

**GAMBARO, BORTNIK Y RAZNOVICH:
EXILIOS E INSILIOS EN LAS DRAMATURGAS
DE TEATRO ABIERTO**

ALBA SAURA CLARES

Universidad de Murcia

RESUMEN: El exilio e insilio constituyen en este estudio el eje a la luz del cual analizar la producción dramática de Griselda Gambaro, Aída Bortnik y Diana Raznovich. La trayectoria de estas tres dramaturgas, las únicas tres participantes en *Teatro Abierto 1981*, se vio marcada por el Proceso de Reorganización Nacional (1976 – 1983), el régimen dictatorial encabezado por el presidente de facto Jorge Rafael Videla. El tiempo de exilio – e insilio para algunas de ellas –, nos permitirá comprender la evolución temática y formal en sus obras, a la vez que adentrarnos en las complejas circunstancias políticas y sociales que envuelven al teatro argentino de la segunda mitad del siglo xx.

Palabras clave: Exilio, Insilio, Dramaturgas, Argentina, Teatro Abierto

ABSTRACT: Exile and insile are at the core of the analysis of the dramatic works of Griselda Gambaro, Aída Bortnik and Diana Raznovich in this essay. The career of these three playwrights, the only three participants of *Teatro Abierto 1981*, was disturbed by the National Reorganization Process (1976 – 1983), the dictatorship by the president *de facto* Jorge Rafael Videla. The time of the exile – and insile for some of them –, enables the understanding of the thematic and formal evolution in their works, as well as the study of the complicated political and social circumstances surrounding Argentinian theater in the second half of the 20th century.

Keywords: Exile, Insile, Playwrights, Argentina, Teatro Abierto.



Griselda Gambaro (1928), Aída Bortnik (1938 – 2013) y Diana Raznovich (1945) conforman tres nombres destacados dentro del panorama cultural argentino de la segunda mitad del siglo xx, resaltando su carrera dramática como elemento compartido y exitoso en las tres trayectorias. Ellas han desarrollado una producción marcada por el compromiso artístico (en tres estilos distintos, aunque en ocasiones encontrados), pero también por el político, en una lucha activa, observable a lo largo de su producción, contra los diferentes regímenes dictatoriales que asolan Argentina durante la segunda mitad del siglo xx. Este hecho es el que las llevaría, finalizando la década de los setenta, a convertirse, como tantos otros ciudadanos, en exiliadas argentinas en España.

Gambaro, Bortnik y Raznovich suponen tres recorridos diversos en el viaje del exiliado, tres itinerarios que se encuentran en los mismos años en España y que volverán a unirse en Argentina, en el destacado movimiento teatral conocido como *Teatro Abierto*, en 1981. Anterior a este hecho, Bortnik ya había iniciado un viaje de regreso y un tiempo de insilio en su país, así como Gambaro lo afrontaría en la corta etapa hasta que llegase la democracia. Sin embargo, Raznovich muestra la realidad de tantos ciudadanos que ya no retornaron al país, tras haber podido desarrollarse personal o profesionalmente fuera de Argentina.

El exilio e insilio generará cambios temáticos y estéticos en estas tres mujeres. Ellas, las únicas tres participantes como escritoras en *Teatro Abierto 1981*, buscaron luchar desde su obra en dos ámbitos políticos: el que se enfrenta a la dictadura como ciudadano en pos de la libertad y de la democracia y el que lo hace desde la reivindicación de la función y consideración de la mujer, sumamente mermada en una sociedad patriarcal como la impuesta por el gobierno dictatorial.

ARGENTINA, 1976 – 1983: DICTADURA Y TEATRO

El desarrollo teatral argentino – así como el cultural - estará marcado por el complejo contexto sociopolítico que este país afronte a lo largo del siglo xx. Pensemos que, desde 1930, Argentina vivió cuatro procesos dictatoriales y tres gobiernos personalistas y autoritarios, de Hipólito Irigoyen a Jorge Rafael Videla. Nuestro interés se centra en el último de estos periodos, y quizás el más cruento, que provocó un mayor flujo de exiliados. Este período se inicia tras la muerte de Perón y el fin de su tercer gobierno (1973-1974), y la presidencia, desde este año, de su viuda, María Estela Martínez de Perón. Comenzó una etapa marcada por el terrorismo guerri-

llero, la fractura del peronismo y la aparición de la organización de derechas denominada como Triple A.

