el lugar de afirmación en el nuevo suelo, ese afuera que se construye como el lugar de destino. En la definición etimológica se concentra también otro drama bivalente del exiliado: cómo hacer del *afuera* un nuevo *adentro*, cómo lograr que el destierro devenga en un sitio donde guarecer la propia vida. Ahí radica el desamparo del exilio: encontrar refugio en la huida.

En *Vivir solo juntos*, Todorov (2011) sostiene que el exiliado vive siempre fuera de lugar, a contracorriente, marginado, pero a veces considera que esta insuficiencia es un privilegio (24). El tópico, en apariencia paradójico, que refiere a los privilegios del exilio cimenta unos de los factores más visibles en los relatos de los dramaturgos. Como dijimos anteriormente, para muchos, luego de un primer período de adaptación, se vislumbró la necesidad de transformar la experiencia traumática en algo positivo, como si fuera un imperativo autoimpuesto por los propios exiliados. La formulación de David Viñas, que recrea José Luis de Diego —“paremos de cascotearnos”— (2003: 149) fue una consigna transversal para los exiliados y tuvo, también, fuerte eco en los escritores teatrales. De a poco, la comunidad de exiliados comenzó a pensarse a sí misma como un colectivo que debía asumir la experiencia exiliar en tanto plataforma de denuncia y tribuna de agitación política y estética. De este modo, el efecto *limitante* del exilio, que abarca la compleja reubicación en una sociedad

nueva y sus obvias consecuencias respecto de las condiciones laborales, la movilidad socioeconómica, los desequilibrios psicológicos y la alienación, fue dando paso gradual a una suerte de efecto expansivo que tuvo que ver con la voluntad (y, acaso, como dijimos, con la obligación autoimpuesta) de pensar el exilio como un valor.

Respecto del tópico en torno a los privilegios, Edward Said (2005) entiende la figura del exiliado como aquel que puede ver el mundo entero como tierra extranjera. La mirada extraterritorial está ligada a la condición exiliar desde el presunto valor de la originalidad: aquel que ya no ve una sola cultura y un solo hogar, sino, por los menos, dos, y esa situación bifocal lo insta a tener conciencia de una dimensión simultánea. En síntesis, la famosa mirada contrapuntística del exilio. La lectura de Said se encuentra en sintonía con la del escritor *extraterritorial*, al que refiere George Steiner (2000) en su libro homónimo, como aquel a quien las revoluciones sociales lo han expulsado de lengua en lengua, en una suerte de apertura a lo que el crítico parisino llama “la era del refugiado” (25). Steiner toma lo que considera las tres figuras sustanciales de la ficción contemporánea —Nabokov, Borges y Beckett— y piensa a partir de esa tríada el armado de un nuevo internacionalismo cultural, que pone a la literatura contemporánea en una estrategia de exilio permanente. Mientras muchos escritores exiliados se han aferrado desesperadamente a su lengua materna, otros han pasado sucesivamente de una lengua a otra. Estos últimos, que constituyen el objeto teórico de Steiner, han inaugurado una zona de estrabismo lingüístico, de inestabilidad y agitación cultural, y de ruptura respecto de los preceptos en los que la literatura universal, desde el renacimiento hasta la mitad del siglo XX, hicieron base en la conciencia nacional y regional.

La figura del privilegio extraterritorial comienza a aparecer en las experiencias de los dramaturgos y dramaturgas en lo que concierne a vivir oportunidades de diversificación y crecimiento en lo laboral: si al principio debieron aceptar un empleo menor, la inserción en las tierras de destino y los conocimientos prácticos que adquirieron, modificaron la percepción propia respecto del lugar en el que se iban consolidando. Separados de las relaciones que los constituyen y definen, los dramaturgos vivieron una primera etapa, caracterizada en el capítulo anterior, de aquello que Boccanera (1999) definió como “el laberinto jurídico-burocrático”, que incluía la legalización de la permanencia, la búsqueda de un trabajo que ayude a la subsistencia, y la inserción en la nueva realidad hasta que, cerrado el circuito, comienza la lenta reconstrucción en un nuevo espacio social. Ese nuevo espacio, como vimos,

tuvo en muchos casos un encuentro heterogéneo que hizo del exilio argentino un espacio de mezcla con otros exiliados uruguayos y chilenos, pero también salvadoreños, guatemaltecos, nicaragüenses. Tununa Mercado señalaba que, en México, los exiliados latinoamericanos crearon una “globalidad propia”, “una humanidad propia agudamente sensible a lo que sucede en nuestros países en el orden de la justicia, los derechos humanos y la libertad” (Boccanera, 1999: 22). A la par del citado manifiesto de Cortázar que invita a trocar la diáspora en ágora, Néstor García Canclini señalaba en el mismo libro que el destino impuesto del exilio podía dejar de ser una fatalidad para intentar expandir lo propio y contribuir a que el lugar de origen y el nuevo se comuniquen (22). Juan José Saer (1999) reafirmó también en *Tierra que anda* el carácter predicativo del exilio: “el exilio ha sido uno de mis grandes maestros. Me ha enseñado la serenidad, me ha enseñado a transformar la nostalgia en un sentido positivo, a transponerla, a proyectarla hacia el futuro, a convertir la esperanza en la imagen de algo que ya experimentamos alguna vez” (35). Por último, Daniel Moyano afirmaba: “Se trata de un exilio afirmativo, es decir, procuro quitarle su naturaleza destructiva” (1999: 228).

Este momento que implica positivar el exilio tiene representaciones diversas en los protagonistas teatrales. En principio, el exilio como *memento mori*, el recuerdo de la muerte que no aconteció, en consecuencia, el privilegio de estar vivo. La dramaturga y directora Susana Torres Molina dice lo siguiente:

Yo dije, bueno, di las gracias, voy a disfrutar todo lo que la vida me dé porque para mí era una nueva oportunidad [...] Entonces, cuando llegué ahí, había muchísimos argentinos que tenían que ver con el arte y la cultura, teníamos un idioma afín, en un momento en que España estaba en pleno destape después de la muerte de Franco, entonces había una movida muy interesante y yo era muy conciente que salía de las tinieblas, de un país, una ciudad, porque era donde yo vivía, gris, silenciosa, con miedos (Torres Molina, 2015).

La libertad, propulsada por una circunstancia represiva inmediatamente anterior, abrió el camino a percepciones de apertura respecto del nuevo paisaje lingüístico, físico y afectivo que aparecía en el país de destino. Esta figura es articulada también en el testimonio de Pacho O'Donnell (2017): “El exilio te mata o te despierta todos los músculos”.

En este sentido, uno de los elementos de privilegio respondía también a la libertad de expresión e información que ponía al exilio en una suerte de plataforma de circulación de un saber que estaba ocluido en la Argentina. Esta circunstancia —manifiesta, como señala de Diego, en la repetida frase: “afuera se sabía mejor lo que pasaba en Argentina que adentro” (2003: 149)— fue también un impulso para hacer del exilio una estancia operativa. Algunos de los casos más paradigmáticos son los de Alberto Adellach, Norman Briski y Vicente Zito Lema que, como veremos en detalle más adelante, trabajaron desde diversos frentes y soportes para centralizar las tareas de denuncia desde los distintos países de residencia por los que pasaron.

El “privilegio” estuvo también en entender que, de algún modo, se expandían en los sitios de acogida aquellos conceptos inherentes a la militancia política (fraternidad, solidaridad y compañerismo) que hicieron de la experiencia del exilio un modo de existencia colectiva tan propio también de la actividad teatral. Por eso, es sugerente pensar los microespacios de reunión que mencionamos antes —los encuentros en distintas casas en Madrid, por ejemplo— que sitúan al exilio en el reverso del aislamiento. Los dramaturgos, al interactuar con las sociedades de acogida, comienzan a cristalizar nuevas perspectivas más allá de la desarticulación y de las distintas presiones que vivieron en las primeras etapas. Como vimos, uno de los efectos estrictamente relacionados con la posibilidad de mitigar el aislamiento tuvo que ver con las redes afectivas y con la participación política, desde distintas esferas, que tuvieron los exiliados respecto de su país de origen:

La paradoja de que estábamos todos con mucha soledad. Yo soy un tipo muy hosco y nunca estuve tan comunicado con gente como en el exilio. Allá los años nuevos eran una fiesta, Marilina Ross recitaba, Mercedes Sosa cantaba, estaba Carlos Alonso, Horacio Guarany, Luis Politti, Norma Aleandro, Chunchuna Villafañe, Pino Solanas, Cecilia Roth... El comité de solidaridad era una actividad, nos poníamos de acuerdo para saber qué pasaba en Argentina [...] A mí me pasó que yo sentí que me querían castrar, que me querían cortar los huevos. Entonces, viví una época muy productiva, donde aprendí más, tuve una intensa formación psicoanalítica lacaniana, sobre todo en el campo grupal, que fue mi campo de selección, siempre como buen tímido lo que más me interrogaba era el grupo, iba y venía de París... Escribí mucho... escribí bastante, pero no

escribí teatro hasta *Lobo... ¿estás?*, que la escribí para Teatro Abierto 81 (Pacho O'Donnell, 2017).

En Ecuador, en 1978, luego de dos años de exilio, Arístides Vargas tuvo los primeros encuentros con la actriz cordobesa, también exiliada, Susana Pautasso (exintegrante del Libre Teatro Libre) y con Charó Francés, que devinieron en la fundación del grupo Malayerba¹⁷⁶ en Quito. En el testimonio de Vargas, antes que un grupo de teatro, Malayerba fue un espacio de reunión de afectividades:

Lo fundamos porque teníamos demasiadas carencias, y porque de pronto necesitábamos una familia. Como no teníamos nuestra familia cerca y no teníamos nuestro país a mano, decidimos fundar una especie de micropaís, de microfamilia al que llamamos Malayerba. Al comienzo nos gustaba estar juntos, pero no estrenábamos obras. Ensayábamos muchas horas, ocho horas diarias de entrenamiento, la primera obra nos llevó tres años hacerla. Estábamos creando lazos de exilio, que pasan fundamentalmente por lo afectivo. Afectuosamente nos sentíamos bien, y para nosotros eso era suficiente (Dubatti, 2012).

Los lazos de exilio a los que se refiere Arístides Vargas estuvieron también fuertemente ligados a esa suerte de “babel de refugiados latinoamericanos”, para retomar el concepto de Tununa Mercado, que consideramos tangible en las distintas experiencias de festivales de teatro, pero que, por fuera de este marco, también se reprodujeron en la cotidianeidad y el contacto con otros exiliados de Latinoamérica y con los habitantes de los países de residencia. Pedro Orgambide afirma:

Se aprende la humildad, la lengua franca de los otros exilios y las entonaciones del país de adopción. Se aprende a convivir, a tener paciencia, a soñar con un paisaje o un rostro que quedó lejos y a despertar con la certeza de volver (Boccanera, 1999: 158).

¹⁷⁶ El grupo Malayerba, que lleva 40 años de trabajo ininterrumpido, montó su primera obra completa hacia 1980 en el teatro Prometeo de Quito, bajo el título *Robinson Crusoe*, una obra de creación colectiva en la que actuaron Arístides Vargas, Susana Pautasso, Carlos Michelena y Lupe Acosta.

En cada país de destino, aunque México parece haber sido la meca del exilio en América Latina, se entrecruzaron y contagiaron los distintos ánimos del destierro. Como señala Pablo Yankelevich a partir del caso mexicano, los argentinos fueron los últimos en llegar, casi al mismo tiempo que los uruguayos y después de los chilenos. Todos ellos se mezclaron con los protagonistas de otros destierros de larga data, como los guatemaltecos expulsados por los gobiernos dictatoriales desde 1954, los dominicanos exiliados primero por Trujillo y luego por los *marines* norteamericanos; haitianos víctimas de Duvalier, nicaragüenses perseguidos por el somocismo; pero antes que todos ellos habían desembarcado los republicanos españoles que ayudaron y aconsejaron como decanos de todos esos destierros (2010: 330). Así, México en particular, pero también otros lugares de asilo, configuraron nuevas cartografías desplazadas, atlas en movimiento que fueron enraizándose. Los protagonistas coinciden en que los exilios se imantan (el manifiesto de Juan Carlos Gené es una prueba del “continente teatral ensanchado”) y en esa capacidad de contagio también se cifró una clave de resignificación de la experiencia. En esta dirección, Jorge Goldenberg considera que hay una trama de relaciones que la dictadura argentina pulveriza y que, sin embargo, el exilio reconstituye a su modo:

Me parece interesante ver qué se escribió fuera del país, qué se representó. Hay ejemplos curiosísimos de elencos argentinos, chilenos y uruguayos que se reconstituyen en el exterior. El caso de El Galpón me parece una experiencia singularísima, más allá de todo juicio estético. Los cuatro de Chile se reconstituyeron en Venezuela. Entonces, me pregunto una cosa: suponiendo que exista una cultura chilena, o argentina, por ejemplo: ¿qué clase de producto es aquel que se hace fuera del ámbito primario y nutricional? Hubo muchas declaraciones en las que se decía que uno pierde sus raíces; y yo me manejaría con más cuidado, porque en más de un caso la distancia forzada o violenta, paradójicamente, permitió tomar una mayor distancia artística y surgieron campos de producción más interesantes (Pianca, 1990: 86).

Ese reparto estético que involucra, en el caso de la dramaturgia, tanto las nuevas condiciones de producción de los objetos como la transformación interior de las poéticas se presenta también como la condición de posibilidad (la distancia, la perspectiva) para un pensamiento crítico y una producción de

la diferencia no territorial. En el relato de los protagonistas insiste otra zona de privilegio asociada al que escribe desde el lugar del desconocido, aquel que puede hacer las cosas como si ocurrieran por primera vez:

Pero ocurrió una cosa rara, de pronto yo me sentí muy feliz de que en algún momento estuviera en un país desconocido. De alguna manera era volver a la adolescencia, era escribir sin ninguna obligación de publicar (Constantini en Boccanera, 1999: 194).

La escena de una dramaturgia que se inscribe sobre un territorio vacío tiene su correlato en el testimonio antes citado de Susana Torres Molina (2015), y también en Cristina Castrillo, para quien el privilegio aparece, luego de cuatro años de un exilio nómada, vinculado a la posibilidad de sembrar, desde un grado cero, una actividad teatral en una pequeña ciudad de Suiza donde no existía, previamente, ninguna tradición teatral:

Inicialmente la impresión en esta tierra que ahora es mi casa (una bellísima ciudad al lado de un lago, pequeña, con solo 40.000 habitantes), no había una particular actividad cultural, entonces en ese posible baldío, creí que algo podía crecer. Y así hice, como una campesina, empecé a sembrar. Tuve que aprender velozmente otra lengua. Sin posibilidades de permitirme una escuela, recurrí a todas las estrategias posibles: escuchar conversaciones, leer periódicos, carteles. La aprendí velozmente (aún ahora con errores), pero con una participación enorme. Yo amé esta otra lengua, a tal punto que desde casi al inicio empecé a escribir en italiano. A tal punto que todo mi trabajo, incluidos los textos para los espectáculos que he hecho (y continúo haciendo) son en original italiano. Incluso mis cuadernos personales son en italiano. De alguna manera nunca sentí que era una imposición. Siempre pensé que pertenezco a esas dos fuentes, y que las dos me pertenecen por igual, como historia y memoria de vida (Castrillo, 2015).

La experiencia del exilio conduce así a la apertura de oportunidades imprevistas para elevar las calificaciones profesionales, como le ocurre también a la dramaturga Diana Raznovich, que describe su estancia en Holanda como “una puerta inmensa”, que le permite, por un lado, comenzar a estrenar tanto

en Holanda como en Alemania y, luego, ser traducida a los países nórdicos. El exilio es narrado por Raznovich como una puesta a prueba del carácter extraterritorial de su obra:

Como mi teatro no es realista, se puede entender en cualquier lado. Eso es un privilegio y lo descubrí ahí. Yo tuve el privilegio de una escritura con resonancia fuera de mi país (Raznovich, 2017).

Estos casos resultan paradigmáticos del encuentro y la inscripción de espacios culturales donde “lo nuevo” aparece como lo *todavía no ocupado* (Adorno, 2004: 43). Pero a la vez, como sostiene Adorno, la categoría de lo nuevo es el resultado de un proceso que disolvió, primero, una tradición específica (2004: 44) o, mejor, que la incorporó. Lo que pareciera suceder en estas lógicas nómadas es la operatoria que se articula en el intercambio entre un modelo —la incorporación de un pasado teatral— con el encuentro de un espacio extraño, no conocido, todavía no ocupado, desde el cual se podrá instalar, en definitiva, un dispositivo teatral emergente.

El lugar del exilio estuvo constituido por y comenzó a soldarse en los espacios de trabajo. El desarrollo profesional y las oportunidades de formación consumaron, en muchos casos, un vínculo profundo con el país del exilio. Después de un período inicial que caracterizamos como una instancia de suspensión, las inserciones laborales mostraron rasgos de permanencia y, luego del tránsito por varias ciudades, los problemas migratorios y la inestabilidad anímica, el “espacio mental comenzó a organizarse” (Yankelevich, 2010: 334). El teatro permitió vertebrar un proceso de rearmado en la experiencia exiliar y comenzó a generar diversas oportunidades laborales. Paco Giménez dice lo siguiente:

Desde la perspectiva de lo que estaba pasando acá, no podíamos regresar. Desde el lado de la curiosidad y la juventud, era tentador quedarse. Y tercero, nos contrataban para hacer funciones, viajar por la república mexicana, hacer giras... Podíamos hacer todo eso y juntar dinero para vivir, para alquilar [...] Vivimos de la actividad del grupo durante unos cinco años, después de los cinco años yo empecé a dar clases, Horacio (Acosta) empezó a trabajar en un *cabaret* con Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, Héctor (Beacon) empezó a trabajar en el Centro Universitario del Teatro, y Mery (Blunno) en Bellas Artes y se casó con un

mexicano. Y Shuto (Díaz) y Artemia (Barrionuevo), que eran pareja, trabajaban para niños, con títeres. Y había mucho trabajo para la gente que trabajaba para niños en aquella época... Nos contrataba un sexenio de gobierno que tenía fondos para actividades culturales y artísticas y mucha gente de teatro tuvo trabajo... (Giménez, 2017).

Cheté Cavagliatto sostiene que después de un tiempo marcado por la inactividad en Barcelona, la desilusión y la desorganización del exilio, encontró finalmente en Alemania la posibilidad de trabajar ligada al teatro, realizar un curso en Bochum con Lee Strasberg y comenzar a afirmar la experiencia exiliar como una instancia formativa.

Desde la minoría y el margen, los protagonistas se fueron lentamente organizando en torno a una praxis teatral que empezaba a revelar, en los modos de producción, pero también en las poéticas, el signo del exilio. Entre las vastas experiencias que marcan un reinicio de la actividad teatral en el exilio señalamos el espectáculo *El rostro*, que llevaron a cabo Roberto Videla, Pepe Robledo y Graciela Ferrari (exintegrantes del LTL) en Venezuela, un espectáculo de corte documental —“hacíamos teatro documental sin haber leído a Peter Weiss”, confiesa Videla (2017)—, que en clave autobiográfica narraba la vida de tres actores que viajaban por el mundo vendiendo sus propias historias, es decir, vendiéndose a sí mismos. Dice Videla: “Y estábamos en situación de inestabilidad, pero, a la vez, era una aventura muy bella...” (2017).

Por su parte, en Madrid, Pachó O'Donnell vuelve a hacer teatro: “cuando supe que no me iba a morir de hambre y no iba a ir preso” (2017). Junto con Susana Evans, su mujer de entonces, y con Elvira Onetto, realizaron el espectáculo *Imágenes*, con palabras inventadas, y salieron de gira por España, de pueblo en pueblo: lo realizaron en estacionamientos, en la calle, en iglesias, en las playas. La experiencia exiliar se inscribe acá tanto en la invención de una lengua que borra las referencias del castellano rioplatense y las del castellano ibérico como en la modalidad de un teatro itinerante, portátil, que se readapta a las condiciones del nuevo espacio.

Aunque muy diferentes entre sí, las experiencias del grupo cordobés Bochínche en México trazan un paralelo con lo antedicho. ¿Cómo hacer de la lengua otra una estrategia para la propia obra? Las obras se iban armando en la lógica del viaje y se escribían, muchas veces, en el camino, en el recorrido entre un pueblo y otro. Susana Rivero hacía un trabajo de recolección lingüística, una

suerte de *archivo léxico*, que consistía en incorporar palabras o giros regionalistas que luego iban a utilizarse en las obras:

Al empezar a llegar nosotras ya hablábamos mexicano. Siempre decíamos algo que saltaba y no era. Se daban cuenta por la pinta. Pero nosotras decíamos divertidamente la lengua de ellos, y en las obras la decíamos en un momento de mucho impulso: usábamos la lengua de ellos en la cuerda floja, en el monociclo, en un momento de mucho impulso tirábamos frases mexicanas. Era una estrategia para la denuncia (Rivero, 2017).

La dramaturgia se articulaba en el desplazamiento y la lengua era un objeto para ser aprendido continuamente —incluso cuando aprender la lengua sea, más bien, simular aprenderla—. No habría, en estos casos, un *a priori* de la lengua, sino una lengua articulada en las derivas que impone la escena y los lugares en los que esa escena se emplaza. Podríamos decir que, en este tipo de dramaturgia del exilio, construida en la velocidad y en el pasaje de un pueblo a otro, la operación central tiene que ver con que algo nuevo se despliega y ocurre cada vez, en la circunstancia y el escenario concreto en el que se enuncia. Entonces, no es una dramaturgia que pueda sacarse del contexto al que se integra: es, mejor, una escritura que tiende a instituirse como un bien de la comunidad en la cual acontece. La obra sería, extremando el argumento, no del grupo, sino del lugar. Paradoja del exilio: un teatro que, en su movimiento, en su desplazamiento, se sitúa y se emplaza cada vez. En el testimonio de Rivero, aparece el ideario de Bochinche: “nosotras teníamos inoculada esta idea: haremos teatro, en nuestro terruño o en el exilio o donde sea: teatro” (2017).

De este modo, el teatro se presenta como un espacio de recomienzo. Esta escena es visible en el campo de la literatura. María Esther Grillo cuenta que, en una llamada telefónica, Daniel Moyano le dice que ha empezado a trabajar regularmente y que finalmente ha podido retomar la lengua (Boccanera, 1999: 226). También Tomás Eloy Martínez manifiesta que logra publicar tres libros en Venezuela, libros en los que se verificaba de algún modo su existencia; imaginaba la posibilidad de que algún viajero los descubriese en alguna librería y se reconociera allí (1999: 256).

En síntesis, luego de una estancia de suspensión, también el exilio teatral argentino comenzó a rearticularse. El propio Gené lo cuenta de este modo:

Pasados los dos primeros años de desconcierto y de fuerte dolor, propios del exilio, fui feliz. Hasta podría situar el episodio: era 1979, acababa de estar en París trabajando contratado por la Unesco, y de allí había saltado a Madrid y en el aeropuerto de Barajas aguardaba el vuelo a Caracas. De pronto, me dije: “¡Huy!, qué ganas de estar en casa de una vez”, hasta que me sobresalté y dije: “Pero ¿dónde está mi casa?” Y me respondí que mi casa estaba en Caracas. A partir de ese instante se inició un proceso de fluidez con Venezuela que me ayudó en el trabajo y en el crecimiento en el nuevo lugar. En un principio me había ido a Colombia, luego viajé a Venezuela convocado por un canal de televisión para trabajar como escritor. Igual sufrí las consecuencias de esa enfermedad que significa ser extranjero y que es lo que origina la permanente necesidad de volver (Gené, 2000).

Otra experiencia en el campo de la dramaturgia permite iluminar este pasaje de reencuentro con la escritura, como si de a poco los dramaturgos hubiesen podido recuperarse de la “afasia” del exilio:

Tardé dos años en dar clase, y tardé más en escribir una obra. No podía escribir. Hasta *El mejor bailarín de jazz* no pude escribir nada. Es una historia de un intelectual que no puede pensar, y que frente a eso lo único que quiere es bailar como Fred Astaire. Al final, lo van a matar, y él lo que pide es que disparen a los pies, no a la cabeza. Me acuerdo que cuando le dije a mi terapeuta que había podido volver a escribir, el tipo, en una actitud totalmente antiterapéutica, me dio un abrazo. El exilio había inundado todo (Wainer, 2015).

6. La parte de los sin parte

Los dramaturgos y dramaturgas exiliados fueron personas que estaban en una sociedad sin pertenecer a esa sociedad; en la mayoría de los casos, no disponían del estatus de ciudadanos y tampoco lograban tener rápidamente una participación teatral activa en el país de destino. Situados por fuera de la esfera

política y, también, a un lado de la esfera teatral, estos agentes del teatro argentino en el exilio podrían caracterizarse como la “parte sin parte”, para tomar la expresión acuñada por Rancière (2014). Los modos de “dar parte” o de “luchar por la parte” estuvieron caracterizados por algunas de las acciones descritas en este capítulo. Nos propusimos interrogar, desde un análisis multidimensional, los modos en que empezó a soldarse esa sutura que implicó el exilio. El desgarrar de la experiencia exiliar tuvo, luego de un primer período estimado en los primeros dos años de destierro, su contraparte a partir de una serie de acciones que buscaron hacer del exilio un espacio de distancia reflexiva, un horizonte de debate político, teórico y teatral, y un punto de referencia indispensable en el debate de ideas. En el campo teatral, también existieron —como piensa Sarlo (1988: 151) hacia el interior del campo intelectual— espacios que hicieron más soportable la atmósfera de plomo impuesta por la dictadura y que traccionaron una suerte de refundación de las experiencias individuales y colectivas en el exilio.

En *El azar de las fronteras. Políticas migratorias, ciudadanía y justicia*, Velasco (2016) afirma que las metáforas más recurrentes a la hora de referirse a las migraciones suelen ser de carácter hídrico. Es frecuente hablar de migraciones a través de opciones léxicas que se repiten: *marea, flujos, corrientes y olas* (52). Las migraciones son equiparadas a manifestaciones de una naturaleza incontenible y desbordada. La fenomenología de las migraciones ha contado así con un marco lingüístico en el que se han llevado a cabo marcados procesos de percepción, interpretación y valoración social. Se podría pensar, a la luz del planteo de Velasco, que los exiliados buscaron, frente a esta iconografía simbólica que subraya el movimiento y la inestabilidad, instrumentos, aunque provisionales, de contención, modos de afirmación colectivos, tácticas de reunión y acción comunitaria. No se trata, sin embargo, de realizar una sistematización, proclive a la apologética, del trabajo que hicieron los exiliados en torno a la lucha antidictatorial, sino de pensar más bien cuáles fueron las tensiones que vivieron durante esa lucha y cuáles fueron los espacios que habitaron.

En primer lugar, de qué modo los comités de solidaridad produjeron, con los artistas teatrales, un sistema de relaciones capilares que permitieron en algunos casos funcionar como espacios de organización, de reunión e incluso de enunciación estética. Sin embargo, si bien los comités se establecieron como organizaciones fundamentales para el exilio político, la mayoría de los artistas teatrales han tenido un paso más bien diagonal y circunstancial por estos espacios. Algunos dramaturgos, como Alberto Wainer, han señalado que la comunidad de artistas teatrales en España no puede ser leída como un

eje central en la lucha antidictatorial. Para Wainer, como para Zito Lema, la desorganización de la comunidad teatral no permitió experiencias de conjunto que posibilitaran un frente de lucha articulado y homogéneo¹⁷⁷. La complejidad de tramas y situaciones evidencian tanto los encuentros como los desencuentros que se establecieron entre los artistas, tanto los modos formales de colectivismo que instauró el exilio como las situaciones de individualismo que propulsó¹⁷⁸. Sin embargo, más allá de las actividades realizadas en cada país de destino es evidente que, a escala transnacional, los diferentes comités de solidaridad impulsaron la participación de muchos dramaturgos exiliados. Con distinto alcance, colaboraron con la legalidad migratoria, funcionaron como espacios de reunión en los que incluso se alojaron experiencias teatrales, y establecieron para muchos protagonistas un lugar de referencia y de anclaje directo con la denuncia de la realidad argentina. Las participaciones de Alberto Adellach en la CAS en México, las intervenciones teatrales del Grupo Bochínche, entre otros colectivos cordobeses, en la misma sede, el activismo de Norman Briski en el COSPA en los diferentes países de su exilio, la militancia de Vicente Zito Lema en la fundación de la CADHU, la participación en los comités de solidaridad en Alemania de Cheté Cavagliatto, la colaboración de dramaturgos como Alberto Wainer en la Casa Argentina en Madrid dan cuenta de la inmersión de algunos protagonistas en espacios de referencia de la solidaridad argentina en el mundo. A la par, otros espacios no institucionales (la casa de Alberto Adellach en México, las reuniones en España en las casas de Roma Mahieu y Augusto Fernandes) y también los vínculos de referencia que se establecieron entre los participantes del campo teatral que llegaban a distintos países de adopción permiten leer una clave, a la vez molecular y sustancial, para entender los lazos de fraternidad y solidaridad que se establecieron en el exilio.

¹⁷⁷ La experiencia que señalamos del grupo Orarte puede ser una excepción en este sentido.

¹⁷⁸ Las paradojas del exilio fueron enunciadas por Noé Jitrik: "Tal era la complejidad de tramas y situaciones desde los recuentos patéticos, de naufragos, hasta los desencuentros generacionales, desde los primeros muertos hasta los primeros niños nacidos para hacer perdurar la especie argentina, desde nuestros más humildes pedidos hasta nuestras ambiciones e intrigas, desde nuestro formal colectivismo hasta nuestro efectivo individualismo, desde nuestros primeros logros hasta nuestros desencantos, desde nuestras clausuras hasta nuestras fiestas, desde nuestras grandezas solidarias hasta nuestras miserias ideológicas, desde la irrupción de nuestro pasado hasta el aprendizaje de nuevas costumbres y la admisión de nuevos gustos, desde nuestra angustia por lo que del país natal se nos escapaba hasta nuestro deslumbramiento por otras culturas y otros lenguajes" (Jitrik, 1984: 203).

En este punto, tomamos la distinción entre molar y molecular que Deleuze y Guattari desarrollan en “Micropolítica y segmentaridad” (2002). Allí se explica que ciertas categorías (políticas, sociales) funcionan en términos molares, es decir que operan desde determinado macronivel de análisis, ya que designan conceptos cuya amplitud acarrea un alto grado de generalización: el hombre, la mujer, la familia, el Estado. Precisamente, frente a este orden de cosas, Deleuze y Guattari proponen atomizar el calibre del pensamiento:

Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentaridades a la vez: una molar y otra molecular. Si se distinguen, es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables, es porque coexisten, pasan la una a la otra, según figuras diferentes como entre los primitivos o entre nosotros —pero siempre en presuposición la una con la otra—. [...] Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentaridad dura, no impide todo un mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen [sic] de otra forma, que actúan de otra forma. Una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc. Si consideramos los grandes conjuntos binarios, como los sexos o las clases, vemos claramente que también entran en agenciamientos moleculares de otra naturaleza, y que hay una doble dependencia recíproca (Deleuze y Guattari, 2002: 218).

Estos agenciamientos moleculares permiten imaginar los modos en que la comunidad teatral buscó organizarse: en la esfera de lo político, a partir de espacios de reunión como los comités de solidaridad, pero también, y al mismo tiempo, a través de la coexistencia de otros modos de reunión alternativos y de otras tácticas de resistencia afectiva. Consideramos, en efecto, los festivales de exiliados en este sentido: un espacio de circulación del discurso del exilio. Tomás Eloy Martínez dice que, en el exilio, “éramos coleccionistas desesperados de signos” (1999: 256). Justamente, como en el lugar perdido los escritores no tenían posibilidad de ser escuchados, lo que había que hacer era reaprender el lenguaje para que no se desactivara el instrumento que, incluso, los había motivado al exilio. Esto es lo que

permite poner a confluír los alcances diversos de los comités de solidaridad y de los festivales de exiliados: mucho más allá de la participación efectiva o no que hayan tenido los dramaturgos y dramaturgas, en ambos espacios se proyectaron dos formas concretas de vivir en el exilio. A su vez, ambos dan cuenta de sendas formas de imaginación alternativa que emergieron frente a la dictadura.

Nos hemos detenido también en el prólogo de Gené y en la conferencia de Adellach, para pensarlos en una serie más amplia, que tiene otro antecedente en la conferencia de Julio Cortázar y que proponen (al igual que los comités de solidaridad, al igual que los festivales de teatro, al igual que los espacios de reunión no institucionales) la conversión del signo negativo del exilio en una praxis positiva. Los textos de Adellach y Gené son el reflejo, desde el campo teatral argentino en el exilio, de un clima de época. Representan esa reconversión anímica¹⁷⁹ que interpela a los protagonistas a entender el exilio como momento efectivo y operativo frente a la lucha antidictatorial. La conferencia de Adellach y el prólogo de Gené parecen ser dos hitos evidentes respecto de cómo el campo teatral argentino se pliega a una “estructura de sentimiento” del exilio, para tomar el popular concepto de Raymond Williams (1975)¹⁸⁰. Establecen así una suerte de nodo crítico que, a la par de algunos de los conceptos que circularon por los festivales de exiliados, invita a leer las historias teatrales de los exilios no desde un presunto signo nacional, sino como una trama más vasta que incorpora a los otros exilios latinoamericanos.

Finalmente, a partir de las experiencias individuales, visualizamos que esta plataforma activa del exilio aparece en diferentes testimonios de dramaturgas y dramaturgos. Entre otros elementos, los protagonistas identifican al exilio como

¹⁷⁹ La memoria de esta experiencia que construye Carlos Ulanovsky patentiza desde el título, *Seamos felices mientras estemos aquí* (1983), la consigna de revertir anímicamente la dimensión de derrota, ruptura y dolor que conlleva todo exilio.

¹⁸⁰ Señala Williams que por momentos un artista puede creer que su manera de ver y sentir es difícil de compartir con otros artistas o con el público. A su vez, la crítica y otras instancias legitimadoras lo ignoran. Williams afirma que en determinadas circunstancias históricas se da el hecho de que otros artistas reconocen que tienen puntos en común en las maneras de pensar, sentir y concebir el arte y sus objetivos. Comienza también a existir “un público” para esas manifestaciones. Williams explica este proceso de la siguiente manera: “A un número de personas, progresivamente en aumento, les parecerá que [el artista] está hablando directamente para ellas, que se dirige a su más profundo sentido de la vida, precisamente porque habla para sí mismo. Una nueva estructura de sentimiento comienza entonces a articularse” (1975: 20). La estructura de sentimiento no es “una corriente informe de nuevas respuestas, intereses y percepciones, sino una formación de estas dentro de un modo nuevo de vernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea” (1975: 20, 21).

lo contrario a la muerte, el lugar de instauración de una nueva experiencia vital. También, como el espacio de apertura hacia una discursividad que había sido ocluida. Los países de adopción se configuran como tribuna: el exilio es el lugar privilegiado para volver decible la denuncia, para aunar fuerzas en torno a la lucha antidictatorial entre diferentes connacionales latinoamericanos.

Desde el ámbito profesional, comienza a emerger la posibilidad de continuar con trayectorias que habían sido suspendidas: espacio de “lo nuevo”, el exilio se presenta como un lento recomienzo del trabajo en diferentes geografías donde el pasado teatral comienza a mezclarse con los campos teatrales de adopción. Los dramaturgos y dramaturgas, luego de un paréntesis, continúan con la escritura teatral, entendida como un espacio simbólico de habitabilidad que abre nuevas preguntas.

El pasaje que describe este libro es el que va de una comunidad suspendida hacia una comunidad activa, de una comunidad desmembrada a una comunidad imaginada y reunida. Sin embargo, más allá de los espacios de sociabilidad conjuntos que hemos descripto, nos preguntamos: ¿los dramaturgos establecieron algún tipo de reunión poética en el exilio? ¿Hay una *organización poética* posible para los dramaturgos desplazados? ¿Qué espacios dramáticos configura esta comunidad desconocida y ateritorial?

CAPÍTULO IV

LA ORGANIZACIÓN
POÉTICA EN EL
EXILIO:
MATER DE VICENTE
ZITO LEMA,
NO SOMOS
INOCENTES DE
NORMAN BRISKI Y
ROMANCE DE TUDOR
PLACE DE ALBERTO
ADELLACH

LA ORGANIZACIÓN POÉTICA EN EL EXILIO: *MATER* DE VICENTE ZITO LEMA, *NO SOMOS INOCENTES* DE NORMAN BRISKI Y *ROMANCE DE TUDOR PLACE* DE ALBERTO ADELLACH

Ya no soy más yo: soy “nosotras”.

ALBERTO ADELLACH, *ROMANCE DE TUDOR PLACE*

1. El lugar de las Madres de Plaza de Mayo en la lucha exiliar: un campo de enunciación

En 1986, 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)¹⁸¹.

También hacia finales de los años 70, desde Holanda, Vicente Zito Lema inauguraría con la primera versión de *Mater* lo que aquí analizaremos como una serie dramaturgica del exilio vinculada a las Madres de Plaza de Mayo. La

¹⁸¹ En *Teatro argentino durante el proceso* (1976-1983), editado por Arancibia y Mirkin, Halac define a *Lejana tierra prometida* como una alegoría sobre las Madres de Plaza de Mayo, “simbolizada por madres que siempre esperan el retorno de sus hijos, de sus luchas, y nunca pierden las esperanzas, enfrentadas a jóvenes que quieren dejar el país por la asfixia de la dictadura” (1992: 218). 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 Boccanera concluiría con una mujer que, silenciosamente, llevaba un pañuelo y dejaba una flor sobre la escena vacía.

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 abrevia en el sostenido trabajo periodístico que se inicia con su exilio en 1976. Más allá del recorte que ciñe nuestro objeto, 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*¹⁸².

Esta serie dramática, que se define por su condición transnacional, pone al exilio como el lugar de instauración de una dramaturgia que, sin saberlo, logra cristalizar las intenciones de aquel joven alumno de Ordaz. A su vez, si el fenómeno de Teatro Abierto 1981 se constituye, acaso inequívocamente, como el frente del teatro argentino en respuesta a la dictadura (Giella, 1991; Trastoy, 1999; Graham-Jones, 2002; Villagra, 2011) una serie menos visible —por su condición aterritorial, circulante y heterogénea— se establece como un cuerpo dramático que arma la respuesta exiliar a la dictadura. 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.

En adelante, analizaremos de qué manera estos dramaturgos exiliados incorporaron en la escritura teatral la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, con la intención de que el conflicto tuviera una proyección en la esfera pública internacional y con el afán de que resonara la oposición a las políticas de violación de los derechos humanos. Más allá de las fronteras del Estado, estas obras se plegaron a distintas acciones que las organizaciones internacionales y las redes transnacionales llevaron a cabo, de modo tal 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. Contra el monopolio

¹⁸² A partir del artículo de Orlando Rodríguez (1982: 60) tuvimos la intención de incorporar la referencia de una obra de Aldo Boetto, autor y actor argentino exiliado en Venezuela, dedicado al teatro infantil, que, según se señala en “El teatro latinoamericano en el exilio”, escribió *Tango en el exilio*, obra que incorpora el drama de las Madres de Plaza de Mayo. En una consulta personal que realizamos con Boetto el artista desmintió la existencia de esta pieza.

del Estado-nación sobre las esferas públicas nacionales (y también sobre la disolución de cierto tipo de discursividad) los exilios se posicionaron en términos transnacionales, construyendo una resonancia que operó en la arena global. Antes de analizar esta serie dramática que tiene lugar en distintos territorios es preciso dar cuenta, en términos generales, del sustrato histórico que generó las condiciones de posibilidad de estas escrituras.

