





RAMIRO MANDUCA

Universidad de Buenos Aires  
ramiromanduca@gmail.com

 [orcid.org/0000-0002-1015-8923](https://orcid.org/0000-0002-1015-8923)

ALBA SAURA-CLARES

GEXEL-CEDID / Universitat Autònoma de Barcelona  
albasaura@gmail.com

 [orcid.org/0000-0003-0199-6439](https://orcid.org/0000-0003-0199-6439)

## UN ARCHIVO ENTRE DOS CONTINENTES: LAS TRAMAS EXILIARES DE AÍDA BORTNIK EN ESPAÑA

**Fecha de recepción:** 30.10.2023

**Fecha de aceptación:** 16.02.2023

**Resumen:** La última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983) dejó, entre las muchas consecuencias de la exacerbada violencia estatal, un importante éxodo ciudadano. Entre los numerosos artistas escénicos que vivieron este desplazamiento forzado, encontramos a Aída Bortnik, quien mantuvo en España una activa agenda de trabajo desde 1976 hasta 1979. Es a partir de la lectura de los archivos inéditos recuperados tras su fallecimiento, y organizados gracias al proyecto de *Las cajas de Aída* (2019), que se cartografía su desarrollo profesional, los proyectos culturales –teatrales y televisivos– realizados o ideados, poniendo hincapié en el efecto del destierro en su escritura, tanto durante ese tiempo como a su regreso a Argentina. Además, el análisis de la trayectoria de Bortnik habilita la reflexión sobre las redes, vínculos y contactos que posibilitaron que España fuera un país de acogida durante la dictadura argentina. Metodológicamente, se trabaja desde una práctica archivística que recompone los materiales hallados y establece un estudio crítico de los mismos y su puesta en diálogo. Unido a ello, se recomponen las coordenadas históricas del exilio argentino y se analizan los proyectos gestados por Bortnik en este período desde la perspectiva de los estudios culturales. En última instancia, esta reconstrucción permite realizar un análisis de su producción teatral y cinematográfica y observar el efecto del destierro como temática en la misma.

**Palabras clave:** Aída Bortnik, exilio, dictadura, archivo, Argentina, España

**Title:** An Archive Across Two Continents: James, W. (1989) *Principios de Psicología* in Spain

**Abstract:** Among the many consequences of an exacerbated state violence, the last civil-military dictatorship in Argentina (1976-1983) triggered a significant citizen exodus. In the theatrical field, among the numerous performing artists who experienced this forced displacement, Aída Bortnik endured exile in Spain from 1976 to 1979. Based on the unpublished archives recovered posthumously, which were organized through the project *Las cajas de Aída* (2019), this research focuses on her time in exile. It explores her professional development, the cultural projects promoted on TV and theatre, and the impact of exile on her writing, both during her time abroad

and upon her return to Argentina. This analysis not only reconstructs the work of this outstanding artist and the impact of exile on her creative future but also reflects on the networks, links, and contacts that enabled Spain to be a welcoming country during the Argentine dictatorship, similar to how Argentina had been for the Republican exiles. Furthermore, we recompose the historical coordinates of the Argentine exile and the projects developed by Bortnik during this period from a cultural studies perspective. This research reflects on the effect of exile on Bortnik's production and how the image of Spain and the metaphor of a shared past endure in her work.

**Keywords:** Aída Bortnik, exile, dictatorship, archive, Argentina, Spain

## ABRIR EL ARCHIVO DE BORTNIK

La relación que Argentina y España han mantenido a lo largo de su historia ha sido especialmente acuciada y fructífera, funcionando como un puente artístico e intelectual constante. Los contactos mantenidos a lo largo del siglo xx estuvieron marcados por los flujos exiliares y migratorios a uno y otro lado del Atlántico. Como dos hechos paradigmáticos en el ámbito escénico, la recepción del exilio teatral republicano en tierras argentinas dejó una impronta insoslayable<sup>1</sup>. Unas décadas después, la España que iniciaba su proceso democrático, tras los cuarenta años de dictadura franquista, se convertiría en enclave de acogida para el exilio argentino motivado por la última dictadura militar. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) fue el último y más cruento periodo autoritario de la historia argentina, sostenido por el terrorismo de Estado bajo el poder de facto de las Juntas Militares. Así lo han analizado Azcona (2010) o Canelo (2008), entre otros, evidenciando cómo en aquellos años se frenaron todas las libertades democráticas y se perpetraron de manera sistemática crímenes de lesa humanidad (tortura, desapariciones, asesinato, robo de bebés...) y, unido a ello, la salida al exilio de un enorme contingente de personas<sup>2</sup>. A este último punto se han dedicado trabajos como los de Jensen (2004, 2007), centrados en el exilio en Cataluña; Franco (2008, 2010),

<sup>1</sup> Tanto es así que Nel Diago afirma que Buenos Aires, en los años cuarenta, fue la “capital teatral española” (1994: 17).

<sup>2</sup> Al igual que con otras muchas cifras derivadas de la violencia ejercida por la última dictadura argentina, su valoración resulta especialmente compleja en el marco del contexto de prácticas clandestinas, pues “animarse a responder a la pregunta de cuántos argentinos se exiliaron bajo imperio del Estado de sitio, si se trató de un movimiento poblacional masivo e inédito que habla de la ferocidad represiva, pero también de las modalidades de la violencia estatal, no es tanto un desafío de orden intelectual, como de carácter ético-político” (Jensen 2022, en línea). Ciertamente, como ha analizado esta investigadora, “todas las investigaciones que han intentado dar sustento empírico a la pregunta de cuántas personas se exiliaron durante el siglo xx en circunstancias históricas excepcionales de violencia extrema, coinciden en señalar la dificultad de aportar cifras concluyentes sustentadas en pruebas irrefutables” por motivos analíticos, metodológicos y “cuestiones de orden fáctico y situado” (en línea). Como explica pormenorizadamente Jensen, en 1987 la encuesta del CEUAE hablaba de dos millones de argentinos en el exterior y la cifra quedó fijada en menos de medio millón durante el gobierno de Alfonsín.

en Francia, o Yankelevich (2010), en México. En el último tiempo, destaca la investigación comparada, desde una perspectiva histórica y cultural, de Roniger *et al.* (2021) sobre los exilios de Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay. De forma particular, para este artículo resulta de especial interés el capítulo séptimo y su reconstrucción del campo teatral argentino al retorno del exilio. A esta línea se suman los trabajos de Gallina (2015, 2020) sobre el ámbito dramaturgico.

El exilio generó una amplia brecha, como analiza Beatriz Sarlo (2005), entre la intelectualidad y los artistas que pudieron permanecer en el país, en muchos casos marcados por un periodo insular, y aquellos que debieron marcharse. Tal fue el caso de la dramaturga y guionista Aída Bortnik, motivo de nuestro interés en este estudio, quien vivió ese desplazamiento forzado que la condujo al destierro en España entre 1976 y 1979<sup>3</sup>. A la recomposición de parte de su trayectoria en el exilio, junto a la de otras voces dramáticas, nos habíamos acercado en estudios previos (Saura-Clares 2015, 2021; Manduca 2022a). Recientemente, la recuperación y apertura del archivo de esta artista tras su fallecimiento en el año 2013, gracias al proyecto *Las cajas de Aída* (2019)<sup>4</sup>, ha posibilitado ahondar más en la producción y el tiempo exiliar de Bortnik, permitiendo un relevamiento completo de su obra, el descubrimiento de textos inéditos y de materiales y documentos diversos que permiten reflexionar y analizar las tramas políticas de esta intelectual en sus años de exilio, su relación con España y la huella que este tiempo deja a su regreso a Argentina.