Ante esta inestable situación, el 24 de marzo de 1976 un golpe de Estado puso inicio a la dictadura militar autodenominada como Proceso de Reorganización Nacional. Hasta 1983, se impuso un régimen de terrorismo de Estado que frenó todo tipo de libertades, a cargo de la presidencia militar de Jorge Rafael Videla hasta 1981. Ante el análisis de personas fallecidas, torturadas, desaparecidas (número estimado que supera las 30.000) o exiliadas, nos enfrentamos a la más feroz de las dictaduras sufridas por el país.

Desde las primeras “listas negras” que surgen con la Triple A, que en el ámbito cultural impedía cualquier tipo de representación artística o pública de esa persona, además de resultar una llamada y amenaza directa, se iniciaron los exilios. A partir de 1976 esta cifra aumentó cada vez más, avocando al exilio a una masa heterogénea de argentinos que encontraba en ello su única vía de supervivencia. Como afirma Silvina Jensen:

“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.” (Jensen 2004: 120)

En el ámbito teatral, de gran amplitud es la lista de todos aquellos que tuvieron que marcharse de Argentina, atacados por la censura, las amenazas y, en última instancia, las “listas negras”. Como mencionábamos al iniciar este trabajo, fue *Teatro Abierto* el evento que pudo volver a reunir a numerosos dramaturgos, directores de escena o actores que, exiliados, regresaban a Argentina ante la llamada de este evento, la unión de sus participantes y el decaimiento dictatorial.

Por *Teatro Abierto* conocemos un movimiento teatral que unió en 1981 a las gentes del teatro torno al Teatro del Picadero en Buenos Aires, con el propósito de representar veintiún textos teatrales breves con un claro carácter de rebeldía y enfrentamiento ante la insoportable situación política que venían arrastrando desde 1976.

La importancia que hallamos en el fenómeno de *Teatro Abierto* es, en primer lugar, histórica y política; el teatro argentino, durante la dictadura, había pasado a un segundo plano y, tanto los que habían permanecido marginados o silenciados por la dictadura como quienes habían sufrido el carácter de exiliado, encontraban en esta ocasión su oportunidad para rena-

cer formando parte y subiéndose al escenario de este acontecimiento. Pero, a su vez, la importancia artística y cultural es de gran calado y los veintidós textos representados son un espléndido botón de muestra de la variedad dramática argentina del siglo xx.

La apabullante respuesta por parte del público y la crítica no impidió que, a tan sólo seis días del inicio de las representaciones, la dictadura quemara el Teatro del Picadero. Pero quienes conformaban *Teatro Abierto* y la propia sociedad se sentían ahora más fuertes y unidos; así, el ciclo continuó en el más grande y conocido Teatro Tabarís, durante tres meses hasta el 21 de septiembre de 1981.

La fuerza artística y política con la que había culminado *Teatro Abierto 1981* hizo que el evento se repitiera en las entregas de 1982, 1983 y 1985, aunque ninguna llegó a suponer el impacto de la primera convocatoria.

Como ya señalábamos, Gambaro, Bortnik y Raznovich fueron las tres únicas dramaturgas participantes en *Teatro Abierto 1981* (Gambaro y Bortnik también en siguientes ediciones), aumentando la nómina de autoras en posteriores encuentros. Este año, 1981, supone en sus carreras el retorno a la escena teatral de su país y el inicio de una producción donde se percibe la huella de la dictadura y el exilio, como comprobaremos en los apartados que delimiten las constantes previas y la producción posterior a estos años.

DE 1965 A 1976: ANTE LA MARCHA AL EXILIO

Tras el estreno de *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza, se instaurará en Argentina un teatro de corte realista, costumbrista, a la vez que crítico y reflexivo, apoyado en la metáfora familiar como fórmula de análisis social y político. En este ámbito destacarán las interesantes propuestas de la Generación del 60, donde subrayamos nombres como Roberto Cossa o Ricardo Halac, entre otros.

En medio de este desarrollo teatral de tono realista, de arraigada tradición en Argentina, aparece la figura de una mujer, Griselda Gambaro, cuyos vértices estéticos se encuentran enfrentados a los anteriores. Con el estreno de *El destino* (1965), ante una gran polémica, esta autora iniciaba en Argentina la conocida como Neovanguardia, que retomaba las propuestas del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud o el Teatro del Absurdo beckettiano. El estreno no quedó exento de polémica, ante el planteamiento crítico de quienes, cercanos y acostumbrados a la tendencia realista, defendían que *El destino* se sustentaba en un alejamiento del compromiso social y de la realidad argentina, sin comprender el carácter universal-

zado de la propuesta absurdista. A ella le seguirían autores como Eduardo Pavlovsky.