Los debates políticos dividieron, en un principio, a la comunidad de argentinos exiliados. Los temas más punzantes atravesaban el papel de la violencia en el proceso de derrumbe de la democracia y la necesidad de la violencia en la lucha que se llevaba a cabo contra el gobierno militar. Como afirman Sznajder y Roniger (2013), la falta de autocritica de la guerrilla se enfrentó a una creciente reflexión y reconocimiento de la derrota por la mayor parte de los exiliados, quienes comenzaron a sentirse cada vez más escépticos respecto de lo que consideraban “el prolongado elitismo y patrocinio voluntarista de la violencia por el liderazgo de Montoneros y del ERP” (275). Sin embargo, el impacto de las denuncias por el abuso de los derechos humanos y de la creciente solidaridad internacional no coaguló rápida y efectivamente en todos los frentes activos del exilio. Marina Franco (2008) advierte que, para la tradición política de izquierda, los derechos humanos habían sido, históricamente, “un bloque ciego” (114) que puede ser leído desde dos planos en tensión: por un lado, el desplazamiento de los objetivos militantes previos, dado que las prácticas y el lenguaje de la militancia se circunscribían al imaginario de la revolución y la guerra; por el otro, sin embargo, la solidaridad significaba la continuidad de la acción política directa, con los límites propios de la nueva situación exiliar. Por lo tanto, la lucha de los Derechos Humanos implicaba una relectura y reposicionamiento frente a lo político que mostraba, en un mismo movimiento, la urgencia humanitaria y la resignación o el abandono de los proyectos previos. Silvina Jensen (2010) vuelve sobre este punto al afirmar que la adopción de la bandera de los DDHH implicó una trasmutación o reinterpretación de la tradición revolucionaria en la que los desterrados habían definido su trabajo político, “tradición en la que la defensa de los DDHH era, como decían los escritores exiliados en París Envar El Kadri y Jorge Rulli, a lo sumo, un “pasatiempo pequeño burgués”, un tranquilizador de conciencias, un simple *slogan* del reformismo (39, 40). No obstante, a pesar de estas fracturas, los estudios históricos suelen advertir que la lucha por los DDHH fue el lugar de encuentro que permitió cohesionar y traccionar las distintas voluntades de cara a la lucha antidictatorial. 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, por un lado, de partidos políticos, sindicatos, intelectuales o artistas en cada sociedad de acogida y, por el otro, se valieron de organizaciones internacionales (Organización de las Naciones Unidas, UNESCO, OIT, OEA) y organizaciones no gubernamentales (AI, Cruz Roja, Justicia y Paz, Consejo Mundial de Iglesias, etcétera). De forma gradual, los distintos sectores del amplio exilio argentino fueron transformando su militancia política en una militancia de carácter humanitario¹⁸³.

Uno de los acontecimientos clave de esta transformación ocurrió a partir de la ya mencionada visita a la Argentina de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA a fines de 1979, hecho que se liga a las denuncias de Amnesty Internacional, cuyo primer informe crítico data de 1976¹⁸⁴. En esta coyuntura, la Junta Militar produjo el primer documento autoexculpatorio, a partir de la ley 22.068, promulgada en septiembre de 1979, que establecía el “presunto fallecimiento de las personas que habiendo sido

¹⁸³ En Argentina, los primeros organismos se formaron antes del golpe militar; por ejemplo: el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) en 1974, la APDH en diciembre de 1975, el Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos (MEDH) en febrero de 1976, y, posteriormente, se sumaron los organismos de familiares, que vendrían a formar un sector de organizaciones de “afectados”, como los Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas y Gremiales en septiembre de 1976, Madres de Plaza de Mayo en abril de 1977, Abuelas de Plaza de Mayo en paralelo a Madres y el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en 1979. Tal como afirma Soledad Lastra (2014), estos organismos no fueron los únicos, ya que el movimiento nucleó también a otros sectores dedicados a la denuncia de los crímenes y torturas, muchos de los cuales estaban entroncados con partidos políticos y otras organizaciones políticas (104). Lastra señala que, en cuanto a la denuncia internacional, fueron importantes los encuentros que tuvieron algunos referentes del movimiento de derechos humanos con los exiliados argentinos. Dentro de la heterogeneidad con la que se fueron estableciendo redes de contactos en el exterior para la denuncia y formando organismos para el reclamo y la difusión internacional, existe el caso emblemático de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos (FEDEFAM), cuyo primer impulso provino de un grupo de exiliados argentinos y latinoamericanos en Venezuela que activaron una importante red de contactos para articular la denuncia a nivel internacional, con una relevancia exponencial a través de los años que logró, desde 1981 en adelante, reunir a distintos organismos de derechos humanos para la denuncia sobre la desaparición de personas (2014: 105).

¹⁸⁴ El año posterior a la visita de la CIDH fue el de las especulaciones en torno a quién sucedería a Videla en la Argentina, designación que recayó finalmente el 21 de noviembre de 1981 sobre el General Roberto Viola y que implicó una operación de continuidad que, como asevera Yankelevich, daba cuenta de que no se trataba del gobierno de un general, sino de las fuerzas del “partido militar” como institución (2010: 228).

secuestradas o detenidas se consideraban desaparecidos”. Como afirma Pablo Yankelevich, esta norma se dio a conocer cuando la comisión de la OEA aun estaba en Buenos Aires y, en México, al igual que en otros países del mundo, no hizo más que intensificar los reclamos del exilio. De hecho, en 1979, el número inaugural de la Revista *Controversia* comienza con un editorial de Héctor Schmucler titulado “Actualidad de los derechos humanos”, que establece un análisis de la ley sobre desaparecidos que el gobierno argentino dicta el mismo día en que llega al país la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. En el segundo número de *Controversia*, Luis Bruschtein Bonaparte analiza los derechos humanos no como una abstracción filosófica ni como una entelequia por encima de la lucha de clases o de los campos sociales enfrentados en la Argentina, y exhorta al campo del exilio para definirse como el bastión que debe acompañar, desde la opinión pública internacional, las exigencias de las Madres de Plaza de Mayo. Citamos un párrafo de Bruschtein para evidenciar el modo en que la voz de las Madres resuena en el exilio:

Si se analiza como propuesta de acción a las reuniones de todos los jueves frente a la Casa de Gobierno, se trata sin lugar a dudas de una propuesta “extremista” que ninguna organización política se hubiera animado a formular por el riesgo y la tremenda responsabilidad que implica. Sin embargo, todos los jueves estas señoras acuden a su cita, y cada vez que las golpean, que las insultan, que las secuestran o las asesinan, paradójicamente su número aumenta. Quien conozca la actividad de estas increíbles mujeres podrá ver que para realizarlas se necesita, entre otras cosas, una absoluta falta de moderación, una consecuencia total y una intransigencia de acero. Estas son condiciones a las que difícilmente se llega en forma teórica, sino que se originan en la capacidad de afecto de las personas (1979: 2).

En “La Argentina de adentro y la Argentina de afuera”, publicado en el cuarto número de *Controversia*, Héctor Schmucler señalaba que, si bien las Madres constituyen una realidad y un símbolo que atraviesa el mundo en la denuncia por la ignominia de los desaparecidos, cada jueves, en Plaza de Mayo, “el espectáculo es observado por una sociedad que no participa de la manifestación” (1980: 4). Schmucler llega, a partir de lo antedicho, a aseverar que en la “Argentina de adentro” el tema dominante no es el de los derechos

humanos como sí lo es en el exilio¹⁸⁵. Osvaldo Pedrozo considera la opción léxica de Schmucler (*espectáculo*) como una “descalificación” y afirma algo que, de todos modos, el texto de Schmucler no desmiente: la acción de las Madres como el hecho político más significativo que emerge desde el 24 de marzo de 1976 (1980: 15). Hecho que, a su vez, se presenta como el más eficaz de las actividades antidictatoriales desarrolladas en el país.

Desde distintas esferas y marcos de acción, una suma de partidos políticos, sindicales y actores individuales, intelectuales y artistas, como dice Bocannera (1999: 13), no apagaron la llama de una denuncia que en el exterior resultó sistemática (nombrada desde el poder como la “campaña antiargentina en el exterior”) y que se propagó por distintos medios: prensa, radio, televisión, colegios, universidades, centros políticos, culturales, sindicales, etc.

Desde 1980, la consigna de “Aparición con vida” enarbolada por las Madres de Plaza de Mayo devino en la columna vertebral de la lucha exiliar. Reivindicación central y máxima de la lucha por los DDHH, las Madres dieron una nueva dimensión internacional al conflicto. Marina Franco detalla el modo en que en Francia los emigrados políticamente activos fueron incorporando progresivamente las consignas y los símbolos de los derechos humanos originados en Argentina y la forma en que estos organismos se alinearon con la lucha de las Madres, llamadas por la Junta “las locas de plaza de mayo¹⁸⁶” (2008: 125). Distintas organizaciones recibían habitualmente a las Madres en gira por Europa y, con diseños similares en los distintos países de acogida, el Movimiento apareció como el nuevo actor político de la “Resistencia”, “objeto

¹⁸⁵ Susana Aguad le responde a Schmucler en “Ni olvido ni venganza: JUSTICIA” (1980: 6) afirmando que el tema de la vigencia de los derechos humanos es el eje alrededor del cual gira la respuesta del Partido Justicialista frente a la dictadura.

¹⁸⁶ El rótulo de “Las locas de Plaza de Mayo” aparece tematizado en el artículo periodístico de Adellach, “Locas”, e invertido en su carga semántica: “cualquier referencia a la locura, para nosotros, es carnal, amorosa, sanguínea, afectiva. Qué loco lindo, decimos, ante el sujeto divertido. ¿Andás triste, loco? le preguntamos al amigo contrariado” (*Denuncia*, 1980). En vínculo con este texto de Adellach, David Viñas pronuncia un discurso en Madrid, con motivo del cuarto aniversario de la implantación de la dictadura militar en Argentina, publicado primero en *Resumen de la actualidad argentina* y luego en *Controversia* (1980). Allí Viñas piensa el supuesto estigma de “locas” como el modo de establecer un afuera, un *out* respecto de la Argentina cuerda y sin contradicciones que pretende mostrar Videla. Desde su exilio, Viñas relaciona tres situaciones de exterioridad, el “afuera” de las locas, el “afuera” del exilio y el “afuera” de los que quedaron “adentro”: “puestas fuera para que no perturben con sus voces. “Afuera”. Como los exiliados que estamos aquí: excluidos. O como los exiliados de allá: encerrados, enterrados, acallados” (Viñas, 1980).

y sujeto de la continuación de la lucha¹⁸⁷” (127). En Francia, en 1981, tuvo lugar la ya mencionada manifestación por los artistas desaparecidos en la Argentina, convocada por AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas) que llamó a que los manifestantes fueran vestidos de negro y llevaran, a la manera de las Madres, un pañuelo blanco. En Francia también ocurrían, en una suerte de duplicación transnacional, las “manifestaciones de los jueves”, en las que desde 1981 la ACAT organizaba una campaña permanente y efectiva de padrinazgo de niños desaparecidos, junto con las Abuelas de Plaza de Mayo. Siguiendo con Franco, también grupos de intelectuales y feministas francesas adoptaron la simbología de los pañuelos en la cabeza bajo la consigna: “Somos todas locas de la Plaza de Mayo”. Es evidente aquí que el vínculo representacional que tuvo la figura de las Madres en los distintos países estimuló no solo el contagio por la causa entre los exiliados políticos, sino que también estrechó, al mismo tiempo, el vínculo entre los exiliados y sus respectivos países de adopción: en la lucha de las Madres se trazó un puente de entendimiento mutuo.

En México, la causa de las Madres de Plaza de Mayo ocupó el mayor espacio en el periodismo escrito abocado al territorio de la solidaridad:

A partir del segundo semestre de 1977, Rodolfo Puiggrós se encargó de informar de la existencia de estas mujeres, madres y abuelas, que desde entonces colocaron a los “desaparecidos” como el más siniestro de los emblemas del régimen militar. Las Madres tuvieron en México una amplia representación no solo en las organizaciones argentinas, sino también en distintos espacios solidarios de la sociedad mexicana y del exilio latinoamericano (Yankelevich, 2010: 223).

Hacia 1978, una campaña organizada por la rama femenina del peronismo montonero (encabezada por Berta Arenal, junto con las viudas de Salvador Allende y de Juan José Torres, Hortensia Bussi y Celia Torres, respectivamente) en la coyuntura del Campeonato Mundial de 1978 rubricaba sus reclamos con la proclama: “Seamos locas, igual que las Locas de Plaza

¹⁸⁷ Entre tantos ejemplos, mencionamos la Declaración de la Comisión Argentina de Solidaridad (CAS) que, el 9 de mayo de 1980, centraliza a partir de este documento la necesidad de afirmar la persistente labor de denuncia y solidaridad de distintos organismos, entre los que menciona la “infatigable acción de las Madres de Plaza de Mayo, cuya voz no ha podido ser acallada” (*Controversia*, 1980: 32).

de Mayo”. Por su parte, Elena Urrutia, periodista y académica mexicana comprometida con las banderas feministas, encabezó llamamientos a favor de las “Locas de Plaza de Mayo y los desaparecidos”, en los que divulgaba informes y documentos elaborados en COSOFAM y CADHU. A inicios de ese mismo año, se realizó una jornada de ayuno en una parroquia de la Ciudad de México donde, convocadas por la COSOFAM, numerosas exiliadas argentinas se ataviaron como las Madres de Plaza de Mayo para exigir la aparición con vida de miles de desaparecidos.

También Yankelevich coincide en señalar que, a pesar de las disputas ideológicas que surcaron las páginas de la revista *Controversia*, los derechos humanos representados nítidamente en la figura de las Madres y en la consigna “Aparición con vida” se convirtieron en la bisagra que logró articular el hasta ese momento disperso trabajo de los exiliados en la lucha que empezaba a ser visible en la Argentina (2010: 226).

Algunos de los hechos ocurridos en el campo social y cultural muestran también el modo en que los derechos humanos fueron adquiriendo una resonancia clave en la arena internacional. En 1980, Adolfo Pérez Esquivel fue galardonado con el Premio Nobel, cuya importancia era eminentemente política y, en consecuencia, este hecho significó una amplificación de la voz de los derechos humanos al mismo tiempo que un revés de eco internacional para la dictadura militar. A la par del premio recibido por Adolfo Pérez Esquivel, las Madres obtuvieron el Premio de la Paz de la Iglesia Evangélica Alemana, hecho que Osvaldo Bayer¹⁸⁸ también consideraría significativo en el plano de la realidad internacional frente a la dictadura (En *Controversia*, 1981: 6). Como veremos más adelante, Alberto Adellach fue el representante del teatro nacional que, desde su temporario oficio de cronista, cubrió desde sus respectivos países de destino todas estas noticias que tuvieron en vilo al exilio argentino.

El viraje de la acción por la lucha revolucionaria hacia la defensa de los derechos humanos impactó directamente en los artistas del exilio. Por ejemplo, en Revolución y democracia. *El cine documental argentino del exilio* (1976-1984) Javier Campo sostiene que, para los exiliados, luego de una toma de conciencia del lugar propio en el proceso del destierro, apareció un balance y una modificación

¹⁸⁸ A su vez, en marzo de 1980 las Madres reciben el premio “A la Lucha por la vida” (Universidad de Essen, Alemania); en diciembre de 1980, el Premio “Solidaridad del Pueblo Noruego” y en 1981, el Premio “Por la Verdad y la Libertad”, otorgado por The Rothko Chapel, Estados Unidos.

en las estrategias políticas. En pocos años, se unió “la lucha revolucionaria” con la defensa de los derechos humanos. Este desplazamiento, que tuvo su correlato en las representaciones y discursos de los filmes del exilio, fue la punta de lanza para una nueva “narrativa humanitaria” que tuvo sus primeras manifestaciones en el extranjero y que se pondrían en circulación, ampliadas, con el retorno a la democracia (2017: 68).

Los escritores exiliados no fueron ajenos a esta coyuntura¹⁸⁹. En el libro *Tierra que anda* el impacto de la figura de las Madres de Plaza de Mayo aparece calcado en los testimonios de Juan Gelman: “la única resistencia real, además de la obrera, fue la de las Madres de Plaza de Mayo” (1999: 40); de Osvaldo Bayer: “siempre defendí a los que sufrieron el exilio interno, y más todavía a los que se quedaron para combatir a la dictadura. El más alto ejemplo lo dieron las Madres de Plaza de Mayo”¹⁹⁰ (1999: 77); y de Alberto Szpumberg quien, en 1980, cuando recibió el premio de poesía “Alcalá de Henares” por su libro *Su fuego en la tibieza*, habló de la represión y la dictadura en Argentina y donó el dinero recibido a las Madres de Plaza de Mayo (Boccanera, 1999: 175).

Bajo un clima ascendente de denuncia del caso argentino en el exterior, Carlos Ulanovsky reseñaba en México, para el primer número de la revista *Controversia*, la novela *Proteo*, del australiano Morris West, un *best seller* editado en 1978, que tuvo millares de ejemplares vendidos, traducido a varios idiomas, y que toma como fondo de su novela el terrorismo de Estado en Argentina. Aunque Ulanovsky considera que Morris West (también autor de *El abogado*

¹⁸⁹ Aunque sin intención de generalizar y no ligadas estrictamente a la lucha de los derechos humanos, las narrativas del exilio, incluso las más separada de las referencias estrictamente nacionales, han tenido para Tununa Mercado un horizonte de escritura en el que la muerte acechaba: desde novelas de experiencia política como *Cuerpo a cuerpo*, de David Viñas (1979); *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso (1984), o *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli (1985), hasta textos como *Lugar común de la muerte*, de Tomás Eloy Martínez (1979); *Nadie, nada, nunca*, de Juan José Saer (1980); *No velas a tus muertos*, de Martín Caparrós (1986); *La rompiente*, de Reina Roffé (1986), o *Limbo*, de Noé Jitrik (1989), surgidos en distintos puntos de la diáspora (Boccanera, 2009: 214).

¹⁹⁰ En *Una propuesta para el regreso*, Osvaldo Bayer, en respuesta a la polémica sostenida con Rodolfo Terragno (la polémica, más que un género, fue un *modus vivendi* de los intelectuales en el exilio y encontró siempre en *Controversia* una tribuna abierta) señala que ni los exiliados alemanes de 1933, opositores al nazismo, hicieron una obra tan efectiva como el *heterogéneo* exilio argentino y, analizando un retorno colectivo, considera que como las Madres de Plaza de Mayo, los delegados obreros, los huelguistas y los curas de las parroquias pobres, “los intelectuales deben mostrar a su pueblo que también ellos saben estar en el frente, allí expuestos” (1980: 7). Las Madres son para Bayer la vanguardia de la lucha antidictatorial.

del diablo) es un escritor “más moralista que humanista” (30), entiende que en la novela de West hay un masivo vehículo de información para difundir y denunciar la violencia política argentina.

En este derrotero, el punto inaugural de la literatura argentina en el exilio que tematiza la lucha de las Madres es *Pubis angelical*, de Manuel Puig (1979), a pesar de que esto pasó desapercibido para la crítica de la época. A través de un enfoque geneticista, Graciela Goldchluk confirma que Puig se entera de la existencia de las Madres por los periódicos mexicanos, a principios de junio de 1978, en Cuernavaca. En el diario *Excelsior* (en su edición del 2 de junio de ese año) se decía que las Madres se concentraron frente a la Casa Rosada, observadas por un automóvil policial, filmadas por cadenas extranjeras de televisión, en una plaza desierta a esa hora por el inminente comienzo del primer partido de la copa del mundo. Las noticias cambiaron el final de la novela de Puig. Con *Pubis angelical*, a la vez que horada el encuadre realista en el cruce que funde la ciencia ficción, el melodrama y la historia contemporánea, Puig, como revela Goldchluk, inaugura la “narrativa de la resistencia a la dictadura ubicando en el centro mismo de su relato, es decir en el futuro, a una Madre de Plaza de Mayo” (2011: 182).

Como vemos, una cartografía de objetos estéticos, un mapa deslocalizado y circulante, hace de las Madres de Plaza de Mayo su campo de enunciación¹⁹¹. Si en los capítulos anteriores, el modo de pensar la comunidad desconocida de dramaturgos del exilio parte de cartografiar territorios de experiencia afines, en este capítulo abordaremos un modo de reunión y relocalización poética en la diáspora. La problemática de las Madres de Plaza de Mayo es el modo de reunir escrituras dispersas en el exilio político y, a la vez, el frente de combate de estas escrituras como un modo continuo de regreso (ya no territorial, por imposible) a una tradición en las que estas escrituras continuaron afirmándose. La estrategia política y estética de estas dramaturgias es la de plegarse a una conversación que el exilio suspende: textos que buscan mantener el canal de comunicación abierto a la distancia y que encuentran, en la misma materia de enunciación, el núcleo de la lucha para pensar el propio presente en el que se construyen. En esta serie aparece la preocupación central de la comunidad exiliar: las

¹⁹¹ Las referencias se extienden al campo de la música: el conjunto Los Huincas grabó en México, en 1982, *La cantata a las Madres de Plaza de Mayo* (Yankelevich, 2010: 265) y a la pintura: a modo de ejemplo, el trabajo de Ignacio Colombres desde su exilio en Madrid (1976-1983).

Madres se constituyen como programa inexorable de escritura, una suerte de imperativo categórico del exilio. La preocupación sobre la cual se ordena el fragmentario y disperso colectivo del exilio es también la materia dramática que abona la producción de estos textos. En las líneas siguientes pensaremos cómo las dramaturgias de este corpus exiliar trabajan en la abolición de la idea que supone el exilio como afuera, como exterioridad respecto del campo teatral de origen. Develan, por el contrario, que estar afuera es un modo de seguir habitando (extraterritorialmente) el teatro argentino¹⁹².

2. *Mater* de Vicente Zito Lema: desafueros de un rezo político

La primera versión de *Mater* se escribió en 1981, a partir de varios encuentros previos que Vicente Zito Lema tuvo con las Madres de Plaza de Mayo, durante su exilio holandés. Ya a su retorno en Buenos Aires, Zito Lema continúa reescribiendo la obra: incorpora el diálogo de *Mater* con el Guardián de la Razón, luego de una extensa conversación que mantiene con Hebe de Bonafini, presidenta de la Asociación de Madres de Plaza de Mayo. La primera edición fue publicada por Tierra Firme, en 1984. Luego, Zito Lema reescribe y le suma al título, en posición inicial, la palabra “Oratorio”. El texto tuvo otras intervenciones: la letanía “Ángeles de la muerte” se construyó a partir de un poema de Jacobo Fijman y el “Canto del Ángel de la Muerte” incorporó fragmentos del discurso del exalmirante Emilio Massera ante el tribunal que lo juzgó por los crímenes de lesa humanidad¹⁹³. La primera versión de *Mater* llegó desde Ámsterdam a Buenos Aires en tiempos de dictadura. Zito Lema cuenta que un muchacho que trabajaba en el diario *Clarín* lo visitó en Holanda y se

¹⁹² En “El Teatro Argentino y los derechos humanos durante la década 1973-1983”, a través del grotesco como género de preferencia, Eduardo Cabrera analiza una serie de textos dramáticos en vías de observar el tratamiento que se le ha dado a las violaciones de los derechos humanos en este período. La serie que establece Cabrera se inicia en 1973 con *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky e *Información para extranjeros*, de Griselda Gambaro, se extiende a *La nona* (1977) y *El viejo criado* (1979), de Roberto Cossa, y *Marathon*, de Ricardo Monti (1980), hasta abreviar en Teatro Abierto con *El nuevo mundo* (1981) y *El oficial primero* (1982), de Carlos Somigliana y *Lejana tierra prometida* (1981), de Ricardo Halac. Los textos que abordamos en estas páginas dialogan, desde el margen que supone el exilio, con la serie propuesta por Cabrera.

¹⁹³ En estas páginas nos referiremos a la versión del texto incluida en *Todo es teatro. Obra completa 1974-2015*, edición cedida por el autor. Esta versión es idéntica a la publicada en *Delirium Teatro. Obra teatral completa* (1999).

llevó fragmentos de la obra que circularon y se difundieron, clandestinamente, por distintos espacios. *Mater* tendría su primer estreno público en junio de 1984, en el Teatro Olimpia, con actuación de Zulema Katz, dirección de Cristina Banegas y música de Carlos Villavicencio¹⁹⁴. Desde allí, se realizaron múltiples versiones en teatros, fábricas, plazas, villas miserias, escuelas y universidades.

En contra del *dictum* del exilio —el ciudadano expulsado de la *polis* es expulsado también de la posibilidad de situar su discurso en la *polis*— Zito Lema inaugura la serie de la dramaturgia argentina en el exilio que hace de la figura de las Madres de Plaza de Mayo su territorio poético. En tiempos de sustracción del lenguaje, en *Mater* el discurso aparece, justamente, expandido, saturado, lleno. De hecho, asistimos menos a un orden guiado por el relato, entendido como una trama de acciones entrelazadas que portan una fuerza o un conflicto dramático, que a un orden articulado por las voces, a la manera en que lo entiende Horacio González cuando lo define justamente como “un teatro que exhibe voces” (En Zito Lema, 2015: 20).

Por eso, glosar las líneas argumentales que atraviesan la obra sería algo así como leer en contra de la obra: no se trata de un texto que concatene acciones o situaciones de acuerdo con un pautado régimen narrativo. Más bien, *Mater* invita a atender el movimiento pendular y oscilante de esas voces. La pregunta estaría direccionada no tanto hacía qué se dice en el texto de Zito Lema, sino hacia cómo se dice, aunque estos órdenes siempre se encuentren imbricados. Toda la secuencia dramática está alternada por un montaje de voces que disuelven la idea de personaje, entendido como entidad dramática portadora de acción. Si una interpretación posible sería ir a buscar en cualquier representación del exilio la idea de desplazamiento, viaje o tránsito, acá el movimiento no podría ser leído desde los protagonistas o desde los personajes, sino, más bien, desde las voces. *Mater* plantea un constante *vagabundeo* de las voces que instala la pregunta: ¿cómo y hacia dónde se mueven estas voces?

El primer movimiento se inscribe en el título, que demarca una primera figuración propia del género: *oratorio*. La palabra oratorio remite a un espacio sagrado y destinado al culto divino, donde los miembros de una comunidad religiosa se reúnen a orar. Sin embargo, no hay coordenadas que localicen,

¹⁹⁴ En noviembre de 1984, con el auspicio de la Comisión de Artistas Argentinos por los Derechos Humanos, se estrenó una segunda versión en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por Jorge Guzmán, con música de Chango Farías Gómez.

a lo largo del texto, un espacio definido. No solo por la casi ausencia total de didascalias, que de existir podrían delimitar *ad hoc* un espacio por fuera de las voces, sino justamente porque el espacio que el texto construye no está en otro lugar que no sea *entre* las voces. El oratorio es una configuración, un simulacro del espacio, más bien, un espacio del discurso: los espacios de *Mater* son *espacios de la voz*. Por eso mismo, el oratorio de esta pieza es uno en el que la actividad sonora no descansa: como en las iglesias, la capacidad acústica del espacio es importante por los efectos de resonancia.

El texto comienza con un estribillo que se desprende del coro y que atraviesa la totalidad del texto:

*Ángeles de la muerte
ponen sueño en la gloria
y en la vida y la muerte
Ángeles de la muerte* (31).

Esta plegaria inicial desarma el aparente enunciado que porta: no funciona tanto como un lamento o un ruego, sino, más bien, como una denuncia. El oratorio se vuelve desde los primeros versos un espacio insurrecto, sublevado, donde se dice, se grita y se denuncia más de lo que se reza. Otros dos versos del coro van a ser recurrentes a lo largo del texto: “la guerra es entre/ la luz y las tinieblas”. Versos de origen bíblico, Zito Lema los coloca en *Mater* en función de otro linaje: *La flauta mágica*, de Mozart y *Los cantos*, de Ezra Pound, el poeta expatriado de la Generación Perdida. Esta operación revela qué voces hablan en el oratorio de *Mater*. Tras el marco de un dispositivo sacro, Zito Lema escribe ventrilocuado por el desafuero, no solo entendido como el que escribe por fuera de la ley (las leyes propias del oratorio religioso), sino también por las implicancias de una voz desaforada, excedida respecto del tono y de los materiales heterogéneos que articula. Ya desde el comienzo, entonces, *Mater* se presenta como un archivo proliferante de voces. Por un lado, están los materiales literarios que Zito Lema procesa (la Biblia, Mozart, Ezra Pound, Pichón Rivière, Kafka y el surrealismo en la voz de Lautremont); por el otro, los materiales documentales que, sin solución de continuidad, se colocan junto a estas referencias literarias: como dijimos, la conversación con Hebe de Bonafini que permite cincelar la voz de *Mater*, y el testimonio de Massera, inspirado en Nietzsche, que toma forma en el discurso de “El Ángel de la Muerte”. *Oratorio Mater* se sitúa entre dos campos de fuerza: mixtura materiales de la literatura, de

procedencia diversa, a la vez que se circunscribe a un marco factual, historizado y documental.

La pregunta de Zito Lema es, cuando aun no había antecedentes en la dramaturgia argentina, cómo hacer de las Madres el sujeto y el objeto de su texto: ¿cómo hacer de esa lucha y, a la vez, del horror que la impulsa, una imagen poética? Serge Daney describe la naturaleza de la imagen como lo que está siempre en la frontera entre dos campos de fuerza: la imagen testigo de una cierta alteridad tiene un rasgo fuerte de presencia, pero, a la vez, siempre se define por lo que le falta: “la imagen siempre es más y, al mismo tiempo, menos que sí misma” (Farocki, 2013: 148). Desde este doble régimen de fuerzas, la construcción del texto de Zito Lema podría dialogar con aquello que Didi-Huberman piensa respecto de las imágenes fotográficas de Auschwitz: el poder de las imágenes residiría en la voluntad de “explicar pese a todo lo que es imposible de explicar” (2004:12). La imagen surge entonces desde la conciencia de su irrepresentabilidad: el testimonio no representa, desaparece el testigo que le da forma y, así, de todos modos, la imagen es posible. Emparentado con la tesis de Agamben en *Lo que quedó de Auschwitz*, Didi-Huberman piensa que el corpus de imágenes, pese a todo, derrumba la aserción filosófica sobre “lo indecible” y lo “inimaginable”. El pensador francés reconoce en Hanna Arendt el legado de preservar el pensamiento allí donde el pensamiento fracasa:

¿Auschwitz sobrepasa todo pensamiento jurídico existente, toda noción de falta y de justicia? Es necesario, pues, pensar de nuevo por completo la ciencia política y el derecho. ¿Auschwitz sobrepasa todo pensamiento político existente, incluso toda antropología? Es necesario, pues, pensar de nuevo hasta los fundamentos de las ciencias humanas como tales (Didi-Huberman, 2004: 47).

En este sentido, Ileana Diéguez (2013) retoma la discusión respecto de los *doctrinarios de lo irrepresentable*, desde lo que supone justamente afirmar que el horror es irrepresentable y que debemos censurar las representaciones que documentan la barbarie. El riesgo frente a esto es la posibilidad de incrementar las políticas de desaparición y borradura de documentos, necesarios para la memoria histórica:

Puede ser también que de ese modo nos hagamos cómplices del silencio. O nos volvamos los jueces que dictaminan cómo hay que representar, ilusionados con la legitimidad artística de una salida poética —del disimulo poético, como dijera Adorno—, o con la transformación poética del horror. Las relaciones entre arte y horror son muy complejas y no caben en una sentencia estética. (Diéguez, 2013: 46).

En referencia a las imágenes, la representación y el archivo, Didi-Huberman (2010) se refiere al Congreso sobre las Fronteras de Representación en el que Carlo Ginzburg discute contra el escepticismo de Hayden White y de Jean-François Lyotard. De acuerdo con Ginzburg, entre los excesos del positivismo y del escepticismo, habría que “aprender a leer” nuevamente los testimonios, sosteniendo la tensión entre narración y documentación. Aunque la fuente no es jamás una instancia “pura” de origen, nos dice Didi-Huberman, no habría razón para eliminar todo lo ‘real’ del archivo, por el contrario, lo que el archivo demanda es ser interrogado, fundar desde allí nuevas relaciones entre lo ‘real histórico’ y la ‘escritura de la historia’. Jacques Rancière parece llegar a una conclusión análoga cuando escribe que “el vínculo del arte con la política no es un paso de la ficción a lo real, sino un vínculo entre dos maneras de hacer ficción” (En Bourriaud, 2015: 73).

En este sentido, podríamos decir que *Mater* funciona con la lógica de un archivo —que reúne voces, documentos, testimonios— y que, a la vez, muestra o devela aquello que lo excede, la definición misma del archivo: su carácter instituyente, conservador en la necesidad de proteger y resguardar un sentido de la experiencia y, también, su apertura, su falta de permanencia, su inestabilidad. En *Oratorio Mater*, los testimonios aparecen *repartidos* a la vez que *partidos*, desplazados. Zito Lema dice lo siguiente:

En *Mater* yo trabajo mucho tiempo investigando, investigando en serio. Y después la investigación me da el derecho poético, y lo que yo busco es la verdad poética; mi sistema es que yo investigo lo más profundamente que puedo y eso me da una legalidad. Y después, sobre eso, viene la legitimidad poética: siento que no voy a mentir, desde mi libertad, y desde mi herencia surrealista, trabajo (Zito Lema, 2016).

Como dijimos, entonces, por un lado, el archivo que se presenta como oratorio muta su carácter: no es el lugar del rezo, sino el lugar de la denuncia. En el texto de Zito Lema, lo sagrado se vuelve político.

Asimismo, podríamos leer el oratorio, en otra de sus acepciones, como género musical que, por convención, se compone de voces, solistas, coros y orquesta sinfónica y cuyo tema es, con frecuencia, religioso. Algo así como un espacio de voces reunidas, en definitiva, por un común que las homologa: el canto religioso. Sin embargo, a pesar de que el texto de Zito Lema toma prestado del oratorio distintos motivos poéticos —la plegaria, el rezo, el ruego, el salmo, la letanía— todas estas formas avanzan a contrapelo del género. En principio porque, como dijimos, el oratorio religioso es el lugar de la plegaria y el oratorio de Mater es el lugar de la denuncia y de la búsqueda del hijo desaparecido:

Señor, para esas madrugadas ya no quedan voces ni
llorar puedo
no tengo en mí más que la fuerza para encontrar su cuerpo
su cuerpo es la verdad de estos años, Señor (56).

En segundo lugar, porque las oraciones que en un oratorio funcionan amalgamadas por la creencia a un dios acá aparecen expuestas desde una lógica disensual: se escucha el canto de la vida, representado por Mater, y se escucha el canto de la muerte, representado por El Ángel de la Muerte y también por el Guardián, que remite al otro guardián de Kafka en el cuento “Ante la ley” (1915). En este sentido, en el oratorio de la obra de Zito Lema es audible el grito de la esperanza vital y el grito del horror, o, como plantea Horacio González, “los gritos de la protesta social [...] que heredan las figuras dolientes que han dado su razón inaugural al teatro y la poesía” (2015:14):

un cuerpo maniatado, herido, arrojado, escondido,
un cuerpo que se martiriza sin piedad y se viola
sin belleza (mientras la belleza duerme en silencio, piadosamente)
y una animalidad espesa de años, mal contenida, peor
maquillada que muestra sus fauces,
y mi hija con la cabeza inclinada, su cabeza de
lucero, su cabeza de niña,
esperando con temblor las pisadas hambrientas que

se acercarán,
para saquearla de nuevo o para el tiro de gracia (56).

Sin embargo, Zito lema elige el poema (y, contenido en él, el texto dramático) como vehículo para narrar la escoria, el suplicio y el horror. Nicolás Rosa dice lo siguiente:

No escapa a la consternación romántica de la palabra bella: que del horror de la noche genocida surja una letra del poder y de la muerte, pero que simultáneamente llegue a darnos de la belleza una de sus versiones más nítidas, que de la muerte otorga, se nos presente aquí uno de los textos mayores de la crueldad del pathos moderno, que de esta negatividad —en el régimen de valores de la vida— se nos ofrezca una belleza de sombras —y, por ende, una sombra de la belleza— es porque la única forma en que el viviente puede sobrellevar la estupidez empecinada de la historia es a través de los sueños, y de aquellos sueños que son la materia perenne de la persistencia humana, el sueño justiciero de la justicia (Zito Lema, 2015b: 30).

Justamente, en otro de sus textos dramáticos, *Diálogo de una hija que viene del exilio y su madre, una sombra apenas* (2012), Zito Lema construye la voz de una madre que, desde el más allá, sigue viva en el cuerpo de la hija. Procedimiento que duplica luego en *Diálogo del poeta y la madre que susurra* (2012), cuyo parlamento final (“Mis cenizas también serán de vida”) vuelve a poner la muerte en el lugar de, parafraseando a Nicolás Rosa, una sombra que persiste, a través de la materia de los sueños, en vías de la proclama de justicia. En estos textos de Zito Lema, la muerte tiene voz, se presenta como lugar de enunciación.

Por este motivo, el oratorio de Mater funciona, desde el puro presente de las voces, en tanto espacio de movimiento y de acción. No hay la pasividad silenciosa propia de la acción de orar; hay, por el contrario, un lugar de la memoria y nunca de la nostalgia por lo perdido. La obra de Zito Lema es la pura búsqueda de esa Madre que, bajo la voz de origen latina Mater, significa Madre: en efecto, un universal que involucra a todas las Madres. La memoria aparece inscripta, entonces, en el espacio de la voz y hace de su canto su trayecto de búsqueda. Por eso, es una voz que avanza. Los monólogos de *Mater*, cargados de conjunciones copulativas, se construyen por adición. Es un discurso del pliegue:

y crece bola
siniestra sin pudor crece a tu imagen maligna padre
de miserias y catástrofes crece con los vómitos y
los jugos y las defecaciones hasta confundirse con
restos de humanidad muerta con señales de humanidad
destrozada en una masa lujuriosa y voraz que bulle (63).

También, cuando el monólogo adopta la forma del recuerdo, el recurso que impera es el de la adición, como si el ejercicio de recordar estuviera sostenido en la acumulación, una suerte de reserva afectiva que es nombrada siempre a través del encabalgamiento:

y me tendías tus brazos para que te levantara
y hacías del aire un remolino mágico
y yo te nombraba el nombre de las cosas
yo te construía tu primera ventana
y después te cantaba, muy despacio, buscando el sueño” (45).