El acervo del archivo está compuesto por 73 cajas que contienen cerca de 1200 folios con materiales tan heterogéneos como guiones de cine y televisión concretados y no, obras de teatro editadas e inéditas, fotografías, cintas de audio, disquetes, DVD, recortes periodísticos, contratos y cartas personales, entre otros. Las cajas mantienen el orden dado por la autora en vida y el mismo no sostuvo un criterio uniforme. En algunos casos involucró periodos de su vida, como la que aparece rotulada bajo el título de *Exilio*, y en otros aún documentos sobre trabajos específicos. Así ocurre, por ejemplo, en la que contiene materiales sobre films donde participó como guionista, como la afamada *La Historia Oficial* (1986). La prolífica producción y vida de la artista queda compilada casi en su totalidad en este valiosísimo archivo que aún no ha sido lo suficientemente explorado desde el ámbito académico. Uno de los trabajos ya citados de nuestra autoría (Manduca 2022b) es hasta el momento el único estudio realizado a partir de los materiales de este archivo.

A través de este estudio, y gracias a los hallazgos antes mencionados, se amplía la información sobre la trayectoria de Bortnik en su exilio en España: analizamos las posibilidades laborales y artísticas que en este país alcanzó –o buscó lograr– y la imagen de los exiliados en su obra a través de los personajes que componen su producción

<sup>3</sup> Primero estuvo en Bélgica y Francia para asentarse, posteriormente, en Madrid (Gómez 1999: 19).

<sup>4</sup> El proyecto *Las cajas de Aída* ha sido desarrollado por Patricia Molina, Silvana Di Francesco, Gabriela Fantl y Teresa Téramo. A través del mismo, se relevaron y catalogaron los materiales de 57 cajas. En ellas la autora conservó materiales y documentos a lo largo de su trayectoria. Las cajas fueron donadas, tras su fallecimiento en 2013, a Fernando Castets y Juan José Campanella, alumnos y amigos de la autora. *Las cajas de Aída* recibió el apoyo de Mecenazgo Cultural (Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Agradecemos esta labor y la posibilidad abierta siempre a la consulta del archivo y el trabajo con los materiales de la escritora.

posterior, al regreso a Argentina. Esta labor aporta una información relevante no solo para la reconstrucción del trabajo de esta autora, sino también para pensar los diálogos entre ambos países.

Cartografiaremos su experiencia exiliar en Madrid para descubrir, frente a investigaciones anteriores (Saura-Clares 2021), que no se trató de un tiempo de completo silencio artístico en Bortnik; si bien es cierta la merma de su desarrollo dramático y la dificultad para llevar a cabo los proyectos esgrimidos, la información que ahora arroja su archivo muestra que se trató de un tiempo sumamente productivo, cuyos frutos no se observan con tanta claridad en los años exiliares, pero sí en su regreso a Argentina. A su vez, para completar las tramas que rodean la obra de todo artista desterrado, nos interesa dejar constancia de dicho retorno y de cómo se percibe temáticamente en sus obras. A partir de la puesta en diálogo y el análisis de estos documentos y producciones culturales, se imbrica una reflexión que acompaña los contactos exiliares y viaja de la transición española a la más cruenta de las dictaduras conosureñas de la década del 70.

## LAS "COYUNTURAS OPUESTAS" Y LA MARCHA AL EXILIO DE BORTNIK

Para la reconstrucción del vínculo entre Bortnik y España en el contexto exiliar, resulta interesante recuperar el concepto "coyunturas opuestas", acuñado por el historiador italiano Ruggiero Romano (1993), quien lo aplica para definir dos realidades divergentes de las economías americanas y españolas hacia el siglo XVII. Mientras las economías de los territorios coloniales se encontraban en pleno esplendor, la realidad económica metropolitana se desangraba por las deudas contraídas por la monarquía de los Habsburgo.

Llevando esta reflexión al plano político-cultural de tres siglos después, en el contexto de 1976 –el inicio de la dictadura en Argentina y de la democracia en España–, las coyunturas opuestas están asociadas a los flujos exiliares. Los barcos y aviones que partían de distintos puntos de América Latina a España comenzaban a trasladar a los republicanos y republicanas que volvían a sus tierras tras la muerte de Francisco Franco. Acompañándolos, en las restantes butacas, se encontraban nuevos exiliados y exiliadas, quienes escapaban de las dictaduras que desde 1973 se expandieron como un virus por todo el Cono Sur.

En el caso argentino, y específicamente en lo referente a los exilios del campo intelectual, es posible situar dos momentos concretos. El primero, de 1973 a 1975, producto principalmente de las amenazas esgrimidas por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) y otros grupos parapoliciales asociados a los sectores más radicales de la derecha peronista; posteriormente, el período 1976-1979, ya con el poder político en manos de las Fuerzas Armadas. El año 1976 condensa el mayor número de teatristas exiliados, entre ellos Aída Bortnik, quienes buscaron refugio en los principales lugares de recepción: Ciudad de México, Madrid y Barcelona. Como analiza Silvina Jensen, desde 1976 la cifra de exiliados no hizo sino aumentar, empujando al destierro a una masa heterogénea de argentinos:

No hubo un exilio sino múltiples y tantos como la cantidad de seres humanos que protagonizaron esa experiencia (...) Hubo exilios de la represión física y de la exclusión laboral. Hubo exilios del miedo y del ahogo. Hubo exilios de la militancia armada y no armada; del protagonista y de su familia, sus compañeros de militancia y su entorno laboral. (2004: 120)

En esos años, Bortnik estaba en pleno ascenso dentro de la escena teatral porteña y también como guionista cinematográfica. Su primer texto fue *Soldados y soldaditos* (1972), un espectáculo antimilitarista con tinte de monólogo musical, interpretado por el afamado actor Víctor Laplace y la voz colaboradora de Héctor Alterio, que tal y como consta en el archivo personal de Bortnik, realizó una amplia gira y obtuvo una importante acogida en la prensa (*Las cajas de Aida* 2019, Caja “Soldados y soldaditos”, 1972). De 1974 será *Tres por Chéjov*, a partir de cuentos del autor ruso, y en 1975 se estrenará *Dale nomás*, un monólogo acompañado de poemas y canciones, a modo de *café-concert*, para la actriz Susana Rinaldi.

En el ámbito cinematográfico, en 1975 su adaptación de la novela *La Tregua* de Mario Benedetti había sido nominada al Oscar como mejor guion, siendo esta la primera vez que una producción argentina llegaba a esa instancia. En ese mismo tiempo fue convocada para trabajar en el Canal 9 y luego en el Canal 13, recientemente estatizados por el gobierno peronista. Entre otras colaboraciones, trabajó en el guion del programa *Sebastián y su amigo el artista* y en dos episodios del unitario *Una mujer en la multitud*, que incluía a diversos autores<sup>5</sup>. También en ese período se desempeñaba como periodista y Directora de Artes y Medios en la revista *Cuestionario*, dirigida por Miguel Ángel Díez y Rodolfo Terragno.