La literatura dramática de Gambaro recorre los recovecos de la historia argentina y su idiosincrasia, en un teatro indesligable del contexto en el que se desarrolla. A sus ejes temáticos (la relación entre la víctima y el victimario, el miedo, las desapariciones, la tortura, la asunción de responsabilidad...) se une una poética donde está presente la crueldad y el humor negro y macabro, donde se ve antepuesto lo trágico del argumento a lo absurdo de los diálogos de los opresores. Destacan de esta primera etapa títulos como *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968) o *Sucede lo que pasa* (1976). Se trata de una producción que pronto sería señalada por la censura del Proceso de Reorganización Nacional, avocando a su autora al exilio en 1976.

Por su parte, estéticamente alejadas de la Neovanguardia en sus primeras propuestas, Aída Bortnik y Diana Raznovich iniciarán su carrera dramática en los preceptos cercanos al Realismo Reflexivo en torno a los años setenta.

Bortnik se dedicó pronto a la escritura, desde el periodismo hasta la creación teatral, a la que posteriormente añadiría su trabajo como guionista de cine y televisión. Será su labor periodística, la desarrollada entre los años 1967 y 1976, en periódicos como *Humor* y *Cuestionario*, la que la encaminaría hacia el exilio.

En esta etapa se darán los primeros pasos dramáticos de la escritora, en los que ya podremos comprobar la preocupación de la autora por los aspectos políticos desde la reflexión individual. A Bortnik le obsesionarán los proyectos personales inacabados, la revolución que nunca llegó a realizarse, el silencio de los que permanecen, la pérdida de la memoria colectiva y el paso del tiempo al estilo chejoviano (quien reconoce como su maestro), donde antes que curar seca las heridas y las encrudece. Su primer texto lo compondrá *Soldados y soldaditos*, espectáculo antimilitarista que escribiría en 1972, al que seguirá en 1975 *Tres por Chéjov*, que recoge cuentos del autor, y *Dale nomás*, escrito para Susana Rinaldi, donde mezclaba el monólogo y la música del tango.

Diana Raznovich será la última en irrumpir en el panorama teatral bonaerense cuando su primer texto, *el Buscapiés* (1967), obtenga el Primer Premio Municipal para autores inéditos.

Con el avance de su producción, su obra, tanto teatral como su labor como dibujante, se ha caracterizado por el humor y el enfrentamiento a los sistemas sociales enclaustrados, así como su acercamiento al movimiento

feminista, aspectos que han sido analizados en los estudios de Diana Taylor (2002).

Pronto, ese estilo cercano al Realismo Reflexivo, que era determinante en su primer texto, va diluyéndose en sus nuevas propuestas, donde presenta fórmulas estéticas o estructurales de un gran carácter innovador. Esto es lo que encontramos en su segundo texto, *Plaza hay una sola* (1975), un espectáculo concebido a partir de ocho secuencias breves cuyo denominador común es la plaza y donde se desarrollan ejes temáticos propios de la estética personal de la autora, como la mofa al poder político, la representación de la represión (gubernamental o sexual), la incomunicación y la rebeldía de unos personajes irreverentes contra el poder establecido.

DE 1976 A 1981: DEL EXILIO A TEATRO ABIERTO

Como adelantábamos, los exilios se iniciaron ya en el gobierno de Isabel Perón y la aparición de la Triple A, incrementándose notablemente durante el Proceso. A la situación desarraigada del exiliado se suma la rabia y tristeza por la criminalización que desde el gobierno se hacía de ellos, como explica Yankelevich:

“... 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””. (Yankelevich 2004: 10).

En la recuperación memorial del testimonio exiliar argentino, recordamos libros como *Exilios. Por qué volvieron*, compilado por Albino Gómez. En él, entre otros muchos escritores la propia Aída Bortnik narra cómo las amenazas comenzaron para ella en 1974, obligándola a exiliarse en 1976 y hasta 1979.

El golpe de Estado de marzo de 1976 coincidió con su cargo como Directora de artes y medios en la revista *Cuestionario* y con la adaptación cinematográfica de *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti (bajo el título *Crece de Golpe*). A la desaparición de este escritor, con quien mantenía una estrecha amistad, se unió el cierre de *Cuestionario*, que se negaba a someter sus originales a la censura, y las cartas amenazadoras desde el propio gobierno a Bortnik. Así, a finales de julio la dramaturga se marchaba a Europa y se asentaba en Madrid por tres años, trabajando como traduc-

tora.