Otro de los recursos privilegiados de *Oratorio Mater* es la pregunta, en tanto la búsqueda de los cuerpos con vida es la búsqueda de la memoria. Si la pregunta tiene, por definición, consecuencias en el orden del reparto del poder, ante el silencio represivo, el discurso de Mater se configura en la interrogación: se trata de la pregunta sobre los hijos desaparecidos. El acto de preguntar exhibe sus efectos políticos frente a un Estado que establece la abolición de la pregunta, como terreno clausurado por el poder. La pregunta desestabiliza las correspondencias rígidas entre el poder y las preguntas que el poder habilita. La pregunta siempre carga entonces con una potencia y se revela como un contrapoder en tanto amenaza el estatuto consensual de las autoridades que se apropian y saquean los regímenes de verdad. Así, en el discurso de Mater, sobre todo en su enfrentamiento con el Guardián, adviene siempre la interrogación: “¿Con cuántas varas mides la vida? [...] ¿De qué nos acusás?

Finalmente, el oratorio repone, en términos formales, la idea de ronda. La estructura de *Oratorio Mater* se asemeja a una ronda de Madres: es un poema circular, como los cantos que estructuran los nueve círculos del infierno del Dante. Por un lado, el canto de *Mater* finaliza cada vez para volver a empezar y, en este sentido, no se detiene nunca. De hecho, en el final solo queda la voz de Mater: “de esta devastación/ la nueva vida tiene que surgir”. Ese recommienzo

continuo es propio de la oración, pero también de la ronda de Madres. Por eso, el poema establece, en su recorrido, una marcha que implica, necesariamente, los cuerpos en movimiento y las voces sonando, habitando el espacio:

aún no los he encontrado, hijos
pero buscándolos vuestras madres se han encontrado
mis hijos me han madurado
mis hijos me han enseñado
mis hijos me han hecho una mujer (90).

La identidad se configura, en la ronda del poema, a través del canto. Y así vuelve, una vez más, una tercera acepción de oratorio entendido como lo relativo a la oratoria, es decir, a la elocuencia: el arte de hablar. El texto es (como lo es también el exilio) un espacio para que se haga lugar la voz. En este caso, la voz más escuchada del exilio y la voz silenciada por el poder dictatorial. La voz de Mater es incesante a lo largo del texto, tanto que el guardián pregunta, en busca de silenciarla: “¿Por qué no moderás tu lengua?”. En el silencio y en la noche de la tragedia argentina, lo que suena es la voz de las Madres. Mater es, como decíamos al inicio, la pura presencia de la voz. Como afirma Horacio González, “frente a la barbarie social, tras haber visitado las cavernas del horror donde el lenguaje se quiebra, el teatro lírico de Zito Lema procura la experiencia de restitución del lenguaje” (2015: 14).

3. No somos inocentes de 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 cohesiona al amplio arco del exilio político: la lucha por los derechos humanos encarnada en la figura de las Madres de Plazo de Mayo. El texto de Briski incorpora en la serie propuesta, 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 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. 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
 (Briski, 2013: 89, 90).

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. Incluso, aunque no lo sepamos ciertamente, podríamos conjeturar que la existencia primera de ese material fue la oralidad: primero Briski lo dijo, después lo escribió. 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 autopresentación 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 para ser *performateada*, pura realización en el presente¹⁹⁵.

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 (89)”. 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 (90)”.

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, cierra el poema y abre 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 (90)”.

La insurgencia del texto se encuentra en la rebeldía de la lengua como territorio para ser fundado. Pero ese territorio no consiste en simbolizar el pasado como monumento historicista para reproducir su continuidad, sino

¹⁹⁵ 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 desgarrar comunitario (2007: 34).

que escribe un nuevo continuo histórico a partir de la figura de las Madres que funciona como el 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” (89). 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 dramática se ve estrechamente condicionada por el exilio, no solo 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 comprueba que el otro está escuchando y que, como dice Silvia Molloy, *el exiliado no habla en el vacío* (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— para 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 sí 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 sí 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 se construye a partir de *ensamblajes multipléxicos* (Mignolo, 2003) que permiten 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, antiestatal. 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, prediscursivo y prerracional, 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-nación 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 borraría 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* indecidible 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 del idioma oficial y, en consecuencia, del régimen central del poder.

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-política. 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, retomando el hilo que unifica a esta serie, en el final del poema Briski enuncia, ahora sí, enteramente en su lengua materna, cuál es el motor colectivo que impulsa la resurrección de la lucha: “Las Madres ya han parido el hijo nuevo”. Allí parece situarse finalmente el sujeto que representa la proclama y el que restituye la voz de esta *dramaturgia menor*, entendida como aquella que se enuncia desde el lugar del expulsado por la violencia política, del nómade, del gitano de la lengua.

4. Romance de Tudor Place de Alberto Adellach

4.1. La máquina de escribir

El proyecto de Alberto Adellach en el exilio tiene que ver con cartografiar su país a la distancia. Como ya señalamos, entre 1978 y 1984, escribe en el periódico *Denuncia* (Nueva York); en *Resumen* (Madrid); en *Uno más Uno* (México) y en *Frente y Democracia*, ambos con doble sede en México y Buenos Aires¹⁹⁶. Desde 1976 a 1981, trabaja en el armado de un archivo a partir de la recopilación de testimonios de víctimas del terrorismo de Estado, entre los que incluye el de su hijo Enrique Creste, quien llega a España el 31 de enero de 1977 después de haber estado detenido en Campo de Mayo. A partir de su contacto con los testimonios de sobrevivientes, explicaba Adellach: “hice un acopio desgarrador de historias sucedidas en la ESMA, en Campo de Mayo, en La Plata, en Córdoba, en Puerto Belgrano... [...] en parte lo usé [...] en una obra titulada Tudor Place” (219). Así lo recuerda su hijo Esteban: “Después de

¹⁹⁶ El oficio de periodista no era novedad para Adellach. En la década del cincuenta, junto con las primeras incursiones teatrales, se ganaba la vida ejerciendo distintos oficios vinculados, en mayor o menor grado, con la escritura, como seguirá haciendo a lo largo de todo su periplo, antes y después del exilio. Ana Sánchez Acevedo señala que Adellach fue periodista, trabajando por entonces como redactor de información tanto para la prensa escrita como para el medio televisivo, y que este conocimiento directo dejará su impronta en uno de sus textos dramáticos de comienzos de los sesenta, *Historia de una noticia*, que se desarrolla en la redacción de un periódico. Entre 1956 y 1960 escribió guiones de historietas para la editorial porteña Abril, y biografías y adaptaciones de cuentos para la televisión argentina (Sánchez Acevedo en Adellach, 2015: 9).

cada encuentro con un sobreviviente, le costaba dormir por días; deambulaba por la casa en medio de la noche. Parecía no aceptar que tanta maldad y horror tenían lugar en su país, tan presente y tan lejano a la vez” (Adellach 2004a.: 4)¹⁹⁷. Estos testimonios no solo funcionaron como material de denuncia que circuló en sus columnas para los periódicos en los que escribía, sino que también fueron presentados a funcionarios de la ACNUR y a las Naciones Unidas en Ginebra. Parte de esos testimonios fueron presentados en la ya citada conferencia que Adellach dictó en el Congreso Extraordinario del PSOE (Partido Socialista Obrero Español), que tuvo lugar en Madrid en 1979.

En abril de ese mismo año publica en el periódico *Denuncia* un artículo titulado “Safián”, sobre el periodista homónimo, redactor del diario *Crónica*, exiliado en España. En el retrato de Adellach, Safián pasa por redacciones y editoriales sin conseguir un encargo, sin lograr publicar una nota. En la marginalidad y la indocumentación, Safián comete, según Adellach, la más fatal, terrible y conmovedora de las muchas manifestaciones del exilio argentino: “un día, como Discépolo, se dijo ‘no doy un paso más’... y procedió contra sí mismo, pese a todo lo que uno le hubiera dicho si lo hubiera conocido” (1979: 5). El suicidio de Safián le permite a Adellach tramitar un modo de lectura en torno al exilio como espacio de construcción política; asistimos a un pasaje que va del exilio experimentado como padecimiento al exilio enunciado como campo instrumental y operativo en torno a la lucha antidictatorial. Como si se tratara de un diálogo de muertos, a la manera en que lo rubricó Luciano de Samósata, Adellach interpela al fantasma de Safián:

Así no, Turco, así no vale. ¿Cómo vamos a perder el mismo partido? ¿Cómo les vamos a regalar un muerto más, sin que se ensucien —por lo menos— en lograrlo, sin que demuestren lo que son afanándose de paso cuatro mangos, un televisor viejo, dos cuchillos de postre..., sin que se lleven, inexorablemente, su propia condición como botín de guerra? Hay que pensar con calma, Turco... y algunas cosas dejarlas pasar (9).

¹⁹⁷ Hacia 1980 ya existían una serie de documentos testimoniales como *Testimonios sobre campos secretos de detención en Argentina*, publicado por Amnistía Internacional; *Testimonios de los sobrevivientes del genocidio en la Argentina*, publicado por la Comisión Argentina de Derechos Humanos y *Desaparecidos en Argentina*, también publicado por CADHU.

Un mes después, Adellach escribe otro artículo para *Denuncia* titulado “La columna”. Allí reaparece la dimensión del exilio como praxis positiva, dimensión que, como mencionamos, iluminaría Julio Cortázar (1979) en su ensayo, que tendría un eco diferido en un texto-manifiesto del exilio teatral latinoamericano, el prólogo de Juan Carlos Gené a *Golpes a mi puerta*. En un intercambio epistolar, desde México, Pedro Orgambide le dice a Adellach: “tenemos que convertir el exilio en un hecho constructivo”. Esa construcción, entendida también como un territorio simbólico para ser diseñado, tiene su centro de operaciones en la columna periodística. Si Adellach no encuentra en la dramaturgia un soporte factible, un dispositivo de emergencia (ya sea por la mediación inherente al género, por la pérdida de su público, por la ajenidad lingüística o por la disonancia estética¹⁹⁸), la columna periodística parece contener, en sí misma, el carácter efectivo, instantáneo y urgente que busca Adellach como cartógrafo. Más adelante veremos cómo esa escritura periodística sembrará el terreno de su producción dramática con la cristalización de su primera y única obra escrita enteramente en el exilio, *Romance de Tudor Place*, finalizada en 1985 y publicada, por primera vez, casi 20 años después, en las obras completas editadas por el Instituto Nacional del Teatro.

Si en un principio la dramaturgia implicaba una demora, una acción diferida que el apremio de la coyuntura no permitía, Adellach va a encontrar en la columna periodística un vehículo para *darse realidad* en el nuevo contexto. Como afirma Silvia Molloy sobre el destierro argentino en Brasil en el siglo XIX, “*para ser*, el exiliado tiene que *contar*” (Amante, 2010: 20). La realidad que cubre los textos de Adellach no es nunca la del nuevo país del emigrado, es, más bien, una conversación permanente con el espacio que dejó atrás, espacio que vuelve a producir y a habitar en la escritura. Los textos no procuran comprender la gramática social nueva desde la cual se producen, más bien la consecuencia irrevocable de esos materiales es la misma e idéntica materia enunciativa: el territorio perdido.

Al menos tres operaciones centrales establece Adellach para volver a poblar ese territorio, a lo largo de siete años de escritura periodística en el exilio. Estos tres segmentos o bloques semánticos podrían ordenarse del siguiente modo: el primero, columnas epistolares, pequeñas memorias, ensayos biográficos sobre personajes históricos; el segundo, columnas de denuncia

¹⁹⁸ Remitimos aquí al apartado en el que abordamos las relaciones entre el binomio dramaturgia y exilio.

directa y sistemática frente a la violencia del Estado; el tercero, un frente editorial en torno a la problemática del exilio, un espacio donde pensar y discutir el ser exiliado.

La primera, entonces, adopta la forma del retrato, una suerte de instantánea en torno a una figura histórica/literaria cuya aparente anacronía le sirve a Adellach, sin embargo, para actualizar el malestar del presente. Si no hay historia que no sea, en efecto, memorativa —y, en consecuencia, como dice Didi-Huberman, toda historia tiene un anclaje en el inconciente y una dimensión anacrónica (2006: 60)— lo que hace Adellach es camuflar, a través de un efecto de montaje, el síntoma de una aparición: en cada uno de los personajes que aborda en sus retratos sobreviene la actualidad del horror, en cada objeto histórico que recupera se encuentra interpelada la imagen del presente. En esta primera operación que lleva a cabo, rememorar es presentizar. Para esto, echa mano al género epistolar y escribe cartas para destinatarios imposibles: Don Enrique (*Denuncia*, 1979), en referencia a Enrique Santos Discépolo; Don César (*Denuncia*, 1980), para César Vallejo; Don Homero (*Denuncia*, 1980), para Homero Manzi, o Don Pablo (*Denuncia*, 1981), dirigida a Pablo Neruda. El vocativo “Don” en posición inicial y la omisión del nombre propio a lo largo del texto son marcas del paisaje tonal de los textos, de registro íntimo, familiar, doméstico. Sin embargo, claro está, son cartas escritas a contrapelo del género epistolar, escritas para ser leídas por todos, no privadas, sino expuestas en el terreno de lo público. La epístola, género del exilio por excelencia, funciona en Adellach como rearmado de un territorio afectivo, a la vez que como linaje o estirpe desde la cual debe leerse el exilio. Lo que se muestra en las cartas respecto del perfil de los destinatarios tiene que ver, en todos los casos, con la zona de margen, desplazamiento y desalojo que experimentaron todos ellos. En este sentido, los retratos funcionan como una estrategia de ventriloquia: Adellach, en particular, y el exilio latinoamericano en general, están siendo hablados por Discépolo, Vallejo, Manzi y Neruda. Sobre Discépolo, se detiene en su muerte, “de pena y de cansancio”, y en la hostilidad del medio artístico opositor al peronismo (“lo puteaban en la calle”, “le negaban el saludo hasta los viejos amigos”¹⁹⁹, “le mandaban excrementos por correo”)

¹⁹⁹ Sin nombrarlos, inferimos que alude a la reprobación y el vacío de sus colegas y amigos antiperonistas, Arturo García Buhr, Orestes Caviglia, Francisco Petrone y su propio hermano, Armando Discépolo, entre otros. Curiosamente, Enrique Santos Discépolo muere el 23 de diciembre de 1951, acompañado por su amigo, el actor Osvaldo Miranda, afiliado al Partido Radical.

(1986, 42) respecto de su personaje radiofónico Mordisquito²⁰⁰. En “Don César”, la carta a Vallejo remite a su prisión, en Trujillo en 1920, a su liberación provisional y al inconcluso proceso judicial que luego, en Europa, le impediría volver a su país de origen: “[usted] es un montón de exilio que no cabe afuera de ningún país” (69). En “Don Homero” (Manzi), Adellach retrata la vida de Manzi en la militancia, como activista de la fundación de FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), su militancia en la UCR, su acercamiento posterior al peronismo e, incluso, su alejamiento de la “política de la política” para emprender “la política de la cultura”. En una suerte de confesión fantasmática, mediada por la muerte y el exilio, Adellach le dice a Manzi: “Porque hoy, más que nunca, el alma está en orsai en la Argentina. ¿Me entiende? Se vive un tiempo loco, un tiempo de alienación y de entrega, de destrozo”. (86). Finalmente, “Don Pablo” (Neruda) es también una historia de prohibiciones y exilio, en la que se señala el golpe de Estado de Augusto Pinochet, seguido de la muerte del propio Neruda, trece días después (“muere cuando anochece en su patria”).

La carta es el medio para reestablecer un contacto perdido, ya sea por la muerte, ya sea por el exilio, un “entre nos” que está desactivado con el país de origen, pero también es un modo de ocupar un lugar: establecer relaciones, habitar un espacio, demarcar las coordenadas y los vínculos entre el adentro y el afuera. Las cartas son para Adellach una suerte de principio territorial: hay que identificar en la lejanía una serie de afectividades que permitan modular una voz colectiva —de los vivos y los muertos— que sea audible en el exilio. La carta, espacio molecular, pequeño y concentrado, funciona como el soporte de enunciación de una cartografía afectiva.

La segunda operación tiene que ver, decíamos, con la columna destinada a la denuncia directa y sistemática de la violencia del Estado terrorista. Entre una larga lista de textos, se destaca la nota “Olvidos” (*Denuncia*, 1979), que

²⁰⁰ En el mismo artículo, Adellach dice: “Nadie le objetó su intervención a Hugo del Carril, por ejemplo, porque tenía la imagen de hombre fuerte y de aguante (lo era, lo es, realmente); tampoco a Tita Merello, que podía resultar agresiva como la gran puta y dejar mal parados a más de cuatro; menos aún, a Sandrini, que sabía disculparse como el que más”. Adellach omite o desconoce que Hugo del Carril estuvo preso en la penitenciaría de Coronel Díaz y Las Heras, por el golpe militar del 55, a causa de haber grabado la marcha peronista. Es sabido que, por las noches, Hugo Del Carril se agarraba de las rejas del penal y cantaba la marcha peronista. Tita Merello también estuvo prohibida, fue acusada por un negociado del té y luego se probó su inocencia. La prohibición de ambos concluyó con la asunción presidencial de Arturo Frondizi en 1958.

parte del rumor de un pacto o estatuto del olvido impulsado por Massera²⁰¹ para tocar puntos álgidos del debate exiliar respecto de si hubo o no una guerra, para distinguir y separar los aparatos de la guerrilla respecto de los de la represión estatal, señalando la asimetría del enfrentamiento y anticipando, de algún modo, el riesgo de interpretación de lo que luego devendría en la “teoría de los dos demonios”, como un enfrentamiento entre extremos que disuelve la responsabilidad de la sociedad y la coloca en el lugar de la víctima²⁰². En una serie de artículos en torno a “los chupados”, escritos entre finales de 1980 y comienzos de 1981²⁰³, Adellach trabaja la descripción seca de los procedimientos del horror en los centros clandestinos de detención. De modo análogo, “El cadáver de un ser vivo” (*Uno más uno*, julio de 1982) da a conocer experiencias de secuestro y tortura en la Escuela de Mecánica de la Armada y en el centro clandestino de detención “La cache”. Un par de artículos en torno a la figura de las Madres de Plaza de Mayo (“Locas”, en *Denuncia*, 1980, y “Cuando las Madres hacen historia”, en *Uno más Uno*, 1984) se pliegan a las conversaciones que tienen lugar en *Controversia* respecto a la incidencia política de las Madres en la arena global, como figura incluso de mayor eficacia que cualquiera de las otras actividades antidictatoriales que tienen lugar en el país. Evalúa, también a la par de Osvaldo Pedrozo, de qué modo el Premio Nobel de la Paz constituiría, al mismo tiempo, un triunfo político para las Madres y una condena visible para la dictadura.

En suma, estos textos periodísticos de Adellach, ya sin la pátina de nostalgia que caracterizan a sus cartas, se erigen como dispositivos de denuncia, amparados en una dimensión testimonial que trabaja en el glose y la enumeración, como si el carácter descriptivo, factual y empírico de su archivo encontrara allí el canal para su efectiva realización. Estas notas secan todo sustrato interpretativo para que (a

²⁰¹ La reconciliación que quería propulsar Massera basada en una “ley del olvido” implicaba la liberación con destierro de alrededor de un 75 por ciento de los detenidos, mientras el resto recibiría condenas oficiales. Garantizaría, además, el retorno de los exiliados que adhirieran al Proceso de Reorganización Nacional. En este contexto, previo al mundial de fútbol que se disputó en Argentina, “los militares blanquearían a unos 10 mil desaparecidos, pero pedían acabar con las denuncias en el exterior” (Tarruella, 2015).

²⁰² En una anécdota con una actriz, de la que fragua la segunda inicial (la presenta como N. L) Adellach advierte que, incluso entre exiliados, circula la noción de acción militante ligada a una culpabilidad más o menos equivalente a la de los represores de turno. Esta discusión está siendo planteada en el mismo año por la revista *Controversia*. Véase: Verónica Gago (2012: 30).

²⁰³ “Los chupados I” (*Denuncia*, 1980); “Los chupados II” (*Denuncia*, 1981); “Los chupados III” (*Denuncia* 1981).

la manera de lo que ocurre en *Argentina. Cómo matar la cultura*, 1981) la denuncia funcione como una concatenación de hechos empíricos.

Por último, las columnas que se centran en la problemática del exilio. Entre ellas, “Se están moviendo” (*Denuncia*, agosto de 1980) dialoga con la larga tradición que entiende el exilio como situación excepcional de pensamiento político y producción intelectual, aunque menos como lugar de privilegio (Terragño) ni como lugar de excepción (Rozitchner)²⁰⁴ que como sitio de compromiso y tribuna de denuncia. “Los retornos” (texto inédito de 1982) plantea, tempranamente, la conflictividad entre los pares a veces naturalizados de democracia y retorno. Los tópicos de un exilio estigmatizado muestran la conflictividad que vive Adellach respecto del amplio arco imaginario que suscitan el exilio y el retorno. El texto pone en evidencia la circulación de los discursos que, ya por entonces, recaían sobre los exiliados: el retorno del caviar (“¿Hiciste guita, loco?”); el retorno de las vacaciones doradas (“viviste a lo bacán”) y el retorno del fugado, a través de la comparación entre los que se fueron y los que se quedaron (“¿Sabés lo que fue esto?”), debate que, insistimos, regó las páginas del exilio.

En suma, la idea de exilio que parece propagarse por toda la obra periodística de Adellach tiene que ver con un modo de volver a armar desde el margen un nuevo territorio poético que sea, en definitiva, la producción simbólica y material de un lugar: sus textos producen el territorio. Y también producen el futuro de ese territorio: la escritura no deja de tramitar la migración y, con ella, el anhelo por constituir un punto que ya no sea de traslado, sino de llegada. Una escritura que, por su condición de exilio, ha perdido su parte en el territorio y busca, por momentos de modo desesperado, volver a tomar parte: una escritura del ir, del estar llegando, una escritura del retorno. La Argentina perdida (radicalmente en el caso de Adellach que decide, en efecto, no regresar nunca) es atravesada por la escritura, surcada, marcada por los trayectos que implican *ir*. Sus textos podrían pensarse como un conjunto de destinos, trazados, pautados y establecidos siempre en función de una restitución, de una movilidad que implica ir al encuentro con lo perdido. Más allá de sus continuos desplazamientos, la escritura de Adellach produce un movimiento oscilante: *se va quedando*.

Finalmente, este extenso compendio de notas periodísticas establece cada vez un continuo maridaje entre el exilio y la violencia política, la denuncia de los derechos humanos y la democracia. Este trabajo de denuncia sostenido es lo que

²⁰⁴ Para un análisis de las posiciones de Terragño y Rozitchner, véase también: Gago (2012: 100).

ocurre mientras Adellach no escribe teatro. Contiene, de algún modo, el lugar de esa ausencia. Sin embargo, en el año 1983 recommienza su escritura teatral, a través de la ya mencionada *Romance de Tudor Place*. El trabajo periodístico reabre la puerta de la dramaturgia de Adellach. La actividad por la que suspendió la escritura teatral es también la que impulsa su recommienzo.

4.2. Realismo testimonial y ficción sentimental

La configuración de la escritura de *Romance de Tudor Place*, texto teatral que cierra esta serie exiliar, es posible, en principio, por el trabajo de investigación que desvela a Adellach en el exilio. Aunque su escritura teatral se encontraba momentáneamente suspendida, su máquina de escribir no paraba de sonar, según recuerdan sus hijos Esteban y Alejandro. El acopio de historias sucedidas en la ESMA, en Campo de Mayo, en La Plata, en Córdoba y en Puerto Belgrano es el material documental que abona su escritura periodística y también ese mismo material se encuentra diseminado en *Romance de Tudor Place*. Su obra, impulsada por el momento histórico de la lucha del colectivo de las Madres, carga con una intencionalidad programática definida. Al igual que en sus columnas periodísticas, se trata de establecer un canal de traducción de la realidad. Sin embargo, a diferencia del texto dramático, sus columnas contaban con un lector asegurado, cautivo: los lectores de *Uno más Uno*, de *Denuncia*, *Resumen*, *Frente* y *Democracia* eran, en su mayoría, también exiliados políticos; el debate circulaba hacia el interior del exilio. El texto dramático, *Romance de Tudor Place*, parece proyectar un lector posible más allá de la columna. En términos pragmáticos y operativos, en términos políticos, ¿qué le daba a Adellach la dramaturgia que ya no le daba la columna si, en definitiva, la información y el contenido documental que circulaban en ambos géneros eran, aunque por vías formales diferentes, los mismos?

Por un lado, como dijimos, otro lector posible, la posibilidad de una circulación diferente del material. Por otro, la posibilidad de, al inscribir el reclamo de los derechos humanos en el interior de una ficción amorosa, volver aún más efectivo el canal de trasmisión. Es por esto que, conjeturamos, Adellach elige contar la historia de la violencia política argentina a través de un relato amoroso: el realismo testimonial es más legible bajo la forma de una ficción sentimental. Estrategia de ficción política, Adellach mezcla la notificación realista con la hipercodificación romántica.

Ha sido ya trabajada la relación intersticial, nunca del todo situada en una estética y otra, de Alberto Adellach respecto de las corrientes dramatúrgicas dominantes de su época, y es por demás conocida la polémica entre “realistas” y “absurdistas” que dominó gran parte del debate teatral entre las décadas del 60 y 70. Si bien su producción dramática es escurridiza respecto de una u otra tendencia, e incluso el propio Adellach ha reflexionado sobre el régimen de lo decible en el teatro de su época²⁰⁵, *Romance de Tudor Place* se inscribe en la larga herencia realista de la cual Adellach no pocas veces abjuró. Muchas de las obras previas a su salida del país pueden leerse en la matriz opuesta al realismo dominante de aquellos años, como, por ejemplo, el influjo del teatro del absurdo europeo que en el sistema teatral porteño tendría su desembarco en 1956 con el estreno de *Esperando a Godot* (1952), bajo la dirección de Jorge Petraglia, y que se haría sentir en la producción de Adellach que abarca los años 1958-1970: *Historia de desconocidos* (1958), *Un silencio de color gris rabioso* (1963), las dos versiones de *Homo dramáticus* (1963-1965), las piezas breves *Vécinos y amigos* (1966), *Los censores* (1967) y *Asunto con lagartos* (1969), hasta *Esa canción es un pájaro lastimado* (1970)²⁰⁶.

²⁰⁵ Hacia 1971, Adellach realizaba un análisis del imaginario dicotómico de la década en la que había comenzado a producir: “Hace algo más de diez años había un prejuicio que gravitaba mucho en el teatro argentino: el prejuicio de lo negativo y lo positivo, de lo esperanzado y lo desesperanzado, de lo dramático y lo feliz. Tenía un definido origen político y obligaba a sus adherentes a raras pruebas de ingenio (nunca logradas del todo). Nos veíamos en la necesidad de criticar a la sociedad, había que demostrar lo mal que le iba al hombre dentro de ella; sin embargo, al hombre no le podía ir demasiado mal, porque esto implicaba aceptar un destino dramático, que en el plano individual, de pronto llegaba a ser un destino sin esperanzas. Había espectadores y observadores del teatro que no aceptaban el estrés final del viajante de Arthur Miller, y tenían como una especie de retrógrado y degenerado a Roberto Arlt. Según ellos, Erdosain y Willie no tenían por qué matarse ni mortificarse tanto; tenían que adquirir conciencia de las contradicciones de la sociedad en que vivían, decirlo en una parrafada final y quedarse sonrientes y confiados, con los ojos puestos en el porvenir. Quien no aceptaba esta tesitura estaba bien embromado” (1971: 8, 9).

²⁰⁶ Ana Sánchez Acevedo señala que a comienzos de los setenta Adellach “empezaba a optar por otros rumbos y releía ese momento con una mirada crítica, salvando a algunos autores, obras y, sobre todo, aportaciones estéticas que quedarían en herencia potenciando una liberación de las formas teatrales, pero considerando que, en última instancia, la mayor parte de las manifestaciones argentinas incluidas en esta corriente neovanguardista no habrían conseguido terminar de apropiársela, tendiendo en cambio a importar elementos de los modelos europeos sin un proceso de asimilación previa. Para una profundización de su obra previa al exilio, ver: Ana Sánchez Acevedo, “Criaturas dramáticas: el teatro de Alberto Adellach (Tomo 1: 1958: 1970)” en *Teatro Completo* (Tomo 1) de Alberto Adellach. Remitimos también, en el mismo libro, a: “Adellach: antes del exilio/ ante el exilio”, de Ezequiel Lozano.

En *Romance de Tudor Place*, la tradición realista se vuelve operativa en función de una escritura que se diagrama a partir de las urgencias históricas que la atraviesan. El realismo, como régimen estético, pareciera habilitar la operación epistemológica de “informar” sobre un presente histórico que, desde Argentina, solo podía ser nombrado a partir de circunvalaciones, rodeos, elipsis, en suma, para retomar el texto de Graham Jones (2000), metáforas²⁰⁷. En este sentido, por lo que convoca el término *realismo*, podríamos decir que Adellach necesita establecer, por un lado, una relación con el real histórico del presente que vive; por el otro, depositar cierta confianza —que esas otras obras suyas parecían minar— entre el signo y el referente. Pero no se trata, como veremos en el caso de Adellach, del megalómano realismo balzaciano que se propone copiar toda la sociedad, abarcándola en la inmensidad de sus agitaciones” (Gramuglio, 2002: 16); se trata, más bien, de marcar un recorte de un real histórico específico, el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, para proyectar desde allí lo que en sus diarios considera el colectivo más potente que emerge en la noche de la tragedia argentina. El destierro se presenta así como el lugar en el que la denuncia puede ser dicha con una direccionalidad que solo la distancia valida. En definitiva, la obra subsume tres discursos que se presentan de modo inescindible: realismo, testimonio humanitario y ficción amorosa. Los tres elementos se hermanan en la voluntad operativa y en la pragmaticidad del sentido que la obra porta.

Adellach parte del realismo, cuyos orígenes abrevan en el moderno drama burgués. Dubatti (2010) señala que la estructura del drama ibseniano fue introducida en el Río de la Plata por el dramaturgo Florencio Sánchez a principios del siglo XX, dando paso a un realismo o naturalismo costumbrista que emulaba del modelo europeo sus características más definidas. Este tipo de realismo, que irrumpe, en términos de Pellettieri, en una primera fase de modernización teatral bajo el rótulo de “realismo ingenuo” (1994) es nombrado por Tirri, en su estudio canónico sobre el realismo en el teatro argentino, como “naturalismo” (1973). Estas líneas fundacionales suscitarán luego múltiples variaciones internas. Hacia la década del sesenta, un grupo de dramaturgos se

²⁰⁷ Hacia 1982, en el terreno público el discurso periodístico ya no trabajaba a partir de eufemismos y rodeos para nombrar a los desaparecidos, sino, como afirma Florencia Levín, el diario *Clarín* informaba que “son varios millares de personas, fundamentalmente jóvenes y presuntamente ligados con los movimientos guerrilleros”. De este modo, siguiendo con Levín, *Clarín* interpretaba el fenómeno de la desaparición como una “hipoteca que puede bloquear la apertura institucional” (2013: 267).

establecería como la generación del nuevo realismo que, en términos generales, transformaría la ligereza de este primer realismo, con la voluntad de establecer un “sentido de crítica social” y de “captar aspectos de la realidad circundante con toda crudeza” (Ordaz, 1991: 42). El “realismo reflexivo” de los sesenta propondrá nuevos cambios en los procedimientos de conceptualización, una distancia marcada con el realismo ingenuo y el realismo épico, que Pelletieri describe como una “ampliación semántica” de las posibilidades de compromiso y testimonio del realismo (1994: 253)²⁰⁸. Bajo la égida de Arthur Miller, este modelo consideraba a la par causalidad social y responsabilidad individual.

En el caso particular de Adellach, se trata de tematizar el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, a través de una combinación de elementos realistas con elementos populares, para establecer una ficción amorosa que opera inequívocamente en función del contenido o mensaje. Como veremos, en *Romance de Tudor Place* lo que performa la palabra amorosa es su correlación directa con la palabra política. Los elementos del drama ibseniano, que tienen una frondosa proyección en la dramaturgia argentina y cuyas irradiaciones continúan hasta hoy, se presentan en *Romance de Tudor Place*. Dubatti (2010) plantea como sustento poético de este modelo la correlación metónima entre el mundo real y el mundo imaginario; la articulación del relato al servicio de la exposición de una idea —la predicación sobre la vida social—; la búsqueda del efecto de realidad a través de los objetos y el detalle fotográfico; la elaboración de una lengua literaria que emula la lengua natural y sus inflexiones orales; la creencia en la capacidad del teatro de impactar desde la escena en el orden social y político (Dubatti, 2010: 92).

En esta clave, la historia de *Romance de Tudor Place* narra el encuentro fortuito entre una Madre de Plaza de Mayo, Lissy Vernon, y Jerry, un antiguo amor de Lissy devenido en consejero de la representación estadounidense ante las Naciones Unidas. Junto con tres Madres, Lissy se presenta en la oficina de las Naciones Unidas en vías de lograr la condena pública de la dictadura y posibilitar una mayor resonancia internacional de las denuncias. Alternada y sucesivamente, la historia plantea dos líneas yuxtapuestas: la historia de amor del pasado entre Jerry y Lissy, conjuntamente con la posibilidad de reflotar o no esa historia en el presente, y la historia de la lucha de Lissy frente a la violencia política. ¿Cuál es la operación dramaturgica que lleva a cabo Adellach para

²⁰⁸ Para un desarrollo puntual de las fases del realismo reflexivo, que tendría su período canónico en el Ciclo de Teatro Abierto, ver la caracterización de Pelletieri (1994: 250-255).

establecer este ensamblaje? ¿Cómo se cuenta, a la par, la historia amorosa y la historia política?

En principio, el texto plantea una correlación metonímica entre el mundo real y el mundo imaginario: la obra se produce en la contigüidad que establece con la serie social. A su vez, presenta una identificación topográfica nítida y una puntualización temporal, delimitadas en la didascalia inicial, donde se indica que la acción transcurre en Nueva York, durante un par de días, hacia fines de septiembre de 1980. Desde el comienzo, el texto realiza una cobertura del territorio según un programa de minucia detallista que diseña la postal dramática de la época: la consigna “Aparición con vida”, como dijimos, fue adoptada por las Madres en 1980 y se convirtió en una de las pocas bisagras que articularon el trabajo de los exiliados políticos, a escala transnacional, con las luchas que comenzaban a ser visibles en la Argentina.

El relato de Adellach establece, a la manera realista, una subjetividad fechada: septiembre de 1980. Ese mismo año un grupo de Madres viajó a Nueva York para establecer sus reclamos. Estos viajes habían comenzado antes, en 1979, cuando Amnesty Internacional patrocinó un viaje que incluyó nueve países para exponer ante gobernantes de Europa y Estados Unidos la situación nacional. En septiembre de ese mismo año un grupo de Madres ocupó simbólicamente la iglesia de la Transfiguración de Roma para llamar la atención del papa y comprometerlo en la denuncia de la situación de los 30.000 desaparecidos. En octubre, consiguieron que en quince parroquias de Roma se leyera una petición al papa para que interviniera en primera persona ante las autoridades militares (*El País*, 1979).

Aparece, entonces, la voluntad de entender la obra como un objeto de intervención en la realidad: la continuidad de un trabajo periodístico que encuentra aquí su transfiguración dramática. Sin embargo, Adellach establece un más allá del real histórico porque no elige narrar el viaje de las Madres y, en consecuencia, las denuncias que se llevan a cabo sin filtrar la historia amorosa que, en definitiva, posibilita la emergencia de esa otra historia. El realismo a secas no alcanza para leer esta obra de Adellach, como si el género revelara allí una sujeción o un límite que debe ser transgredido incorporando el excedente del relato sentimental.

En efecto, la lógica de una dramaturgia sentimental es la que regula la emergencia del orden testimonial. Al punto que el relato amoroso hegemoniza la narración, porque ordena y gradúa el conflicto: el lector espera una resolución que es, ante todo, amorosa: ¿se reinicia definitivamente el vínculo

entre Jerry y Lissy? Esto nos lleva a vincular *Romance de Tudor Place* con el antecedente de las proposiciones estético-ideológicas y aún políticas que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX, y que encontraron en el realismo costumbrista, con fuerte presencia del ingrediente sentimental, una de sus aristas clave²⁰⁹. Las estéticas realistas del período buscaban exponer una realidad histórica del presente, con el afán de provocar una respuesta reflexiva del espectador. Acá, el amor aparece como señuelo que define la lógica narrativa de la obra. En *Romance de Tudor Place*, más que un tema, el amor sería una estructura. Y, como tal, es operativa en vías de diseñar un modo de recepción del texto: para el lector al que no lo interpela la denuncia política, el discurso amoroso diseña una trama de lectura, resistente y porosa, que permite la transmisión del discurso político. El relato amoroso es la marca estética, lo suficientemente probada y eficaz a lo largo de las distintas variaciones que ha tenido la novela sentimental de género, que asegura la eficacia política. Por eso, el texto amalgama dos universales: historia amorosa y derechos humanos.

Mientras ocurre el reencuentro entre Lissy y Jerry, se despliega, en paralelo, el testimonio. La historia sucede en distintas locaciones y cada escena lleva como título un lugar de encuentro: el despacho, el restaurante, la plaza, la calle, el departamento, la Plaza de las Naciones Unidas. En términos de relaciones espaciales, estas locaciones funcionan como *locus* de enunciación amorosa y política. La cita que Lissy y Jerry tienen en el restaurante en la escena III, por ejemplo, se ve interferida por la presencia de un mozo argentino que vive en Nueva York y que, mientras se realiza el pedido, dice: “de esos militares se podrá decir todo lo que se quiera... pero ellos pusieron orden. Allá la locura de antes no se ve más, esa es la verdad” (18). El comentario del mozo hace de la cena romántica, tópico común del *meeting* amoroso, una tribuna política, en la que Lissy explica que el pañuelo blanco es la marca de identidad que permite poner las cosas en su lugar. En esa misma cena, aparece una de las discusiones que circula entre Jerry y Lissy a lo largo de la obra, en relación con el uso del “nosotras”. Jerry la acusa a Lissy de haber borrado de su discurso el “yo”: ¿Por

²⁰⁹ El realismo costumbrista con fuerte presencia de ingredientes sentimentales se registra en las primeras manifestaciones de nuestro teatro desde las obras anónimas *El amor de la estancia* (1798) y en *El hipócrita político* (1820). También en ciertas producciones del teatro de inflexión romántica, como *Don Tadeo* (1860), de Claudio M. Cuenca. Para una mayor profundización, ver “Teatro nacional y realidad social”, por Susana Cazap y Cristina Massa, en *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista* (2002: 93).

qué pluralizás todo? *Hacemos* una vida como las demás... *Estamos* acostumbradas a tal cosa y a tal otra... (19). Lissy le explica: “Ya no soy más yo: soy “nosotras”. *Nosotras* fuimos... *Nosotras* hablamos... *Nosotras* vinimos...” (19). Lo que se pone en juego es justamente la posición enunciativa de los sujetos y de los discursos. El discurso amoroso, que reclama Jerry, se enuncia siempre, como dice Roland Barthes (2002: 17), desde su persona fundamental, que es el *yo*. El discurso de las Madres agencia, sin embargo, un *nosotras*. Esa disputa gramatical que la obra tematiza es, en efecto, una disputa política y amorosa: a lo largo de la obra el camino que Jerry debe hacer hacia una posible anagnórisis es el de comprender que amar a Lissy es amar un *nosotras*.