Si bien las amenazas de la Triple A ya habían comenzado para ella en 1975, fue al año siguiente, con el golpe de Estado consumado, cuando Bortnik tomó la decisión de exiliarse. Cabe destacar que no estamos hablando de una autora del llamado “teatro militante” (Verzero 2013), es decir, que mantuviera vínculos orgánicos con partidos de izquierda u organizaciones armadas. Sin ir más lejos, solo a su retorno Bortnik asumió una militancia política explícita dentro de la Unión Cívica Radical, un partido de centro y orientaciones liberales. En los diferentes relatos y entrevistas surgen dos cuestiones que operaron como detonantes para su marcha y, en su conjunto, remiten a una misma realidad: el círculo alrededor de la autora cada vez se hacía más mermado y la necesidad de huir por el temor de perder su vida más evidente. En el testimonio de Bortnik, que forma parte del archivo de Historia Oral *Memoria Abierta* (Skura 2009), plantea como punto de inflexión el secuestro de una amiga muy cercana, Ana Clara Alverás, periodista que también trabajaba en la revista *Cuestionario*. Alverás fue liberada a los cinco días de su secuestro, gracias a la mediación de la productora de cine “Tita” Tamames (productora, entre otras películas, de *La Tregua*) y su entonces esposo, Miguel Marcos “Mosca” Riglos, personaje de la oligarquía porteña con vínculos directos con sectores de la Armada, a quienes acudió Bortnik. Por su parte, en el volumen de Gómez (1999) *Exilios. Por qué volvieron*, Bortnik relata cómo a las amenazas por su labor periodística se sumó la desaparición

<sup>5</sup> Dos de los unitarios –género televisivo de ficción en que las diversas historias se desarrollan en solo un capítulo– escritos por Bortnik para el programa *Una mujer en la multitud* se titularon “Las viudas de Beto” y “Las lecciones de la abuelita” (Nielsen 2006: 164).

forzada del escritor Haroldo Conti<sup>6</sup>, de quien estaba llevando a cabo una adaptación cinematográfica de *Alrededor de la jaula*. En la decisión de marcharse a España, donde permanecería entre 1976 y 1979, parece haber sido fundamental el contacto con Héctor Alterio, instalado ya en la capital española; este, ante la consulta de la escritora sobre su partida, le arrojó una respuesta contundente: “SI, VENÍ, TE ESTAMOS ESPERANDO” (Skura 2009)<sup>7</sup>.

## ESCUCHAR MADRID, TESTIMONIAR EL EXILIO

En 1976 la transición democrática en España estaba apenas iniciada tras la muerte del dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. Este proceso culminará, en términos formales, con la convocatoria de las primeras elecciones democráticas en junio de 1977, la sanción de la Constitución en 1978 y, por último, la firma de los Estatutos de Autonomía (González Martínez 2009: 4-5). El 24 de marzo de 1976, tan solo cuatro meses después de la muerte de Franco, un golpe de Estado iniciaba la última dictadura en Argentina y, por ende, se acrecentaban los contingentes de exiliados. Como analiza González Martínez, para entonces y hasta 1984, España no se adhirió a ninguna de las convenciones en relación con los asilos políticos o refugiados. Por lo tanto, la llegada de los exiliados venía determinada por las condiciones migratorias y, en muchos casos, las relaciones ya existentes que la posibilitaban. A su vez, estos arribaban a una España que, a partir de 1978, alejada de las políticas económicas dictatoriales, se enfrentaba a la economía global bajo los efectos de la crisis internacional del petróleo. Dicha situación dificultaba el acceso laboral y complicaba la recepción cada vez mayor de un grupo de exiliados que, además, destacaban generalmente por una formación profesional específica. Así lo analizan Jensen (2007) y Mira Delli-Zoti y Esteban (2003), apuntando que, si bien el exilio argentino se caracterizó por la heterogeneidad de personas que lo conformaron, en términos sociales el destierro fue encarado por las clases medias urbanas, con “un porcentaje elevado de trabajadores cualificados y dirigentes sindicales, artistas, periodistas, profesionales y gente del mundo de la cultura en general” (Mira Delli-Zoti y Esteban 2003: 36). A pesar de ello, este país significaba, en el ideario de muchos exiliados, un lugar cercano por sus ámbitos de sociabilidad, por herencia familiar y, por supuesto, por el idioma compartido. A su vez, la migración económica en algunas regiones, como en Cataluña, ya se había iniciado en el tiempo previo, lo que incidirá en la elección de esta tierra para la “no opción” (Franco 2010) que significa cualquier viaje exiliar.

La industria editorial fue uno de los lugares donde la inserción laboral resultó más factible para aquellos exiliados pertenecientes al amplio y difuso mundo de la cultura (Falcón 2015). Ese fue el ámbito en el que Bortnik se desempeñó durante su primer año en España, traduciendo tanto del italiano como del francés y del inglés. A su vez, su decisión de radicarse en España venía dada por la posibilidad de una continuidad laboral

<sup>6</sup> Entre la noche del 4 y la madrugada del 5 de mayo de 1976 Haroldo Conti fue secuestrado de su hogar ubicado en la calle Fitz Roy 1205, barrio de Palermo, Ciudad de Buenos Aires, y luego desaparecido.

<sup>7</sup> Se transcribe, de forma literal, el telegrama y su ortografía, enviado en mayúsculas y con letra roja.

como escritora. Como ella misma afirma: “Yo quería un lugar en el que, con el tiempo, quizás, pudiera escribir” (Skura 2009). El *quizás* no puede pasar desapercibido, acorde a la incertidumbre de la experiencia, pero también a la expectativa de ser acogida por una sociedad que, por su familiaridad, pudiera atenuar la lejanía del lugar abandonado. Sin embargo, continúa en su relato: “llegué convencida de que no hablaba el idioma, lo cual era cierto, por lo que comencé todos los días a ir a la verdulería y a la carnicería, a comprar y a escuchar” (Skura 2009). En otra ocasión, en una entrevista con Gómez, reconocería de forma similar: “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 permití los guiones para la televisión española y los proyectos para el cine” (Gómez 1999: 20). Los mismos, como veremos, fueron acuciados y en ellos se percibe una autora perspicaz para ahondar en la realidad española –histórica, social, comunicativa– buscando su inserción en el ámbito artístico y laboral.

En el mismo sentido, un *curriculum vitae* relevado de su archivo, que elaboró para presentar al diario *El País* en 1978, finalizaba con la siguiente afirmación:

Resido en España desde hace dos años, durante los cuales no he hecho el menor intento (incluso he rechazado la oferta de colegas que me conocían) por trabajar en periodismo; ya que he creído imprescindible un aprendizaje del contexto, la realidad cultural y social y el lenguaje cotidiano, antes de desarrollar una tarea para la que mi experiencia no me parecía la única condición indispensable. (*Las Cajas de Aída* 2019, Caja “Cavar un foso/Solo pienso en Nosotras”. *Curriculum Vitae* de AB, 1978)

Para Bortnik, recuperando los planteamientos de Edward Said, existe la conciencia de que los hábitos de vida, expresión y actividad del nuevo entorno se yuxtaponen con la memoria del lugar de origen, en la siempre descentrada vida del exiliado, como una fuerza desestabilizadora desde la que aflora lo nuevo, a partir de la cual es posible, incluso, cierta simpatía agradecida con la sociedad de acogida. Si por lo general la gente tiene conciencia de una cultura, los exiliados la tienen de al menos dos, configurando una pluralidad de miradas sobre el mundo (Said 2013: 112-113).

El planteo de Said parece encontrar su concreción en una de las primeras escrituras de la autora en tierras españolas. Se trata de un guion cinematográfico, fechado en septiembre de 1977, donde se busca adaptar la novela *Zama*<sup>8</sup>, del escritor argentino Antonio Di Benedetto, a pedido del director de la misma nacionalidad Nicolás Sarquís. Todos los involucrados estaban, en ese momento, exiliados en Madrid. Esta realidad nos conduce hacia otra particularidad del exilio: la red y los vínculos afectivos para el desarrollo profesional y vital de quienes se han marchado. Como afirma Bochino: “las escrituras de exilio requieren la idea de red ya que no hay afirmación de un sujeto único sino la contención escrituraria de los sujetos en situación de exilio escribiéndose, citándose,

---

<sup>8</sup> A este proyecto y su lectura comparada con la novela nos dedicamos, con mayor detenimiento, en un artículo anterior (Manduca 2022a), por lo que solo consignamos algunas reflexiones que completan las tramas exiliares de Aída Bortnik.

dedicándose” (2006: 2). Así, este guión nos permite completar otra parte de la experiencia exiliar de la autora, pese a tratarse de un proyecto no concretado.