Pero mientras que unos no consiguen regresar, Bortnik sólo ansiaba poner de nuevo el pie en Argentina: “Para la pregunta de por qué volví, hay una respuesta muy rápida, breve, evidente: porque nunca elegí irme” (Bortnik 1999: 19). 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.

Durante el tiempo del exilio, primó el silencio artístico en Bortnik¹. A su llegada a Argentina, este prevalecería. Regresar supone iniciar una nueva etapa de exilio, el insilio en el propio país, sabiendo que todo lo escrito, texto teatral, guion cinematográfico o artículo periodístico, estaría vigilado atentamente por la dictadura.

La primera obra teatral de Bortnik, tras *Dale nomás* (1975), la última antes del periodo de exiliada, tendrá lugar con *Teatro Abierto 1981*, como en el caso de muchos de sus compañeros. La metáfora y la alegoría se tornan inevitables y tanto en *Papá querido*, el texto que Bortnik presente para *Teatro Abierto 1981*, como en *Domesticados*, obra escrita en este mismo año, la autora se adentrará en el desarrollo de la asfixia existencial.

Las voces de los personajes, como la de Bortnik, estarán acalladas por la dictadura y no habrá referencias políticas directas. Se evidenciará su inacción y fracaso personal, así como la lenta espera de un cambio. Se dará voz a la familia y se mostrará el espacio realista y metafórico de la vivienda familiar como lugar vital y cárcel para el desarrollo individual, como ese insilio vivido por la propia autora.

Si observamos *Papá querido*, la obra presentada para *Teatro Abierto 1981*, comprobamos estas características esbozadas en el alegórico encuentro de cuatro hermanos (hasta el momento desconocidos entre sí) al entierro de su padre, paradigma del revolucionario. Cuatro personajes que componen extremos del comportamiento, diferentes roles sociales y que descubrirán cómo han faltado a sus promesas personales, a las metas que se habían propuesto, a partir de las cartas que ellos escribían a su padre y

¹ Sobre los años en el exilio, Bortnik reconoce el gran impedimento existente para desarrollar su labor como dramaturga y guionista ante la necesidad del acercamiento a la idiosincrasia y características idiomáticas españolas: «(...) en verdulerías, casas y calles, escuchando a la gente y preguntando sólo 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” (Bortnik 1999: 20).

que componen la terrible herencia que este les ha dejado.

Acercándonos, entonces, a Diana Raznovich, su exilio se iniciaría de forma inevitable tras la desaparición de su primer marido, Ernesto Clu-sellas. Se asentará en Madrid de 1976 a 1983, como ella misma narra de forma autobiográfica en su página web, aunque regresará para *Teatro Abierto 1981*.

Aunque la experiencia del exilio parece compartida entre la solidaridad de quienes la han sufrido, cada exilio supone un camino que recorrer y un enfrentamiento personal a la nueva situación impuesta, como observamos en estas tres dramaturgas. Así, Raznovich consiguió encontrar en la tragedia una nueva oportunidad: "... ese exilio, como todo obstáculo serio en el camino, se transformó en un desafío obligado. Decidí pelearle a Europa un lugar, un espacio propio. Y lo gané" (Raznovich 2001)². Ante la época de mayor silencio de Bortnik y Gambaro, Raznovich comenzará una etapa fructuosa en Europa, con la publicación de sus novelas en Alemania (*Para que se cumplan todos tus deseos* y *Mater erótico*), la participación en grupos como el Centro de Estudios Teatrales de Madrid o el *Theater – und Mediengesellschaft Lateinamerika* en Alemania y el estreno de sus obras en Italia (*Giardinno de Autunno*).

Su regreso tendrá lugar en 1981, con motivo de *Teatro Abierto*, sobre el que afirma: "...la riqueza de esa experiencia, con la que comienzan los ochenta para mí, tuvo un impacto definitivo en mi historia profesional" (Raznovich 2001). Sin embargo, hay exilios con retorno y hay otros, muchos, que se ven truncados, por el fallecimiento o por la propia decisión personal. Por ello, aunque Raznovich regrese con la democracia de Raúl Alfonsín en 1983, pronto entenderá que su sitio ya no está en Argentina y regresará a Europa.