Por otro lado, para que ocurra la transferencia del discurso político es necesario que exista una lógica disensual. La obra plantea personajes/discursos que se definen como *adversarios*, encarnados por el mozo del restaurante y el periodista de la rueda de prensa que representa, a modo de metonimia, la voz del terrorismo en la prensa extranjera. A partir de estos dos personajes, Adellach construye la enunciación política, ya que para que esta exista tiene que haber cierto grado de *polemos* (a la manera griega, un sentido en disputa a través de discursos contrapuestos) o, como plantea Eliseo Verón, un *Otro negativo* (1996: 4). A su vez, todo discurso político carga con un destinatario positivo, un *prodestinatario* que establece con el enunciadador un colectivo de identificación, que se expresa en el *nosotros inclusivo*. El personaje de Jerry se mantiene, sin embargo, en una tercera posición, la del *paradestinataro*, sujeto donde está suspendida momentáneamente la creencia y, por ende, hacia él se dirige todo lo que en el discurso político es del orden de la persuasión. Jerry es, en consecuencia, el personaje que no sabe, que no termina de entender, el amante al que hay que informar porque su figura se complejiza aun más: entre él y Lissy pesa, sobre todo, el interdicto amoroso. Por eso, como anticipamos, la obra establece un desplazamiento del discurso amoroso entendido desde el *yo* hacia un discurso amoroso-político-humanitario que se rige bajo un *nosotros*.

El personaje de Jerry, su cuerpo amoroso, es el lugar donde la tesis encarna. Jerry no puede, hasta el final de la obra, pensar como unidad el sujeto amoroso (Lissy) y el objeto amoroso de su lucha, justamente ahí donde discurso amoroso y discurso humanitario no pueden escindirse. En ese procedimiento parece articularse el conflicto de la obra: ¿es posible la historia de amor más allá de la lucha por la verdad y la justicia? ¿Es posible, a su vez, una noción del *yo* que no sea, a su vez, un *nosotras*? ¿Existe Lissy Vernon más allá de la función metonímica que la integra en un colectivo mayor? Como en *Mater*, de Vicente

Zito Lema, como en *No somos inocentes*, de Norman Briski, Lissy Vernon es todas las Madres de Plaza de Mayo:

JERRY: ¡En *tu* caso! ¡Habla de ti, no en nombre de la especie entera!

LISSY: ¡Esto afecta a la especie entera! ¡Quien lo tolera se está arriesgando a que alguna vez le toque a su propia familia! ¡Viva donde viva! ¡Sea quien sea! (2004: 23).

La obra despliega un discurso humanitario de dos órdenes. El que tiene a Lissy como emisora, donde el testimonio, por su sumersión emotiva e íntima, aparece en el plano de la interioridad, doblegado porque el otro, el que escucha, tiene la aficción sentimental propia del amante. Y el que se inscribe en el espacio público, ese que Jerry ayuda a gestionar, a través de una rueda de prensa de las Madres en la que Adellach opera más bien sustrayendo y relocalizando el testimonio histórico. El procedimiento es el del *copy-paste* del archivo. Adellach trabaja sobre la operación de un calcado documental: en el recinto de las Naciones Unidas donde tiene lugar la rueda de prensa, asistimos a una transcripción referencial, tan afecta al realismo, donde la ficción parece sustituida por la documentación. En *Crítica y verdad*, Roland Barthes (1983) plantea que la visión crítica empieza con el *compiler*: no es necesario agregarle nada a un texto para deformarlo, basta con citarlo, recortarlo, cambiarlo de lugar y ubicarlo en otra parte para producir *un nuevo inteligible*. El crítico, explica Barthes, es un operador: redistribuye los elementos de la obra de modo de darle cierta inteligencia, es decir, cierta distancia (1983: 80). De algún modo, Barthes estaba anticipando la figura crítica de *posproducción* que Nicolás Bourriard (2009) acuñaría para pensar una operación dominante del arte contemporáneo: el artista que, a la manera de un DJ, interviene las pistas preexistentes para armar, desde lo que ya existe, una nueva cadena de sentidos. Entonces, la idea de *compiler* y, en su variante actual, de *posproducción* entra en filiación con el trabajo de Adellach en esta obra, donde la relación entre la producción periodística y el texto dramático es interdependiente. En la escena de la conferencia de prensa no pareciera existir incluso un proceso de edición, porque no habría mediación ni formalización, sino, más bien, lo documental aparece incrustado en la materia dramática con el efecto de presentarse *tal como fue*, sin artificios ni veladuras, como si en definitiva no existiera la mediación entre la ficción y el testimonio. En este apartado podríamos decir que Adellach no escribe, sino que copia y pega, trabaja con la materia previamente escrita por la historia, como pura *postproducción*,

poniendo en evidencia que no hay posibilidad de recrear o estilizar la voz de las Madres, sino que se trataría, más bien, de encontrar en el texto dramático un espacio de colocación de esa voz. Esto se ve claramente en la escena XI, cuando las Madres dictan su conferencia en el recinto de las Naciones Unidas:

LISSY: [...] Las primeras Madres, cansadas de burlas, afrentas y postergaciones, en todas las oficinas públicas, un día decidieron encontrarse para intercambiar experiencias... Cada una avisaría a cuantas pudiera... Todas llevarían un pañuelo blanco en la cabeza para identificarse (46, 47).

Por otra parte, el testimonio que aparece en crudo, sin intervenciones en ciertas zonas de la obra, también pareciera necesitar la forma de la ficción amorosa que lo calibra y, en definitiva, soporta y posibilita su emergencia. De hecho, al final de la obra, Jerry encarna la tesis, hace propio el discurso de Lissy, luego de vivir lo que él mismo nombra como “el mayor paseo por los infiernos que se vio desde el Dante hasta nuestros días” (40). El cuerpo del amante deviene en cuerpo amoroso/cuerpo significante. Si el recorrido de la obra pone al amor nunca como lo otro de lo político, hacia el final Jerry asume el vínculo amoroso al proponer acompañar la lucha de Lissy: “me enseñarás a vivir como tú vives... para que yo te acompañe...” (45).

No obstante, el desenlace es la separación. Lissy recibe un llamado en el que le comunican que tiene que regresar a Argentina para reconocer a una persona que ha salido de un psiquiátrico y que, aunque responde al nombre de Marcos y no de Hugo, presenta características físicas semejantes a las de su hijo. Lissy, que ya había ido a reconocer “ciertos huesos en un cementerio” y también “a un ahogado con alambres en los pies y las manos” (52), marca el punto de cierre del viaje de iniciación que había emprendido Jerry. Lo que para él sería un calvario continuo, para ella es el motor de la vida: “a mi me importa todo, menos acabar esta agonía [...] Porque el día que se acabe, ya no habrá esperanza” (52, 53).

Romance de Tudor Place termina ahí, en el punto límite al que llega el viaje de iniciación de Jerry, porque el romance también se cierra en esa región inaccesible donde lo político-humanitario puede ser transferible, pero, a su vez, donde no existe transferencia posible en el dolor. Y, sobre todo, en la convicción de que el dolor agencia una fuerza vital por la lucha de la “Aparición con vida”.

5. Una dramaturgia colectiva en el exilio

Parte de la comunidad de dramaturgos argentinos en el exilio fue configurando un mapa portátil de escrituras en las que se inscribió el reclamo por los derechos humanos, cristalizado en la figura de las Madres de Plaza de Mayo, entendidas justamente como lo opuesto al Estado. Como dice Silvia Schwarzböck (2015), en dictadura, dentro de la vida de derecha, la única institución que se ha transformado es la familia: “Madres, abuelas, hijos son quienes exigieron, frente a una estatalidad todopoderosa, *aparición con vida y castigo a los culpables*. A partir de esta exigencia, que se prolonga en democracia, la familia, en lugar de un aparato de Estado, como la escuela, la fábrica o la Policía, es lo contrario del Estado [...] la familia antidictatorial: la familia en clave de Antígona, no de Engels o de Althusser” (64).

Hemos propuesto aquí un cuerpo de textos situado en términos conceptuales y deslocalizado en términos geográficos: Vicente Zito Lema desde Holanda, Alberto Adellach y Norman Briski desde Nueva York. Esta serie hace del espacio perdido en el exilio una experiencia estética del espacio recobrado. Se trata de una dramaturgia transnacional que ocupa una franja de frontera, un margen en el borde interior del teatro argentino que, en un corte temporal sincrónico, hacia 1981 se encuentra reunido a partir de Teatro Abierto, la experiencia más visible de reacción frente a la dictadura.

Desde la marginalidad territorial, estos textos reclaman su parte en la lucha antidictatorial: son una respuesta geográfica diferida y establecen, al mismo tiempo, una presencia poética relacional. Esta serie se presenta como un complejo flujo simbólico, colectivamente formado; en definitiva, lo que se está escribiendo es un texto grupal, modulado por una voz colectiva: una comunidad que, desestabilizada geográficamente y desasida de cualquier programa conjunto, se presenta como un *nosotros* que interviene y habita desde la escritura el territorio forzosamente perdido. Sin embargo, no sería un colectivo transnacional homogéneo en tanto estos textos no direccionan ni pactan un determinado régimen estético. Tanto desde la diacronía temporal y geográfica en que se producen como desde la disimetría formal que presentan, esta comunidad se reúne en la heterogeneidad poética, aunque la denuncia (y el colectivo de las Madres como sujeto y objeto) se inscribe como fuerza de origen y destino de todos ellos.

De acá se desprenden tres conclusiones. La primera tiene que ver con el modo en que la historia política palpita en esta dramaturgia exiliar. En un paneo

transversal por el modo en que irrumpe el discurso de los derechos humanos en la arena internacional, vimos cómo los diferentes núcleos de un exilio desmembrado encontraron cohesión y propulsaron una lucha de agitación política (y también estética) desde las diferentes sociedades de acogida. La historiografía de los exilios políticos coincide en que los derechos humanos aglutinaron a una comunidad hasta allí dispersa y segmentada. En espejo, la radicalización de esta lucha recalca en la escritura dramática. La temporalidad en la que ocurre es, sin embargo, difusa: es lícito pensar, por un lado, un parámetro social anterior al de la escritura, aunque, también, al revés, la escritura prepara o anticipa discursivamente otras cuestiones. De todos modos, más allá de entender o no el problema de lo político ligado mecánicamente a lo dramático, existió un caldo de cultivo que impregnó estas dramaturgias en la medida en que todas ellas se miden con un real histórico que las moldea. Por lo tanto, en al menos dos sentidos aparece la clave exiliar: por un lado, estos textos hacen de la lucha organizada del exilio su materia poética; la marca política se inscribe en la letra. Por el otro, se pliegan conjuntamente a un texto mayor: el de la lucha del exilio político en el mapa continental. A la par de las denuncias escritas, de las manifestaciones públicas, de las acciones de AIDA, de los reclamos de los jueves en Buenos Aires y en Francia, de los trabajos periodísticos de Puiggrós, de los debates de la revista *Controversia* en México, a la par de todo el trabajo transnacional del exilio político, estos textos se pliegan, aunque de un modo periférico, al gran texto de la cultura exiliar: el exilio dramático como parte del coro de la tragedia argentina. Al mismo tiempo, como dijimos, se integran (en su lucha por *dar parte*) al acontecimiento de Teatro Abierto. Sin territorio, sin una voluntad programática conjunta y en la dispersión, estos textos podrían inscribirse en la cartografía teatral nacional que tuvo en Teatro Abierto su consagrado —y situado— espacio de reunión.

En segundo lugar, como vimos, los textos hacen de la denuncia su operación dramática central, pero esta aparece vehiculizada por diferentes vías formales. Ya sea a través de la palabra poética que circula por el “oratorio” infernal de Zito Lema, ya sea a través de la proclama inscrita en la letra y en el cuerpo de Norman Briski, ya sea a través del realismo cruzado por la novela sentimental en Adellach, no hay que ir a buscar la referencia afuera de estos textos. De modo inverso al caso de Teatro Abierto y a la dramaturgia escrita en la Argentina en dictadura, donde la metáfora²¹⁰ regula los textos,

²¹⁰ Nos referimos, entre otros, al texto de Graham-Jones (2000) que sostiene esta hipótesis, al trabajo de Trastoy (2003) que se refiere a la “dramaturgia elíptica” de Teatro Abierto

aquí la referencia aparece visible, a la mano, icónica, destacada y evidente. Si la dramaturgia argentina había encontrado en la metáfora el sitio concreto de emergencia para lo político, la serie que abordamos aquí se coloca en el terreno de la literalidad, incluso en los casos donde esa literalidad se mixtura con otras formas expresivas más opacas, como en el caso de Zito Lema. El exilio habilita la legibilidad y frontalidad de estos discursos. Los textos de este corpus no procuran velar la referencia, principio rector y a la vez punto de culminación de estos objetos, incluso asumiendo el valor operativo y acaso didáctico que de uno u otro modo portan. Esta serie hace de la materia de preocupación central del exilio político su *adentro dramático*.

Por otra parte, los textos ensayan distintos modos de escribir la violencia política y la lucha que emerge tras esa violencia. Zito Lema lo hace desde la falsificación de un “oratorio religioso”: trasmuta las formas poéticas propias del oratorio para que el rezo devenga en grito, la oración en denuncia. Briski lo hace a través de un poema escrito en una lengua fronteriza e interestatal; sin embargo, en el verso final, donde aparecen las Madres, su lengua partida por el exilio vuelve a armarse para nombrarlas enteramente en su lengua de origen. Finalmente, Adellach nombra el drama a través del realismo en clave de novela sentimental: la historia de las Madres desde su dimensión amorosa y universal.

Por último, los tres textos parecen proyectar una noción de exilio calibrada en el interior mismo de la escritura y en las figuraciones autorales que los textos proyectan. A pesar de que, si se miden los tiempos de escritura, la serie comienza en 1981 y culmina en 1985, todos los textos se escriben en posición de retorno. Establecen, de algún modo, una relación simbólica con el regreso al país perdido, en tanto portan una construcción de la imagen de sí mismos que —como en una autobiografía velada— se proyecta en el discurso dramático. Los tres textos recomponen algo del deseo colectivo, como si la figura de las Madres dotara a esta microcomunidad dispersa de un impulso que vuelve posible la escritura sobre la tragedia. Las Madres aparecen como una iridiscencia, permiten gestionar un deseo, un activo de vida que va a parar a la escritura. En este sentido, aunque las obras testimonian crudamente la violencia política argentina, hay en la figura de las Madres algo que propulsa, mueve y hace posible la representación. Y, a la vez, en la figura de las Madres aparece, también, un posible retorno, una esperanza que ponga fin al exilio.

81 y al estudio de Ordaz (1999) que afirma que en dictadura los autores solo podían expresarse a través de “la metáfora dramática” o el “sondeo psicológico” (442).

Los finales de las tres obras son semejantes. En Zito Lema, los últimos versos van cargándose de futuro: “pero tú, vida, seguirás con loca dulzura/ llamando a nuestra puerta/ seguirás obstinada y obstinada en esta plaza” (2015: 91, 92). En Briski, el final es una profecía del presente: “Las madres han parido el hijo nuevo” (2013: 90). En Adellach, el personaje de Lissy dice sus últimas palabras de agradecimiento a Jerry: “Si encontráramos muchas personas como usted en todas partes..., habría menos dolor sobre la tierra... y el amor tendría más oportu... nidades... más opor... tunida... des para hacer más feli... más felices a to... dos los seres que exi... ten y que...” (2004: 55).

Si en todos los casos, la dictadura había disuelto un nosotros, e incluso había logrado la fractura entre los intelectuales de adentro y los intelectuales de afuera, los tres textos reescriben y gestionan un *nosotros* y, en definitiva, en ese *nosotros* late la posición de retorno. Zito Lema regresaría, finalmente, dos años después y *Mater* encontraría múltiples versiones escénicas en democracia. Norman Briski culminaría su exilio serial con esa presentación que es, a la vez, compendio de su experiencia afuera y anuncio público de un retorno que se cristalizaría, finalmente, unos meses después. Por su parte, Adellach, como veremos a continuación, no dejaría nunca de establecer mediante sus textos una posición simbólica de retorno.

Esta reunión de la dramaturgia argentina en el exilio prefigura, a la vez, el último eslabón crítico al que llega esta investigación: la discusión sobre los retornos en la argentina democrática. ¿De qué manera la comunidad de dramaturgas y dramaturgos regresa o no al territorio argentino? ¿De qué modo la democracia vuelve a trazar puntos de retorno y filiaciones con el campo teatral de origen y, a su vez, de qué modo los retornos físicos y simbólicos son, a su vez, otra forma de reunión crítica en la heterogénea y múltiple experiencia de esta comunidad?

CAPÍTULO V

LA COMUNIDAD ANTE
EL RETORNO:
DERIVAS DE UN
¿DESENLACE EXILIAR?

LA COMUNIDAD ANTE EL RETORNO: DERIVAS DE UN ¿DESENLACE EXILIAR?

La propiedad es precisamente la relación desterritorializada del hombre con la tierra.

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI, *MIL MESETAS*

1. De desexilios y retornos

La comunidad transnacional de dramaturgas y dramaturgos argentinos en el exilio vuelve a reunirse frente a la problemática del retorno. Tanto para los que deciden volver como para los que efectivamente nunca retornan, la decisión frente al regreso es una problemática meditada, cavilada y enunciada: todos se unen, aunque sea, otra vez, imaginariamente, frente al regreso. De tal modo que la problemática de los retornos atraviesa un arco temporal cuyo punto de iniciación aparece tempranamente en las salidas (los exiliados van preguntándose por el retorno) y cuyo punto de culminación excede incluso la periodización trazada en este trabajo e insiste, todavía, en el presente.

Lejos de respuestas homogéneas y unidireccionales, la problemática del retorno presenta una serie de problemas diversos. Otra vez reaparece aquí la noción de comunidad que articulamos en el capítulo inicial, menos definida por aquello que estos sujetos tienen en común como por aquello que los une en la diferencia: la alteridad frente al retorno.

¿Regresa finalmente al país la comunidad de dramaturgas y dramaturgos exiliados? Esta pregunta se multiplica en otras: ¿Cuándo vuelven? ¿Cómo vuelven? ¿De qué modo el teatro argentino fue dando lugar y visibilidad pública a estos artistas? Las preguntas, aunque invertidas, tienen un diseño similar a las que planteamos en el capítulo inicial. Sin embargo, abren problemáticas específicas: casos de retornos definitivos, regresos temporales al país de origen y sucesivas emigraciones, permanencia en condición de exilio, expatriación e integración en el extranjero.

En el caso de las dramaturgas y dramaturgos del exilio es preciso delimitar que los retornos no se realizaron en todos los casos conjuntamente con la apertura democrática, de modo tal que la relación a veces naturalizada que

se establece entre democracia y retorno presenta complejas aristas de diverso signo²¹¹. Los tiempos de las experiencias individuales permiten visualizar que, a la par de lo sucedido con las salidas del país, los retornos no ocurrieron en un mismo período temporal, a la vez que no se articularon de un modo colectivo ni organizado²¹², a pesar de los intentos públicos de algunos protagonistas del campo intelectual para que esto sucediera, como el caso paradigmático de Osvaldo Bayer que hacia 1980 invitaba a trazar un plan de retorno colectivo, punta de lanza de otra polémica que regó las páginas del exilio²¹³.

²¹¹ Soledad Lastra (2014) señala que resulta necesario romper con el antagonismo categorial democracia/dictadura, a los fines de indagar en las tensiones políticas y culturales que los regímenes de posdictadura atravesaron y que evidencian importantes continuidades y rupturas en relación con el régimen político anterior. Así, algunas perspectivas circularon con eficacia política, entre ellas, las que enfatizaban en la democracia como un modo de vida ético, moral y "civilizado" en contraste con la "guerra" y la "violencia del pasado"; otros que utilizaron lo "democrático" como un calificativo de distinción frente a un "otro" (autoritario). A su vez, la categoría de "posdictadura" y de régimen político democrático es funcional para identificar los procesos de reconfiguración política que se desarrollaron en los años ochenta aunque uno de sus riesgos sea suponer que todo lo sucedido en los nuevos regímenes democráticos puede ser explicado por las dictaduras que los antecedieron. El término posdictadura permitiría entender que tanto la dictadura como la transición no son solo el pasado del presente democrático, sino que lo determinan en sus sentidos, en sus límites y en sus posibilidades de futuro (20).

²¹² En alusión tanto a las salidas como a los retornos, Cristina Siscar dirá: "El nuestro no fue un destierro en masa ni en simultáneo. Cada uno se fue por su lado, cuando pudo y como pudo, y del mismo modo regresó" (Boccanera, 1999: 59).

²¹³ En julio de 1980, en la respuesta de Osvaldo Bayer a Rodolfo Terragno, "Una propuesta para el regreso", aparece la voluntad de un retorno intelectual colectivo y organizado: "Sé que para muchos será peligroso. Para otros menos. Pero debemos llevar a cabo este plan en forma colectiva y no individual, basado en la solidaridad entre todos y en la mutua ayuda. En ese sentido, anunciar públicamente nuestro regreso sin esconder nada [...] Debemos vivir ya con el pensamiento en nuestro regreso. Convertir el café de Barcelona en una forja de ideas y pensamientos libertarios en nuestro propio suelo" (1980: 7). Luego, en la publicación de *Testimonio latinoamericano de octubre de 1982*, Bayer publica "El regreso de los intelectuales", donde dice que el exiliado a su regreso encontrará un país distinto, al que tendrá que integrarse sin renunciar a los motivos que lo llevaron a su lucha y, en consecuencia, a su emigración: un país que no sería el de la esquemática división entre los de adentro y los de afuera, sino entre aquellos intelectuales que aceptaron y fueron cómplices de los crímenes de la represión y aquellos que los combatieron. En sintonía con el pedido de Bayer, en otras geografías se trabajó por un retorno organizado y colectivo. Es el caso de los comités parisinos que acordaron la difusión de una solicitada "Por el derecho al retorno" que fue publicada en los diarios argentinos en 1983, en el momento de las primeras elecciones democráticas y que, en tanto exiliados, exigían el respeto al derecho del retorno irrestricto e incondicional a su país (CADHU - CAIS - COSOFAM. Grupo de trabajo por el retorno de los exiliados argentinos en Francia, París, 20 de octubre de 1983) (Franco, 2008: 268).

En el marco de graduales signos de apertura política, los regresos comenzaron a realizarse en dictadura, por goteo, aisladamente, dando paso a otros regresos que se establecieron en la transición democrática. Como veremos, muchos casos se postergaron y concretaron por fuera de estos períodos mencionados. Finalmente, el amplio arco de dramaturgos argentinos presenta experiencias de no retorno²¹⁴, sujetas a ritmos particulares que abordaremos en estas páginas.

Antes de avanzar, es preciso calibrar los alcances del término *retorno*. Tal como señala Soledad Lastra (2016), una serie de artículos y de informes producidos para diagnosticar cuáles eran los distintos aspectos que intervenían en una mejor adaptación de los exiliados en su regreso a la sociedad argentina²¹⁵ aportaron las categorías de “retorno/retornados”, palabras que también fueron utilizadas por los propios protagonistas y por las organizaciones sociales y estatales que se crearon para recibirlos. Otros términos fueron adoptados para entender la experiencia, entre los cuales uno de los más difundidos ha sido el de “desexilio”, acuñado por Mario Benedetti en su famoso artículo publicado en 1983 en el diario uruguayo *El País*²¹⁶. Para plantear el problema del desexilio, Benedetti hace emerger otro: el debate tan mentado entre los que se fueron del país y los que se quedaron:

Todo dependerá de la comprensión, palabra clave. Los de fuera deberán comprender que los de dentro pocas veces han podido levantar la voz; a lo sumo se habrán expresado en entre líneas, que ya requieren una buena dosis de osadía y de imaginación.

²¹⁴ Para calibrar porcentualmente este fenómeno es preciso entender, a modo de ejemplo, que casi el 50 % de la comunidad argentina de exiliados en España no volvió con la democracia. La inestabilidad económica produjo un mayor flujo de desplazamiento a este país durante los 80 y una vez más al principio de los 2000 (En Sznajder y Roniger, 2003: 71).

²¹⁵ Entre otros, el estudio de Héctor Mallea y Frida Szwarcberg (1985), centrado en aspectos económicos y psicosociales del retorno; el de Alfredo Lattes y Enrique Oteiza (1986), compilación sobre democratización y retorno de expatriados en el período 1955-1984; el trabajo de Enrique Oteiza y Roberto Aruj (1987), focalizado en las problemáticas de retorno de los hijos del exilio; y el estudio comparativo de Lelio Mármora y Jorge Gurrieri (1988) sobre las diferentes políticas de las sociedades argentina y uruguaya ante el retorno de sus exiliados políticos.

²¹⁶ El propio Pavlovsky, en *La ética del cuerpo* (2001: 79), retoma el concepto de desexilio, que era utilizado por su amigo y colega psicoanalista Hernán Kesselman, para analizar la conflictiva readaptación del regreso.

Los de dentro, por su parte, deberán entender que los exiliados muchas veces se han visto impulsados a usar otro tono, otra terminología, como un medio de que la denuncia fuera escuchada y admitida. Unos y otros deberemos sobreponernos a la fácil tentación del reproche. Todos estuvimos amputados: ellos, de la libertad; nosotros, del contexto (Benedetti, 1983).

Al debate sobre el retorno se llega entonces suturando un debate previo, el que tuvo como protagonistas a los que se fueron y a los que se quedaron. Evitar la continuación del desacople entre la realidad de los de “dentro” y los de “fuera” implicaba acaso el esfuerzo de una refundación en términos de un “nosotros”, aunque ese “nosotros” nunca pueda ser homogéneo ni construido unívocamente por todos los frentes. Desde esta plataforma de enunciación, Benedetti introduce el término *desexilio*, palabra que inscribe la experiencia del exilio conjuntamente con el prefijo *des* que porta la negación; indica una fuerza inversa a la del exilio, pero, a la vez, contiene en sí misma esa experiencia. Las derivaciones semánticas para nombrar esta experiencia alcanzaron también al término *postexilio*²¹⁷, cuya connotación funciona opositivamente respecto de la anterior, marcando una continuidad del exilio en la experiencia del retorno. El prefijo *post* subraya lo que *queda* del exilio, es decir, el exilio como una experiencia de temporalidad inacabada. La palabra ex-exilio tiene, en contrate, el problema de que, aún nombrando la experiencia, resalta su caducidad: el prefijo de origen latino *ex* señala un “fuera” o “más allá”, tanto en términos espaciales como temporales.

Finalmente, elegiremos hablar de retorno, cuya palabra de ningún modo implica del todo un comienzo, un grado cero, pero sí permite calibrar el término desde una problemática que instaure nuevas figuraciones y condiciones de análisis. Retomando la investigación de Soledad Lastra, utilizaremos la noción de “retorno político” para de este modo subrayar un tipo de regreso estrechamente vinculado a las condiciones políticas del régimen autoritario que dio origen a los exilios (2014: 22). De todos modos, los procesos de retorno que aquí serán analizados de modo exploratorio y atento a las experiencias subjetivas de los propios dramaturgos y dramaturgas cargan marcas singulares que de ningún modo pretendemos reificar a través de esta elección léxica.

²¹⁷ Tal es la categoría que utilizan Sznajder y Roniger (2013) en su estudio, aunque oscilando con la otra de *desexilio*.

En este capítulo final partiremos de un texto inédito del dramaturgo Alberto Adellach, que subraya algunas preguntas que circulaban públicamente en la época sobre los exiliados, y que permite dimensionar los temores que circulaban en el campo social ligados a regresar o no a la Argentina. Los estigmas de sospecha, los miedos del regreso, las trabas legales, la inserción laboral en los respectivos países de destino formatearon los imaginarios de retorno. Hacia 1982, Alberto Adellach escribía “Los retornos”, un texto inédito y crepuscular en el que de algún modo late su decisión, luego definitiva, de no regresar. Este capítulo continúa con tres apartados que, con base en las voces de los protagonistas, proponen un mapeo por dos instancias históricas de retorno: la primera se centra en los regresos que se efectuaron en dictadura. Aunque temporalmente dispersos, algunos de estos retornos tuvieron en el ciclo Teatro Abierto 1981 un espacio público de relocalización y reinserción en el campo teatral de origen. En segundo lugar, plantearemos los retornos que se realizaron en la apertura democrática y, por último, una descripción de aquellos autores que no retornaron y cuya obra se inscribió en diversas geografías del mundo.

2. Alberto Adellach: una cartografía del dilema sobre el retorno

Como cronista del exilio, Adellach escribe hacia 1982 un texto inédito titulado *Los retornos* (En Adellach, 1986). Dos años antes, la discusión sobre los retornos se instalaba desde diversas líneas argumentativas en la revista *Controversia*. Allí Héctor Schmucler planteaba que dos tentaciones entrelazadas surcaban el imaginario de los exiliados: la primera, crear el “país imaginario” al que el exiliado se promete regresar, un país que ya es otro; la segunda, cristalizar al país en el momento en que se lo dejó: “atesorar la fotografía del país pasado y entender —como ocurre con la imagen instantánea— que esa placa inmóvil es la realidad” (Schmucler, 1980: 5)²¹⁸. En el mismo número, Rozitchner se pregunta qué significa el exilio y en su tentativa respuesta pulsa la noción de retorno: significa “recuperar el derecho de nuestra plenitud personal,

²¹⁸ Nos referimos a “Los argentinos y el exilio. La argentina de adentro y la argentina de afuera” (1980: 4, 5). Por su parte, el crítico literario Hugo Achúgar, en “Entre dos orillas, los puentes necesarios”, también recreó la experiencia del retorno uruguayo a través de la metáfora fotográfica de Schmucler: “La foto está movida. Nos encontramos con que el Uruguay al que se vuelve no es exactamente el Uruguay de los presos o el de los que se quedaron” (En Sosnowsky, 2014: 242).

de nuestra acción política que tuvimos que dejar, el de definir con nuestra actividad en el exilio una modalidad de retorno posible, lo cual entraña reconquistar ese derecho del que se nos pretende despojar” (Rozitchner, 1980: 7). Para Rozitchner, al igual que para el cuerpo teórico-crítico de la revista *Controversia*, el retorno imprime necesariamente la reflexión sobre la derrota política: a la distancia y ante el retorno, hay que seguir construyendo los elementos críticos para entender el vacío que ahora viven los exiliados, un vacío que en la propia patria había sido “llenado con la fantasía y la imaginación” (8). En el número siguiente de *Controversia*, en marzo de 1980, un artículo titulado “El exilio y el retorno: A saudade mata a gente... también el regreso a un país que ha cambiado” refuerza desde el retorno brasileño la hipótesis de Schmucler: el primer choque que vive el retornado es eminentemente físico, el paisaje urbano se ha modificado, las antiguas referencias ya no están ahí, la geografía imaginada dista de ser la geografía ahora experimentada: “Es inútil buscar ese viejo café de la esquina donde uno se encontraba para discutir el futuro del país y del mundo. En su lugar habrá probablemente un *parking* o un edificio de treinta pisos”²¹⁹(de Sá Rêgo, 1980: 28). El artículo pone de manifiesto uno de los miedos que Adellach tramitará en su texto, vinculado con los resquemores internos y con las distintas mediciones en la escala de las víctimas del terrorismo de Estado:

No es difícil escuchar reflexionar cosas como “mientras nosotros nos aguantábamos los años negros de la represión, ustedes hacían doctorados en la Sorbona y ahora vienen con esos diplomas a quitarnos nuestro trabajo”. Por supuesto, la respuesta de los exiliados es inmediata y también desatinada: “mientras nosotros soportábamos el sufrimiento del exilio, ustedes se ocupaban de hacer su carrerita profesional (Adellach, 1980).

²¹⁹ Este tópico es reforzado por Nicolás Casullo en *Tierra que anda*: “Uno pasa a ser, perpetuamente, como diría Benjamin, el narrador “que viene de lejos”, pero, en este caso,— a su paraje. Para una generación que nos habíamos formado políticamente en el destino manifiesto y heroico de un proyecto popular y nacional intransferible, que habíamos incluido en eso las claras herencias que nos destinaban, la posterior derrota, las muertes cuantiosas, el regreso al hogar, las ausencias, las verificaciones, las mutaciones del alma, nos devolvieron una patria donde ya los años de exilio habían trazado distancias impronunciables con respecto a lo propio” (1999: 115).

Hacia septiembre de 1980, Mario Molina y Vedia plantea dos focos de análisis para pensar los retornos. El primero es casi un panegírico respecto del retorno entendido como un derecho: el regreso al país debe ser defendido, reclamado, exigido. Incluso, Vedia hace de la banalización una hipérbole argumentativa: “Tenemos derecho aunque solo sea para ir a comer en Las Cuartetas o ver los goles de Luque” (16). A la par, pide (el tono es el de una carta abierta a los exiliados) no mitologizar la experiencia del exilio: “Pero no hagamos un mito de no estar en un país donde los que realmente tienen un mínimo de dignidad y conciencia no pueden vivir tranquilos porque en cualquier momento los ‘chupa’ el aparato represivo de la dictadura militar” (16). El retorno es una vez más una vía argumentativa para hacer emerger otro tema: los que se fueron y los que se quedaron.

Esto vuelve de manera aun más enfática en otro conocido debate que alimenta las páginas de *Controversia* y que tiene como protagonistas a Bayer y Terragno. El artículo ya mencionado de Bayer, “Una propuesta para el regreso”, exhorta al núcleo de exiliados a llevar a cabo un plan colectivo de retorno, con anuncios públicos, “sin esconder nada” (1980: 7). Para Bayer, *estar en el exilio debe ser estar regresando del exilio*²²⁰. En la respuesta de Terragno, “Privilegio que duele aprovechar”, aparece nuevamente el traslado de la polémica por el retorno a la polémica por el privilegio:

¿Se puede pedir una descripción más explícita de un privilegio? Después de cuatro años, cuando han amainado los tiros, iríamos a demostrarles a los héroes anónimos que nosotros —protegidos por The New York Times, el Pen Club y el Vaticano— somos capaces de volver. Volver, además, no para integrarnos a las penurias cotidianas, sino para trasladar al exilio; para vivir aislados dentro del propio país, gozando de un estatus protector y viajando al extranjero para seguir gritando la verdad a lo lejos” (1980: 6).

En estos textos de *Controversia* aparecen diseminados muchos de los puntos que hacen de la problemática del retorno un tema zigzagueante, que involucra y arrastra otras preguntas. Por un lado, ¿se vuelve al país que se dejó? Por el otro, ¿cómo se vuelve? ¿A través de un plan colectivo o mediante decisiones

²²⁰ Cabe recordar el filme documental *Cuarentena* de Carlos Echeverría (1984), que aborda el retorno al país de Osvaldo Bayer.

individuales y aisladas? En la pregunta del retorno reaparece la condición exiliar tensionada entre dos imaginarios opuestos, dicotómicos: como estigma (vuelve el *huido*; el *privilegiado*; el que *está vivo*) o como mito (vuelve el que *resistió* afuera; el que *padeció* la extranjería; el actor social que *luchó* contra la dictadura).

Las tensiones que suscita la problemática del retorno son el punto de partida del texto de Adellach. El primer cuadro que plantea el dramaturgo exiliado es el de la escisión —nunca zanjada— entre el país de origen y el país de destino. Adellach reconstruye diálogos de exiliados que traman el retorno. A partir de un alto grado de estilización formal, lo hace al borde de la parodia, emulando un “lenguaje nacional” fonéticamente exacerbado:

¿shabé qué pasha, loco?... Que yo eshtraño aquello. Esh una cosha que ya no doy má” / “¿Vishte que Garshía Márque habla del shabor de la guashaba? Yo podría escribir un broli entero sobre el olor del bizcochito con grasha” / “Los mejica se están peleando todavía con Hernán Corté (En Adellach, 1986: 201).

En esta imaginaria reproducción testimonial que plantea Adellach²²¹ aparece, por un lado, la exacerbación de la lengua materna perdida (se habla un lunfardo excedido); por el otro, en posición de retorno, el país que se deja debe ser denostado: al retorno se llega por desear el país perdido, pero también por rechazar el país adoptado. También, como dramaturgo, para Adellach el exilio se inscribe en las opciones léxicas disponibles y en las variantes dialectales que brindan la lengua de origen y la lengua de adopción para la construcción de una frase. Recrea los distintos modos de nombrar lo mismo en sus respectivos países de residencia: “no me cargués” (en Argentina); “no te quedes conmigo, tío” (en España); “no me vaciles, carnal” (en México); “¿me estás bufando, bro?”, entre los puertorriqueños de Nueva York (203). En este sentido, el retorno para Adellach implicaría el retorno a la lengua materna. De hecho, en este primer cuadro descripto, el efecto de extrañamiento que produjo la salida involuntaria del país aparece asociado a un proceso crítico sistemático: las costumbres, la cultura y la propia lengua del país de adopción revelan una serie de lógicas, disposiciones, códigos y prácticas tan diferentes a las experiencias

²²¹ Adellach trafica procedimientos propios de la dramaturgia y los traslada al terreno de la crónica: la invención de diálogos es la materia prima de sus textos periodísticos y, a la vez, las señas de cómo persiste su dramaturgia camuflada en otro género.

previas de los argentinos que no logran ser naturalizadas. Las hipérboles del texto adellachiano podrían subsumirse en la siguiente frase: todo reenvía inequívocamente a la condición de exilio.

Esta figura es la que Soledad Lastra recrea en su estudio sobre retorno: una de las marcas más recurrentes para pensar la vuelta al país tuvo que ver con las narrativas que hicieron del exilio una experiencia de desarraigo y extrañeza. La idea del retorno asociado a un modo de “sanar” las heridas del destierro tuvo lugar en diferentes medios públicos desde 1982 y cada vez con más resonancia ante la proximidad de las elecciones presidenciales. Como cuenta Lastra, las notas sobre el exilio²²² eran producidas por los mismos exiliados que enfatizaban sus deseos de regreso y, entre estas, Jacobo Timerman calificó al destierro como “una experiencia traumatizante”, “sumamente dolorosa que abarca todos los aspectos de la vida de una persona” (*Clarín*, 1983). La nostalgia, que roza la parodia en el texto de Adellach, fue subrayada en la transición democrática a través de los regresos de artistas y personalidades de la cultura²²³ que, continuando con Lastra, testimoniaron sobre la dimensión desgarradora del exilio y explicaron el regreso como un “impulso emocional” que respondía a una “necesidad de patria”.

Entonces, por un lado, Adellach muestra el efecto “terapéutico del retorno”, el mismo que otro texto suyo²²⁴ subraya a partir de la escena de la euforia que viven tanto Humberto Constantini como Pedro Orgambide²²⁵ y David Viñas ante sus inminentes regresos al país. Constantini llama a Adellach, “con su tono nasal y su voz premiosa”, y le cuenta que ya tiene el pasaje de vuelta, entonces ya no duerme, no lee, no escribe, no come:

222 Debe destacarse que, aunque había entonces variadas noticias que se preocupaban principalmente por los regresos de artistas, intelectuales y escritores, de acuerdo con Sosnowski (2014) estas fueron ocasionales en relación con la oleada de informaciones, fotografías y datos inquietantes sobre los crímenes de la dictadura militar, de manera que el interés por el tema fue breve y de corto alcance.