Antonio Di Benedetto había escrito *Zama* en 1957, quizás la novela de mayor relevancia en su producción. En ella, Don Diego de Zama es un funcionario colonial de algún espacio impreciso de América que espera: espera un traslado, un reencuentro con su familia, alejarse del lugar en el que se siente atrapado durante décadas. En definitiva, un vivir *contrapuntístico*, parafraseando a Said. La lectura que parece realizar Bortnik para su guion enlaza con la que llevó a cabo Juan José Saer sobre esta novela, quien entiende que “la agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar” (2014: 52). Una revisión agónica de América que cobra un sentido especial desde la traducción cinematográfica en el exilio. De ahí que, desde el comienzo de su propuesta, Bortnik enfaticé el interés en una lectura contemporánea de esta novela. Por ello, no resulta casual que tome como paratexto una cita del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, doblemente desterrado, de su país y de Argentina: “toda discusión sobre literatura fantástica y literatura realista en América Latina es inútil, porque aquí la realidad alcanza tal dimensión de pesadilla que con tan solo copiarla hacemos ya literatura fantástica” (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Cavar un foso/Solo pienso en Nosotras”, Tratamiento de *Zama*, 1977). Esta referencia remarca una lectura de América Latina en la acumulación de terrores en el siglo xx, pero también releído desde el enclave histórico colonial como un azote represivo continuo al continente, pues desde entonces “tuvieron pocos caminos para su elección: sucumbir, rebelarse o someterse”. Toda la reflexión de Bortnik sobre *Zama* convoca un recurso alegórico sobre América:

*Zama*, cómo América, contiene en sí las contradicciones de la esperanza. América, como *Zama*, es un continente que aguarda, entre el hambre y la rebeldía, entre la desesperanza y la guerra, en medio de una naturaleza que late sin descanso, voraz y magnífica, ahita de fuerzas que parecen dormir un sueño de pesadilla, que se desatarán, quizás, algún día. (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Cavar un foso/Solo pienso en Nosotras”, Tratamiento de *Zama*, 1977)

Ese personaje que espera aletargadamente por un destino mejor es la imagen de todo el territorio. América, más allá de un continente, es un sujeto sensible que acabará, como el protagonista, desangrado, mutilado, resignado. Este hecho se concreta, a su vez, en una aclaración que proviene, presumiblemente, de una síntesis argumental de la autora sobre el guion, cuando señala:

En lo que concierne a los victimarios, también ellos tendrán acentos, modismos, costumbres distintas. Porque, como en la realidad, los represores serán nativos o desplazados de otras guerras, lugareños mercenarios casi turísticos. El film tendrá así, como el *Tirano Banderas* o *Estado de Sitio*, una identidad basada en la suma de identidades y una realidad que sea *síntesis de realidades*. (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Cavar un foso/Solo pienso en Nosotras”, Tratamiento de *Zama*, 1977)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> La cursiva es nuestra.

Como observamos, la autora remite a dos referentes de sumo interés, ya sea por su cruce entre literatura y cine, tan propio de la autora, pero más aún porque comienza a despertar en su obra la figura del victimario. Con *Tirano Banderas* alude a la novela del escritor español Ramón María del Valle-Inclán, publicada en 1926, donde aparece la imagen de un dictador, situada en una tierra imprecisa, pero que remite a América Latina. En el caso de *Estado de sitio*, se refiere a la película del director franco-griego Costas Gavras, de 1972, que dirige su mirada a la guerrilla urbana de los Tupamaros en Uruguay. En definitiva, dos obras donde la opresión y la resistencia como marcas del continente latinoamericano evidencian el interés de Bortnik por reescribir *Zama* como símbolo del propio devenir de su tierra, marcado por el tiempo exiliar de la autora.

En última instancia, el film supone la colaboración de tres personas exiliadas –Bortnik, Di Benedetto y Sarquís– y, en sí mismo, se torna testimonio de las posibilidades de trabajo, las redes profesionales y afectivas y los medios de producción que este tiempo permite. Pese a no haberse concretado, el interés, a su vez, reside en observar el tránsito de la propia autora en su continuidad en España: de este proyecto de 1977 en conjunción con artistas desterrados a su paulatina asimilación al panorama nacional español, especialmente en lo concerniente a la televisión, como observaremos en el siguiente apartado.

## BORTNIK EN TIERRA EXTRAÑA: SU PASO POR LA TELEVISIÓN

Durante los tres años que permaneció en Madrid, Bortnik logró insertarse laboralmente dentro de la televisión española gracias a sus redes profesionales y afectivas. Gracias a Héctor Alterio, estableció vínculos con el director y guionista español Jesús García de Dueñas y con la actriz Charo López. En 1978, comenzó a trabajar como guionista a partir de un contacto facilitado por esta última. Desarrolló para la TVE dos proyectos: la adaptación del cuento “Cavar un foso” de Adolfo Bioy Casares para un ciclo sobre autores latinoamericanos, el cual se titulaba *Escrito desde América*, y una serie sobre cantantes y músicos titulada *Solo pienso en...* junto a García de Dueñas. En su archivo se pueden encontrar los capítulos preparados sobre Los Beatles, Sinatra, Beethoven o Gardel.

Además de estos escritos, también hemos podido hallar un monólogo humorístico, con una serie de canciones insertas, para un espectáculo del mimo y transformista argentino Ángel Pavlovsky, radicado en Barcelona. Según estos registros, la obra se tituló *Nosotros y Pavlovsky* y sería el único antecedente de una producción asociada a la escena teatral durante los años de destierro; una propuesta especialmente proclive para una Barcelona contracultural que suponía, en los 70, un espacio de disidencia sexual y política especialmente reseñable, con figuras tan emblemáticas como Ocaña o Nazario<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Ángel Pavlovsky (1941) se radicó en Barcelona en 1973. Compartió amistad con el también *performer*, artista y activista LGTB+ José Pérez Ocaña (1947-1983), como el propio Pavlovsky ha relatado en diversas entrevistas. Desconocemos si existía una relación previa entre Pavlovsky y Bortnik, pero lo cierto es que el texto que prepararía para él entra en consonancia con los espectáculos que había desarrollado a los inicios de su carrera en Argentina, como *Soldados y soldaditos* (1972) para Víctor Laplace y, especialmente, *Dale nomás* (1975) para Susana Rinaldi.

Más allá de estas breves propuestas que llegaron a concretarse, mediante sus documentos es posible rastrear un trabajo constante en la elaboración de material televisivo que, si bien mayoritariamente no llegó a realizarse en España, evidencia el desarrollo profesional y artístico de Bortnik en este país. En este aspecto, al acercarnos al archivo de Bortnik resuenan y cobran sentido para la investigación las palabras del filósofo francés Didi-Huberman, cuando advierte:

Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen de archivo dejan ver o conocer un Absoluto. Solo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada. Esto es poco (aunque tampoco es fundamento para desatenderlo) y al mismo tiempo mucho [...]. Mucho, porque en la mónada misma resplandece una verdad. Poco, porque la verdad en esta mónada es pasajera, como un relámpago nocturno o el fotograma de una película que corre muy rápido. Precisa de una construcción analítica, de un montaje del saber, para otorgar, como interpretación y arqueología, consistencia epistémica a estos jirones de saber. (2007: 3)

La información archivística hallada pareciera, en ocasiones, retazos sueltos o anecdóticos de su trayectoria; pero esos materiales, en su conjunto y en perspectiva, presentan una información ardiente: aquella que revela intereses, proyectos y acciones de la escritora, tanto del tiempo exiliar como del regreso al país. En esos jirones se percibe, por ejemplo, el análisis profundo de la sociedad española que la autora realizó y su intento por encarar un diálogo directo entre sus necesidades televisivas y la configuración nacional que la democracia estaba propiciando esos años. Además, algunos de estos proyectos, si bien no se llevaron a cabo en ese tiempo, sí que se desarrollaron con posterioridad y llegaron a arribar a España, lo que muestra los vínculos profundos y los constantes viajes de ida y vuelta en las creaciones entre países.