Los dos textos dramáticos escritos durante estos años por Raznovich, *Jardín de otoño* (versión de la primigenia *Marcelo, el mecánico* de 1975) y *El desconcierto* (para *Teatro Abierto 1981*) nos dan las claves que posteriormente se radicalizarán en sus siguientes propuestas. Con estas obras, se pueden recorrer los recovecos de la psicología femenina a partir de sus protagonistas, desde el humor amargo propio de la escritura de esta dra-

² Hacemos referencia a un espacio web facilitado a escritores socios de Argentores. En él puede hallarse tanto una detallada – y sumamente interesante – autobiografía de la dramaturga, como sus propias obras teatrales, algunas incluso inéditas. La creación de dicha página personal se fecha en 2001; al tratarse de un espacio web, no cuenta con una numeración de páginas, sino diferentes enlaces a cada sección, de manera que se imposibilita esta referencia.

maturga.

El desconcierto supone uno de los textos más desgarrados presentados para *Teatro Abierto 1981*. Este monólogo nos presenta el testimonio desolado de la pianista Irene della Porta, cuya fama ha sido alcanzada al aceptarle a quien la dirige (paradigma del poder político) interpretar sin el sonido de su piano. Esta pianista ha consentido con humillación la censura, que implica una mediocridad personal que la atormenta. A esto se une, de forma trágica, el éxito obtenido por parte de un público que admite sus “desconciertos”, que acepta las imposiciones políticas, que permite la censura como nueva forma de expresión y que reconoce el fracaso como una realidad social; en palabras de Diana Taylor: “*El Desconcierto* parece estar dirigido a aquellos argentinos que fueron cómplices de la dictadura y cuya pasividad frente a la brutalidad gubernamental hizo posible un nuevo orden social, la cultura del terror” (Taylor 2002: 193).

Por su parte, bajo la temática analizada desde sus inicios y el marcado compromiso político en su obra, el exilio se convertía en una decisión previsible en la trayectoria de Griselda Gambaro. Este tendría lugar de 1977 a 1980 junto con su marido, el escultor Juan Carlos Distéfano. El exilio se inicia tras la publicación de la comprometida novela *Ganarse la muerte* en 1976, que sería prohibida en 1977. Este tiempo supuso para Griselda Gambaro una etapa de paréntesis teatral, donde sólo se dedicó a la escritura de su posterior novela, *Dios nos quiere contentos*. Como la propia autora explica en una entrevista con Francisco Torchia: “En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público; y no sabía cómo era el público español. El teatro pide enseguida el escenario y el público” (Torchia 2010).

Quizá sea por ello que la autora busque retornar al país, lo que conseguirá en 1980. Tras haber formado parte de las listas negras, tan sólo un año antes, en 1979, Gambaro regresará, como Bortnik, al silencio de un tiempo de insilio, desde su carácter político y femenino.

Desde 1976, con el estreno de *Sucede lo que pasa*, Gambaro volverá a subir un texto suyo a escena con motivo de *Teatro Abierto 1981* y para el siguiente evento de 1982. Se tratará de *Decir sí* y *Las paredes*, escritas respectivamente en 1974 y 1966, por lo que mantienen las características de sus textos anteriores y en ellas no se perciben los cambios estéticos y temáticos que se observarán a partir de sus siguientes obras.

En *Decir sí* nos será presentado a partir del humor casi macabro propio del Teatro del Absurdo, donde el Hombre que ha entrado en la peluquería dirá sí a su peluquero/opresor hasta que lo lleve a la muerte. De la misma forma, *Las paredes* muestra el encierro de un Joven que, sin motivo conocido, será encarcelado y torturado. Esas cuatro paredes lo irán dejan-

do desprovisto de toda capacidad de decisión hasta que, al finalizar la obra, la puerta de la celda quede abierta y él no busque escapar. Ambos textos ahondan en la incapacidad de rebeldía y el levantamiento de las clases sociales oprimidas como muestra de la tortura psicológica propia de la dictadura.

DESDE 1981: RE-EXILIO, INSILIO Y DEMOCRACIA

Alcanzamos entonces el último periodo, que se iniciaría tras el levantamiento del silencio que supuso *Teatro Abierto* en 1981 y el pronto advenimiento de la democracia. Nos fijaremos, en primer lugar, en la obra de Diana Raznovich, que presenta unas características diferenciadas en desarrollo europeo. Como explica Diana Taylor:

“En uno de esos ejemplos de inversiones irónicas que tanto adora Diana Raznovich, la Guerra Sucia terminó, los militares fueron más o menos castigados, cambiaron los gobernantes, y aun así ella tenía mucho por lo cual ser desafiante. (...) Raznovich había recién comenzado a escribir sobre cuestiones de género y sexualidad que habían eludido por completo la mayoría de sus colegas.” (Taylor 2002: 197)