223 Dado el carácter comparativo de la investigación de Lastra, aparecen mencionados artistas uruguayos y argentinos de los cuales hubo una difusión pública de sus respectivos retornos: Mercedes Sosa, Miguel Ángel Estrella, Alfredo Zitarroza, Los Olimareños, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, entre otros.

224 Nos referimos a “La euforia”, texto inédito de 1982.

225 Jorge Bocanera (1999) dice que el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para Refugiados (ACNUR) les posibilitó el regreso en enero de 1984: “Volvimos en el mismo avión junto con Pedro Orgambide. No fue un viaje cualquiera de una orilla a otra. Constantini repetía, a quien quisiera escucharlo, que vivió fuera del país exactamente siete años, siete meses y siete días. Disfrutó poco de la vuelta, falleció a mitad del 87” (16).

—Tengo hambre y no me preparo un huevo frito...
 —¿Por qué?
 —Porque después hay que lavar la sartén.
 ¿Y a quién se le ocurre lavar sartenes cuando tiene un pasaje para el día diez? (En Adellach, 1985: 207).

Para Orgambide el retorno es también una suerte de obligación, una demanda histórica: se regresa al país porque llega la democracia. Aunque Orgambide tenga, como apunta Adellach, una casa armada, un trabajo, una columna periodística y un hijo nacido en México: “Sí, con todo eso me vuelvo”. Al igual que David Viñas, para quien el retorno es una urgencia, un acto impostergable; cobra el sueldo el viernes y se va el sábado, en el primer vuelo donde quede un asiento libre:

—Pará un cachito, David... ¿Cómo vas a gastarte el sueldo en el viaje? Y después, ¿de qué vivís?
 —No sé. No me interesa.
 —Andá a las Naciones Unidas, por lo menos. Pedí el pasaje ahí. Se lo dan gratis a todo exiliado que lo requiera. No te lo van a negar justamente a vos [...].
 —Está bien, lo intento. Pero, si empiezan con postergaciones y milongas, planto todo y me voy. ¡Por cuenta propia! (208).

De manera inversa, Adellach pone a convivir la alegría del regreso con los temores que el regreso suscita²²⁶. Por ejemplo, el retorno aparece asociado al miedo represivo, la evaluación en torno a si es posible regresar en dictadura: “Porque el Toto volvió y no le pasó nada, ¿viste? La negra fue y vino. Pensá lo que es la Negra. Problemas hay, ya se sabe. Pero aquello es aquello”. Como un caleidoscopio que va mostrando yuxtapuestos los imaginarios de retorno, otro de los diálogos que reproduce Adellach se centra en la falta de trabajo:

²²⁶ Dentro de la escena de la euforia, Horacio Salas responde frente a la pregunta sobre si existe o no el desexilio: “Sí, por supuesto. Pero con varias ventajas con respecto al exilio. Uno vuelve a su país. No importa que uno deba empezar casi desde cero, que deba hacer currículum como si nunca hubiera hecho nada. Yo tenía la impresión de que me habían dado una inyección de energía. Miraba la ciudad como si fuera nueva, pero con una cosa muy importante a favor: recuperaba su historia. Por otro lado, viví toda la euforia de la vuelta a la democracia, fue una experiencia inolvidable” (1999: 189).

“No hay laburo, por ahí llegás y te comen los piojos”. También, lo que él determina como “el retorno sucio o melindroso”, de aquel que va a hablar con el embajador o el agregado militar. Y la contracara: el “retorno estremecido o limpio”, del que no aguanta más y decide volver a pesar del miedo (204).

En esta suerte de polifonía del retorno, Adellach arma distintos esquemas que tuvieron alta representación dentro de los imaginarios exiliares. Las frases: “¿Hiciste guita, loco?... ¿Viviste a lo bacán?” sintetizan el modo en el que la amplia proyección de los sintagmas emitidos por el terrorismo (“el caviar del exilio” o “las vacaciones doradas”) calaron en el imaginario de los de afuera y de los de adentro²²⁷. La otra figura es la recurrente comparación entre los que se fueron y los que se quedaron: “¿Porque, sabés lo que fue esto?”²²⁸ (204).

En “La euforia”, la incertidumbre frente al proceso democrático que está por iniciarse lo lleva a Adellach a esbozar unas líneas que serán anticipatorias respecto de su sostenida indecisión frente al retorno. Lo hace a través de una anáfora que, bajo la estructura del condicional, pone a proliferar una serie de parámetros no negociables sobre el retorno:

Si no hay juicios, si no hay comisión bicameral, asistida por Madres, Abuelas y demás organizaciones de familiares o defensoras de los derechos humanos; si no hay criterio, analizando el delirio (no los “excesos”), si no hay ajustes en la deuda externa para reducirla a lo que es (aunque sea mucho) desligando el entongue, la porcachona cometa; si no se saca de culo a los

²²⁷ En el prólogo a las obras completas de su padre, su hijo Esteban dirá: “aquellos que alguna vez hablaron del caviar del exilio no pudieron haber compartido ese caviar con mi padre” (Adellach, 2004: 6).

²²⁸ Las percepciones del exilio como una condición “privilegiada” fueron sostenidas por muchos exiliados y tuvieron su representación más difundida en el texto de Terragno (1980). Entre las distintas representaciones de ese tópico, el exilio fue pensado como un privilegio en sí mismo, dado que fue una opción que principalmente tuvieron las clases medias. Otras representaciones estuvieron focalizadas en las condiciones laborales y de formación profesional que algunos exiliados lograron afuera. Como señala Lastra, también se consideraba “privilegiada” la misma posibilidad de estar vivo frente a otras experiencias represivas en las que muerte y torturas eran la marca principal: “Los sentidos del “privilegio” fueron heterogéneos para los exiliados argentinos y muchos también los discutieron y negaron porque enmascaraban la “dureza” de la experiencia exilar. Las respuestas que circularon en los medios para discutir el “privilegio” fueron elaboradas por algunos exiliados y apuntaron a mostrar el “desgarro emotivo” y el impacto en lo cotidiano del destierro, pero sin abrir los debates sobre la naturaleza política de esa salida” (2014: 89, 90).

emisarios del Fondo (pues, ya se sabe: donde está el Fondo no hay progreso, no hay soluciones ni salida posible); si no se tocan las tierras improductivas, ni se capitaliza al país —antes que a las personas— con las exportaciones; si no se mantiene el comercio con el Este (¿o es que ahora solo ellos pueden comerciar con el Este?). En fin, si no se muestra que el gobierno gobierna, y que lo hace en profundidad, con rotundidad de ideas, capaces de convocar no al éxito seguro (que es un chanteo), sino a justificadas esperanzas... lo mejor será no llamarse a engaño; no abdicar del exilio que es siempre admonitorio; y conservar el ruego ante los amigos, los mismos que regresan en plena euforia (210).

Como una suerte de premonición, finalmente Adellach no va a abdicar del exilio, ese lugar que demarcará su posición de resistencia.

3. Retornos en dictadura

Como señalamos, los retornos se jalaron a lo largo del tiempo y algunos dramaturgos regresaron en plena dictadura. Vivieron, en efecto, la doble experiencia del “adentro” y del “afuera”: formaron parte de “los que se fueron” y de “los que se quedaron” (las comillas hacen eco de la fraseología propia del debate de la época).

Ricardo Halac, quien había salido tras repetidas prohibiciones hacia México en 1975, regresa a Argentina a finales del mismo año y vive, tempranamente, las experiencias sucesivas de exilio, retorno e insilio. A pesar de que su estancia en México dura solo siete meses, Halac entiende su regreso como una suerte de *reemigración*, dejando entrever que la experiencia del retorno es experimentada como un segundo exilio:

Y aunque yo tenía trabajo en México, me quise volver. Entonces vuelvo en diciembre del 75, trayendo muchas cosas de México, en mi casa tengo muchas cosas que arrastro del exilio: un árbol de la vida, que es algo que inventaron los aztecas [...]. Lo que es importante es que cuando volvés ese lugar en el que estuviste exiliado es parte de tu vida, se incorporó a tu memoria, a tus afectos, ya no te va a abandonar ese lugar, el lugar del exilio es

parte de tu vida, no lo dejás atrás, te lo llevás con vos (Halac, 2017).

Su retorno coincide con el comienzo de la dictadura y con su nombre en las listas negras. Figura del exiliado que sale del país por sucesivas prohibiciones, retorna rápidamente y sufre otra prohibición:

Muchos me decían que me quedara en mi casa, que no hiciera ruido. Y un día salgo, voy a un estreno y ya me amenazaron de vuelta. No me fui. Me fui a otra casa, pero me quedé. Ya no me iba a ir. Ahí supe que no podía hacer más televisión o cine [...]. Formé parte de la lista negra, gente que no podía expresarse, excepto en teatro, en teatro se podía (Halac, 2017).

Por fuera del excepcional caso de Halac, uno de los primeros retornos en dictadura es el de Pacho O'Donnell. Su testimonio deja entrever que en los regresos pesa un criterio y un análisis personal en torno al exilio como prohibición: *cuándo volver* fue la pregunta que lo acompañó en el exilio²²⁹. Una tentativa respuesta personal estimula su regreso, conjuntamente con la posibilidad de reinserción, finalmente trunca, en el teatro oficial:

Yo volví precozmente, a fines del 70, yo me había propuesto volver cuando bajaran las desapariciones, mirá vos qué criterio, a medida que fueran disminuyendo mi idea era volver para trabajar por la democracia... (O'Donnell, 2017).

Kive Staiff, por entonces director del Teatro San Martín, le había escrito a Pacho O'Donnell por la obra *Imágenes*, con la intención de montarla en el Teatro San Martín, estímulo que reduplica su intención de retorno. Luego, recibe un telegrama que le anuncia que, por razones administrativas, se suspende la presentación de *Imágenes*:

²²⁹ En la entrevista realizada, O'Donnell explica que el exiliado está siempre programando su retorno: "En el fondo estás haciendo todo para regresar. Y tenés miedo de tener un éxito... Sos capaz de sabotearte las oportunidades más maravillosas, te invitan a participar de un grupo de dramaturgos y te olvidás, llegás tarde, no vas... Tenés miedo de que te vaya bien... Cuando tenés una posibilidad, algo hacés para arruinarla... El tema era regresar" (O'Donnell, 2017).

Está claro que ha sido un tema de censura. Yo me junto con mi entonces mujer y decidimos, qué hacemos, nos habíamos hecho la idea de volver y era evidente que Argentina no nos esperaba. Igual decidimos volver y volvimos a fines de los 70. Fui uno de los primeros exiliados en volver, en un acto de coraje e irresponsabilidad. Lo voy a ver a Kive y le digo qué pasó: fue la Marina, me dice, como si me dijera, no sé, me fui a tomar un café al bar de la esquina. Me lo dice sin sentimiento. Y le digo, ¿vos te das cuenta que censuraste una obra mía? (O'Donell, 2017)²³⁰.

Por su parte, durante el mismo año, retorna de Barcelona Griselda Gambaro. En su testimonio reaparece la dimensión conflictiva del regreso como pérdida. Gambaro vuelve cuando agoniza el régimen de Videla:

Si irse fue un golpe fuerte, también fue un golpe fuerte volver. Después de seis meses de pelear conmigo misma, me había adaptado muy bien a Barcelona, donde además estaba rodeada de amigos cercanos que habían emigrado antes. Volver fue enfrentarse con muchos problemas. Incluso para mis hijos, que en Barcelona iban a un colegio de régimen bastante libre, con el pelo largo, sin uniforme... Fue duro adaptarse a la disciplina escolar de esos finales de la dictadura, que imponía el pelo corto, el silencio, no formular preguntas... en fin. [...] Pero, bueno, también como contrapartida pude abrazar a mi madre, que ya era muy anciana, recuperé el contacto con aquella parte de la gente que aún se mantenía entera, reencontré a la gente de teatro. Creo que por las incitaciones de la gente de teatro que me seducía pidiéndome obras (se ríe), yo volví a la dramaturgia (En Berlanga, 2011).

En el final de su testimonio, aparece la dramaturgia narrada como un lugar: “volví a la dramaturgia”. En consonancia con lo expuesto previamente, si para muchos dramaturgos y dramaturgas la escritura teatral no fue, en efecto, un *lugar* en el exilio, el retorno al país implicó asimismo un retorno a la escritura.

²³⁰ Este hecho es referido también en *La confesión de Pacho O'Donell* (2014) y en el documental de Andrés Di Tella, *Prohibido* (1997).

Eduardo Pavlovsky regresa de su exilio en España en 1980. El estreno de su obra *Cámara lenta* marcó su regreso a la escena argentina. Su experiencia de retorno es referida en el libro *La ética del cuerpo*:

No era momento para ponerse a discutir por todo lo que había pasado. Nunca como entonces titubeé tanto sobre cómo volver. Dudé sobre lo que quería hacer: si la profesión como terapeuta grupal o el teatro. Fue una época de grandes planteamientos. *Cámara lenta* fue lo mejor que me pudo pasar para entrar al país después del exilio: es una pieza reparadora, metafóricamente política. Me tocó trabajar con Carlos Carella y Betiana Blum. Ensayamos mucho tiempo y estrenamos en el teatro Olimpia en abril de 1981. Seguimos en cartel hasta fin de octubre y trabajamos de martes a sábados²³¹ (Pavlovsky, 2001: 101).

Tanto en Halac como en Pavlovsky, O'Donnell y Gambaro, volver al país fue una decisión individual o familiar, donde no existió un espacio social o colectivo de debate en la resolución del tema. El valor de los factores afectivos, emocionales y profesionales de algún modo relativizaron o, al menos, sirvieron de contrapeso a las circunstancias políticas represivas que todavía operaban en la Argentina. Como señala Franco, las investigaciones sobre el tema confirman la percepción de que en la mayoría de los casos el móvil del retorno no estuvo ligado tanto a la relación con los países de destino, sino a la relación identitaria con la Argentina:

Por eso, justamente, las dificultades que se les presentaron a muchos emigrados al volver están más vinculadas a lo psicológico que a lo material, al impacto de dejar una vida para construir otra y a la desadaptación resultante de encontrarse con un país que ya no respondía a los imaginarios previos en los que habían forjado sus identidades como argentinos (Franco, 2008: 287).

²³¹ *Cámara lenta* signa el arco temporal que cubre el exilio de Pavlovsky: comenzó a escribirla a fines de 1977; cuando lo fueron a buscar a la casa temió por los borradores de la obra; finalizó la escritura en el exilio y la estrenó a su retorno.

El retorno de Pavlovsky impulsó asimismo el de su compañera en el exilio, Susana Torres Molina. Su testimonio revela la experiencia contraria: al temor de regresar en dictadura, se suma una promisorio inserción en el campo teatral y cultural madrileño, donde estrenó *Extraño juguete* y filmó *Lina y Tina*, cortometraje documental sobre dos actrices exiliadas en Madrid, Lina de Simone y Tina Serrano. Torres Molina, en su retorno, vive como pérdida el país que le dio asilo. A la manera en que lo narra Boccanera, frente al retorno “los países son espejos donde la imagen se desliza interminablemente, de uno a otro, en una especie de cinta Moebius” (1999: 22). Torres Molina dice:

Con Tato e hijos volvimos a fines del 80. Yo no quería volver, me sentía muy a gusto en Madrid. Estaba en un momento de intensa producción creativa. Tato extrañaba mucho, todo. La ciudad, sus hijos, sus pacientes, los grupos, el teatro, los amigos. Apenas le dieron un semi ok dijo que quería volver. Todavía estaba la dictadura militar. O sea que nuestros tiempos y sensaciones eran muy distintos. Yo volví acompañándolo, pero no por un deseo personal de volver. Todavía me resultaba muy siniestra la situación en el país. Había escrito *Y a otra cosa mariposa* en Madrid y estaba en tratativas de hacerla allá, cuando Tato decidió la vuelta²³² (Torres Molina, 2015).

Estas experiencias de retornos en dictadura no son, en ninguno de los casos, exploratorias, sino que se presentan como retornos definitivos. A fines de 1980, el caso de Diana Raznovich es el de una exiliada que vuelve al país para volver a irse: un retorno en posición de exilio. Por elección, Raznovich se

²³² Al regresar al país, Torres Molina se contacta con directoras mujeres: Inda Ledesma, Alejandra Boero y Laura Yusem para ofrecerles la obra. Finalmente, decide dirigirla ella misma y convoca a las actrices Silvia Baylé, Analía Agullo, Elvira Onetto y Lina de Simone (las últimas dos, compañeras del exilio). La obra se estrena a finales de 1981 en la Sala Planeta y marca el comienzo de Torres Molina en la doble función de dramaturga y directora. Al año siguiente, publicó *Dueña y señora* en Ediciones La Campana, un libro de cuentos eróticos que había escrito en Madrid para participar del concurso “La sonrisa vertical”, inaugurado en 1979, en el que también había presentado Griselda Gambaro, sin éxito, su novela, *La impenetrable*. En su retorno del exilio, la reinserción laboral de Torres Molina se vincula con la puesta en escena de espectáculos de cantantes, para los que realizaba los textos, las puestas de luces y todo lo que rondara la escena. Comenzó con Marilina Ross en el Teatro Odeón, hacia 1982, y continuó con Julia Zenko, María Martha Serra Lima, Armando Manzanero, Sergio Denis, Alejandro Lerner, entre otros.

concibe como una *exiliada permanente*, reafirmando una condición de extranjería entendida como experiencia abierta. Aunque no hay en su relato una idea de pérdida, ni del país de origen ni de los respectivos países de destino, sino más bien una condición identitaria enmarcada en la trashumancia: “En un punto estás en los dos lugares y en un punto no estás en ninguno. Y ahí esta mi identidad, en que no puedo prescindir de ninguno de los dos lugares” (Raznovich, 2017).

Para algunos —Pavlovsky, entre ellos— el retorno subrayó la condición de exilio como falta, pérdida, ausencia y el regreso implicó una reafirmación identitaria, un modo de volver, citando el título de Simone Weill (2014), a *echar raíces*. Para otros, como Raznovich, el retorno implicó patentizar el exilio como una clave de la existencia; dramaturgos que hicieron del movimiento sin llegada una experiencia de exilio definitiva. Clásico debate del retorno o no retorno, allí se inscribe otro modo de leer la condición dual del exilio: “hay un exilio que lleva a la errancia y otro que lleva a un proceso de enraizamiento” (Alegre, 1996: 112).

Sin embargo, el retorno en dictadura fue oscilante para muchos protagonistas, una experiencia tensionada entre el deseo por volver y el miedo por una presunta escalada represiva. De este modo se dieron casos de regresos transitorios, exploratorios, como el de Cheté Cavagliatto:

Yo estaba extrañando mucho, queriendo volver y entonces un exdirector del Goethe que ya estaba en Munich en ese momento, por un lado la gente del Goethe quería que yo volviera, y entre ellos me facilitaron el hecho de poder venir a fines del 79 invitada, casi como si fuera una directora alemana, porque no le pagaban a un argentino para que viniera a dirigir acá, y yo vine invitada por el Goethe a dirigir una obra... Y cuando terminé de hacerla, dije: “yo a este país no vuelvo más”. En ese regreso transitorio, donde yo era el pollo de la gallina, estaba cubierta por el Goethe, me encontré con el horror que se vivía acá y cuando terminé la obra me dije me voy y no vuelvo más... [...] Ya no era mi país. Nadie hablaba de nada, todo estaba bien, había mucho miedo, y era insoportable... Vuelvo a Alemania, me quedo un año más y a fines del 80 me tuve que volver de nuevo. Y ahí ya me quedé, renuncié a mis papeles [...] Me costó mucho readaptarme, todavía estaban los militares, me comí acá la guerra de las Malvinas, fue muy duro, el golpe de aire y la felicidad

fue el regreso de la democracia y en el 84 con el primer Festival Internacional de Teatro en Córdoba, yo estuve participando en la organización acá, trajimos lo más lindo que había en el mundo, y fue volver [...] El regreso fue duro... Me fui obligada y me vine obligada, por la enfermedad de mi hermano, en plena dictadura (Cavagliatto, 2017).

Jorge Goldenberg también regresa en 1978, a partir de un primer viaje exploratorio a Buenos Aires que realiza su compañera, Berta Goldenberg, para analizar la posibilidad de un retorno definitivo que se cristalizaría meses después:

Cuando decidimos volver, Berta hizo un viaje a Buenos Aires para tantear la situación en marzo de 1978. Fue un viaje de observación, para ver cómo estaban las cosas, y, cuando ella volvió a Caracas, decidimos volver a la Argentina. Yo tenía trabajo en la Universidad Central también y tenía un compromiso de un taller en Bogotá en septiembre del 78 y cuando pensamos en el regreso dijimos tomarnos un avión y llegar a Ezeiza va a ser un golpe; vamos a hacerlo más suave, nos fuimos a Bogotá, trabajé, di un taller, de ahí nos fuimos a Cartagena, de ahí a Nueva York, entre otros Pepe Eliashév estaba exiliado allí, y de Nueva York nos fuimos a Europa. Y estuvimos tres meses, visitando amigos, y ahí sí nos volvimos en barco a Barcelona. En el Eugenio C, por si nos arrepentíamos, podíamos regresar [...]. Para el 79 la escalada represiva era muy selectiva, ya había mermado mucho. No recuerdo miedo, sí incertidumbre. Yo volvía con una hija de diez años. ¿Estaba haciendo bien? ¿Estaba haciendo mal? No sabía, nunca nos sentimos instalados del todo en Venezuela, sabíamos que íbamos a volver. Si comprábamos algo, comprábamos la vajilla más barata. Nosotros quizá fuimos injustos con nuestra hija, cuando lograba hacerse amigos nos íbamos. Regalábamos objetos y ella se puso a llorar, no me quiero ir de acá, decía (Goldenberg, 2018).

A la añoranza por retornar a la Argentina se superpone, luego, la añoranza por el país de exilio como tierra perdida: un año después Jorge y Berta Goldenberg eligen Caracas para irse de vacaciones: “No hay paraíso que

no se nos haya perdido”, afirma (Goldenberg, 2018). La reinserción de Jorge Goldenberg al campo teatral argentino ocurre con tres monólogos estrenados en Teatro Abierto 1982, con actuación de Mabel Manzotti: *Yo estoy bien*, *Lo que hay que hacer* y *¿ah, aicitsuj y datrebil* (Paz, justicia y libertad), y con el estreno de *Knepp*, un texto que escribe a su retorno y se estrena en 1983, con Luisina Brando y Lautaro Murúa, dirigido por Laura Yusem, en el Teatro Olimpia.

Hasta aquí una serie de testimonios que muestran el carácter poliédrico de los retornos, las diferentes consideraciones subjetivas que algunos protagonistas esgrimen para regresar en dictadura. No obstante, es posible entender que varios de los retornos señalados, a pesar del carácter individual y solitario de la decisión, encontraron en la experiencia de Teatro Abierto una suerte de “retorno público”, un espacio de reinserción y visibilidad luego de las respectivas ausencias. Como ha sido enunciado por los propios protagonistas (En Villagra, 2011) y como se ha reseñado profusamente en una serie de trabajos pioneros (Garayoa, 1981; Giella, 1991; Trastoy, 1999; Graham-Jones, 2002) Teatro Abierto se constituyó como respuesta cultural y teatral a la dictadura²³³. Entre los motivos citados que impulsaron al ciclo, que en 1982 devendría movimiento, aparecen dos elementos recurrentes: los aparentes dichos de Kive Staiff respecto de que ya no se programaban autores argentinos en el teatro oficial porque “la dramaturgia argentina no existía”, y la eliminación de la cátedra Dramaturgia Argentina de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Hacia mediados de 1980, un grupo de dramaturgos integrado por Carlos Somigliana, Roberto Cossa y Carlos Gorostiza comenzaron a reunirse en sus casas y pronto se sumó a ese núcleo inicial Osvaldo Dragún, quien propuso organizar un ciclo de teatro argentino con textos breves de autores nacionales: la convocatoria se extendió primero a veintiún autores; luego, a igual número de directores, a más de doscientos actores y también a técnicos, para llevar a cabo la programación semanal con funciones de tres obras diarias y un espacio abierto para lecturas o improvisaciones durante dos meses en horario vespertino en el Teatro del Picadero (Villagra, 2011). Entonces, el principal pilar organizativo del ciclo Teatro Abierto fue el dramaturgo Osvaldo Dragún: un exiliado que vuelve. Su compañera de entonces, María Ibarreta, relata:

²³³ Para una revisión de la politicidad de Teatro Abierto y de su memorialización como el ícono de la resistencia cultural contra la última dictadura cívico-militar en Argentina, ver: *Revisando sentidos, pluralizando resistencias: Nuevas imágenes de Teatro Abierto 1981* (Perera, 2006).

Él no quería volver al país, estaba prohibido, muy dolido por compañeros desaparecidos. Él me proponía vivir allá, en Puerto Rico, o en Nueva York, él estaba en Washington, yo con hijos chicos... En un momento dijimos: ordenemos un poco esto. Finalmente, Osvaldo vuelve [...]. Yo le decía a Gorostiza: hice un movimiento importante para Teatro Abierto, que fue volver con Dragún al país. Entonces yo tuve que ver con Teatro Abierto, esa gesta solo de machos (Ibarreta, 2015).

Si bien Teatro Abierto, por obvios motivos que atañen a la represión todavía latente, no hizo del exilio una bandera de enunciación, reunió a una suma de dramaturgos y dramaturgas exiliados que encontraron allí un efectivo canal público de resonancia. La sensación de retornar y ya no ser conocido (temor que aparece en los testimonios y que es una figura clásica de los estudios de retorno²³⁴) se mitigó con la experiencia de Teatro Abierto. El ciclo puede ser leído, como lo presenta el testimonio de Raznovich, en tanto espacio de encuentro de aquellas subjetividades desplazadas por el terrorismo de Estado, la reafirmación y el reposicionamiento de una comunidad disgregada, punto de reubicación para aquellos exiliados que volvían:

Volvimos y se armó Teatro Abierto, nos citaron en Argentores, y ahí nos reencontramos. Había mucha gente que yo creía que estaban muertos o desaparecidos²³⁵. Teatro Abierto fue una

²³⁴ Rivas (1996) ha trabajado a partir de diferentes testimonios la proyección de los sueños del sujeto exiliado que retorna a su país y a su casa familiar y no es reconocido. En algunas versiones se trata de un desconocimiento y extrañamiento total por parte de los familiares o amigos; en otros, ellos no registran sus llegadas, volviendo cotidiana sus presencias, lo que produce el mismo efecto de no reconocimiento a través de la experiencia traumática del exilio. La leyenda de los *Durmientes de Efeso* guarda relación con estas observaciones: dos neocristianos sobrevivientes de una matanza en la época del emperador Decio se refugian en una cueva; al despertar, creyendo que solo había pasado una noche, regresan al pueblo y ya nadie los reconoce (149).

²³⁵ Frente al temor de ser desconocidos a su retorno, los exiliados se enfrentaron con distintas representaciones. Siscard enumera las propias: "los zombies de siempre, que habían vivido en una burbuja; aquellos a los que les resultaba sospechosa, los que me miraban como una arribista o una inmigrante que viene a disputarles el terreno, y algunos que, quizá a causa de su propio duelo, me reprochaban el hecho de estar, después de todo, viva" (Boccanera, 1999: 60). En el artículo "¿Para qué volvieron? El retorno de los exiliados políticos luego de la última dictadura militar Argentina", de Basanta Crespo y Leandro Diego, reaparece el tópico en torno a la figura fantasmal del retorno, a partir del testimonio de León

gestión autoral de Dragún. Después se empiezan a sumar los otros. Yo tenía una versión de *El desconcierto* y la reescribí entera. Teatro Abierto fue una cosa que parecía irresponsable porque todavía gobernaba Galtieri, si bien estaba en decadencia y no tenía la fuerza represora que tenía en los comienzos, todavía estaban, por eso estábamos marcados, señalados y buscados. Y también hartos. Y ese hartazgo nos hizo agruparnos en un proyecto colectivo. Gente que no tenía nada que ver con su escritura²³⁶ (Raznovich, 2017).

Decir sí de Griselda Gambaro, *Desconcierto* de Diana Raznovich, *Papá querido* de Aída Bortnik, Tercero incluido de Eduardo Pavlovsky, *Mi obelisco y yo* de Osvaldo Dragún, *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell y *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac son las siete obras de autoras y autores exiliados que retornan y forman parte de la primera experiencia de Teatro Abierto. A su vez, el fenómeno del exilio estuvo tematizado por la icónica obra de Roberto Cossa, *Gris de ausencia*, cuya escritura fue impulsada por un viaje que el propio Cossa realizó a Europa para visitar amigos exiliados²³⁷.

Rozitchner: "Ahora, cuando vuelvo a Buenos Aires... salir a la calle era lo mismo, la gente era la misma... aparentemente... todos bien vestiditos... correctos... los barrios todos los conocía... diez años... es mucho, ¿no es cierto? Y yo soñaba en algún sueño... que caminaba por la calle Santa Fe, claro, no tenía acceso... cuando mi madre murió, yo no pude volver al país justamente por eso. Y la gente que era igual... pero, al mismo tiempo, la gente era igual y no era igual... algo había cambiado... algo había cambiado [...]. Y ahí caí en la realidad, y me di cuenta a partir de allí, que uno tenía que llegar acompañado o encontrarse con alguien para evitar el encuentro de esa... de esa... de esa cosa terrible... del pavor que produce el retorno... tan lleno de fantasmas de muerte" (Crespo y Diego, 2014: 15).

²³⁶ Raznovich cuenta que, cuando leyó su obra para Teatro Abierto, los organizadores le preguntaban: "¿Esto qué es? ¿Esto qué tiene que ver con la dictadura? Es decir, seguía habiendo una voluntad de bajada de línea. Ellos eran mayores, y yo joven. El tema machista: eran todos varones. Éramos cuatro minas: Bortnik, Griselda, yo y una autora excelente que se suicidó, Hebe Serebrisky, una excelente autora que ha sido negada y olvidada, y que se suicidó. Éramos cuatro mujeres. Creo que en el otro Teatro Abierto se sumó Beatriz Matar. Luego, Escofet, Torres Molina. Porque las minas presionamos muchísimo, era todo muy generacional y masculino" (Raznovich, 2017). Serebrisky participó en la edición de Teatro Abierto de 1983 con *Inventario*, obra coescrita con Susana Torres Molina, Carlos Somigliana y Peñarol Mendes. Beatriz Mosquera participó de la segunda edición con su texto *Despedida en el lugar*. Por su parte, Cristina Escofet debutó como dramaturga en Teatro Abierto 1985, con *Té de tías*.

²³⁷ A propósito, Giella señala que el fenómeno del exilio provocó una reacción concreta en el primer Teatro Abierto, como detonante de la escritura de *Gris de ausencia*. Cossa señaló:

La primera edición de Teatro Abierto tuvo eco en las distintas comunidades de exiliados en el extranjero, como lo muestran los periódicos de la época. En la edición del 22 de septiembre de 1981 del diario *Excelsior* de México, una reseña titulada “Renace el teatro argentino” relevaba la “audaz experiencia” y la “vitalidad del teatro argentino” frente al terror represivo. En el periódico *El día*, Mercedes Gales (1981) rastreaba una encuesta realizada por *Clarín* a espectadores teatrales que en un 60 por ciento atribuían los problemas de la actividad teatral a la situación económica general y otro 24 por ciento aducía que el mal momento se debía fundamentalmente a los condicionamientos que imponía la censura oficial vigente; el incendio del teatro Picadero se constituía, entonces, como una instantánea de ese momento histórico y de su posible transformación, ya que el fuego no había impedido la continuación del ciclo. Desde *Uno más Uno*, Carlos Ulanovsky (1981) también pondría el foco en la experiencia que traía “esperanza a la gente vinculada en el teatro en Argentina”, y señalaría que la acción mostraba su vigor incluso después de que, en la madrugada del jueves 6 de agosto, luego del octavo día de representación, un incendio intencional destruyera por completo el Teatro del Picadero. Ulanovsky señalaría que varios involucrados en el proyecto estuvieron en estos últimos siete años fuera de la Argentina, momentaneamente exiliados, y que una veintena de ellos integraron (y aún integran) las listas de prohibidos administradas por el Estado.

El proceso de retorno, desde la perspectiva de inscripción de estos artistas en Teatro Abierto, tiene que ver con un modo de mitigar los efectos de la exclusión institucional que impone todo exilio y abrir nuevos trayectos de reinserción. Teatro Abierto funcionó como una reconfiguración de estos dramaturgos y dramaturgas en la esfera teatral y política, el establecimiento de un marco que facilitó a su vez el retorno público. Si bien el exilio permitió pensar desde afuera nuevos modos de invención de vínculos con el país forzosamente abandonado, Teatro Abierto 1981 significó para los retornados la intervención directa en un área material, geográfica, histórica y teatral hasta allí perdida. En efecto, Teatro Abierto implicó para algunos protagonistas una modalidad activa de retorno, que permitió la relocalización de una fuerza

“Por entonces hice mi segundo viaje a Europa, un poco de paseo y mucho para visitar amigos exiliados, y al regreso me encontré con que estaba en preparación Teatro Abierto [...]. De vuelta al equipo, al trabajo en común, a las cosas colectivas... Así escribí *Gris de ausencia*, motivado por mi visita a los exiliados, por las imágenes que traía de mi viaje” (Giella, 1992: 120).

política y estética, y una parcial reconquista de los derechos despojados por el exilio.

4. Retornos en democracia

En el contexto de transición democrática se produjo una activación de la escena político-partidaria y la sociedad argentina comenzó a escuchar la información sobre la violencia militar de los años previos. Bajo esta instancia de “descubrimiento del horror”²³⁸ (Franco, 2008: 261), fue surgiendo una extendida “condena moral” de la represión que se nutrió de la insistencia en la inocencia de las víctimas y contribuyó a sentar las bases de la nueva democracia como separada de cualquier forma de violencia de derecha o de izquierda. “Juicio y castigo a todos los culpables” se transformó en el lema de la transición. La Junta Militar, por su parte, trató de evitar la revisión de su responsabilidad en la represión, para lo cual, en abril de 1983, dio a conocer el “Documento final sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo”. Allí se reconocía la responsabilidad de la Junta en lo actuado por las Fuerzas Armadas en la represión ilegal, en tanto “actos de servicio” en una “guerra”, y se daba por muertos a los desaparecidos. Meses después se promulgó la ley 22.924, llamada de “Pacificación Nacional”, cuya función era autoamnistiar a los militares por la represión ilegal declarando prescriptos todos los delitos de “acciones antsubversivas” realizadas entre 1973 y 1982. Finalmente, mientras la opinión pública esperaba un nuevo triunfo electoral del peronismo, el 30 de octubre fue elegido presidente el radical Raúl Alfonsín, con el 52 por ciento de los votos sobre el 40 por ciento obtenido por el candidato peronista Ítalo Luder²³⁹ (Franco, 2008: 261, 262).

²³⁸ Claudia Hilb (2013) habla justamente del “descubrimiento horroroso”, el momento en el que, con el retorno de la democracia, la sociedad argentina “recuperó el habla” y se hizo visible la dimensión inédita del horror que la dictadura había instalado. El descubrimiento de esa realidad que tenía por nombre a los “desaparecidos”, los “niños apropiados”, los “campos de concentración” incluía también, para muchos, la “propia voluntad de ignorar” (17).

²³⁹ Una escena paradigmática sobre la experiencia del regreso democrático en el exilio es la que narran Bernetti y Giardinelli. El domingo 30 de octubre de 1983 dos polos de atracción se dividieron en la ciudad de México: uno en la sede del consulado argentino, donde debieron confluír los residentes en México para justificar o no la emisión del voto por la presencia en el exterior; y otro en el sur de la ciudad, en el local de la CAS, donde se realizó una gran “choriceada” que congregó a más de 300 personas. Entre los carteles de la calle, un enorme afiche reclamaba: “Que aparezcan los desaparecidos”. También, se quemó un muñeco de trapo y estopa vestido de Videla. En la entrada del consulado, una

Tal como enuncian Sznajder y Roniger (2014), en Argentina se creó la oficina de Solidaridad para Exiliados Argentinos (OSEA) a mediados de 1983, por iniciativa de varias organizaciones de derechos humanos, como el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), el Serpaj, el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, el Movimiento por la Vida y la Paz y el Servicio Universitario Mundial. Después de la democratización, en julio de 1984 se estableció una Comisión Nacional para el Retorno de los Argentinos en el Exterior (CNRAE), organismo destinado a supervisar el regreso sin precedentes de los exiliados, que fungía de organismo mediador ante el ACNUR, manejaba varios programas y recibía financiamiento de fuentes internacionales. A diferencia del caso de la CNR en Uruguay, la CNRAE no jugó un papel operativo en la reinserción de los retornados. Muchos problemas imprevistos, como la nacionalidad de los hijos de los exiliados, el reconocimiento adecuado de documentación extranjera y los casos de pérdida de documentación argentina, se resolvieron con el tiempo, aunque el proceso fue más largo y más difícil en términos burocráticos que en el caso de Uruguay. Mármora y Gurrieri lo atribuyen a que no hubo una adecuada conciencia y reconocimiento del público argentino respecto a la dura situación de los exiliados (En Sznajder y Roniger, 2013: 370).

En su tesis sobre retornos, Soledad Lastra señala que en Argentina, a pocos días de asumir Raúl Alfonsín la presidencia, se dispusieron una serie de medidas para enfrentar activamente la herencia del pasado. Por un lado, en términos de políticas de “verdad”, hubo una apuesta por investigar los crímenes cometidos por los militares. Específicamente a partir de la creación por decreto presidencial 187/83 de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), se recabaron testimonios y pruebas sobre la práctica de la desaparición forzada de personas que, finalmente, en septiembre de 1984 entregaba a la presidencia el informe final *Nunca Más*. Por otro lado, hubo también una política de justicia que se dirigió a condenar la violencia del pasado, que incluía no solo a los militares, sino a los miembros de las organizaciones armadas involucrados en “delitos de sangre”. Esta decisión de revisar judicialmente la violencia estatal y de condenar

multitud no dejó de cantar: “Cónsul, boludo / buscate otro laburo” y “Siga, siga, siga el baile / al compás del tamboril / reventamo a lo milico / gane Luder o Alfonsín”. Entre otros cánticos, uno (con el machismo al pie de la época) tuvo como protagonista a la actriz Leonor Benedetto quien, según recuerdan Bernetti y Giardinelli, “llegó al consulado con botas negras, pantalones ceñidísimos y pieles al cuello”: “Jugamos al teto / jugamos al teto / el cónsul se va a la mierda / y yo con Leonor Benedetto” (2014: 179, 180).

a los responsables de los crímenes impartidos por las juntas militares ya había sido anunciada por Alfonsín en distintos momentos de su campaña presidencial. El segundo decreto, 158/83, solicitaba la detención de los integrantes de las Juntas Militares que habían ocupado el gobierno desde el 24 de marzo de 1976, iniciando un juicio ante el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas. Este último decreto fue parte de una serie de disposiciones tendientes a juzgar a los responsables de los crímenes estatales, entre las cuales se destacan otras dos medidas: el 22 de diciembre de 1983, se sancionó la Ley 23.040 que anuló la “Ley de Autoamnistía” impuesta por los militares para evitar que se los juzgara por los actos cometidos en el marco de la “lucha contra la subversión”; y a través de la Ley 23.049 se reformó el Código de Justicia Militar que establecía el juzgamiento en primera instancia por los tribunales militares con posibilidad de apelación ante la justicia civil. El 4 de octubre de 1984, la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal de la Capital retiró la causa del Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas debido a demoras injustificadas en el proceso que estaba llevando adelante el tribunal militar. En consecuencia, los juicios pasaron al fuero civil y se desarrollaron durante todo el año siguiente. El 22 de abril de 1985 se inició el juicio a las Juntas Militares que terminó en diciembre de ese año con una clara condena por los crímenes cometidos y, fundamentalmente, implicó la afirmación de la “escena de la ley” como marco de resolución legítimo de los crímenes del pasado. Lastra señala que, a pesar de ello, los organismos de derechos humanos tuvieron importantes desacuerdos sobre las condenas otorgadas.