Uno de esos proyectos fue *Éramos tan jóvenes*, un serial televisivo del que constan 25 capítulos completos en su archivo personal y la evidencia de la escritura del guion en Madrid en 1977. La propuesta tuvo una revisión en Argentina, quizás el cierre de su escritura, y finalmente la idea se desarrolló en la televisión cubana en 1988, con un total de 22 capítulos. Desconocemos las variaciones que hayan podido producirse en el guion, pero se mantiene, al menos, el título y la idea general en las referencias a la misma<sup>11</sup>.

Resulta especialmente interesante percibir los cruces literarios de Bortnik entre sus guiones televisivos y cinematográficos y su obra dramática. Se observan constantes temáticas, preocupaciones y análisis sociales que traspasan toda su producción de estos años. Así, ya desde la sinopsis del guion de *Éramos tan jóvenes* se deja constancia de la apuesta vital y cómo el transcurso de la vida nos aleja de los ideales sociales que construimos en la juventud, absorbidos en el avance existencial burgués. Esta cuestión será la que, desde dos perspectivas, sustente los proyectos escénicos de Bortnik, a lo que remitiremos posteriormente: su regreso a los escenarios y al país con *Papá querido* (Teatro Abierto,

<sup>11</sup> Finalmente, la serie cubana llegaría a España, como se evidencia en las referencias periodísticas: “Una serie cubana sobre la vida de cinco parejas, en la segunda cadena”, *El País*, 20 de septiembre de 1988. En: [https://elpais.com/diario/1988/09/21/radiotv/590796005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/09/21/radiotv/590796005_850215.html) [Última consulta 27.10.2023].

1981) y la cumbre de su producción dramática, *Primaveras* (Teatro Municipal General San Martín, 1984). Así, se lee en la sinopsis de 1977 de *Éramos tan jóvenes*:

Durante un viaje de egresados, quince jóvenes hacen una apuesta: en sobre cerrado cada uno de ellos deja por escrito su proyecto de vida. Quince años después se encontrarán, en el tradicional restaurante del padre de uno de ellos, en una cita en la que se abrirán los sobres y se verá quiénes han cumplido lo que prometían a sí mismos. La historia comienza la noche de la cita, en el restaurante. Y durante esa larga noche transcurre el presente de los programas: mientras se van encontrando solo seis de los que apostaron, algunos con su familia, otros solos, reconociendo intentando recobrar el tiempo, mentir una alegría que les cuesta elaborar. Cada uno de los 25 programas comienza, termina y vuelve, una y otra vez, a la comida de esa noche, a ese presente que los reúne con el pasado. Y, en cada programa, una historia más pequeña va iluminando un momento de los quince años transcurridos. Cada cinco programas, una vida desfilará, contrariando la versión que en la actualidad de la noche en el restaurante dé cada uno de sí mismo, o develándola, completándola. Alguna vez se han encontrado por azar, o han oído hablar uno del otro y en el relato de situaciones de ese pasado, esos encuentros tienen distintas versiones, distintos puntos de vista, cada uno de ellos cierto para su protagonista. (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Éramos tan jóvenes, España”, 1978)

Igualmente, en su archivo, en la caja correspondiente a los documentos y materiales almacenados durante el exilio, aparece otro proyecto innominado y sorprendente, puesto que en él se percibe cómo la autora se atrevió con propuestas que interpelaban de forma directa a la ciudadanía española, buscando insertarse así en la televisión pública, la cual se hallaba en proceso de formulación y constitución desde políticas culturales y sociales con la instauración democrática en el país<sup>12</sup>. Bortnik plantea una temática que interpela directamente a la ciudadanía con la que ahora compartía geografía:

La historia que no puede contarse en fascículos es la que, cada día, ha marcado – en los gestos, en los pensamientos, en los miedos, en los deseos de las gentes que tienen hoy un televisor en la que la vida que se refleja puede ser la suya– una trama que nos identifica.

El proyecto consiste en realizar un programa que hable a los españoles de sí mismos. No de sus democracias o sus dictaduras, no de los grandes maestros de su pensamiento y su arte, no de sus victorias morales ni de su ser nacional, no de sus autonomías, no de los esplendores del futuro. No de sus mayúsculas. Sino de su íntima vida de todos los días. (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Éramos tan jóvenes, España”, 1978)

No se trata, como se percibe, de un guion en sí mismo, sino que desde el proyecto reflexiona sobre el devenir de las políticas culturales de la sociedad española en materia televisiva:

---

<sup>12</sup> Si bien no podemos detenernos en ello, pues excede el objetivo de esta investigación, remitimos para más información general sobre el proceso constitutivo de la televisión en España a Palacio (2008).

En este momento cuando, entre renegar del ayer y recuperar una nostalgia diferente del pasado, cuesta tanto imaginar el porvenir, el presente es el protagonista ineludible para la televisión. Gentes comunes, hablando de problemas comunes, viviendo situaciones comunes –comunes entre los que las escriben, los que las interpretan, los que ayudan a realizarlas y los que las ven desde sus hogares– es el estilo de receta para un programa que pretende contar, con rigor y sencillez, nuestro por qué y nuestro cómo. (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Éramos tan jóvenes, España”, 1978)

A su vez, se presenta especialmente consciente del contexto transicional que está viviendo la nación e incide en ello como motor de producción:

Es posible que los españoles, en el momento de replantearse su convivencia y redescubrir su naturaleza, encuentren el lenguaje que, expresándoles, exprese un mundo más vasto, más plural, pero igualmente entrañable; en el que no solo esté presente su circunstancia, sino, quizás, por qué no, la encrucijada diaria, mínima, familiar, pero encrucijada al fin – de un modelo de vida, de una civilización. (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Éramos tan jóvenes, España”, 1978)

Se observa, por tanto, una propuesta ambiciosa, ya que convoca a un grupo de actores y actrices entre 20 y 70 años, directores, guionistas y un equipo de realización completo, definido como: “Una producción artística capaz de concebir el programa como un todo y de cuidar que las diferentes historias, las diferentes direcciones, no desbaratan ni confunden la unidad de la idea” (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Éramos tan jóvenes, España”, 1978). Para ello, propone algunos nombres de posibles participantes, entre los cuales aparecen tanto figuras de destacado renombre en España –lo que evidencia las redes que la escritora estaba construyendo en este país– como, de forma evidente, el contexto artístico de otros artistas argentinos asentados en la capital. Tal y como lo consigna Bortnik, aparecen los nombres de autores como Juan Tebar, Azcona, Laganer<sup>13</sup>, Lola Salvador Maldonado, Frugone<sup>14</sup>, Arverás y la propia Bortnik; directores como Chavarri, Brasso, Ungría, Franco, Tebar, Gutiérrez Arazón, Martínez Lázaro, Colomo y Murúa<sup>15</sup> e inter-

<sup>13</sup> Referencia a los guionistas y directores de cine españoles Juan Tébar y Rafael Azcona. No podemos precisarlo en el caso de Laganer.

<sup>14</sup> Juan Carlos Frugone (Buenos Aires 1938-Madrid 2008) fue un periodista, crítico, guionista de cine y gestor cultural de festivales cinematográficos. Fue crítico del diario *Clarín* entre 1967 y 1976, año en que se exilia en España. Allí trabajó en publicaciones como *Fotogramas*, *El Socialista*, *Cartelera Turia* o *Cambio 16*, así como fue asesor del programa *De película* para TVE, entre otras labores.