Ciertamente, para las tres dramaturgas la caída de la dictadura no supondrá la llegada a la calma; la finalización del tiempo del exilio e insilio abrirá la posibilidad de seguir luchando artísticamente, reivindicando la posición de la mujer en la sociedad o la de otros grupos que aún son reprimidos o maltratados socialmente, como antes era la de otros muchos ciudadanos con la dictadura. Estas características se radicalizarán en Raznovich, que explorará la crítica feminista y el deseo de ruptura con la sociedad patriarcal, muchas veces determinada por la propia represión de la mujer (*Casa matriz*), así como cuestiones de género, de sexualidad (*De la cintura para abajo*) y homosexualidad (*De atrás para adelante*). La obra que con mayor fuerza reflexione sobre los años de la dictadura será *Objetos personales*, en ese metafórico espacio escénico que conforman las maletas donde Casalia Belprop encuentra cada una de las tragedias de los años de represión: desaparecidos, fallecidos, obras de artes destruidas, desolación...

Si nos acercamos entonces a Griselda Gambaro, observamos cómo se genera un viraje formal y temático en los textos escritos durante los últimos años de la dictadura – un tiempo insiliar en su producción – y los primeros de la democracia. Se trata de *Real envido* (1980, no estrenado hasta 1983), *La malasangre* (1981, la única estrenada, cargada de polémica, en

1982, año del resquebrajamiento dictatorial por la guerra de Malvinas) y *Del sol naciente* (1984).

En cuestiones temáticas, la propuesta en estas tres obras se relacionará con dos aspectos de sumo interés: la figura de la heroína y la importancia de la memoria histórica. Si en *El campo*, de 1966, Gambaro plantea a una mujer denigrada en su situación de víctima, ahora encontraremos a personajes que se enfrenten al poder dictatorial y patriarcal y que reivindiquen su capacidad de decisión y de acción. Este es el caso de Margarita (*Real envido*), Dolores (*La malasangre*) y Suki (*Del sol naciente*). Se trata de heroínas que, en palabras de Susana Tarantuviez, "...se instauran como sujetos que, a pesar del poder autoritario al que se encuentran sometidos, logran modificar la situación con su hacer transformador" (Tarantuviez 2012: 14).

Además de esta nueva temática femenina, tras el exilio se avendrá la memoria como subtema destacado dentro de su trayectoria, temática prolífica y extendida, que resulta reparadora y necesaria tras los años de la dictadura y que en Griselda Gambaro se presenta "(...) como una de las formas de lucha contra el poder abusivo" (Tarantuviez, 2003: 448).

Las tres protagonistas, Margarita, Dolores y Suki, crearán en la necesidad de la memoria colectiva. Su felicidad presenta la inevitable condición de recordar a las víctimas, como herramienta de lucha contra el poder dictatorial. Con gran fuerza lo expresará Suki, en la escena transformadora que la erigirá como defensora de los desfavorecidos, al conocer la muerte de uno de ellos, el tísico:

AMA: ¡Oh señora, no lo recuerde! Ya está muerto. El tísico. (...)

(Suki se saca la peineta y se la clava al ama en la mano contra la mesa)

AMA: ¡Ay! ¿Qué hace, señora? ¡Me lastima!

SUKI: (Sonríe) Olvidá.

AMA: ¿Qué?

SUKI: ¡Que te duele! ¡Olvidá!" (Gambaro, 1984: 137 – 138)³

Por otro lado, es destacable cómo tras los años exilio e insilio también se formula un cambio formal en la obra gambariana, especialmente a partir de *La malasangre*, percibiéndose un acercamiento al Realismo Refle-

³ Este y otros ejemplos de la presencia de la memoria histórica en la producción de Gambaro a partir de *Real envido* serán trabajado por Susana Tarantuviez (2003).

xivo⁴. La autora, busca generar un mensaje claro, alejado de las ataduras metafóricas y enmarcado en un espacio escénico y temporalidad explicitada, lo que permita un mayor acercamiento del texto al espectador⁵. Aun así, se mantendrán fórmulas estilísticas que recuerdan al neovanguardismo, en elementos como el humor negro, la ironía, la configuración hiperbólica de los personajes que ostentan el poder, la incomunicación y tensión entre la víctima (ahora principalmente sujeto femenino) y el victimario...

En última instancia, dirigimos nuestra mirada a Aída Bortnik y a los textos escritos con la llegada de la democracia, *De a uno* (con motivo de *Teatro Abierto 1983*) y *Primaveras* (1984), en los que tiene lugar una reflexión histórica y memorialista sobre los horrores de la dictadura. Como señalará Castellví deMoor sobre este período: “Con el fin de la dictadura (...) el discurso dramático se vuelve más transparente y directo. La necesidad de exponer y denunciar los funestos resultados de la represión tanto a nivel individual como colectivo requería otras modalidades de expresión” (Castellví deMoor 2003: 16).