En este contexto, Lastra observa que, en sus primeros días como presidente, Alfonsín realizó un llamado a los exiliados argentinos invitándolos a regresar, lo cual situó al exilio como un tema reconocido por el mandatario, generando expectativas en los exiliados. En el marco de esta “invitación” aparecían algunas restricciones. Por un lado, la intención de que los repatriados pudieran retornar para llevar a cabo el trabajo que ahora desarrollaban en beneficios de otros pueblos; es decir, se invitaba a retornar a los “profesionales calificados”. Y, por el otro, se marcaba el límite de esa invitación a los líderes de las guerrillas, aclarando que su gobierno requeriría a los “cabecillas de la subversión” para que rindieran cuentas por sus responsabilidades. Estas declaraciones fueron abriendo gradualmente una brecha distintiva entre dos sentidos diferentes atribuidos a los exiliados.

Por otra parte, Lastra señala también que la salida democrática estuvo marcada por una presencia ineludible de los organismos de derechos humanos,

los cuales, a pesar de sus tensiones internas, expresaban hacia afuera una misma consigna de “aparición con vida” y “juicio y castigo”. Así, la democratización estuvo marcada en Argentina por las voces de organismos que apuntaban principalmente al problema de la desaparición de personas. Esa hegemonía del tema se forjó además por el despliegue de noticias sobre los hallazgos de cadáveres “NN” desde 1982 y la posterior explosión de testimonios sobre las detenciones ilegales, los interrogatorios y torturas aplicados en campos de concentración y el “descubrimiento” de los detalles sobre la desaparición forzada como mecanismo de eliminación del “enemigo subversivo”. Esta coyuntura no ofreció un lugar para los testimonios sobre el destierro, pues la construcción mediática tenía a los crímenes y a los muertos como los ejes del interés sobre ese pasado (Lastra, 2014: 112).

El punto máximo de retornos de exiliados se habría producido en el primer semestre de 1984²⁴⁰. En el caso del teatro argentino, parecen no haber existido retornos colectivos, tal cual ocurrió con el caso paradigmático del grupo El Galpón de Montevideo²⁴¹. Durante su exilio mexicano, comprendido entre 1976 y 1984, El Galpón conservó la unidad del grupo y logró una profesionalización de sus prácticas teatrales, a partir de los contratos que obtuvo el elenco del gobierno mexicano y numerosos organismos culturales, sindicales, universidades, casas de arte y cultura, estatales y privados. En 1979, el Galpón inauguró su sede en México, espacio de reunión de numerosos artistas e intelectuales y centro gravitacional de la promoción de actividades de denuncia y solidaridad con los pueblos latinoamericanos²⁴². El grupo cuenta que

²⁴⁰ Véase: Héctor Maletta, Frida Szwarcberg y Rosalía Schneider (1986: 295).

²⁴¹ En su estudio de corte comparatista, Lastra afirma que los exiliados uruguayos tuvieron mayores intentos de articulación para un retorno organizado y, aunque no todos se concretaron como regresos colectivos, lograron coordinar redes que serían importantes puentes de información para el regreso (2014: 80). Por otra parte, en el entorno militante muchos emigrados concibieron el regreso al país como un “retorno organizado”, tal como se evidencia en el texto citado de Bayer, ligado a la necesidad de afirmar el exilio como actor político integrante de la comunidad argentina. Siguiendo con Franco (2008), en el caso francés existieron proyectos concretos y reuniones para organizar una repatriación colectiva apoyada por el gobierno de Francia, aunque, de todos modos, el retorno colectivo no se produjo. Según Franco, algunos interlocutores franceses lo atribuyeron a la dificultad argentina para ponerse de acuerdo y organizarse, pero las historias personales parecen indicar una realidad diferente y más compleja, o, en todo caso, complementaria de los argumentos franceses. Se trata del carácter profundamente personal de la decisión y de los factores implicados en la decisión de volver o de no hacerlo (269).

²⁴² “La intensidad de la actividad desplegada en el exilio se mide además por el número de funciones: más de dos mil quinientas, de las cuales doscientas cincuenta tienen lugar

Atahualpa del Cioppo llegó a Uruguay junto con Daniel Viglietti —el popular músico, también exiliado— el 1° de septiembre de 1984 y su retorno anticipó el de todo el elenco. Ese día una caravana espontánea los fue a recibir al aeropuerto y los acompañó hasta el centro de Montevideo. El 2 de septiembre, en el Teatro Carlos Brussa, todo el movimiento teatral uruguayo, incluida la Comedia Nacional, le ofrecía un homenaje a del Cioppo y al elenco, todavía ausente. Finalmente, el grupo completo de El Galpón regresó de México, junto con Camerata Punta del Este y otros exiliados, en octubre de ese año, y otra vez fue recibido por una impresionante caravana. Inmediatamente comenzó la presentación de algunos espectáculos en el Teatro Astral, Casa del Teatro y Alianza Francesa: *Pluto*, *Puro cuento*, *Voces de amor y lucha* y el estreno de *El enfermo imaginario*. Al mismo tiempo se produjo la reunificación con los integrantes que se habían quedado en el país sosteniendo desde distintos frentes la lucha contra la dictadura²⁴³.

No existió, entonces, a la manera de El Galpón, un retorno colectivo que involucrara a un grupo teatral o, a la luz de nuestro caso, a una serie de dramaturgas y dramaturgos argentinos dispersos en las diversas geografías. Los procesos de retorno se atienen a decisiones individuales que a su vez complejizan una descripción global. Las decisiones obedecen a una compleja interrelación entre las condiciones sociales que habilitan el retorno y la espesa trama de decisiones individuales y familiares, como el caso del dramaturgo Ariel Ferraro, reseñado en *Tierra que anda*, que vuelve a poner en evidencia la dimensión conflictiva del retorno:

fuera de México, en menos de ocho años. En sus permanentes giras el elenco se presentó también en más de veinte países de América y Europa, desde Canadá a la Argentina y desde España a la URSS" (Institución Teatral el Galpón, s/f).

²⁴³ En 1985, el gobierno democrático presidido por Julio María Sanguinetti decretó, entre sus primeras medidas, la revocación de las disposiciones que habían puesto fuera de la ley a "El Galpón", así como también la devolución de los bienes que le habían sido confiscados durante la dictadura. El decreto-ley no restituyó la institución a la situación anterior a la clausura, porque la "sala Mercedes", que era alquilada, había sido devuelta a sus dueños y demolida, dispersándose todo su equipamiento técnico y materiales anexos. Lo mismo sucedió con los vestuarios, la biblioteca, los archivos y aun las máquinas de oficina que se encontraban en la sede ubicada en la "Sala 18" que finalmente fue reintegrada a la institución. Recuperada la sala, comenzaron los trabajos de reacondicionamiento que permitieron reabrir la, dos meses después, con una gran fiesta popular y con el reestreno de "Artigas, General del Pueblo", codirigida por Atahualpa del Cioppo y César Campodónico, obra que se había puesto en el exilio para recorrer América como un testimonio de oposición a la dictadura" (Institución Teatral el Galpón, s/f).

Cuando se acabó la dictadura y se planteó la vuelta a casa, él no estaba decidido, pero la familia lo arrastró. Ya no sabía vivir solo. Nunca se encontró bien en el país desde el regreso. Parecía que no había lugar para él. Quizá por eso, a un año de llegar, se murió (Boccanera, 1999: 236).

En el retorno se inscribe el trauma, otra vez, en la compleja relación entre lengua y exilio. Norman Briski vuelve de Nueva York, el último destino de su exilio serial. Como si no pudiera acabar de volver, ya no recuerda su lengua materna:

Cuando volví del exilio, mi último lugar había sido Nueva York. Di clases en Harvard, y en Nueva York trabajé arreglando con las manos un departamento que estaba abandonado en Harlem. Con unos vecinos tomamos un edificio vacío y lo hicimos de nuevo [...]. Al regreso, necesité un psicoanalista bilingüe porque volví hablando solo en inglés. No podía hablar en castellano... Me había propuesto tener lejos todo esto y a la vuelta me era imposible retomar mi lenguaje (Briski, 1997).

La carga fantasmática que acompaña a Briski en su retorno se inscribe en su propio cuerpo, escapado de la persecución y el terror. La lengua extranjera emerge como testigo, punto de fractura de su experiencia afuera del país. Un año después de su retorno, escribió *El astronauta* (1986), pieza que, como señalan Rodríguez y Aisenberg, es una metáfora transparente del exilio: “la distancia, la soledad, las dificultades para comunicarse con los que se quedaron, la falta de gravedad y de oxígeno como metáfora del desarraigo son algunos de los signos que permitieron traducir dramáticamente lo que había vivido” (2001: 266).

Por su parte, el dramaturgo y director cordobés Paco Giménez menciona el impulso por volver en democracia. Su retorno se concreta en septiembre de 1983 y se realiza a pesar de su efervescente actividad teatral en México:

Yo estaba distraído en México. Con las funciones, con todo lo que pasaba. Hasta que un día algo se relajó y me vine con Litto Nebbia. En México con él hicimos espectáculos juntos con el Grupo Nacimiento, que era un grupo que se fue junto a nosotros y él hizo los arreglos y fuimos a dar espectáculos en salas y teníamos

números, *sketches*, y actuación y yo participaba ahí. Un día él regresa para ver si era tiempo de volver y yo vine también a visitar y ahí descubrí que no tenía más sentido, que no sabía qué estaba haciendo allá. Eso fue a fines del 81. Vine de visita a Córdoba, luego volví a México con la idea de regresarme y demoré un año y pico, porque volví a dar clase, a trabajar en el *cabaret*, empecé a hacer todo y finalmente abandoné. Hice mucha otra actividad que no era del grupo, la actividad personal, que podía ser el motivo para quedarme y no para volverme, y, sin embargo, ahí volví. Eso fue en septiembre del 83. Yo había llegado en septiembre del 76, fueron exactamente 7 años. No sé explicarlo, era tan fuerte el impulso de volver que dejé todo y me vine (Giménez, 2017).

Para el actor, dramaturgo y director cordobés Roberto Videla el regreso no toma la forma de una voluntad expresa, es más bien una circunstancia dada por la invitación del Primer Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba, en octubre de 1984. Junto con Graciela Ferrari, también integrante del por entonces exgrupo Libre Teatro Libre, Videla llega de Verona con un unipersonal, *La sombra del relámpago*²⁴⁴.

No quería volverme... El tema es que el Estado italiano corta los subsidios y estoy atorado por la imposibilidad de laburar, el espectáculo gustaba, pero no podía moverlo [...] y me llega una invitación del Primer Festival de Córdoba... A Graciela Ferrari también le llega... Y ella hace que me inviten a mí. Y ahí sin querer decido volverme, retornar [...]. Volver fue muy lindo, aunque yo no quería. Yo soy de Mendoza, tampoco Córdoba es mi lugar, pero me sentí bien volviendo... mi situación de precariedad fue igual, di muchos talleres hasta que un año después de llegar me llaman de Colonia Caroya, me contratan para dar un taller para un grupo que se llama Fra Noi y descubro un grupo de gente muy joven en una comunidad campesina, italiana, cosas que yo había vivido en Verona, era hermoso... Di clases, dirigí al grupo en creación colectiva y se armó. El grupo era numeroso y empezamos a hacer teatro documental, LTL de vuelta, en un

²⁴⁴ Graciela Ferrari también presentó en esa ocasión su unipersonal: *Avevals, la tierra ninguna*.

lugar que me reconciliaba con mi lejanía en Italia, e hicimos tres espectáculos sobre la inmigración: la decisión de partir y llegar a Argentina (el exilio), el otro era la vida en Argentina y el último era la vida actual en Colonia Caroya. Mi choque con la comunidad era extraordinario, porque la propuesta era innovadora... (Videla, 2017).

Aquí se abre otras de las líneas argumentativas más recurrentes para tramitar el retorno: la reinserción en el campo teatral. Como les ocurre a muchos otros dramaturgos, ante la pregunta por su regreso, Zito Lema vuelve a recordar que *Mater*, la obra analizada en el capítulo anterior, puede ponerse en escena en Argentina, en 1984, en la primera obra que dirige Cristina Banegas, con actuación de Zulema Katz. Entonces, aquella obra escrita en el exilio vuelve a reunirse en el retorno a tres artistas que tuvieron amistad afuera del país. Katz regresa de España para hacer la obra: “Fue muy emocionante porque Zulema no quería volver al país y vino nada más que para montar la obra” (Zito Lema, 2016). En el testimonio de Zito Lema, el teatro es motivo de retorno.

Otros casos manifiestan una marcada distancia temporal entre la decisión de regresar y el consecuente regreso. Si en este contexto la opción de regresar no merece una justificación particular, regresar era algo casi natural, “que se hizo automáticamente porque volvió la democracia” (Franco, 2008: 270). También ocurrió lo contrario: más allá de las expectativas y las dispares elucubraciones respecto del retorno (y de la prohibición de retorno que ya no era tal) la inserción productiva en el país de destino demoró el regreso de muchos dramaturgos. Como Juan Carlos Gené, quien decide regresar en 1983 y regresa, en efecto, una década después:

Yo organicé mi regreso a diez años vista, porque, cuando llegó la democracia, en 1983 ya tenía una vida hecha en Venezuela, no podía dejar todo de un día para el otro. Se acababa de crear en Caracas el Grupo Actoral 80, y ahí me dije que debería ser posible dejar perfectamente creado el grupo y que, en un momento, pudiera funcionar sin mí. Y pensando en lo que Alfonso Sastre denomina la superstición decimal, supuse que esa cantidad de años mínima no bajaría de diez. Y así fue: en 1983 decidí regresar y en marzo de 1993 estaba viviendo otra vez en la Argentina. En esos diez años fui y vine varias veces, e incluso trabajé, haciendo

u organizando temporadas teatrales y tratando de instalar aquí la experiencia del CELCIT nacido allá. Pero lo que observé es que el país que había dejado en 1976 ya no existía más. Solo que no lo sentí en el cuerpo hasta que volví a instalarme. Siento que sufrimos un proceso de degradación en todos los niveles. El agujero fundamental es que el nuestro es un país que se ha quedado sin proyecto. Y en ese país agujereado, ninguno de sus habitantes termina de tener un proyecto. A lo sumo, sobrevive el proyecto de salvarse como pueda. Y esto me lleva a una hipótesis: es por esto que tenemos problemas con el público de teatro. El sitio de ritual colectivo de reflexión que, durante años, para nuestras clases medias fue el teatro, ha desaparecido como tal porque lo gregario, lo colectivo, la movilización social de cualquier clase ha sufrido un fuerte ataque. La gente no siente la necesidad de juntarse para reflexionar en compañía. Desde luego, hay muchos otros problemas que acentúan la crisis del teatro, pero ese es, desde mi punto de vista, el principal (Gené, 2000).

Tal como le ocurre a Gené, Hugo Álvarez intenta regresar en la apertura democrática y, a pesar de que no lo logra sino veinte años después, la democracia trae para él un cambio de condición, una nueva reafirmación ontológica: ya no es un *refugiado*, sino un *emigrado*, las condiciones forzosas de alejamiento derivan en una elección, razón por la cual el exilio aligera su matriz imperativa:

Continué mi vida en Estocolmo y fundamos con actores chilenos y uruguayos el TPL - Teatro Popular Latinoamericano en 1979, que funcionó con mi conducción durante 11 años. En esos largos años llevamos a cabo una fructífera labor de formación actoral y también de un público, en una colonia muy diversa. Realmente este nos acompañó y apoyó permanentemente en todas las producciones que hicimos. Montamos diversos y representativos dramaturgos argentinos. Hubo un intento en ese tiempo de regresar a mi país, pero no prosperó. El deseo estaba permanentemente instalado en mí, pero no era fácil. Al retornar la democracia en mi país, en 1983, dábamos por concluido el exilio. Es decir, podíamos regresar si así lo deseamos, ante mi imposibilidad personal de hacerlo, creí justo, marcar un cambio

de posición en el rumbo del teatro, y empezamos a montar autores suecos. Entre ellos, Niklas Radstrom (*La infancia de Hitler*) y Lars Norén (*La noche es la madre del día*) con cuyas obras realizamos dos giras a Latinoamérica (Perú, Chile, Uruguay y Argentina). En 1988 la experiencia de TPL para mi se había agotado artísticamente y me separé del grupo. El TPL continuó su marcha con otros actores, lo que señalaba que la semilla sembrada había dado sus frutos. Ya por entonces habían florecido muchos grupos de teatro, también con parecidos resultados [...] En 1988, llegó a Estocolmo, Suecia, un elenco del Teatro Gral. San Martín para actuar en el Teater 9, con *Arriba corazón* de Osvaldo Dragún, que dirigía Omar Grasso. Entre los actores, figuraban amigos y conocidos, como José María Gutiérrez, el mismo Chacho Dragún, Osvaldo Bonet, Villanueva Cosse, María Ibarreta, Daniel Marcove... y muchos más. Fue un encuentro inolvidable. Era como tener un pedazo del país mío en la fría Escandinavia. Hasta el embajador argentino Albino Gómez, con quien nos hicimos grandes amigos hasta hoy, los agasajó con una cena. Eran nuevos tiempos de democracia. Yo seguía alimentando la idea del pronto regreso. Muchas veces pensé: ¿me moriré en el exilio sin regresar? En mi nueva condición de emigrante, ya no era refugiado, porque podía regresar cuando quisiera a mi país, decidí hacer teatro en sueco y fundé un grupo de trabajo actoral con actores suecos, lo bauticé Mascarazul. Desde 1991 trabajé en esta nueva experiencia, hasta mi retorno definitivo en 1977 (Álvarez, 2015: 158, 159).

Una experiencia semejante vive el dramaturgo Alberto Wainer quien, como señalamos, concibió su exilio como una instancia temporal, un repliegue forzoso que persistiría muchos más allá de lo imaginado. En su testimonio, aunque ya había llegado la democracia, la sensación que permanece es la de estar prohibido. A pesar de que Wainer decide no retornar hasta 1993, la marca de origen del terrorismo de Estado explica su indecisión frente al retorno: Wainer sigue afirmándose como exiliado, incluso cuando ya puede, en efecto, retornar. Cito en extenso su testimonio:

Sí, nos fuimos creyendo que en dos años como máximo íbamos a volver. Y no fue así. Vas conociendo gente, vas queriendo,

empecé a dar clases, tuve alumnos, y empezó a pasar una cosa tramposa en la memoria, que es creer de a poco que ya no iba a volver. Viajé mucho. Estuve en Francia, en Inglaterra, di seminarios, alguna puesta en escena. Y aunque en Argentina ya había democracia yo me sentía todavía un poco prohibido, es extraño, es muy difícil de explicar. Mi hija recién volvía hace menos de un año. Y tenía catorce cuando nos fuimos. Mi hijo se fue a vivir a Canadá. Ahora somos bisabuelos. Y la diáspora se fue multiplicando de forma terrible. Volví a la Argentina en diciembre de 1993. Un mes antes de que se cumplieran los 18 años del anochecer imborrable en el que, mirando por la ventanilla del avión como quedaba atrás, le dije adiós a Buenos Aires. Creo, Andrés, que ya te había contado que, por razones de seguridad, viajé sin mi mujer y mis hijos. Ellos se reencontraron conmigo en Madrid unos meses más tarde. Me parece que no hace falta entrar en detalles sobre mi estado de ánimo. Sin embargo, pensaba firme y sinceramente (o, por lo menos, de eso trataba de convencerme) que el exilio no iba a ser largo. De hecho, cuando estuve en condiciones de escribir mi primera obra —*El mejor bailarín de jazz americano*— incluí una escena en la que, un 31 de diciembre, los protagonistas brindan al modo de los judíos de la diáspora, suplantando la palabra “Israel” por “Buenos Aires”: “El año que viene en Buenos Aires”. Y chocan las copas [...]. Hay un hecho sugestivo: especialmente por razones de trabajo viajamos a bastantes países, pero nunca nos acercamos para estos lados ni siquiera para visitar a la familia o a los viejos amigos. No parecía deliberado, no era deliberado, es más, nunca, después del retorno de la democracia, dejamos de decirnos que en cualquier momento íbamos a hacerlo, pero la cosa se iba prolongando y ahora, por fin, admito que el ir postergándolo no fue casual. Es que coincidían, se atraían y se repelían una gran necesidad y un gran rechazo, una idealización (Alberdi decía que el exiliado reinventa el país que dejó, lo imagina según lo desea) y un nunca expresado rencor. Es difícil olvidarse que tu país alguna vez te echó o, esto es discutible, uno percibió indicios, quizás paranoicos, de que te echaba (Wainer, 2015).

Los casos antes descriptos manifiestan el trazo de fronteras indecisas y una tensión irresuelta entre el desplazamiento y el enraizamiento²⁴⁵. La democracia no trajo consigo, de un modo mecánico y consecutivo, la decisión efectiva de retornar, sino, más bien, una suerte de ritmo crítico, variable, no lineal. En los casos de Juan Carlos Gené, Hugo Álvarez y Alberto Wainer aparece algo así como una *anacronía del retorno*: en democracia fijan sus regresos y, sin embargo, retornan al país mucho tiempo después. Una suerte de dialéctica temporal, entre la decisión y la dilación del regreso.

5. Los no retornos

En el comienzo de esta investigación, evidenciamos una serie de elementos constitutivos que limitan los desbordes semánticos que imantan de la palabra exilio. Entre ellos, el resguardo de la integridad física; la huida o necesidad de salida en carácter de urgencia; la condición no deseada e involuntaria del desplazamiento y, sobre todo, la imposibilidad de retorno mientras persistan las condiciones que propulsaron la salida. Sin embargo, cuando la guerra de Malvinas acelera los tiempos de retirada del poder militar y precipita el fin de la dictadura, muchos de los exilios no concluyen.

Durante los últimos estertores del gobierno de facto y con su esperado derrumbe, los exiliados evaluaron la posibilidad de regresar. El retorno se imaginó, en muchos casos, al igual que señalaba Adellach, como una “cura” que los volvería a “completar” nuevamente al integrarse a su tierra de origen. A pesar de los contextos de retorno que se crearon con la democratización, volver fue pensado como una suerte de reintegración a una sociedad de pertenencia que había cambiado drásticamente durante el período de ausencias. Si según el ACNUR, una vez que los temores que dispararon la búsqueda de asilo lejos del país se disipan con la democracia y se espera, en consecuencia, que los

²⁴⁵ Las trayectorias de Coral Aguirre y Dardo Aguirre dan cuenta de la no linealidad en las experiencias de retorno. Luego de estar en México durante un año, regresaron a Bahía Blanca en 1978 e hicieron *Silencio, hospital*, escrita por Coral y dirigida por Dardo. Luego de esto, volvieron a salir del país con rumbo a Turín, Italia. En 1981 retornaron a Bahía Blanca y, en 1983, con el regreso de la democracia, Dardo Aguirre fue designado director del Teatro Municipal: realizaron el Teatrzo de 1985, una Muestra de Teatro Joven ese mismo año y culminaron la gestión con la organización del Primer Encuentro de Teatro Antropológico. Terminado el mandato, partieron definitivamente a México (En Burgos, 2011: 45).

desplazados regresen, esto no ocurrió de manera natural por cuantiosos factores: “una multiplicidad de problemas legales, sociales, económicos y culturales afectan el sueño del regreso de los desterrados, impidiendo en muchos casos que se torne efectivo” (Sznajder y Roniger, 2013: 359). La decisión de quedarse en el extranjero significó una continuidad con la vida personal y profesional, y la transición democrática en la Argentina no propulsó en estos casos los retornos definitivos.

Algunos dramaturgos se instalaron en sus respectivos países de destino y la muerte los encontró en el exilio. Andrés Lizarraga no regresó al país y falleció el 21 de mayo de 1982, en Caracas, Venezuela²⁴⁶. Alberto Adellach falleció en Nueva Jersey, el 26 de septiembre de 1996. Para Manuel Puig el retorno nunca fue una opción. Así lo recuerdan Xavier Labrada y Graciela Goldchluk: “era un asco y ninguna intención de regresar, y ningún recuerdo [...]. Ay qué lindo... cómo extraño la Argentina. No. [...] Ni muerto quiero volver allá. Ni muerto quiero volver allá, varias veces” (2011: 226). Puig muere en Cuernavaca, México, el 22 de julio de 1990. La directora, dramaturga y actriz María Escudero muere en Ecuador, Quito, el 10 de mayo de 2005. La dramaturga Perla Szuchmacher no regresa de México, donde desarrolla una profunda labor dramática y docente en el campo del teatro infantil. Fallece en Ciudad de México, el 10 de mayo de 2010. También, una suma de actrices, actores y directores argentinos no han retornado tras sus respectivas salidas impulsadas por la violencia estatal y han fallecido en el exilio; entre ellos: Luis Politti (Madrid, 1980), David Stivel (Bogotá, 1992), Zulema Katz (Madrid, 1994), Raúl Fraire (Madrid, 2002), Sara Bonet (Madrid, 2002), Norma Bacaicoa (Madrid, 2010), Walter Vidarte (Madrid, 2011), Héctor Colomé (Madrid, 2015), Susana Pautasso (Ecuador, 2018).

²⁴⁶ Reiteremos que, en el sepelio de Lizarraga, Wilfredo Jiménez pronunció unas palabras, publicadas en la revista *Conjunto*, que son una crónica de su doloroso exilio: “Qué triste debió ser el sentirse morir lejos, cuando su amada tierra vive horas tan tremendas... Y con su familia aquí, aunque su hijo Marcelo estuviese allá con él. La Sociedad General de Autores de Argentina ARGENTORES me designa para despedir a Andrés Lizarraga, un autor que ha honrado el oficio de autor. Y se me designa, pienso, porque como exdirectivo y hombre siempre identificado con esa institución a la que queremos cada vez más fuerte puedo decir lo que significa para ARGENTORES un escritor como Lizarraga, a la vez que como amigo puedo expresar el dolor que es perder a un amigo entrañable de la calidad humana de Andrés. Andrés supo desde hace mucho tiempo que debía cuidarse. Pero no le dejaron posibilidades de hacerlo. Cómo puede alguien con el corazón enfermo vivir durante años con la tensión de no poder trabajar, y con la amargura de ver pasar el tiempo sin atisbar el fin de tal situación. Para ganarse la vida, Lizarraga atendió un quiosco...” (Jimenez, 1983: 14).

Para otros dramaturgos, la expulsión del país selló la definitiva decisión de no retornar. Cristina Castrillo lo relata así:

Desde que me fui siempre supe que no iba a regresar. Nunca pensé ni quise volver a vivir en Argentina. Me atrae mucho más la idea de poder estar, incluso por períodos largos, en cualquiera de todos los países donde he estado. No siento una particular identificación con el concepto de nacionalidad, ni la argentina ni la suiza. En este enorme mapa donde mi vida y mi trabajo transcurrieron, me sé parte de una infinidad de realidades, culturas, lenguas, sabores, palabras... y de todas ellas tengo siempre una gran nostalgia (Castrillo, 2015).

Roma Mahieu, por su parte, vivió un retorno exploratorio, parcial, que derivó en una nueva salida del país y en una inmigración voluntaria en España, su país de adopción:

Con Alfonsín yo volví porque tengo dos hijos en la Argentina. El policía del aeropuerto agarró el pasaporte, lo puso en un cristal y me dijo: bienvenida al país, y se sonrió. Yo le dije, depende. Después me hicieron una entrevista en Radio Belgrano y me preguntaron cómo me sentía en España y yo les dije: bueno, lo que pasa con España es que hay una fantasía sobre la madre patria, pero los españoles no están enterados de eso. Y otras cosas me preguntaron: ¿cómo encontré el país? Y yo le dije: muy militarizado todo, incluso el lenguaje. Y, cuando volví a mi casa, mi vieja estaba tapada y no quería verme porque habían llegado a la casa y le habían dicho de nuevo que me fuera del país. Eso en el 83, ya en democracia, pero estaba instalada la misma gente. Todo por lo que dije en la radio y por el *background* [...] Fui y vine, pero ya no me radiqué en la Argentina. En ese momento seguía siendo un país fascista, le dije a Agustín, no queríamos que nuestros hijos vivieran en un país tan autoritario (Mahieu, 2018).

Al dramaturgo y director Luis Thenon, la pregunta sobre el retorno lo acompaña todavía, a pesar de estar radicado en Canadá desde hace más de cuatro décadas:

Muchos creen que todos los que no volvieron fue porque es mejor estar afuera, o porque no quisieron. Pero las cosas no son siempre así. Algunos llegaban a Canadá y pedían asilo, yo nunca lo hice. A veces me pregunto por qué. Por no querer hacerlo me expulsaron varias veces de Canadá en los primeros seis meses. Iba a los Estados Unidos dos o tres días y volvía a entrar y a recomenzar los trámites. Los francocanadienses siempre me ayudaron. Y al final me quedé a vivir allí, casi como un inmigrante más, pero sin poder olvidar jamás el sentimiento de haber perdido una parte de mi vida en el desarraigo abrupto, no programado (Thenon, 2015).

Otros casos de no retorno, como el de César Brie²⁴⁷, presentan trayectorias estéticas arraigadas a la ausencia de lugar. En su continuo desplazamiento, Brie trabajó y vivió en Italia, Dinamarca, y Bolivia, donde fundó el mítico grupo El Teatro de los Andes. Brie traza sobre los márgenes sus propios espacios teatrales y hace de la condición desplazada menos un lugar físico que una necesidad móvil, cambiante y permanente de otro lugar:

No volví a Argentina. Fui a otro país (Bolivia) que me parecía América Latina adentro de América Latina. Y ahí supe que me iba a demostrar si realmente había aprendido algo, si sabía hacer teatro. Me dije: me va a enseñar este país qué teatro debo hacer; quiero un lugar que me obligue a pensar cómo hacer teatro, a pensar el hecho teatral y al mismo tiempo quiero comunicar. Comunicar, en el buen sentido de la palabra. Estaba harto de ese onanismo del teatro contemporáneo de mirarse siempre a sí mismo, de autoreferenciarse. Y Bolivia fue ese lugar. Y fueron años maravillosos, experiencias únicas. Muy sufridas, porque hemos pasado mucha hambre al principio, pero fue espectacular. Bolivia me obligó a preguntarme cómo y para quién trabajo. Me obligó a hacerme entender, a volverme lo más transparente posible. A encontrar claridad sin perder precisión. Allí volví a repreguntarme sobre el sentido profundo de hacer teatro. Fue como un renacer. Cuando yo llegué a Bolivia, rápidamente entendí, porque lo padecí

²⁴⁷ Luego de cuatro décadas de trabajo ininterrumpido en diferentes países, desde 2016 Brie se encuentra produciendo regularmente en Buenos Aires.

en la primera presentación de una obra propia, que no había público de teatro, que el teatro no interesaba, que había aburrido por mucho tiempo y que debía, para hacer teatro, salir del teatro e ir a todos los otros lugares. Salí de los teatros para luego, finalmente, volver a los teatros. Hemos trabajado intensamente durante estos largos años: en nuestra sala, en las minas, con campesinos, con grupos que solo hablaban quechua, en gallineros, en canchas de básquet, en universidades, en teatros de todo el mundo. Y siempre, en todos lados, sostuvimos la poesía de nuestro grupo. Solo en Italia, cuando hicimos *Ubú en Bolivia*, tuvimos que cortar las partes poéticas, porque teníamos un público que no podía gozar con la poesía. Para ellos hacíamos la versión de las bestias. Ese grupo era el de la gente gruesa, anestesiada por el consumo. Para los ricos, entonces, la versión de las bestias. La versión poética, completa, para los lugares más pobres de Bolivia (Brie, 2014).

Finalmente, quisiéramos esbozar una línea argumentativa para pensar los no retornos, a través de aquellas experiencias que, a partir del exilio forzado, se desterritorializan y ya no conciben como un ente regulador de sus existencias y de sus prácticas los ejes transcendentales de la lengua y del Estado. Dramaturgas y dramaturgos que ensanchan y problematizan una cartografía del teatro argentino delimitada por las coordenadas territoriales y por la lengua materna. Escritores que inauguran una tradición expandida, ampliada, para la dramaturgia argentina y que, a la manera del cartógrafo que ilustra Suely Rolnik (1989), se colocan en las *adyacencias de las mutaciones cartográficas*: escapan a la organización de territorios y desestabilizan sus representaciones. Como una última línea latente en esta investigación, consideramos que los exilios políticos motivaron en el campo de la dramaturgia la aparición de una forma emergente, mestiza, a contrapelo de la consistencia unificadora y aglutinante de una tradición y una asignación nacionales. Arístides Vargas dice lo siguiente:

Yo fui adquiriendo la escritura en el camino, en la trayectoria, en el mapa. El mapa era el viaje del exilio. El exilio es un mapa impredecible, que se va generando en el viaje y en ese mapa se escribe mi dramaturgia. Se fue construyendo con aportes leves, volátiles, menos sólidos (Vargas 2016).

La anomalía del exilio se presenta, acá, como un combustible poético. Lo que retorna, de manera incesante en el caso de Vargas, es su escritura. Como señalamos en la introducción a este trabajo, Nicolás Bourriaud (2009) propone el concepto *radicante* para pensar las prácticas contemporáneas que trabajan en la adaptación de un nuevo suelo, diferente al suelo original, y absorben los componentes propios del nuevo espacio. Bajo la metáfora botánica de las plantas radicantes, Bourriaud propone una figura de artista contemporáneo que, sin renunciar a las marcas y a los flujos que trae consigo, avanza sobre un nuevo entorno y establece vínculos que ya no remiten directamente ni a una geografía original ni a una geografía nueva: más bien, la configuración de un tercer espacio que se establece *entre* las marcas del desarraigo y los vínculos del nuevo entorno. Estas dramaturgias radicantes se desarrollan, como las plantas salvajes de Bourriaud, en función del suelo que las recibe: “sigue sus circunvoluciones, 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” (2009, 57).

Los no retornos de los dramaturgos argentinos siguen estableciendo, aunque no desde un plano meramente territorial, nuevos modos de reconstrucción de las estructuras de comunidad que pulverizó la dictadura, formas emergentes de decir, en nuevos contextos, otros modos de ejercer políticas sustitutivas. En esta dirección, el retorno puede ser leído ya no desde una mirada territorial, sino, más bien, desde una mirada dramática. El retorno o no retorno no parecen ser las coordenadas que permitan delimitar el fin del exilio, porque la problemática no puede entenderse bajo la imagen de un punto sobre una línea: menos que una superficie continua y homogénea, configura nuevos espacios abiertos a la discontinuidad, a la disrupción y a la coexistencia de la diferencia. Si esta investigación se adentrara más allá de la periodización que la ciñe, es evidente que en el interior de las obras de estos artistas es donde debería seguir buscándose el trazo de la errancia. Porque, como dice Aristides Vargas, el exilio es —continúa siendo— lo inacabado:

El exilio no es cuando uno vuelve al país ni cuando uno decide volver; el exilio es el lento trabajo de los días sobre el exiliado. Es el tiempo el que determina cuándo volvéis. Es lo mismo cuando salís de una cárcel: no salís en el momento en que salís, sino que tardás muchos años más en salir; y en una de esas no salís nunca.

Lo mismo es aplicable al exilio: en una de esas nunca dejaré de ser un exiliado. Por lo tanto, estaré en perpetua errancia, y mi teatro reflejará ese movimiento, ese no estar. (Vargas en Sotto, 2014).

6. El teatro como pasaporte de retorno

Una cartografía del retorno al país de los dramaturgos y dramaturgas exiliados es, sobre todo, un objeto en construcción, de contornos lábiles. En estas líneas delimitamos sucintamente tres cronologías posibles para situar los retornos y diversos móviles que construyen un montaje de circunstancias y tiempos heterogéneos. Comenzamos recreando una serie de tópicos que Alberto Adellach vectoriza en su ensayo “Los retornos” y que nos permitió deslindar distintos argumentos que circularon en los imaginarios de retorno. Desde el miedo a regresar a un país que ya había sido transformado por el poder desaparecedor (Calveiro, 1998), hasta la nostalgia que modeló muchas de las posturas de la euforia por participar de la apertura democrática; desde el imperioso deseo por recobrar la lengua perdida (aquella que era todavía más ajena en los países que compartían el *idioma*, pero no el *lenguaje*), hasta los imaginarios que dividieron a *los que se fueron* y a *los que se quedaron* a través de la estigmatización del privilegio, las “vacaciones doradas” y las respectivas mediciones en la escala del dolor. De uno u otro modo, los artistas teatrales dan cuenta, en sus testimonios, de la reemigración experimentada como un “segundo exilio”, concepto que no permitiría entender al retorno como punto de clausura de la experiencia exiliar.

Los retornos presentan una imagen discontinua de la duración cronológica. La bibliografía que ha suscitado esta problemática desde distintos campos disciplinares suele abreviar en una hipótesis común: el regreso al país no pone fin al exilio. Hablar de retorno implica reposicionarse, por un lado, en la prohibición original que propulsa la emigración forzada y, a la vez, en el aparente punto de culminación de un exilio que, sin embargo, continúa después del regreso. “La vuelta al país de origen no deja de ser una reemigración”, dice Marina Franco (2008: 275). Sznajder y Roniger, en un subcapítulo titulado “La posibilidad de deshacer el exilio”, toman el testimonio del psiquiatra argentino Arnoldo Liberman para calibrar esta problemática:

Si el amigo que reencuentro tiene más canas o más arrugas, no compartió conmigo estas vicisitudes. Si muchos han muerto a lo largo de estos años, se han muerto para mí todos el mismo día. Si mis sobrinos han crecido, no he asistido a ese crecimiento. Para siempre, nada podrá ser reintegrado totalmente en nuestro mundo interno (Sznajder y Roniger, 2014: 372).

En el canónico estudio psicoanalítico de Grinberg y Grinberg, *Psiconálisis de la migración y del exilio* (1996), el retorno es leído desde la clave de un duelo que se duplica: el duelo por el regreso al país de origen (distinto del que se dejó y al que se idealizó a la distancia) y el duelo por el país adoptivo. Bernetti y Giardinelli, por su parte, describen la instancia de retorno como un “segundo exilio”, aunque es preciso delimitar que el retorno es, de modo inverso a la emigración forzada, una decisión que suele estar traccionada por la modificación de las circunstancias políticas que impulsaron las salidas. Entonces, si bien el retorno es impelido por una libre elección, Bernetti y Giardinelli (2014) recrean el tópico en tanto pérdida:

Las despedidas en el aeropuerto Benito Juárez se poblaron muchas veces de fantasmas, de patetismo y de cierta desolación. No porque no se supiera que era decir un “hasta pronto”, ni porque se pensara que ya no se continuarían las relaciones en la Argentina, sino porque se producían nuevos cortes en las historias de cada uno de nosotros. Regresar al país era un poco evocar el día de la partida, era sentirse como cuando se llegó a México. Era otro gran cambio. ¿Acaso definitivo? (182).