<sup>15</sup> Las referencias aluden a los directores de cine y televisión españoles Juan Chavarri, Alfonso Ungría, Jesús Franco, Juan Tébar, Emilio Martínez-Lázaro, Fernando Colomo y, quizás, con errata, a Enrique Brasó y Manuel Gutiérrez Aragón. Hace referencia, a su vez, a Lautaro Murúa, director y actor de cine chileno-argentino, que vivía en este país en 1976, cuando decide exiliarse en España por la dictadura militar. A su regreso al país, destaca en los escenarios con su papel en *La malasangre*, como Benigno, el padre de la protagonista, en la afamada puesta en escena de la obra de Griselda Gambaro por Laura Yusem.

pretes como Fernán Gómez, Alterio, Eusebio Poncela, Juan Ribó, Julieta Serrano, María Vaner, Mercedes Sampietro o Cecilia Rot<sup>16</sup>.

En una misma línea temática, que enlazará con su producción dramática al regreso al país, hallamos el desarrollo de otro proyecto que se sintetiza en:

La idea de mostrar, a través de una pareja joven (alrededor de los 30 años), de clase media como protagonistas principales; y las parejas de sus padres y sus abuelos, representando el estilo de relación matrimonial de dos generaciones anteriores; y los familiares más cercanos (hermanos, tíos, etc.) aportando otras propuestas, una historia-saga que permita desarrollar, a lo largo de cinco semanas. (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “Éramos tan jóvenes, España”, 1978)

La saga familiar, las relaciones entre sus miembros, los conflictos generacionales, el foco puesto en la juventud que atraviesa la madurez de los treinta y la reflexión sobre el paso del tiempo serán constantes en los intereses temáticos de la autora en este tiempo.

Estos proyectos, aunque no se llegan a realizar en España, evidencian el empeño de la autora por su inserción laboral, principalmente en el ámbito televisivo, y cómo el tiempo exiliar supuso un espacio de realización artística y de desarrollo profesional que revertirá en su trabajo tras el retorno a Argentina.

A su vez, se halla otra propuesta, firmada junto a su compañera Ana Clara Alverás, bajo el título de *Cinco proyectos*; si bien, de nuevo, no llegaron a concretarse, nos permiten percibir cómo, en buena parte de ellos, Bortnik ya se sentía capacitada para enfrentarse a las características de la sociedad española, se había interesado por su realidad histórica, costumbres e idiosincrasia. Cada proyecto está acompañado de propuestas de títulos, de una breve sinopsis, como aquí presentaremos, y un desarrollo de los mismos. El primer proyecto propone denominaciones como *Vosotros los protagonistas*, *No hay gente gris*, *Los otros* y *Gente como uno*. En él se plantean como hilos conductores “Un sacerdote que deja los hábitos; una madre que intenta vender a su hijo; un hombre que se suicida; una muchacha es elegida reina de la belleza”. Similar es el proyecto titulado *¿Qué ha sido de...?* o *De más cerca*, sobre “mutilados de guerra; un grupo de obreros que ganó la lotería hace años; comunidad de un pueblo inundado; las primeras mujeres universitarias”. El tercero, *La tarea de vivir*, *¿De qué se ocupa?* y *El tiempo de la gente*, acercándose a “Misioneros, panaderos, conductores de ambulancia, payasos, buzos”.

Los últimos proyectos permiten observar la visión que Bortnik ya estaba teniendo de España en su destierro. El primero de ellos se titula *En otras tierras*, *En tierras extrañas* u *Oírse llamar extranjero*. No podemos eludir ya desde su nominación el referente evi-

---

<sup>16</sup> Se referiría a los intérpretes españoles, primeras figuras del panorama actoral, Fernando Fernán Gómez, Eusebio Poncela, Juan Ribó, Julieta Serrano y Mercedes Sampietro; el actor argentino y amigo de la autora, Héctor Alterio; María Vaner, actriz y hermana de la también intérprete Norma Aleandro y esposa del director argentino Leonardo Favio, quien se exiliaría en España ya en 1974, en el contexto de la Triple A, sin regresar a su país hasta el retorno de la democracia bajo el gobierno de Alfonsín; por último, encontramos mentada a una joven Cecilia Roth, exiliada en España en 1976 y que tuvo una destacada carrera en ambos países.

dente a la cultura popular española. Resuenan en esas palabras el sentido y forma expresiva de la copla, como la afamada canción *El emigrante* (1949) de Juanito Valderrama<sup>17</sup> o la tan conocida copla *En tierra extraña* (1927) de Manuel Penella, consagrada entre otras por Concha Piquer. La temática es acorde a este sentido musical y muestra el conocimiento de la historia y sociología españolas de entonces, ya que el programa se propone analizar las relaciones migrantes, internas y externas del país: “Españoles en el exterior; murcianos en Cataluña – andaluces en el País Vasco – gallegos en Castilla; extranjeros en España”. El proyecto también enlaza con una reflexión sobre las propias escritoras en su condición de extranjeras en el país.

La última de las propuestas que hallamos incide, aún más, en el conocimiento sobre la realidad popular nacional: *Fiestas populares*, *Ceremonias de las gentes* y *Tradiciones populares* son los títulos que coronarían un programa donde recorren, desde las sinopsis, algunos de los festejos propios de cada región: “Los tamborileros de Hija, la romería del Rocío, las pirámides humanas de Cataluña, la procesión de féretros de Galicia”. De los *castellers* catalanes a las fiestas flamencas o las celebraciones religiosas, ofrece un panorama de la diversidad del país de acogida de estas exiliadas.

Además de los trabajos aquí recuperados, los documentos sobre el exilio ubicados en su archivo nos permiten vislumbrar otros intentos de desarrollo escritural: el guión de un proyecto de 1977, *Nosotros, vosotros, ellos*; otro dedicado a *Mujeres*, con información variada, y un sorprendente contrato para la realización cinematográfica de *Últimas tardes con Teresa*, la afamada novela del escritor catalán Juan Marsé, firmado por el autor y por el actor Julián Mateos en 1967. Si bien no tenemos constancia de la correspondencia o la relación con dicho contrato, su presencia en el archivo de Bortnik y su destacada carrera como guionista nos permite pensar en el ofrecimiento para la participación en ese proyecto. En cualquier caso, suma como otra evidencia de la vinculación cada vez más acuciada que la guionista estaba fraguando en España.

A su regreso a Argentina, y ya advenido el régimen democrático a partir de 1983, la experiencia acumulada en su labor televisiva asumió novedosos contornos. Ante la flamante coyuntura política, la autora se incorporó a las filas de la Unión Cívica Radical, partido encabezado por Raúl Alfonsín, que se impuso en las elecciones de 1983. Al igual que otros artistas e intelectuales, se agrupó en un espacio dirigido a planear los programas culturales del gobierno alfonsinista, el Centro de Participación Política (CPP). Asimismo, fue nombrada asesora cultural de Argentina Televisora Color (ATC), canal que pasó en esos años a la órbita de la Secretaría de Cultura, y desde allí propuso una serie de proyectos para avanzar hacia la configuración de una “televisión cultural” que emulara algunos modelos europeos, entre ellos el español forjado en la transición. Finalmente, sus iniciativas no prosperaron y abandonó el cargo en 1986 (Sticotti y Manduca 2023).

<sup>17</sup> En una de las estrofas de la canción, se afirma: “Mi corazón de emigrante, / lo llevo pa’ tierra extraña. / Será como un estandarte / con la alegría de España”.