Así se observa en *De a uno*, obra breve que muestra los ocho años que duró la dictadura de Jorge Rafael Videla a través de una estructura alegórica dividida en ocho secuencias. La focalización se centrará en una familia que permite al espectador adentrarse en la psicología de quienes tuvieron miedo, en quienes primó el silencio, el terror y la inmovilidad. Resulta interesante, además, que por primera vez observamos a personajes que representan a los desaparecidos y exiliados, cuyas voces conforman un coro de víctimas presentes en escena, en un deseo de la autora porque nunca se silencie la tragedia, la memoria colectiva⁶. Así se observa en el

⁴ Osvaldo Pellettieri profundizará en sus estudios en las diferentes etapas que atraviesa tanto el Realismo Reflexivo como la Neovanguardia, delimitando sus diferencias iniciales y su paulatino acercamiento estético y temático. Así, establecerá una tercera etapa en la producción neovanguardista, donde observa: «(...) un claro desplazamiento hacia el realismo, que se percibe en la incorporación de procedimientos de esta estética y, especialmente, en la inclusión de una tesis” (Pellettieri 2001: 155).

⁵ La lectura política de *La malasangre* en 1982, en los años del resquebrajamiento dictatorial, cuando aconteció el desastre de la guerra de las Malvinas, fue evidente. Ubicada alegóricamente en la época de Rosas, hacia 1840, el estreno estuvo marcado por el enfrentamiento de quienes entendían en ella un texto antiargentino. Esta cuestión es desarrollada en el trabajo de Lía Noguera (2012).

⁶ Ese deseo se observará también en su carrera cinematográfica tras la dictadura. Recordamos títulos como la reconocida *La historia oficial* (1985), con guion de Bortnik y

enfrentamiento entre Héctor, el tío que marcha a Europa, y Daniel, su cuñado y padre de familia:

“HÉCTOR.- Me voy de turista, yo?

DANIEL.- Mirá, a mí no me cuentes cómo te vas, porque yo de tus cosas no quiero saber nada!!

HÉCTOR.- De mis cosas? Lo oís Julia? No son mis cosas... son cosas de todo el mundo... Escúchame, Daniel, vos tenés hijos...!

DANIEL.- Justamente, ¿ves? Justamente! Por eso, justamente... Ese es un buen motivo.” (Bortnik 1986: 64 - 65)⁷

Por su parte, acercarnos a *Primaveras* es hacerlo a la obra cumbre de Aída Bortnik, escrita en democracia, donde la dramaturga recupera la figura de una gran familia para realizar sobre ella una amplia radiografía que los disecciona, a través de tres cuadros que constituyen tres momentos temporales, tres *primaveras*, las de 1958, 1973 y 1983. Intencionalmente, Bortnik evita presentar a la familia durante los años del Proceso de Reorganización Nacional. Enfatizará en estas primaveras el gobierno de Arturo Frondizi (1958), la llegada al poder de Juan Domingo Perón (1973) y seis meses previos al inicio del proceso democrático en Argentina, la primavera de 1983.

Resulta especialmente interesante cómo Bortnik recrea el drama del exiliado a su regreso, bajo la mirada de aquellos que sufrieron la dictadura en el país. Unos volcaron sus esperanzas en el cambio revolucionario desde el exterior, otros se sienten culpabilizados por la mirada del que se marchó o decaídos por el sufrimiento vivido; en todos permanece el rencor y el reproche:

“SERGIO.- (...) Decime, hermano... contanos a todos... a ver, ¿por qué volviste? ¿No les parece la gran pregunta?

ENRIQUE.- ¿Y ustedes?

SERGIO.- ¿Nosotros qué, querido? Nosotros no nos fuimos...” (Bortnik 1992: 949)

Así, hemos querido esbozar las tres trayectorias vividas por estas

dirección de Luis Puenzo.

⁷ La transcripción de la cita respeta los signos de exclamación y puntuación del original.

dramaturgas, tres caminos y producciones dramáticas que se inician en Argentina, que sufren la dictadura, que conocen el exilio, que regresan al silencio de su país, al tampoco elegido insilio, o se alejan para siempre de su tierra; tres autoras que, en cada uno de estos estadios, han seguido luchando artísticamente por la sociedad, por toda víctima y por la función de la mujer y su papel en la construcción de la nueva identidad argentina. El exilio marca sus carreras radicalmente, aunque en las tres podemos afirmar, agradadamente, que superándolo y saliendo fortalecidas. Un exilio que se percibe en su obra temáticamente, pero que también deja una huella formal, la misma imborrable que permanece en el ser de cada una de ellas. Exiliadas o insiliadas, tres dramaturgas siempre dispuestas a mostrar en escena los miedos de la sociedad, sus angustias, su tortura y sus carencias, gritando incluso con su silencio, como hará Dolores, con la misma *malasangre* que ellas:

“PADRE: ¡Silencio!

DOLORES (*con una voz rota irreconocible*): ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!” (Gambaro 1984: 110)

BIBLIOGRAFÍA

- ARANCIBINA, Juana A. y Zulema Mirkin (ed.) (1992), *Teatro argentino durante el proceso (1976 – 1983)*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- BORTNIK, Aída (1986), *De a uno*, en *Hispanamérica*, año 15, núm. 43, abril, pp. 57 – 72.
- _____ (1992), *Primaveras*, en FERNÁNDEZ, Gerardo (coord.) (1992), *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
- _____ (1999), “Aída Bortnik” en Gómez, Albino (ed.), *Exilios. Por qué volvieron*. Rosario: Homo Sapiens ediciones y editorial TEA.
- _____ (2007), *Papá querido*, en PELLETTIERI, Osvaldo (comp.), *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, pp. 13 – 26.
- CASTELLVÍ DEMOOR, Magda (2003), *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Cuyo (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- FERNÁNDEZ, Gerardo (1992), *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.

- GAMBARO, Griselda (1979), *Teatro: Las Paredes. El Desatino. Los Siameses*. Buenos Aires: Argonauta.
- _____ (1984), *Teatro 1. Real envido. La malasangre. Del sol naciente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- _____ (2011), *Decir sí. La malasangre*. Madrid: Cátedra.
- GIELLA, Miguel Ángel (1991), *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- GLICKMAN, Nora (1994), "Parodia y desmitificación del rol femenino en el teatro de Diana Raznovich", en *Latin America Theatre Review*, vol. 28, núm. 1, pp. 89 – 100.
- GÓMEZ, Albino (ed.) (1999), *Exilios. Por qué volvieron*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones y Editorial TEA.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Elda (2009), "Buscar un refugio para recomponer la vida: el exilio argentino de los años '70'", en *Deportate, Esuli e Profughe. Rivista telemática di studi sulla memoria femminile*, núm. 11, julio 2009, pp. 1 – 15.
- JENSEN, Silvina (2004), "Política y cultura del exilio argentino en Cataluña", en YANKELEVICH, Pablo (comp.), *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, pp. 113 – 156.
- NOGUERA, Lía (2012), "La Malasangre de Griselda Gambaro: un estudio sobre su recepción" en *Teatro XXI*, año XVIII, núm. 32, primavera 2012, pp. 32 – 40.
- PELLETTIERI, Osvaldo (comp.) (2001), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen V. El teatro actual (1976 – 1998)*. Buenos Aires: Editorial Galerna y GETEA.
- _____ (comp.) (2007), *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- RAZNOVICH, Diana (2001), <http://www.autores.org.ar/dianaesp/> [Web en línea] Última consulta: 20.06.2014.
- _____ (2002), *El desconcierto. Jardín de otoño. Casa matriz. De atrás para adelante*, en Taylor, Diana y Victoria Martínez (eds.), *Desafiant Acts. Four plays by Diana Raznovich*. Bucknell University Press, pp. 211 – 342.
- TARANTUVIEZ, Susana (2003), "La construcción de la memoria en el teatro argentino durante la postdictadura: el caso de Griselda Gambaro", en Maiz, Claudio (comp), *La memoria. Conflictos y perspectivas de un objeto múltiple*. Cuyo (Argentina): Cuadernos del CILHA, año 3, núm. 4 –

5, pp. 487 – 499.

_____ (2012), “Heroínas y antiheroínas en el teatro de Griselda Gambaro” en *Teatro XXI*, año XVIII, núm. 32, primavera 2012, pp. 14 – 20.

TAYLOR, Diana y Victoria Martínez (eds.) (2002), *Desafiant Acts. Four plays by Diana Raznovich*. London: Bucknell University Press.

TORCHIA, Francisco (2010), Entrevista a Griselda Gambaro en *Ñ. Revista cultural*. 13.10.2010. La entrevista puede encontrarse en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Griselda_Gambaro_0_352764966.html.

YANKELEVICH, Pablo (comp.) (2004), *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.