Para Marcela Crespo Buiturón (2012), el retorno se perfila como una de las utopías más acuciantes, que dispara una problemática largamente discutida por la historiografía y la crítica literaria: ¿es posible restituir la unidad perdida con el regreso?

En esta vasta problemática, algunos dramaturgos retornados tempranamente en dictadura vivieron la doble experiencia del *adentro* y del *afuera*. Entre ellos, retornos definitivos como los de Halac, Pavlovsky, Bortnik, Torres Molina y O'Donnell, que encontraron en Teatro Abierto 1981 un ciclo que les permitió participar de una de las acciones teatrales frente a la dictadura que, como vimos, tuvo visibilidad incluso en las distintas comunidades de exilio. En

este contexto, se dieron algunos retornos exploratorios, como el de la dramaturga polaca Roma Mahieu, quien luego volvería a emigrar a España y se radicaría allí definitivamente, y como el de Diana Raznovich, que forjaría entre el país de adopción y el país de destino una suerte de traslado continuo, de *exilio permanente*.

Para algunos (Halac, Pavlovsky, Gambaro, Bortnik, O'Donnell, Cavagliatto) volver implicó una búsqueda de reinserción en la propia lengua, en las propias costumbres y en el propio campo teatral de origen. El regreso señaló un reencuentro con una colectividad previamente afirmada. Sin embargo, no hubo retornos sin escisiones, sin contradicciones, sin pliegues. Los distintos argumentos dejan en evidencia el modo en que la marca exiliar perdura con la vuelta al país de origen. Como el caso de Ricardo Halac, que sufrió la experiencia del margen y ocultamiento propio del *insiliado* y, a la vez, la pérdida de ese México que transportó en sus valijas de migrante: se trajo un árbol de la vida azteca; en esa miniatura se inscribe la práctica ritual de coleccionar y retener un símbolo de ese segundo país perdido.

Por otra parte, los retornos en democracia dieron lugar a aquella “postura de la euforia” que Adellach encuadraba en los testimonios de los también dramaturgos Pedro Orgambide, Humberto Constantini y David Viñas. Volver fue un modo de cumplir con el sentido de aquello que la democracia en ciernes prometía: la urgencia por el regreso y por participar de la inminente transición democrática se liga aquí, aunque en sentido inverso, con la premura que modeló muchas de las decisiones forzosas de salir del país.

Otros casos manifiestan el trazo de fronteras indecisas y una tensión irresuelta entre el desplazamiento y el enraizamiento. Experiencias en las que la democracia no trajo consigo la decisión mecánica y efectiva de retornar. En los casos de Juan Carlos Gené, Hugo Álvarez y Alberto Wainer aparece lo que llamamos una *anacronía del retorno*: en democracia fijan sus regresos y, sin embargo, retornan al país mucho tiempo después. Cabría preguntarse, como dice Leonor Arfuch, si los “retornos verdaderamente vuelven a algún punto de origen o trazan otras órbitas en un nuevo espacio/temporalidad” (2016: 237).

El clásico sentimiento de no estar en el sitio propio hasta no estar en la casa propia fue desmontado por algunas experiencias que hicieron del país de destino un lugar de resguardo, una interioridad de la aparente exterioridad: Cristina Castrillo en Suiza; Juan Carlos De Petre y Alberto Ravara en Venezuela, entre otros.

Pero también los no retornos dieron, como en el caso de César Brie, trayectorias de artistas que trazaron sobre los márgenes sus propios espacios

teatrales e hicieron de su condición desplazada menos un lugar físico que una necesidad móvil, un deseo permanente de otro lugar. También, como indicamos, el caso del dramaturgo Aristides Vargas tuvo en su no retorno (o, mejor, en sus retornos esporádicos) una permanente recreación del hogar desde la extranjería: su obra dramática se constituye como una incesante modalidad de retorno²⁴⁸.

A pesar de la extensa, heterogénea y compleja trama de motivos que se esgrimen tanto para retornar como para no retornar, es posible rastrear una figura de lo común. Aunque no se trate aquí de hacer coincidir dos experiencias iguales, sino, más bien, de instalar un común simbólico para distintas realidades, el teatro aparece como un argumento, una vía y una estrategia de retorno. Volver o quedarse para hacer teatro es una de las afirmaciones que insisten. A lo largo de estas páginas, enmarcados en distintos momentos históricos, describimos una serie de móviles de retornos. Entre ellos, Pachó O'Donnell vuelve con la intención de montar su obra *Imágenes* en el Teatro San Martín. Griselda Gambaro, a su retorno, se encuentra con la gente de teatro, que le pedía sus obras para representar: “volví a la dramaturgia”, afirma. Pavlovsky vive el regreso como un punto de reubicación de sus intereses profesionales, entre la psiquiatría y el teatro. Raznovich regresa, participa de Teatro Abierto y vuelve a salir para continuar trabajando luego entre su país de origen y su país de destino. Aída Bortnik vuelve cuando se entera de que su prohibición ya no era tal. La llamada determinante fue la de Alejandro Doria, quien le aseguraba en 1979 que había sido borrado su nombre de las listas negras y que podrían continuar con su proyecto de filmar *La isla*, uno de los guiones de Bortnik. Norman Briski narra el retorno como la instancia de una gradual y conflictiva reconstrucción de su lengua materna perdida. Zito Lema asocia su regreso al país con la posibilidad de hacer *Mater*, la obra escrita durante su exilio holandés. Tanto Cheté Cavagliatto como Roberto Videla afirman que el Festival de Córdoba de 1984 implicó un punto de inserción definitivo en el campo teatral cordobés. Para Gené, Álvarez o Wainer, sus respectivas inscripciones en los campos teatrales de destino modelan sus diferidos retornos; plantean volver en democracia y lo hacen, en todos los casos, tiempo después: distintas actividades teatrales los demoran en los países de destino.

²⁴⁸ Recién a mediados de la década del 90, Aristides Vargas comienza su trilogía del exilio con la escritura de *Flores arrancadas a la niebla*, a la que le siguieron *Nuestra Señora de las nubes* (“un ejercicio acerca del exilio”) (2001) y *Donde el viento hace buñuelos* (2004).

Frente a todo lo que aparece como motivo del *desexilio*, insiste el teatro, como táctica que legitima, guarece y habilita los respectivos retornos. Al comienzo de esta investigación, consideramos, a partir de la amplia recolección testimonial, que el teatro se presentaba como motivo sustancial de las salidas forzosas. En algunos casos, los artistas se fueron *por hacer* teatro y, a la vez, se fueron *haciendo* teatro. El teatro, en efecto, vuelve a presentarse como una figuración esencial en los retornos.

En principio, la experiencia exiliar permite comprobar el arraigo, el enraizamiento de la práctica con la tierra, la dramaturgia como una práctica territorial. Más allá de los distintos modos de supervivencia que encontraron los dramaturgos en el exterior, más allá de las estrategias de reafirmación y de las tácticas de resistencia que observamos, la noción de retorno constata las relaciones intrínsecas entre dramaturgia y territorio. Las figuraciones de retorno nos permiten desplazar la noción del sujeto que vuelve, el dramaturgo que retorna, para articular, más bien, la idea de una dramaturgia que retorna. En este sentido, nos preguntamos: ¿a dónde se vuelve? ¿Cuál es ese lugar? ¿Cuál es esa patria a la que se vuelve, ese Estado, esa nación, ese país? ¿En qué se ha transformado? En suma, ¿se diluye o continúa, con las problemáticas del retorno, la comunidad transnacional y desconocida?

En un sentido abstracto, el retorno implicaría que hay un lugar que se mantiene intacto, puro, de alguna manera virginal, como si los puntos de partida y de llegada se mantuvieran igual y en ese movimiento de irse y regresar no sucediera nada. Pero, en efecto, las percepciones de los protagonistas registran que se vuelve a un lugar que ya es un lugar otro. En este sentido, la distinción de lugar y espacio que establece De Certeau en *La invención de lo cotidiano* parece ilustrar algo del movimiento exiliar, que incluye tanto al retorno como al no retorno. Según De Certeau:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí, pues, se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en mismo sitio. Ahí impera la “ley de lo propio”: los elementos considerados están uno al lado del otro, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es, pues, una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de

velocidad y las variables de tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades [...]. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan, y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales [...]. A diferencia del lugar, carece, pues, de univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. En suma, el espacio es un lugar practicado (2010: 129).

Entonces, a partir de esto, nos preguntamos si el retorno podría ser leído ya no simplemente como el mero regreso a un lugar físico, sino como un regreso a un espacio instituido simbólicamente. ¿Cómo, entonces, el movimiento exiliar afecta tectónicamente a la espacialidad dramaturgica? ¿Existe la espacialidad dramaturgica por fuera de la experiencia del exilio? ¿O, más bien, la experiencia de la espacialidad dramaturgica es inherente a la condición exiliar?

Una hipótesis de conclusión podría formularse de la siguiente manera: la idea de que la dramaturgia es una práctica arraigada, enraizada, territorial solo existe en función de experimentar su desafuero. Nos situamos frente a una paradoja. El exterior, las salidas y los retornos permiten revelar algo en términos de interioridad: el imaginario de un teatro territorializado está fuertemente asociado a la experiencia exiliar, que vuelve sensible la idea de que el teatro es una práctica atravesada por la construcción de un territorio. En *De la gramatología*, Derrida dice: “El afuera mantiene con el adentro una relación que, como siempre, no es de mera exterioridad. El sentido del afuera siempre estuvo en el adentro” (2003: 46). El exilio acaso invierte los términos: el territorio exterior dota de sentido el espacio de retorno. El espacio exiliar sería un espacio topológico, no tópico: no es un lugar, sino que refiere a una especie de articulación de espacialidades simbólicas que el retorno vuelve legibles. Un territorio que se vuelve visible al irse, un espacio que se vuelve territorio en el exilio.

En términos teóricos, esto se liga a la noción de territorio que articula Guattari (1995) en *Cartografías del deseo*, y que desborda el uso científico que se hace tanto en etología como en la etnología: “El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, tanto como a un sistema percibido en el seno del cual un sujeto se “siente en casa”. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación cerrada sobre ella misma. El territorio puede desterritorializarse, es decir, abrirse, implicarse en líneas de huída, partirse en estratos y destruirse: “La reterritorialización consistirá en una tentativa de recomposición de un territorio comprometido en un proceso desterritorializante” (208).

Esto abre una línea productiva para pensar el retorno y, sobre todo, *a dónde* se retorna. El proceso de reterritorialización, estrechamente vinculado con el de territorialización, puede inscribirse, a la manera en que lo piensan Deleuze y Guattari, en cualquier cosa que tenga el valor del “territorio perdido”; en efecto: “uno puede reterritorializarse en un ser, en un libro, en un objeto, en un aparato o sistema” (2002: 108). Retornen o no, lo que aparece como figuración posible pareciera ser el teatro, ya no como lugar, sino como territorio interior, dotado de sentido por el exterior.

La relación desterritorializada del sujeto exiliar con el territorio produce la idea de propiedad simbólica. El estatuto territorial de la práctica dramática es el resultado de una operación de desterritorialización. En su movimiento, sísmico y tectónico, la dramaturgia exiliar no constata ni comprueba, sino que *produce* en esa torsión, en esa vuelta sin retorno, un territorio simbólico propio calcado sobre un lugar, un país: el teatro. Si al inicio de esta investigación buscamos dar cuenta del modo en que el territorio se cerraba para los exiliados en sus partidas, el mismo devenir del viaje parece haber implicado nuevos modos de intervenir, inventar y habitar, para volver a abrir, ese territorio.

En efecto, el retorno o no retorno no parecieran poner fin al exilio. No se vuelve a ningún lugar, no hay retorno salvo en términos teatrales: es el teatro el pasaporte simbólico exclusivo para volver. Sin teatro no hay retorno espacial posible más que al lugar físico. Es el teatro, y contenido en este la práctica dramática, lo que espacializa el lugar, lo que hace devenir espacio un lugar físico, un suelo, una tierra. Antes, a partir de un concepto de Nancy, hablamos de “fantasmas sin territorio”. En el retorno y en el no retorno esos “fantasmas” vuelven a producir un territorio: el de la práctica teatral como patria a la que se retorna, adentro o afuera. Bajo esta mirada, la dramaturgia se inscribe en el espacio de la práctica teatral como una modalidad, efectiva e incesante, de retorno.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El trabajo de esta investigación fue, en una primera instancia, acumulativo: se trató de rastrear, organizar y, sobre todo, generar una serie de materiales documentales en el contexto de un relativo vacío bibliográfico. Se trazó una historia a partir del relevamiento de materiales preexistentes y a partir de las voces de muchos protagonistas que relataron su experiencia a los fines de esta investigación. A lo largo del trabajo se buscó dar lugar a esas voces, mostrar esas experiencias heterogéneas que dan cuenta del acervo reminiscente de las memorias de estos dramaturgos y dramaturgas exiliados.

En la misma producción de los testimonios, aparecieron una serie de dificultades, algunas de ellas más o menos comunes en las narrativas de exiliados. Como señalamos, el silencio que pesó sobre los exiliados en tanto víctimas de la violencia estatal parece haber determinado también el alcance de sus relatos. Para algunos, la entrevista fue una instancia para volver decible una experiencia que no había sido narrada o que había circulado de un modo más o menos secreto. En otros casos, para protagonistas que llevaron tempranamente sus testimonios al terreno público, implicó volver a reconstruir una historia cuyas derivas ya aparecían más o menos elaboradas en relatos previos. Algunos temas, todavía hoy, fueron motivo de silencio para muchos entrevistados: la omisión del pasado previo al hecho migratorio y en particular la militancia política; la autodesignación de los protagonistas como exiliados, cuestión que evidencia el carácter escurridizo y heterogéneo del fenómeno; ciertos temores más o menos expresos a contar la experiencia, hecho que Franco (2008) relaciona con la supervivencia de “los fantasmas del estado represivo” (29). Si bien es complejo calibrar las distintas dificultades que surgen de la producción de los testimonios, en estos apareció casi invariablemente, por un lado, la herencia que dejó el terror de esos años: el dolor, el desgarró y el trauma de la experiencia exiliar. Pero, asimismo, retomando la expresión musical de Said (2005), también apareció la conciencia *contrapuntística* del exilio: su orden destabilizador como la imposición de un *ethos* diferente, una nueva potencia, un nuevo activo de vida.

Por el motivo señalado respecto de los fragmentarios estudios en torno al teatro argentino y el último exilio, el desafío radicó en pensar ya no desde la lógica de las disciplinas marcadas, sino en la misma intersección de una serie de disciplinas: la historia, la sociología, la teoría de la cultura, la crítica literaria

y los estudios teatrales. De este modo, nuestro trabajo se vio fuertemente atravesado por los avances que se vienen realizando en los estudios sobre exilio desde hace más de dos décadas en el campo de las ciencias sociales, pero siempre a través de un marco teórico ecléctico en el que este sustrato historiográfico entró en diálogo con materiales de procedencia teórica diversa, cruce que permite dar cuenta de la condición compleja y hojaldrada del objeto.

Por una evidente necesidad de recorte y focalización, nos hemos ocupado específicamente de la figura del dramaturgo y de su práctica profesional, la dramaturgia, como un objeto material que restituye y preserva cierta experiencia y dimensión que nunca equivale, sin embargo, a la totalidad que integra: la experiencia teatral. Frente a un marco espacio-temporal tan escurridizo y fluctuante, la dramaturgia como práctica dotó al objeto de cierta estabilidad metodológica, en tanto memoria, diseccionada y parcial, aunque concreta, de las experiencias teatrales del exilio en este período acotado. A lo largo del trabajo, la dramaturgia no fue considerada como un ente autónomo, más o menos rígido o esencial, sino que fue leída en su dinámica y constante relación con la condición exiliar. El par *dramaturgia* y *exilio* nos permitió entrever algo en función de las problemáticas que se originan cuando la escritura teatral (esa práctica del desplazamiento, cuya expresión se actualiza en el traslado a ese otro territorio que es la escena) se enfrenta a la experiencia del exilio, que también se inscribe, por excelencia, en una dinámica del movimiento. De este modo, apareció la pregunta sobre qué ocurre en la relación entre una práctica estética dependiente, subalterna y móvil, y una condición vital también abierta y, forzosamente, desplazada.

Así fue apareciendo un modo de rodear y construir el objeto, con la intención de pensar categorías que no sobreimprimieran su propia lógica, sino que lograsen describir e imaginar una especificidad posible. Se trató de descubrir qué es lo que el objeto podía configurar teóricamente. En este sentido, el trabajo fue tomando dos aristas sustanciales que se interrelacionaron en su desarrollo global: una voluntad historiográfica, cuyas evidencias más concretas aparecen al inicio y al final de este libro, en la búsqueda por cartografiar tanto las salidas del país como los eventuales retornos de los protagonistas. Y, a su vez, otra pesquisa crítica que tuvo que ver, fundamentalmente, con cartografiar los territorios dramáticos de estos protagonistas a escala transnacional. Ahora bien, la dramaturgia en tanto práctica profesional no solo apareció como cristalización, como hecho consumado, es decir, como objeto cerrado, sino también y, sobre todo, como un proceso hecho de tensiones, errático, inacabado. La investigación

trató de analizar una serie de textos dramáticos escritos en el exilio, pero también buscó evidenciar las instancias de no concreción de muchos otros textos: la dramaturgia como falta, como imposibilidad, dimensión que late en los testimonios de los protagonistas. La historia de la dramaturgia en el exilio entre 1974 y 1983 es, en gran parte, la historia de las obras que no se escribieron.

Entonces, para sintetizar, esta investigación se propuso reunir, siempre de forma provisora y abierta, una documentación faltante, voces que no se habían pronunciado en el terreno público o que lo habían hecho de manera individual, dispersa y atomizada. Además, hacer brotar o emerger de esa documentación una lógica interna cuyas directrices estuvieran dictaminadas por esos testimonios y que permitieran seguir un camino analítico determinado. Este relevamiento documental, minado de heterogeneidades y disimilitudes, permitió, sin embargo, encontrar pequeños puntos de contacto que se iban encastrando, solapando, entre unos testimonios y otros. Apareció, por decirlo de algún modo, un efecto de acontecimiento, un efecto de sentido de esas experiencias, solo asequible en la reunión de ese material y en la práctica de lectura crítica.

Desde el inicio se impuso la necesidad de determinar ciertas coordenadas históricas, a partir de una serie de preguntas que ya habían sido formuladas por los estudios pioneros del campo de los exilios y que operaron como punto de partida: la población de dramaturgas y dramaturgos exiliados, la periodización, los motivos de exilio, los modos de salida del país y los destinos de llegada que cubrieron diferentes territorios geográficos. Planteamos 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. La nómina que presentamos de dramaturgos y dramaturgas exiliadas fue, insistimos, provisoria y parcial, a pesar de que la investigación tuvo como propósito evidenciar una trama general, panorámica y lo menos acotada posible.

A través de las voces de los protagonistas deslindamos 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, como si fuera un efecto de montaje, buscamos integrar la singularidad de esas voces a una trama relacional mayor que las incluyera. Nos detuvimos,

también, 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 comprenden, 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, como vimos, se encontraban haciendo teatro en el extranjero y 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, establecimos una tentativa cartografía que exhibió 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) nos permitió 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.

En esta instancia, casi de manera inmediata, el gesto de la investigación ya implicaba desmarcarse del concepto localizado de “dramaturgia argentina” y formular un concepto de dramaturgia ampliada, menos segmentado, más poroso y plástico, que dé cuenta de la dispersión geopolítica con respecto a la cual estas prácticas comienzan a erigirse como modos de resistencia y problematización de esos límites. Un tipo de producción dramática que no responde al trazado de las fronteras y cuyo tejido simbólico cartografía su propia lógica. Así, la noción de *comunidad desconocida* permitió elaborar una figura teórica que diera cuenta del carácter diaspórico de estas experiencias, más o menos coincidentes en el tiempo, pero no en el espacio. En efecto, la comunidad desconocida permitía volver inteligible una serie de modos de reunión que no eran físicos, una suerte de forma sin consumir, un acontecimiento no situado.

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 específica arrojaba otra especificidad y, en consecuencia, otra materia

para ser analizada? En principio, tratamos 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, hicimos un primer relevamiento en torno a cómo las redes de solidaridad y afectividad en el exilio se volvieron vectores clave para generar redes 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 de ellos siguieron vinculados, sobre todo a través de la docencia y, en menor medida, del periodismo y la traducción, a la práctica teatral. El relevamiento que realizamos 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, finalmente, 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, nos acercamos a esta figura común de los testimonios que tenía que ver con la imposibilidad de escribir teatro en el exilio a partir de una serie de dimensiones relacionadas con el orden vital. Y, a su vez, buscamos analizar la inmanencia de la práctica dramática en vínculo con la condición exiliar. El aspecto diferencial que aparecía en esta relación tenía que ver 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.

Frente a este estado de cosas, profundizamos en una serie de aspectos que gradualmente comenzaron a emerger como respuesta a esta primera dimensión problemática. Si, en términos generales, aparecía la dimensión 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. Trabajamos entonces sobre los dispositivos de reunión, colectivismo y afirmación que 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, nos interesó evidenciar 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 exiliar: 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 esto, nos apoyamos en 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. El dispositivo mediante el cual Pianca lee la integración de estas experiencias es

la emergencia de una “festivalización” del teatro latinoamericano. Justamente, 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. Desde nuestra lente específica, sumamos una serie de casos en los que distintos 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, analizamos dos manifiestos escritos en el exilio por los dramaturgos Alberto Adellach (1979) y Juan Carlos Gené (1983), respectivamente. Ambos manifiestos funcionaron como proclamas de resistencia, llamados a entender la potencia productiva de la estancia exiliar. En relación con el ya mítico manifiesto de Cortázar (1979) que invitaba a los exiliados a alterar la dimensión negativa del exilio para pensar su auténtica politicidad, hemos integrado a la serie la conferencia de Adellach y el prólogo de Gené para entender cómo también los 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, presentamos un amplio registro testimonial en el que distintos protagonistas fundamentan la legitimidad del exilio como instancia productiva, desde distintas miradas que, otra vez, recaen también sobre la práctica profesional. Se ha señalado, entre otras líneas en esta dirección, 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 nos preguntamos 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 dramaturgica 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. La investigación giró hacia la búsqueda de una producción dramaturgica que en diferentes países hizo de esa preocupación política un dispositivo de emergencia poético. A lo largo de nuestro trabajo fuimos

encontrando 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. No optamos por leer esos textos como meras expresiones individuales, sino como un modo de hacer colectivo, como un 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, como señalamos, 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. Estos textos, escritos sin una voluntad programática conjunta y en la dispersión geográfica, plantean formas extraterritoriales de habitar la cartografía teatral nacional.

De acuerdo con el marco narrativo y temporal propuesto, planteamos otra cartografía, todavía abierta y móvil, en la que rastreamos 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 principio, nos detuvimos en un ensayo de Alberto Adellach, “Los retornos” (1981), en el que 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 derramaron 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, planteamos tres cronologías posibles 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. Señalamos que 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, planteamos también que se dieron experiencias en las que se fijaron los regresos en democracia y 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, propusimos desplazar la mirada de los retornos físicos para pensar, más bien, los retornos dramaturgicos. Nos preguntamos, en efecto, si los distintos trabajos de los exiliados que buscamos visibilizar a lo largo de estas páginas no 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.

Resta decir que este trabajo deja abiertas muchas líneas de investigación posibles, en un campo que hace sus primeros pasos. Acaso la más evidente sea una historia de los exilios en este período que involucre a agentes teatrales que aquí solo fueron mencionados tangencialmente: actores, actrices, directores, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, etc. Aparece, a su vez, la necesidad de elaborar trabajos de corte comparatista, que se dieron en otros campos de estudios y que permitirían ahondar en las singularidades y confluencias entre los exilios teatrales conosureños (Argentina, Uruguay, Chile, Brasil), éxodos todos que se inscriben en un mismo contexto internacional y reconocen el origen común de las dictaduras de la Seguridad Nacional, y la conformación de una escala represiva regional. Los estudios teatrales adeudan trabajos comparativos entre distintos campos teatrales como, por ejemplo, el caso uruguayo (representado por el exilio paradigmático del Grupo El Galpón de Montevideo) en contraste con individuos o grupos teatrales argentinos.

Asimismo, no se han realizado trabajos de investigación en torno a exilios localizados, emplazados en un determinado lugar de destino, enfoques que podrían proporcionar dimensiones de análisis situadas en torno al exilio teatral argentino en los lugares de mayor irradiación, como han sido México y Madrid. Estas comparaciones, de orden territorial, podrían establecerse también entre las experiencias del siglo XX con los exilios producidos en el siglo XIX. Si bien obedecen a contextos políticos y culturales muy diferentes, una lectura diacrónica en esta clave podría proporcionar un análisis comparativo en función de visibilizar la historia del teatro argentino en tanto historia de expulsiones e inscripciones forzadas de nuestros artistas en diversos países de adopción.

Las líneas de investigación abiertas en torno al tema son múltiples. La definitiva y radical transformación que vivió el teatro argentino a partir de la última dictadura cívico-militar demanda esfuerzos de investigación colectivos que busquen producir sentido sobre una experiencia que no deja de ocurrir. Más de cuatro décadas después, muchos protagonistas de aquel tiempo piensan todavía en retornar físicamente al país que los expulsó y muchos otros, incluso, no dejan de tramitar poéticamente la experiencia y de retornar, entonces, a través de sus obras.

Al inicio de esta investigación sostuvimos que el último exilio argentino permitió la emergencia de una comunidad de dramaturgos y dramaturgas que, desde diversas geografías, construyó colectivamente una serie de intervenciones político y estéticas íntimamente vinculadas con el campo teatral de origen, que operó como respuesta al régimen terrorista que motivó forzosamente sus salidas. La exclusión de estos artistas de su campo teatral de origen fagocitó una lógica teatral transnacional y una intervención político-estética multiestatal, en la que los exiliados siguieron cartografiando su propia tierra y estableciendo distintos modos de inscripción en la política y en el teatro argentinos. Hemos logrado, en parte, visibilizar algunas de estas acciones y delinear parcialmente un tejido de relaciones complejo, multiforme y diaspórico.

Estas líneas buscaron evidenciar cómo una serie de dramaturgos y dramaturgas salieron de un mapa organizado, para entrar a imaginar y a construir forzosamente un nuevo activismo de afectos, de prácticas y de representaciones sensibles. El exilio es la pérdida de un mapa de referencias, de categorías organizadas, de representaciones identitarias: una forzosa exclusión del cuerpo social, político y teatral que estos artistas habitaban. A lo largo de este libro, buscamos seguir los itinerarios de estos dramaturgos y dramaturgas en sus inestabilidades, en sus desconexiones, en sus aislamientos. Pero también,

y sobre todo, en sus intentos por construir nuevos territorios existenciales y por inventar, a la distancia y en el exilio, el pueblo que falta.

Bibliografía

ESTUDIOS TEÓRICO-CRÍTICOS

- AAVV (2008). *Diccionario Esencial Latino*. Madrid: Vox.
- Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Editorial Pretextos.
- Andermann, Jens (2000). *Mapas de poder. Una arqueología del espacio argentino*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Angelot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arfuch, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (comp.) (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo.
- Auerbach, Erich (2017). “El surgimiento de las lenguas nacionales”. En *La cultura como política. Escritos del exilio sobre la historia y el futuro de Europa (1938-1947)*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Ayala, Francisco (1992). “El viaje como metáfora de la vida humana”. En: *El tiempo y yo, o el mundo a la espalda*. Madrid: Alianza Tres.
- Bachelard, Gastón (1998). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain (2015). *Rapsodia para el teatro: tratado filosófico breve*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, Roland (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice (2015). *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta Editorial.
- Bloch, Marc (1999). “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas”. En: *Historia e Historiadores*. Madrid: Editorial Akal.
- Bourdieu, Pierre (1971). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

- Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009a). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009b). *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- De Certeau, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles y GUATTARI, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2002). *Kafka. Por una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional.
- Derrida, Jacques (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Buenos Aires: Manantial.
- (2003). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Didi-Hubermann, George (2006). *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2008). “La posición del exiliado: exponer la guerra”. En: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Ediciones Machado.
- (2014). “Volver sensible/hacer sensible”. En: *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1986). “Poética”. En: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Espósito, Roberto (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Freud, Sigmund (1993). “Duelo y melancolía”. En: *Obra Completas* (Tomo XIV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo.
- Guattari, Félix (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La marca.
- Jay, Martin (2017). *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Kristeva, Julia (1991). *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Lacapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Laplantine, François y Nouss, Alexis (2007). *Mestizajes: de Arcimboldo a Zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Mignolo, Walter (2000). *“Local Histories, Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- (2003). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization*. Michigan: University of Michigan Press.
- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Barcelona/Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.
- Nancy, Jean-Luc (1996). “La existencia exiliada”. *Archipiélago*, N.º 26-27, Barcelona.
- (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Editorial Entropía.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones Arrecife.
- (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rolnik, Suely (1989). *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Sloterdijk, Peter (2017) *Esferas II*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Steiner, George (2000). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Todorov, Tzvetan (1998). *El hombre desplazado*. Madrid: Taurus.
- (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Editorial Península.
- (2011). *Vivir solo juntos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Torregroza, Enver (2014). “El espectador del naufragio antropológicamente considerado”. *Pensamiento*, N.º 264, Vol. 70, Pp. 537-550, Universidad del Rosario, Bogotá.
- Verón, Eliseo (1996). “La palabra adversativa”. En *El discurso político*. Buenos Aires: Editorial Hachette.
- Weil, Simone (2014). *Echar raíces*. Editorial Trotta: Madrid.
- Williams, Raymond (1975). *El Teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Editorial Península.
- (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones 62.

- AAVV (1981). *Argentina. Cómo matar la cultura*. Madrid: Editorial Revolución.
- (2014). *Ayer. La historia transnacional*. Asociación de Historia Contemporánea Marcial Pons, Ediciones de Historia: Madrid.
- (2016). *Migraciones y exilios*. Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos: Madrid.
- Ayala, Mario (2014). “Los exiliados argentinos en Venezuela ante el inicio de la transición a la democracia en la Argentina”. *Albuquerque*, Revista de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, N.º 11, segundo semestre, Brasil.
- Agamben, Giorgio (1996). “Políticas del exilio”. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. N.º 26-27, Barcelona.
- Amante, Adriana (2010). *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aruj, Roberto y González, Estela (2008). *El retorno de los hijos del exilio*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Avellaneda, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Aymard, Maurice (2008). “¿Qué historia comparada hoy?” En *Las escalas de la historia comparada*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Aznar Soler, Manuel (2002). “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos”. *Migraciones y Exilios*. N.º 3, Pp. 9-22.
- Balderston, Daniel y Halperin Donghi, Tulio (1998). *Ficción y política*. Buenos Aires: Alianza.
- Barón, Ana, Del Carril, Mario y Gómez, Albino (1995). *Por qué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior*. Buenos Aires: Emecé.
- Barulich, Carlos (1983). “Las listas negras”. *Cuadernos para la democracia*. Vol.13, El Cid Editor, Buenos Aires.
- Basanta Crespo, Leandro Diego (2014). “¿Para qué volvieron? El retorno de los exiliados políticos luego de la última dictadura militar Argentina”. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.
- Bayer, Osvaldo (1980). “Una propuesta para el regreso. Respuesta de Osvaldo Bayer a Rodolfo Terragno”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, N.º 7, P. 7, julio, México DF.

- (1981) “El papel del intelectual”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, N.º 11-12, P. 23, abril, México DF.
- (2014). “Pequeño recordatorio para un país sin memoria”. En Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Bayer, Osvaldo y Gelman, Juan (2006). *Exilio*. Buenos Aires: Planeta.
- Benedetti, Mario (1983). “El desexilio”, *El país*, 18 de abril, Uruguay.
- Berlanga, Ángel (2011). “Ganarse la palabra”. Suplemento *Radar Página 12*, 17 de abril, Buenos Aires.
- Bernetti, Jorge Luis y Giadinelli, Mempo (2014). *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura: 1976-1983*. Buenos Aires: Octubre.
- Bocchino, Adriana (2006). “Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor”. *Orbis Tertius*, [En línea], N.º 11.
- (2011). “Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni”. En: *452ª F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, Pp. 92-109.
- Boudet, Rosa Ileana (1984). “El exilio no ha hecho más que agrandar la patria”, *Revista Conjunto*, N.º 59, enero- marzo, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Boccanera, Jorge (1999). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Buenos Aires: Ameghino Editora.
- Borisonik, Hernán (2011). “Del exiliado al apolítico: el ostracismo en Aristóteles”. En Burello, Marcelo G., Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (comps.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.
- Bruschtein Bonaparte, Luis (1979). “Derechos humanos: sin abstracciones ni equidistancias”, *Revista Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, N.º 2-3, diciembre, México DF.
- Bruzzzone, Gustavo y Longoni, Ana (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Buch, Esteban (2003). *The Bomarzo affair. Ópera, pervisión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Burello, Marcelo (2011). “James Joyce: el exilio como poética”. En Burello, Marcelo G., Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (comps.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.

- Burello, Marcelo, Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (2011). *Políticas del exilio. Orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Bustos, Elsa C. (1993). *La pulsión de la censura*. Buenos Aires: Universidad de La Plata.
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Calvelo, Laura (2011). *Crisis y emigración. La emigración de los argentinos entre 1960 y 2002*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Población.
- Campo, Javier (2017). *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Choi, Domin (2011). “Cine: del exilio a la globalización”. En Burello, Marcelo G., Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (comps.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.
- Cisterna Gold, María (2013). *Exilio en el espacio argentino de la posdictadura*. Woodbrige: Támesis.
- Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cortázar, Julio (1978). “América Latina: exilio y literatura”, *Revista Eco*, N.º 205. Noviembre, Bogotá, Colombia.
- Cragnoli, Mónica (2011). “Ser en el exilio: la existencia en el modo del desarraigo”. En Burello, Marcelo G., Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (comps.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.
- Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crespo Buiturón, Marcela (2012). “Poéticas del retorno en la narrativa argentina de las últimas décadas: La (re)construcción de una identidad a la deriva”. *Iª Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, La Plata.
- Cristiá, Moira (2016). “Solidaridad e identidad artística transnacional. Reflexiones sobre la experiencia de l'Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde (1979/1983)”. *Jornadas Un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea: 1914-2014*, Instituto de Investigaciones “Gino Germani”, 27-28 de octubre, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

- (2017). “Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta. La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA)”, *Izquierdas*, N.º 36, Pp. 156-180, Chile.
- Cuya, Esteban (1999). “La lucha contra la impunidad en Argentina: esfuerzos en Alemania tras dos décadas de indiferencia oficial”, *Nürnberger Menschenrechtszentrum*, 18 de agosto, Alemania.
- Cymerman, Claude (1993). “La literatura hispanoamericana y el exilio”, *Revista Iberoamericana*, N.º 164, julio-diciembre, Pp. 523, 550.
- Da Cunha-Giabbai, Gloria (1992). *El exilio: realidad y ficción*, Montevideo: Arca Editorial.
- De Sá Rêgo, Carlos (1980). “A saudade mata a gente...”: también el regreso a un país que ha cambiado”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, Año II, N.º 5, P.28, marzo, México DF.
- Del Olmo, Margarita (1989). *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2003). *La utopía en el exilio*. Madrid: CSIC.
- De Diego, José Luis (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.
- Dejbord, Parizad Tamara (1998). *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- Duhalde, Eduardo Luis (1983). *El Estado terrorista argentino*. México: Editorial El caballito.
- Eloy Martínez, Tomás (2014). “El lenguaje de la inexistencia”. En Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Falcón, Alejandrina (2015). “Los trabajos del exilio: traducciones, seudotraducciones y otras escrituras por encargo. Presencia argentina en la industria editorial española (1974-1983)”, *Revista Iberoamericana*, N.º 58, Pp.123-137.
- Fernández Moreno, César y Viñas, David (1981). “Argentine entre populisme et militarisme”, *Les Temps Modernes*, N.º 420-421, julio - agosto, París.
- Franco, Marina (2008). *El exilio*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, Marina y González Bernaldo, Pilar (2004). “Cuando el sujeto deviene objeto: la construcción del exilio argentino en Francia”. En Yankelevich, Pablo (comp.), *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, La Plata: Ediciones Al Margen.

- Gago, Verónica (2012). *Controversia: una lengua de exilio*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gasquet, Axel (2004). (Comp.) *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. Ediciones UNL/ Secretaría de Extensión: Santa Fe.
- Gasparini, Pablo (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gatti, Giuseppe (2013). “Extranjería existencial y transnacionalidad en la narrativa sesgada de Cristina Peri Rossi y Leonardo Rossiello”, *Revista de Estudios Filológicos*, N.º 25, julio, Chile.
- Goldchluk, Graciela (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Graham-Yooll, Andrew (1999). *Memoria del miedo. Retrato de un exilio*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Gregorich, Luis (1981). “La literatura dividida”, *La Nación*, 29 de enero, Buenos Aires.
- Grinberg, Léon y Grinberg, Rebeca (1996). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Heker, Liliana (1980). “Exilio y Literatura”, *Revista El Ornitorrinco*, N.º 7, enero-febrero, Buenos Aires.
- (2014). “Los intelectuales ante la instancia del exilio: militancia y creación”. En Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Hilb, Claudia (2013). *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jensen, Silvina (2004). *Suspendidos de la historia/Exiliados de la Memoria. El caso de los argentinos desterrados en Cataluña (1976- ...)*. Tesis doctoral, Departament d’Història Moderna i Contemporània, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, España.
- (2005). “La historiografía del último exilio argentino: un territorio en construcción”. *X Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Rosario.
- (2010). *Los exiliados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2011). “Exilio e historia reciente. Avances y perspectivas de un

campo en construcción”. *Aletheia. Revista de la Maestría de Historia y Memoria*. Vol. 1, N.º 2, La Plata.

Jensen, Silvina y Lastra, Soledad (2016). “Formas de exilio y prácticas represivas en la Argentina reciente (1974-1985)”. En Águila, Gabriela, Garaño, Santiago, Sacatizza, Pablo (coord.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Jitrik, Noé (1978). “Primeros tanteos: Literatura y exilio”, *Nueva Sociedad*, N.º 35, Pp. 48-55, San José de Costa Rica: Editorial Nueva Sociedad.

----- (1984). *Las armas y las razones. Ensayo sobre el peronismo, el exilio, la literatura*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2014). “Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina” en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Korinfeld, Daniel (2008). *Experiencias del exilio. Avatares subjetivos de jóvenes militantes argentinos durante la década del setenta*. Buenos Aires: Del estante editorial.

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 de doctorado en Historia, Universidad Nacional de La Plata.