## DEL TESTIMONIO A LOS TESTIGOS DEL TERROR: REPRESENTACIONES DE LOS EXILIADOS

Bortnik regresó a Argentina en 1979. Según se percibe por su propio testimonio, el deseo de volver siempre estuvo presente. Ella misma asegurará: “Para la pregunta de por qué volví, hay una respuesta muy rápida, breve, evidente: porque nunca elegí irme” (Gómez 1999: 19). Así, cuando Alejandro Doria, director cinematográfico con quien estaba trabajando en la película *La Isla*, le aseguró que su nombre había sido retirado de las listas negras confeccionadas por la última dictadura militar, no dudó en retornar<sup>18</sup>. Sin embargo, determinar el fin de un exilio excede a los territorios y las temporalidades. Sus marcas, ausencias y heridas tienden a persistir. Por ello, se pueden rastrear huellas del exilio y los vínculos con España más allá de la experiencia exiliar.

Pensemos que el retorno se realizaba en un contexto más aperturista en el marco de la dictadura, signado por la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979 y por la posterior presidencia de Roberto Viola en el año 1981 (Canelo 2008: 164-177). Esto, sin embargo, se encontraba lejos de la existencia de un clima democrático; por el contrario, su producción también se desarrolló, en este tiempo, atenta a la censura y vigilancia. No obstante, podrá retomar su profesión artística, tanto en el ámbito cinematográfico como el televisivo y teatral. En este último se producirá una parte importante de la producción de Bortnik, con sus obras más emblemáticas, así como el cierre de su desarrollo como dramaturga, dedicada a partir de 1984 exclusivamente al guión cinematográfico y televisivo. De este tiempo serán, entonces, *Papá querido*, escrita en el contexto del movimiento Teatro Abierto en 1981; *Domesticados*, de 1982; *De a uno*, para ese mismo evento en 1983<sup>19</sup>, y *Primaveras*, ya estrenada en el tiempo democrático, en 1984. Bortnik se reencontraba con su contexto, con su público, con su campo teatral, con la colectividad y volvía a la escena.

Será en la producción que realiza a partir de su regreso en la que se puede rastrear, entonces, la presencia del exilio. En su reiterada aparición, siempre marcada por los silencios, los olvidos, lo que no se puede nombrar y narrar, se da cuenta también de los persistentes efectos de esa “no opción” y las dificultades para el retorno y la aceptación por parte

---

<sup>18</sup> Las listas negras fueron los principales instrumentos utilizados por la dictadura para restringir el acceso a ámbitos estatales de aquellos y aquellas considerados “subversivos/as”. Se proyectaban dichas restricciones al ámbito privado, ya que los empresarios no asumían el riesgo de ir contra lo establecido por las autoridades. Como ocurrió con el conjunto de la dinámica represiva de la última dictadura, los motivos para la inclusión eran poco claros y abordaban una innumerable cantidad de situaciones de carácter diverso. Desde 1979, y con mayor énfasis finalizada la Guerra de Malvinas en junio de 1982, período en el que la crisis del régimen no cesó de acrecentarse, tuvo lugar una política de progresiva flexibilización de criterios, por lo que se fueron eliminando artistas que eran parte de ellas.

<sup>19</sup> Si bien no podemos detenernos en el desarrollo de Teatro Abierto, a este movimiento nos hemos dedicado en otros trabajos, como en Saura-Clares (2023), donde se realiza un análisis del movimiento desde una perspectiva teatral o en Saura-Clares (2022), volumen que se detiene en la producción de diez dramaturgos de Teatro Abierto, entre ellos Aída Bortnik. Además, Manduca (2016, 2022) ha estudiado el movimiento desde una perspectiva histórica y en relación con otras acciones de militancia cultural, aspecto en el que está incidiendo actualmente en su proyecto doctoral.

de la nueva sociedad. Pensemos, como arguye Yankelevich, lo comprometido de la figura de quienes se exiliaron, pues en este tiempo se promulgó:

una bien orquestada campaña propagandística del gobierno militar, señalando a los exiliados como los responsables de la violencia política que azotó a la Argentina durante la primera mitad de los años setenta, así como de haber fraguado en el extranjero una amplia “campaña antiargentina”, frente a la cual, los publicistas de la Junta gestaron aquel ignominioso lema: “los argentinos somos derechos y humanos”. (2004: 10)

Si analizamos la producción de Bortnik a su regreso, observamos que ninguna de sus propuestas aborda la temática del exilio de manera directa. No obstante, aparecen referencias al sentimiento de destierro, a personajes que deben marcharse o a otros que lo relatan a su regreso. El padre de *Papá querido* (1981) será la figura ausente, ya fallecido, que marque todo el eje de la propuesta. Si bien no se referencia una condición exiliar, la trama gira en torno al abandono de sus hijos por perseguir sus ideales políticos. *Domesticados* (1982) no refiere a esta cuestión –motivado por su temática sobre la reflexión matrimonial–, pero se clarifica en *De a uno* (1983). En ella la autora recorre, en siete escenas, los siete años que duró la dictadura militar. Entre otras figuras represaliadas que se exponen escénicamente (desaparecidos, Madres de Plaza de Mayo, soldados de Malvinas...), una de ellas es la del exiliado, a través de la figura de Héctor, el cuñado de la familia, a las puertas de su marcha. Como en el caso del resto de víctimas, su relato quedará acallado, metafóricamente representado metiendo a estos personajes debajo de la mesa. También en *Primaveras* (1984), la obra cumbre de Bortnik, el exilio se inscribe a partir del relato de uno de los personajes, Enrique. La confrontación de este con sus amigos –quienes no habían partido al exilio– deviene en un juicio abierto sobre su accionar en el destierro. En todos los casos, se trata de historias silenciadas, testimonios velados de lo que se desea olvidar para pasar página.

Esa voz exiliada, por el contrario, hallará un mayor tratamiento en *La historia oficial*, un guion de Aída Bortnik y Luis Puenzo. Se trató de una película determinante para Argentina, en cuanto fue galardonada con su primer Premio Oscar, pero también por el develamiento de los horrores dictatoriales en una propuesta de amplia difusión nacional e internacional. En la película, Alicia es una profesora de historia y madre adoptiva que, en palabras de Bortnik “tanto en su profesión como en su vida ha aceptado siempre la versión oficial” (*Las cajas de Aída* 2019, Caja “La Historia Oficial”, Veintiséis ideas que resumen La Historia Oficial, 1985). A partir del regreso del exilio de su amiga Ana, y del diálogo y la complicidad recobrada entre ambas, Alicia comienza a sospechar que su hija Gaby podría ser una de los bebés robados por la dictadura. La figura de Ana, su amiga que regresa del exilio, es trascendental para esta toma de conciencia. En una escena de enorme emotividad, Ana narra los tormentos que había padecido durante su secuestro ante la incrédula mirada de Alicia. Esa narración del terror en primera persona, enunciada por una persona cercana en quien confía, trastoca a la protagonista. Es interesante, sin embargo, que en las escenas previas a esta charla privada Ana es cuestionada tanto por Roberto, el marido de Alicia, como en una reunión de amigas por la “casualidad”

de su regreso tras siete años. Así, le preguntan con ironía si piensa quedarse y no dudan en afirmar: “No todos podemos optar entre el duro caviar del exilio y el hogar dulce hogar” (Bortnik y Puenzo 2019: 43).

En estos ejemplos, a través del teatro y el cine, la persona exiliada introduce el cuestionamiento respecto a las actitudes del conjunto de la sociedad por los crímenes de la última dictadura, sugiriendo sutilmente que la sociedad no fue solo víctima del terror dictatorial. La distancia, el lugar dislocado y desterritorializado del exiliado habilita otra mirada. Asimismo, son los exiliados quienes pueden dar testimonio del terror vivido en carne propia, al tiempo que paradójicamente son interrogados por la sociedad. Su condición de víctima, a diferencia de los desaparecidos, es incompleta.