Lastra, María Soledad (2016). *Volver del exilio. Historia comparada de las políticas de recepción en las posdictaduras de la Argentina y Uruguay (1983-1989)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones.

Levin, Florencia (2013). *Humor político en tiempos de represión: Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lida, Clara, Crespo, Horacio y Yankelevich, Pablo (comps.) (2007). *Argentina 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Logie, Ilse y Romero, Julia (2008). “Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana*, Pp. 33-51.

Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma.

Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

----- (2017). “De la Nación a la Lengua”, *Blog Eterna Cadencia*, 10 de enero, Buenos Aires.

Ludueña Romandini, Fabián (2011). “Ultrahistoria del exilio: una genealogía de

la modernidad”. En Burello, Marcelo G., Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (comps.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.

Maletta, Héctor, Szwarcberg, Frida y Schneider, Rosalía (1986). “Exclusión y reencuentro: aspectos psicosociales del retorno de los exiliados a la Argentina”. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*. Año 1, N.º 3 de agosto, Buenos Aires.

Maletta, Héctor y Szwarcberg, Frida (1986). *Migración de retorno a la Argentina: problemas económicos y psicosociales*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Migraciones.

Mármora, Lelio y Gurrieri, Jorge (1988). “El retorno en el Río de la Plata”. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Año 3, N.º 10, diciembre, Buenos Aires.

Mira Delli Zoti, Guillermo (2003). “¿Sobrevivir o vivir en Madrid? Exiliados argentinos del 76”. En *Inmigración e integración cultural*. Universidad de Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León

Mizraje, María Gabriela (2011). “Argentina, siglo XIX y exilios: la dislocación de los lenguajes”. En Marcelo G. Burello, Fabián Ludueña Romandini y Emmanuel Taub (eds.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.

Molina y Vedia, Mario (1980). “A propósito del exilio y los retornos”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, Año II, N.º 8, P.16, septiembre, México DF.

Molloy, Silvia (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Nofal, Rossana (2010). “Los personajes en la narrativa testimonial”. *Entre la memoria y el testimonio en América Latina*, Telar, Universidad Nacional de Tucumán, N.º 7-8, Año 6, Tucumán.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2006). “La Dictadura Militar 1976/1983, del golpe de Estado a la Restauración Democrática”. En *Historia Argentina* (Tomo 9). Buenos Aires: Paidós.

O’Donell, Pacho (2017). “La dictadura y el exilio”, *Página 12*, 27 de marzo, Buenos Aires.

Parcerio, Daniel; Helfgoy, Marcelo y Dulce, Diego (1985). *La Argentina exiliada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Paredes, Demián (2015). “Por un teatro que exprese la conmoción de lo político. Entrevista a Eduardo Pavlovsky”, *La Izquierda Diario*, 10 de enero, Buenos Aires.

Pedrozo, Osvaldo (1980). “El inaceptable blanqueo que propone la Junta”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, Año II, N.º 7, Pp. 14-15, julio, México DF.

- Pellegrino, Adela (1986). “Los argentinos en Venezuela”. En: *Dinámica migratoria argentina (1955-1984): Democratización y retorno de expatriados*, Lattes, A. y Oteiza, E (dirs.), UNRISD.
- Plot, Martín (2011) “Exilio y desaparición como categorías políticas”. En Burello, Marcelo G., Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (comps.). *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.
- Pozzi, Pablo (2007). *Historia oral y estudio de la guerrilla en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Prada Oropeza, Renato (1978). “(Del) exilio interno (al) exilio externo”, *América Latina, ¿Una literatura exiliada?*, Número especial, N.º 35, Pp. 64-67, Editorial Nueva Sociedad, San José de Costa Rica.
- Raffin, Marcelo (2011). “Exilio y potencia”. En Burello, Marcelo G., Ludueña Romandini, Fabián y Taub, Emmanuel (comps.). *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Eduntref.
- Raffo, Julio (1985). *Meditación del exilio*. Buenos Aires: Editorial Nueva América.
- Rama, Ángel. “La riesgosa navegación del escritor exiliado”, *Revista Nueva Sociedad*, N.º 35, marzo - abril, Caracas, Venezuela.
- Rella, Franco (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: Ediciones La cebra.
- Richard, Nelly (2013). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez Marino, Paula (2013). *Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988)*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- 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, cap. II: “Exilio chileno en el mundo: Antecedentes y trayectorias”, Pp. 39-59, Chile.
- Rodríguez Molas, Ricardo (comp.), (1985). *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Roniger, Luis (2014). *Destierro y exilio en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rosiello, Leonardo. “La literatura del exilio latinoamericano en Suecia (1976-1990)”, *Revista Iberoamericana*, N.º 164-165, julio- diciembre, Pittsburgh.

- Rozitchner, León (1980). “*Psicoanálisis y política: la lección del exilio*”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, Año II, N.º 4, P.p. 5-8, febrero, México DF.
- Said, Edward (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Madrid: Editorial Debate.
- Salas, Horacio (1985). “El exilio no es dorado”. En Parcerio, Daniel, Helfgot, Marcelo y Dulce, Diego (eds.), *La Argentina exiliada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sarlo, Beatriz (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En Balderston, Daniel y Halperin Dongui, Tulio (comps.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Sarlo, Beatriz (2014). “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”. En Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Schmucler, Héctor (1979). “Actualidad de los derechos humanos”, *Revista Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, N.º 1, octubre, México DF.
- (1980). “Los argentinos y el exilio. La Argentina de adentro y la Argentina de afuera”, *Revista Controversia. Para el examen de la realidad argentina*. N.º 4, febrero, México DF.
- Schwarzstein, Dora (2001). *Entre Franco y Perón; memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Castilla: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- Schwarzböck, Silvia (2015). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Shain, Yossi (1988). “Who is a Political Exile? Defining a Field of Study for Political Science”. En *International Migration*. Geneva: Intergovernmental Committee for Migration (ICM).
- (1989). *The Frontier of Loyalty: Political Exiles in the Age of the Nation State*. Middletown: Wesley University Press.
- Sosnowski, Saúl (comp.) (2014). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sznajder, Mario y Roniger, Luis (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Terragneo, Rodolfo (1980). “El privilegio del exilio”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*. Año II, N.º 4, febrero, México DF.
- (1981). “El exilio crea una deuda”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, N.º 11-12, P.p. 23-24, febrero, México DF.

- Ulanovsky, Carlos (1979). “Proteo, de Morris West. El drama argentino como best-seller”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*. N.º 1, octubre, México DF.
- Vásquez, Ana y Araujo, Ana María (1990). *La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Vezzetti, Hugo (2002). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Viñas, David (1980). “Unidos y preparándonos”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, N.º 6, Pp. 29-31, mayo, México DF.
- (1981). “El silencio es la metáfora de Argentina”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, N.º 11-12, Pp. 38-39, julio, México DF.
- Viz Quadrat, Samantha (2007). “Exiliados argentinos en Brasil: una situación delicada”. En Yankelevich y Jensen (comps.), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Yankelevich, Pablo (2010). *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México. 1974-1983*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yankelevich, Pablo y Jensen, Silvina (2007), (comps.). *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Zubietta, Ana María (2008) (comp.). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: Eudeba.

ESTUDIOS TEATRALES

- AAVV (1975). “Los actores argentinos piden auxilio contra el terrorismo”, 12 de mayo, Diario *Excelsior*, México DF.
- (1976). “El teatro Latinoamericano realiza una intensa actividad de búsqueda”, Diario *Excelsior*, 3 de diciembre, México DF.
- (1981). “El teatro en el exilio”, *Revista Conjunto*, N.º 50, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (1981a). “Primer encuentro de teatristas latinoamericanos y del caribe, Casa de las Américas”, *Revista Conjunto*, N.º 69, octubre- diciembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (1981b). “Renace el teatro argentino”, Diario *Excelsior*, 22 de septiembre, México DF.

----- (1982). “Teatro popular chileno: construir el camino para el regreso”, *Revista Conjunto*, N.º 53, abril- junio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Acchiardi, Pablo (1939). “Juan Aurelio Casacuberta y el arte del actor”. Cuadernos de Cultura Teatral. Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Pp.72-74.

Agud, Susana (1980). “Ni olvido ni venganza: Justicia”, *Controversia. Para el examen de la realidad argentina*, Año II, N.º 6, P. 6, mayo, México DF.

Aisemberg, Alicia y Rodríguez, Martín (2001). “El teatro argentino en el exilio”. En Pelletieri, Osvaldo, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires. GETEA.

Aracil, Beatriz, Ferris, José Luis y Ruiz, Mónica (comps.) (2015). *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*. Madrid: Visor Libros.

Arancibia, Juana Alcira y Mirkin, Zulema (1992). *Teatro argentino durante el proceso (1976-1983). Ensayos críticos, entrevistas*. Buenos Aires: Ediciones Vinciguerra.

Ares, Carlos (1985). “Teatro: la tragedia militar”, *Revista Conjunto*, N.º 64, octubre-diciembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Arpes, Marcela (2008). “Teatro, exilio y crítica periférica”. I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata.

Aznar Soler, Manuel (2002). *El exilio teatral republicano de 1939*. Madrid: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes.

Azor, Ileana (1982). “Encuentro con Andrés Lizarraga, un dramaturgo de nuestros días”, *Revista Conjunto*, N.º 52, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Bellity Peskine, Lynda (1985). “Teatro Núcleo: group creation”, *The Drama Review*, N.º 29, Pp. 53-63, Nueva York.

Beltrán, Oscar (1934). *Los orígenes del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Luján.

Berenguer Carisomo, Arturo (1947). “El teatro del exilio”. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Bosch, Mariano G. (1929). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.

Boudet, Rosa Ileana (1998). “Un espacio oscuro alumbrado por relámpagos: Entrevista con Arístides Vargas”, *Revista Conjunto*, N.º 108, Pp. 43- 47, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

- Brates, Vivian (1988). "Teatro y censura en Argentina". Encuentro Internacional de Teatro Latinoamericano de Hoy. 18 al 21 de mayo, París, Francia.
- (1989). "Teatro y censura en Argentina". En: *Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna.
- Bravo-Elizondo, Pedro (1998). "Grupo Malayerba (Ecuador): Pluma y la tempestad", *Latin American Theatre Review*, Pp. 119- 124, Universidad de Kansas.
- Briski, Norman (1997). "Briski hace memoria", Diario *La Nación*, 30 de junio, Buenos Aires.
- Burgos, Nidia (2011). "Para una cartografía teatral del exilio", Revista *Stychomythia*, P.p. 11-12/ 42-29, Universidad de Valencia, España.
- Cabrera, Eduardo (2002). "El teatro argentino y los derechos humanos durante la década 1973-1983", *Céfitro. Enlace hispano cultural y literario*, N.º 2, P.p. 23-34.
- Casali, Renzo (1967). "Antonin Artaud, Living Theatre y neocapitalismo", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, N.º 91, P.p. 51-58, Madrid.
- Casadevall, Domingo F. (1965). *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Castagnino, Raúl H. (1944). *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Cazap, Susana y Massa, Cristina (2002). "Teatro Nacional y realidad social". En *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- Chesney Lawrence, Luis (2007). "El exilio y la resistencia: dos caras del teatro popular latinoamericano". En *Teatro en América Latina. Siglo XX*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Czertok, Horacio (1972). "Para un teatro no dependiente", *Teatro 70*, N.º 34-35, Pp 85,89, Buenos Aires.
- Davila, Grace (2010). "Donde el viento hace buñuelos: el teatro como lugar de encuentro en los exilios de la globalización", *Revista Conjunto*, N.º 156, P.p. 66-67, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- De Marinis, Marco (1989). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Alfonso (2005). "Pasajes-heterotopías-transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico". En Pfeiffer y Birgit Mertz-Baumgartner (eds.) *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Fránkfort del Meno.
- De Toro, Fernando (1987). *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Díaz, Jorge (1985). "Teatro chileno en el exilio". En *Diógenes: Anuario crítico del teatro latinoamericano*. Marina Pianca (comp.), Ottawa: Girol/ ATINT.
- Díaz, Silvina (2010). "El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers Alhim*, Paris VIII.
- Diéguez, Ileana (1987). "A mí el teatro me ha curado de depresiones. Entrevista a Eduardo Pavlovsky", *Revista Conjunto*, N.º 71, junio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dragún, Osvaldo (1984). "Dramaturgia nacional y realidad política", *Revista Conjunto*, N.º 64, abril- junio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Dorfman, Ariel (1978). "Teatro en los campos de concentración chilenos: conversación con Oscar Castro del Aleph", *Revista Conjunto*, N.º 37, julio-septiembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Dubatti, Jorge (2006). "El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente: a 30 años del Golpe Militar". En Dubatti, Jorge (coord.) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2016). "Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense". En Mirza, Roger y Dubatti, Jorge (eds.), *Florencio Sánchez Contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*. Latin American Theatre Review, Vol. 49, N.º 2: University of Kansas.
- (2012a). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos-OSDE.
- (2012b). "Nuestra señora de las nubes de Arístides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados", *Revista Palos y Piedras*, Año 6, Edición 16, Buenos Aires.
- Espinosa Domínguez, Carlos (1980). "Teatro latinoamericano en Nueva York", *Revista Conjunto*, N.º 44, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Echagüe, Juan Pablo (1926). *Una época del teatro argentino (1904-1918)*. Buenos Aires: Editorial América Unida.
- Gales, Mercedes (1981). "El teatro argentino barrido por el fuego", *Diario El día*, 29 de septiembre, México DF.

- Galich, Manuel (1978). “Las ideologías en la dramaturgia y la crítica en América Latina”, *Revista Conjunto*, N.º 38, Pp. 3-8, octubre- diciembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Gallina, Andrés (2015). *Dramaturgia y exilio*. Paso de Gato: México.
- (2016a). *Dramaturgia y exilio. Poéticas radicantes*. ARTEZBLAI. Editorial de las Artes Escénicas: Madrid.
- (2016b). “Prácticas teatrales y exilio. Problemas cartográficos”, PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, Belo Horizonte, Brasil.
- (2016c). “Teatro y exilio: operaciones de lectura sobre un campo en construcción”. *III Jornadas de trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, 9 al 11 de noviembre, Santiago de Chile, Chile.
- (2018a). “La lucha antidictatorial. Tres escenas del exilio teatral argentino”. En Lastra, Soledad (comp.), *Exilios. Un campo de estudios en expansión*. CLACSO: Buenos Aires.
- (2018b). “La organización poética en torno a las Madres. Dramaturgia argentina en el exilio”. *IV Jornadas de trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, 7, 8 y 9 de noviembre, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Gallina, Mario (2000). *De Gardel a Norma Aleandro. Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gambaro, Griselda (1983). “No fue un plato de caviar, pero... el exilio enseña muchas cosas”, *Revista Humor*, N.º 119, Buenos Aires.
- (2009). “Los rostros del exilio”, *Alba de América*, Pp. 31-35, 7 julio.
- (2010). “En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público”, *Revista de Cultura Ñ*, 13 de octubre, Buenos Aires.
- Garayoa, Jorge (1981). “Si está el teatro abierto, entremos”, *Revista Humor*, N.º 65, Buenos Aires.
- García Abreu, Eberto (2003). “Aristides Vargas, Malayerba y Nuestra señora de las nubes”, *Gestos: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, Pp, 173- 179, Universidad de California, Irvine.
- García, Carola (2006). *La arquitectura del caos en el teatro de Aristides Vargas y sus resonancias en Puerto Rico*, Centro de Estudios Avanzados de Latinoamérica y el Caribe.
- Garzón Céspedes, Francisco (1976). “Entrevista a Rubén Yáñez: El galpón en México: La Lucha antifascista y el trabajo de la solidaridad”, *Revista Conjunto*, N.º 30, octubre- diciembre, Casas de las Américas, La Habana, Cuba.

- (1987). “El teatro es herramienta de indagación en el ser humano. Entrevista a Juan Carlos Gené”, *Revista Conjunto*, N.º 71, junio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Gené, Juan Carlos (1993). “Atavismos y teatro”, *Revista Conjunto*, N.º 93, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (2000). “Medio siglo en escena”, *Revista La Nación*, 17 de abril, Buenos Aires.
- Genta, Adriana (1991). “Teatro porteño y teatro uruguayo: los hermanos sean unidos (I y II)”, *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, N.º 1, P.p. 95-106 y N.º 2, P.p. 51-66, Buenos Aires.
- Giella, Miguel Ángel (1991). *Teatro abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1992). “Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje”. En *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Glickman, Nora (1997). “Los gritos silenciados en el teatro de Aída Bortnik, Alberto Adellach, Eduardo Pavlovsky y Ariel Dorfman”, *Revista hispánica moderna*, Vol. 50, N.º 1, P.p. 180-189, Universidad de Columbia.
- Graham-Jones, Jean (2000). *Exorcising history. Argentine Theatre under dictatorship*. London: Associated University Presses.
- (2017). *Exorcizar la historia: el teatro argentino bajo la dictadura*. Buenos Aires: Editorial Instituto Nacional de Teatro.
- González De La Rosa, Adys y Santillán, Juan José (2012). *Oswaldo Dragún, la huella inquieta. Testimonios, cartas, obras inéditas*. Buenos Aires: Editorial Instituto Nacional de Teatro.
- Gorlero, Enrique (1978). “Entrevista a Norman Briski”, *Diario El Día*, 13 de enero, México DF.
- Gormáriz, Enrique (1977). “Chilenos en el exilio: teatro de resistencia”, *Revista Conjunto*, N.º 33, julio- septiembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Javier, Francisco (1986). “El teatro argentino de los últimos años (1976- 1984)”, *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, N.º 69, julio- septiembre, La Habana, Cuba.
- Jimenez, Wilfredo (1983). “Andrés Lizarraga in memoriam” *Revista Conjunto*, N.º 36, abril- junio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Kout, Karl (1990). “El teatro argentino de los años del Proceso”. En Fernando Del Toro: *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Ladra, David (1998). “El teatro de Arístides Vargas”, *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, N.º 275, P.p. 56-72, Madrid.

- Lamas, Florencia Irina (2013). “El lugar del exilio: una lectura de La Razón blindada y Nuestra Señora de las Nubes de Arístides Vargas”, *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo*, N.º 17.
- Lozano, Ezequiel (2015a). *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- (2015b). “Adelach: Antes del exilio/ Ante el exilio”. En *Alberto Adelach. Teatro Completo*. Estudio e introducción de Ana Sánchez Acevedo (Tomo I). Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias.
- (2017). “Tramas artísticas del exilio sexual, entre Brasil y Argentina”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Vol. 6. N.º 12. Marzo, Rosario, Argentina.
- Link, Daniel (2017). *La lógica de Copi*. Eterna Cadencia Editora: Buenos Aires.
- Mahieu, Roma (1982). “El teatro de la diáspora”, *Revista Conjunto*, N.º 35, abril-junio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Marini, Matías (2012). “Entrevista a Luis Brandoni”, inédita (cedida por el autor), 8 de agosto, Miramar, Provincia de Buenos Aires.
- Marinis, Marco de (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Galerna: Buenos Aires.
- Martínez, Alegría (2010). “Entrevista con Perla Szuchmacher. Una artista cabal de nuestro teatro”, Paso de Gato, julio- agosto- septiembre, México DF.
- Martínez Tabares, Vivian (2007). “Arístides Vargas: de la ausencia y la imaginación fecunda”, *Revista Conjunto*, N.º 142, Pp. 112-113, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Mazziotti, Nora (Ed.) (1989). *Teatro abierto 1982. Antología*. Buenos Aires: Puntosur.
- Mirza, Roger (1989). “1973-1984. Entre la represión y la resistencia”. En: Pérez Coterillo, Moisés (ed.), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Mogliani, Laura, (2001). “Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires”. *El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V. Pelleteri, Osvaldo (dir.), Buenos Aires. GETEA.
- Monleón, José (1984). “Teatro y testimonio político”, *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, N.º 205, Madrid.
- Mora Toral, Genoveva (2004). “Simbolismo y absurdo en el teatro de Arístides Vargas”, *Revista Conjunto*, N.º 134, Pp. 38-40, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Muñoz, Willy. O (1995). “César Brie: nueva forma de hacer teatro en Bolivia”, *Gestos: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, N.º 20, Pp. 140-145, Universidad de California, Irvine.

- Morales, Ernesto (1944). *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Lautaro.
- Muñoz Cáliz, Berta (2010). *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*. España: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Obregón, Osvaldo (1983). “Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia”. *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien* 40, Pp. 17-45, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, Francia,
- (1985). “Teatristas latinoamericanos en Francia: los problemas del exilio”. En *Diógenes: Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*. Mariana Pianca (ed.), Ottawa: Girol/ATINT.
- (2016). “Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites, y porosidades de los espacios”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana, N.º 2, Vol. 1, Bogotá.
- Ordaz, Luis (1986). “Carta a un joven autor dramático nuestro”, *Revista Conjunto*, N.º 72, agosto- septiembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Patrignoni, Silvina y Fobbio, Laura (2011). *En el teatro del simeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Córdoba: Recovecos.
- Pavis, Patrice (2003). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pelletieri, Osvaldo (Coord.) (1991). *Latin American Theatre Review*. Kansas, EEUU, 24/21.
- (1994). “El teatro argentino entre la dictadura y la democracia”, *Revista Conjunto*, N.º 99, octubre- diciembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (1997). *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: GETEA.
- (2002). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1944-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Perales, Rosalina (1989). *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*. México: Grupo Editorial Gaceta.

- Perera, Verónica (2016). “Revisando sentidos, pluralizando resistencias: Nuevas imágenes de Teatro Abierto 1981”. *Aletheia. Revista de la Maestría de Historia y Memoria*. Vol. 7, octubre, La Plata.
- Pérez Coterillo, Moisés (1989). *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Peskine, Lynda (1986). “Entrevista a Horacio Czertok: el teatro es un personaje y un espectador”, *Revista Conjunto*, N.º 69, julio- septiembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Pianca, Marina (1986). “De Brecht a Nueva York: caminos del teatro latinoamericano”, *Revista Conjunto*, N.º 69, julio- septiembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (1990). *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental (1959-1989)*. Minnessota: Institute for the study of ideologies and literature.
- (1991). *Testimonios de Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Potenze, Jaime (1979). “¿Y por casa cómo andamos?”, *Diario La Prensa*, Buenos Aires.
- Proaño Gómez, Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966- 1973. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2007). “La poética filosófica de Arístides Vargas”. En *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Ediciones Revista Gestos, Colección Historias del Teatro.
- Rizk, Beatriz (1981). “Teatro y Danza”, *Uno más uno*, 6 de junio, México DF.
- (1984). “El nuevo teatro en Latinoamérica”, *Revista Conjunto*, N.º 61-62, julio- diciembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (2002). *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*. Irvine: Ediciones de Gestos.
- Rodríguez, Orlando (1982). “El teatro latinoamericano en el exilio”, *Revista Nueva Sociedad*, P.p. 55- 56, Caracas, Venezuela.
- Rojo, Sara (2007). *El teatro de César Brie y la apropiación de los mitos de la muerte clásicos e incaicos*, Universidade Federal de Minas Geraes, Belo Horizonte, Brasil.
- Roldos, Santiago (2012). “Arístides Vargas: el teatro de la desintegración”, *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, N.º 342, Madrid.

- Rodriguez, Martín (1997). “Juegos a la hora de la siesta (1976): texto, contexto y metatexto”. En Pelletieri, Osvaldo, *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- (2001). “Teatro y dictadura”. En Pelletieri, Osvaldo, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*, Vol. V. Buenos Aires. GETEA.
- Rojas, Ricardo (1924). *La literatura argentina. Los proscriptos* (Tomo XII). Buenos Aires: Librería La Facultad.
- S/A (2000). “El sutil encanto del erotismo”. *Suplemento de cultura La Nación*, 5 de julio, Buenos Aires.
- Sabatés, Paula (2012). “Entrevista a Arístides Vargas: La patria es para mí una cuestión de identidad humana”, *Suplemento de Cultura y Espectáculos de Página 12*, Buenos Aires.
- Saura Clares, Alba (2014). “Gambaro, Bortnik y Raznovich: exilios e insilios en las dramaturgas de teatro Abierto”, *Revista Cartaphilus*, N.º 12.
- Santillán, Juan José (2012). “Juan Carlos Gené: el teatro despidió a un maestro” *Diario Clarín*, 1 de febrero, Buenos Aires.
- Sánchez Acevedo, Ana (2015). Criaturas dramáticas: el teatro de Alberto Adelach (Tomo I: 1958-1970). En *Alberto Adelach Teatro Completo*. Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias.
- Sciponi, Estela Patricia (2000). *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Seibel, Beatriz (2002). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2010). *Historia del Teatro Argentino. 1930-1956: crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2015). *Teatro: argentinos en el exterior. Emigrados y nómades (1822-1973)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Seoane, Ana (1985). “Argentina. Primer Festival Latinoamericano de Teatro Córdoba - 1984”, *Revista Conjunto*, N.º 64, julio - agosto, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Sesma Sanz, Manuel (2005). “Un nuevo encuentro con Arístides Vargas: Hay muchas formas y muchos teatros en América Latina”, *Primer Acto. Cuadernos de Investigación teatral*, N.º 311, Pp. 64-69.
- Soto, Ivanna (2014). “Un lugar para ensayar la vida. Entrevista”, *Revista de Cultura Ñ*, 29 de agosto, Buenos Aires.

- Tirri, Néstor (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- Trastoy, Beatriz (2003). “Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social y cultural”. En Pelletieri, Osvaldo, *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976-1998*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Trastoy, Beatriz y Zayas De Lima, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ubersfeld, Anne (1983). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ulanovsky, Carlos (1981). “Duelo teatral en Argentina”, *Uno más uno*, 13 de agosto, México DF.
- Ulive, Ugo (1964). “El Galpón”, *Revista Conjunto*, N.º 3, julio- septiembre, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Vargas, Arístides (1997). “Una obra contra el olvido”, *Revista Conjunto*, N.º 106, Pp. 13-14, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (2007). “Dramaturgia nacional: viaje a la teatralidad”, *Revista Conjunto*, N.º 142, Pp. 1-4, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Vargas, Arístides y Francés, Charo (2001). “Teatro de grupo en el nuevo milenio”, *Revista Conjunto*, N.º 122, Pp. 8-10, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Verzero, Lorena (2010). “El teatro realista y el compromiso de la palabra: Problemáticas de la nueva izquierda”. En *VI Jornadas de Sociología de la UNLP* 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina.
- (2014a). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- (2014b). “Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura argentina”. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP* 3, 4 y 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina.
- (2016). “Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites, y porosidades de los espacios”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana. N.º 2, Vol. 1, Bogotá, Colombia.
- Villagra, Irene (2011). “Teatro abierto 1981: teatrología e historia”. En *Concurso Nacional Alfredo de la Guardia*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Werth, Brenda (2010). *Theatre, performance, and memory politics in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.
- Zayas De Lima, Perla (1991). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950- 1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- (1993). “Algunas reflexiones sobre la censura teatral en Argentina”.

En *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y poder*, CAIA, Buenos Aires.
 ----- (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires: Editorial INT.
 ----- (2017). *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires: Eudeba.

TEXTOS DRAMÁTICOS, ENSAYÍSTICOS, BIOGRÁFICOS Y AFINES

Adellach, Alberto (1971). “Homo dramaticus”, Revista *Teatro* 70, N.º 9.
 ----- (1984). *Después de todo. Ensayos sobre algunos aspectos de la cultura argentina*. Copia del original mecanografiado. Inédito.
 ----- (1986). *Cuesta arriba y otras notas del exilio*. Copia del original mecanografiado. Inédito.
 ----- (2004). *Obras completas*, (Tomo I, II y III). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
 ----- (2015). *Teatro Completo*. Estudio e introducción de Ana Sánchez Acevedo, (Tomo I). Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias.
 Aguirre, Coral (2015). *Memorias del teatro combatiente*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
 Álvarez, Hugo (2014). *Memorias de un actor exiliado. Testimonios de Hugo Álvarez. Cine de la resistencia. 1970/1974*. Buenos Aires: Prosa Amerian Editores.
 Anguita, Eduardo (2014). *La confesión de Pacho O'Donnell*. Buenos Aires: Aguilar.
 Brie, César (2007). *La vocación*. La Paz: Plural Editores.
 ----- (2013a). *Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
 ----- (2013b). *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
 Briski, Norman (2013). *Norman Briski. Mi política vida*. Buenos Aires: Editorial Dunkin.
 Cosentino, Olga (2015). *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Buenos Aires: Corregidor.
 Cossa, Roberto (2010). *Escribo para estrenar*. Buenos Aires: Corregidor.
 Dorfman, Ariel (2012) *Entre sueños y traidores*. Santiago de Chile: Seix Barral.
 Diamant, Mario (1975). *El exilio*. Buenos Aires: Conjunta Ediciones.
 Fernández Irusta, Diana (1998). “María Vaner”. En *Nuestras actrices. Entrevistas. Primer acto*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
 Gelman, Juan (1985). *La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*. Libros de Tierra Firme: Buenos Aires.

- Gené, Juan Carlos (1984). *Golpes a mi puerta*. Caracas: Ediciones Centro Gumilla.
- Gorostiza, Carlos (2004). *El merodeador enmascarado. Algunas memorias*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Lizarraga, Andrés (1983). “Contacto en Madrid”. *Revista Conjunto*, N.º 36, abril-junio, Casa de las Américas. La Habana, Cuba.
- Mahieu, Roma, “La gallina ciega”, *Revista Conjunto*, N.º 52, abril-junio, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Marshall, Nini (1985). *Mis memorias*. Buenos Aires: Editorial Moreno.
- O'Donnell, Pacho (2008). *Teatro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Orgambide, Pedro (1983). *Cantares de las Madres de Plaza de Mayo*. Editorial Tierra del Fuego: Ciudad de México.
- Pavlovsky, Eduardo (2003). *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.
- (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Puig, Manuel (2009). *Teatro reunido*. Buenos Aires: Entropía.
- Rovner, Eduardo (1989). “Último premio”. En *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Torres Molina, Susana (1982). *Dueña y señora*. Buenos Aires: La Campana.
- (2010). *Obras completas I*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Ulanovsky, Carlos (1983). *Seamos felices mientras estemos aquí: pequeñas crónicas de exilio*. Buenos Aires: Ediciones De La Pluma.
- Vargas, Aristides (2003). *Tres piezas de mar*. Quito: Ediciones El Conejo.
- (2006). *Teatro ausente. Cuatro obras de Aristides Vargas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- (2016). *Teatro I*. Buenos Aires: Eudeba.
- Videla, Roberto (s/f). “Pequeños milagros”. En “*Que tú quieras, el Cuenco Teatro*”. Enlace: https://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Libre-Teatro-Libre.htm
- (2009). *Todos los caminos*. Córdoba: Babel Editorial.
- (2016). *Maestros traiciones*. Córdoba: Pasto Ediciones.
- Zito Lema, Vicente (1982). *Rendición de cuentas*. Ámsterdam: CADHU.
- (1999). *Delirium Teatro. Obra teatral completa*. Buenos Aires: De la campana.
- (2015). *Obra completa. 1970-2015* (Tomos I, II y III). Córdoba: Universidad Nacional de Río Cuarto.

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS

- Archivo y Biblioteca de Argentores.
- Archivo y Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).
- Archivo y Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CEDINCI).
- Archivo Periodístico del Exilio argentino en México “Delia Carnelli de Puiggrós”, Universidad de Lanús.
- Biblioteca y hemeroteca de la Biblioteca Nacional.
- Biblioteca y hemeroteca del Congreso.
- Biblioteca del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H Castagnino”.
- Biblioteca del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.
- Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU- Instituto Nacional de Bellas Artes), México DF.
- Centro de Documentación Teatral, Madrid, España.
- Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, Alemania.

ENTREVISTAS

ENTREVISTAS PROPIAS REALIZADAS PARA ESTA INVESTIGACIÓN

- Susana Torres Molina, 13 de marzo de 2015, Buenos Aires; 4 de abril de 2018. Vía correo electrónico.
- César Brie, 20 de marzo de 2015, Buenos Aires.
- Alberto Wainer, 27 de marzo de 2015, Buenos Aires; 24 de agosto de 2016; 6 y 9 de abril de 2018, vía correo electrónico.
- María Ibarreta, 30 de marzo de 2015, Buenos Aires.
- Luis Thenon, 30 de abril, 17 de junio de 2015 y 2 de mayo de 2017, vía Skype, Buenos Aires - Canadá.
- Mario Diamant, 7 de junio de 2015, Buenos Aires.
- Cristina Castrillo, 24 de junio de 2015, vía correo electrónico, Buenos Aires - Suiza.
- Juan Carlos De Petre, 15 de julio de 2015, vía correo electrónico, Buenos Aires - Venezuela.
- Alejandro Creste, 11 de julio de 2016, Buenos Aires.

- Kado Kostzer, 4 de agosto de 2016, Buenos Aires.
- Susana Palomas, 8 de agosto de 2016, Buenos Aires.
- Vicente Zito Lema, 18 de agosto de 2016, Buenos Aires.
- Esteban Creste, 5 y 15 de septiembre de 2016; 26 de mayo y 11 junio de 2017.
Vía correo electrónico, Buenos Aires - Nueva York.
- Arístides Vargas, 6 de septiembre de 2016, Buenos Aires.
- Susana Rivero, 23 de enero de 2017, Buenos Aires.
- Ricardo Halac, 13 de febrero de 2017, Buenos Aires.
- Diana Raznovich, 21 de febrero de 2017, Buenos Aires.
- Pacho O'Donnell, 12 de octubre de 2017, Buenos Aires.
- Cheté Cavagliatto, 17 de noviembre de 2017, Córdoba, Argentina.
- Roberto Videla, 18 de noviembre de 2017, Córdoba, Argentina.
- Paco Giménez, 18 de noviembre de 2017, Córdoba, Argentina.
- Alberto Ravara, 6 de febrero de 2018. Vía correo electrónico, Buenos Aires - Venezuela.
- Roma Mahieu, 27 de abril de 2018. Entrevista telefónica, Buenos Aires - Madrid.
- Rubén Szuchmacher, 2 de abril de 2018, Buenos Aires.
- Jorge Goldenberg, 16 de mayo de 2018, Buenos Aires.

ÍNDICE

3	Agradecimientos
5	Prólogo
9	Introducción
41	Capítulo I. La comunidad desconocida
	1. Experiencias plurales: ¿uno o varios exilios?
	2. Las primeras salidas (1974 -1975)
	3. Salidas en contexto de dictadura (1976-1981)
	4. Penas de exilio: motivos
	5. Narrativas de exilio: medios
	6. Destinos exiliares: el mapa dislocado
	7. Fantasmas sin territorio
103	Capítulo II. La vida en suspenso: afectividad, lengua y trabajo en el exilio
	1. La transitoriedad
	2. Redes afectivas en el exilio
	3. La labor teatral: derroteros profesionales
	4. Subsuelos de la lengua
	5. La escritura desplazada
	5.1. <i>Dramaturgia y transportabilidad del objeto</i>
	5.2. <i>Dramaturgia y desposesión</i>
	6. La interrupción exiliar
155	Capítulo III. El exilio como valor: comités, festivales y manifiestos

1. La polémica que no fue
2. Los comités de solidaridad: organizaciones moleculares
3. Festivales de teatro en el exilio: el espacio reinventado
4. Manifiestos: Alberto Adellach y Juan Carlos Gené, bajo el signo de la afirmación
5. La lenta reconstrucción
6. La parte de los sin parte

213 Capítulo IV. La organización poética en el exilio: *Oratorio Mater de Vicente Zito Lema, No somos inocentes de Norman Briski y Romance de Tudor Place de Alberto Adellach*

1. El lugar de las Madres de Plaza de Mayo en la lucha exiliar: un campo de enunciación
2. *Mater* de Vicente Zito Lema: desafueros de un rezo político
3. *No somos inocentes* de Norman Briski: "Hace *ten* años que faltó de mi *country*".
4. *Romance de Tudor Place* de Alberto Adellach
 - 4.1. *La máquina de escribir*
 - 4.2. *Realismo testimonial y ficción sentimental*
5. Una dramaturgia colectiva en el exilio

263 Capítulo V. La comunidad ante el retorno: derivas de un ¿desenlace exiliar?

1. De desexilios y retornos
2. Alberto Adellach: una cartografía del dilema sobre el retorno
3. Retornos en dictadura
4. Retornos en democracia
5. Los no retornos
6. El teatro como pasaporte de retorno

311 Conclusiones

324 Bibliografía

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores

teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

Disponible en la web

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramáticas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no existiera la muerte

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra

Monólogo en ocho momentos

De Cristina Escofet

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer,

Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo

Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigiani,

Luis Sampetro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia),

Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelmann

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Disponible en la web

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Disponible en la web

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

Disponible en la web

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides Vargas, Bárbara Visnevetsky.

Compilación: Ana Seoane

Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Disponible en la web

**Jorge Lavelli. De los años 70 a los años
de la Colina. Un recorrido con libertad**

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

**Saulo Benavente.
Escritos sobre escenografía**

Compilación: Cora Roca

Disponible en la web

**Una fábrica de juegos y ejercicios
teatrales**

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Disponible en la web

**Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes
y políticas en disputa**

De Julieta Infantino

Disponible en la web

**La comedia dell'arte,
un teatro de artesanos.**

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

Disponible en la web

**El director teatral ¿es o se hace?
Procedimientos para la puesta en
escena**

De Víctor Arrojo

Disponible en la web

**Teatro de objetos.
Manual dramaturgico**

De Ana Alvarado

Disponible en la web

**Técnicas de clown.
Una propuesta emancipadora**

De Cristina Moreira

Disponible en la web

**Concurso de ensayos sobre teatro.
Celcit- 40 años**

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Disponible en la web

**Manual de análisis de escritura
dramática. Teatro, radio, cine,
televisión y nuevos medios electrónicos**

De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino

De Jorge Ricci

Disponible en la web

**Exorcizar la historia.
El teatro argentino bajo la dictadura**

De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht

De Hans-Thies Lehmann

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Disponible en la web

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Disponible en la web

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.

Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XII (1922-1929)

Obras del Siglo XX -3ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XIII (1921-1927).

Obras del Siglo XX -3ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XIV (1921-1930).

Obras del Siglo XX -3ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XV (1921-1930)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras del teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XVI (1931-1840)**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Iberescena 10 años. Fondo de ayudas
para las Artes
Escénicas Iberoamericanas 2007-2017**

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y
Marcelo Allasino.

Disponible en la web

**Apuntes sobre la historia del teatro
occidental - Tomos III y IV**

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

**Obras ganadoras del 4° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Disponible en la web

**Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto, Santiago Governori

Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

**Obras ganadoras del 6° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia
Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio
Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

**Obras ganadoras del 7° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano,
Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio
Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9

**Obras ganadoras del 9° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Patricia Suárez, y María
Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet,
Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia
Montaña

Disponible en la web

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia – 2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia – 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro

-dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro

-30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponible en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponible en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponible en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagh, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull, Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas, Roberto de Bianchetti, Nancy Lago, Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

La comunidad desconocida

Este ejemplar se terminó de imprimir en Grupo Unión

Carlos Calvo 675/ CABA - Argentina

Septiembre de 2020 - Primera edición: 2.500 ejemplares