## LAS TRAMAS CONTINÚAN MÁS ALLÁ DEL REGRESO

El exilio en España dejó algunas huellas determinantes en la cosmovisión de Bortnik. Sus conexiones y relación con España continuarán más allá de este tiempo. Algunos de los proyectos que no pueda realizar en este país logrará llevarlos a cabo en Argentina, como hemos mostrado. En otras ocasiones, parte de los materiales, inquietudes artísticas o disparadores creativos revertirán en su producción posterior, al regreso al país. Determinante resulta, al respecto, su participación como supervisora general y como guionista de tres capítulos de *Vientos de agua*, coproducción española-argentina dirigida por Juan José Campanella, alumno prodigio de la autora. La serie narra la historia de José y su hijo Ernesto. El primero es un asturiano que se exilió en Argentina en 1934, mientras que el joven emigra de Argentina a España en 2001. Las coyunturas opuestas nuevamente se hacen presentes para escenificar esos flujos transatlánticos que atravesaron, desde el exilio, la vida y obra de Bortnik.

Como se ha buscado evidenciar en este artículo, las tramas exiliares son más complejas y profundas y sus diálogos de mayor amplitud de los que se han presupuesto hasta el momento. El viaje exiliar supera el mero tránsito y supone un contacto que borra las fronteras y unifica los conflictos, especialmente en dos espacios, como Argentina y España, que han compartido tantos flujos humanos a lo largo del siglo xx. La hostilidad de esta “no elección” encuentra en las redes una forma de refugio, una posibilidad de reconstruir bajo nuevas coordenadas los proyectos personales e incluso imaginar de otro modo lo colectivo. La experiencia exiliar, pese a no manifestarse de manera explícita, subyace en las producciones de quienes la han sufrido. Es una subjetividad partida, contrapuntística, que subsiste durante el exilio de forma duplicada, en dos tiempos y dos espacios. Como presencia, pero también como ausencia. La reposición de lo vivido, entonces, se inmiscuye en las tramas de las escrituras de manera subrepticia, pero no deja de arder y relampaguear. El minucioso recorrido realizado por los escritos hallados en el archivo de Aída Bortnik pretende, desde un estudio de caso, iluminar estos aspectos plausibles de ser extensibles, al menos a aquellos exiliados en los que la escritura fue un aspecto constitutivo de su modo de vivir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Azcona, J. M. (2010) *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José Uriburu (1930) a la dictadura militar (1976-1983). Una visión bilateral*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Bocchino, A. (2006) “Exilio y desafío teórico: Cuando la escritura hace lugar al autor”. *Orbis Tertius*. 11 (12), 1-8
- Bortnik, A. y Puenzo, L. (2019) *La Historia Oficial*. Buenos Aires: Argentores
- Canelo, P. (2008) *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- Diago, N. (1994) “Buenos Aires: la capital teatral de España (1936-1939)”. En *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, ed. por Pellettieri, O. Buenos Aires: Editorial Galerna, 17-32
- Didi-Huberman, G. (2007) “El archivo arde” / “Das Archiv brennt”. En *Das Archiv brennt*, ed. por Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. Berlin: Kadmos, 7-32
- Di Francesco, S., Fantl, G. T., Molina, P. y Téramo, T. (2019) *Las cajas de Aída. El catálogo*. Buenos Aires: Treintayseis
- Falcón, A. (2015) “Exiliados argentinos en la industria editorial española: Representaciones, focos laborales y redes de solidaridad (1974-1983)”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*. 19, 104-128
- Franco, M. (2008) *El exilio*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Franco, M. (2010) “Algunas reflexiones en torno al exilio en el pasado reciente argentino”. En *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, ed. por Franco, M., Bohoslavsky, E., Iglesias, M. y Lvovich, D. Buenos Aires: UNGS-Prometeo, 303-322
- Gallina, A. (2015) *Dramaturgia y exilio*. México D.F.: Paso de Gato – Editorial Artezblai
- Gallina, A. (2020) *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*. Buenos Aires: Inteatro
- Gómez, A. (1999) *Exilios. Por qué volvieron*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones – Editorial TEA
- González Martínez, E. (2009) “Buscar un refugio para recomponer la vida: el exilio argentino de los años 70”. *D. E. P.- Deportate, Esuli, Profughe: rivista telematica di studi sulla memoria femminile*. 11, 1-15
- Jensen, S. (2004) “Política y cultura del exilio argentino en Cataluña”. En *Represión y desierto. Itinerarios del exilio argentino*, comp. por Yankelevich, P. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 113-156
- Jensen, S. (2007) *La provincia flotante*. Barcelona: Fundació Casa Amèrica Catalunya
- Jensen, S. (2022) “Las cifras del último exilio argentino: usos políticos, judiciales y memoriales desde la contemporaneidad dictatorial al presente”. *Contenciosa*. 12 (10) [en línea] disponible en <<https://doi.org/10.14409/rc.10.12.e0025>> [30.10.2023]
- Las Cajas de Aída (2019) *Las Cajas de Aída. El catálogo*. Investigación, clasificación y realización por Di Francesco, S., Fantl, G. F., Molina, P. y Téramo, T. Buenos Aires: Treintayseis [en línea] disponible en <[http://www.lascajasdeaida.com.ar/wp-content/uploads/2020/02/LAS\\_CAJAS\\_DE\\_AIDA.pdf](http://www.lascajasdeaida.com.ar/wp-content/uploads/2020/02/LAS_CAJAS_DE_AIDA.pdf)> [30.10.2023]

- Manduca, R. (2016) "Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia". *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*. 17, 247-272
- Manduca, R. (2022a) "Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina". *Cuadernos del Cilha*. 37, 1-21. DOI: 10.48162/rev.34.054
- Manduca, R. (2022b) "Conjeturas sobre el exilio de Aída Bortnik en Madrid. Redes afectivas, profesionales y escriturarias (1976-1979)". *Revista de la red Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*. 16, 41-57
- Manduca, R. y Sticotti, J. (2023) "Aída Bortnik y la televisión imposible. Una aproximación al proyecto de televisión cultural del gobierno radical en la primavera democrática". *XIV Seminario Internacional Políticas de la memoria. Democracia 40 años. Debates y reflexiones desde el presente*. Ponencia inédita
- Mira Delli-Zotti, G. y Esteban, F. O. (2003) "El flujo que no cesa: aproximación a las razones, cronología y perfil de los argentinos radicados en España (1975-2001)". *HAOL*. 2 (Otoño), 31-43
- Nielsen, J. (2006) *La Magia de La Televisión Argentina – 1971/1980*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero
- Palacio, M. (2008) *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa
- Romano, R. (1993) *Coyunturas opuestas. La crisis del siglo XVII en Europa e Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Roniger, L., Senkman, L., Sosnowski, S. y Sznajder, M. (2021) *Exilio, diáspora y retorno: transformaciones e impactos culturales en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. Buenos Aires: Eudeba
- Saer, J. J. (2014) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral
- Said, E. (2013) *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor*. Barcelona: Debate
- Sarlo, B. (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Saura-Clares, A. (2015) "Gambaro, Bortnik y Raznovich: exilios e insilios en las dramaturgas de Teatro Abierto". *Cartaphilus*. 12, 253-268
- Saura-Clares, A. (2021) "Dramaturgia, exilio e insilio. Encuentros transoceánicos entre Argentina, España e Italia". *Anclajes*. 25, 77-91
- Saura-Clares, A. (2022) *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985) a la luz de sus poéticas dramáticas. De la tradición a la contemporaneidad escénica*. Murcia: EDITUM
- Saura-Clares, A. (2023) *Teatro Abierto (1981-1985). Resiliencia y utopía de un movimiento escénico*. Madrid: Ediciones Complutense
- Skura, S. (2009) "Entrevista a Aída Bortnik" [archivo oral]. Buenos Aires: Memoria Abierta
- Vidal Buzzi, F. (1984) "La vida es más rica que la ilusión". *La Nación Revista*. 18 de noviembre, 10-12
- Verzero, L. (2013) *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos
- Yankelevich, P. (2010) *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México. 1974-1983*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica