

Saura Clares, Alba. "Dramaturgia, exilio e insilio. Encuentros transoceánicos entre Argentina, España e Italia". *Anclajes*, vol. XXV, n.º 2, mayo-agosto 2021, pp. 77-91. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2526>

DRAMATURGIA, EXILIO E INSILIO. ENCUENTROS TRANSOCEÁNICOS ENTRE ARGENTINA, ESPAÑA E ITALIA

Alba Saura Clares

Universitat Autònoma de Barcelona
Espanya
Alba.Saura@uab.cat
Orcid: 0000-0003-0199-6439

Fecha de recepción: 24/04/2020 | Fecha de aceptación: 04/11/2020

Resumen: En el contexto de la última dictadura argentina (1976-1983), el objetivo de nuestro artículo es analizar cómo el acto creador dramático varía según se impone en él la realidad del exilio o del insilio de los teatristas. A través de nuestro corpus, estudiamos a tres dramaturgas exiliadas en España (Bortnik, Gambaro y Raznovich) y las propuestas de dos artistas que permanecieron en Argentina y plasmaron el exilio en sus obras (*Gris de ausencia* de Cossa y *Lejana tierra prometida* de Halac). Esto permite, a su vez, reflexionar sobre el teatro en un sentido ontológico y corroborar la vitalidad de los contactos entre Argentina, España e Italia durante este tiempo.

Palabras clave: teatro; exilio; dictadura; Argentina; dramaturgia; Teatro comparado.

Dramaturgy, Exile and Insile. Transoceanic Encounters between Argentina, Spain and Italy

Abstract: This work examines how the dramaturgical creative act varies according to the reality of the artist in exile, whether at home or abroad, in the context of Argentina's last dictatorship (1976-1983). Our corpus examines three playwrights in exile at the time in Spain (Bortnik, Gambaro and Raznovich) and the works of two artists who considered the topic of exile while remaining in Argentina (*Gris de ausencia* by Cossa and *Lejana tierra prometida* by Halac). In turn, this allows us to consider an ontological perspective of theatre and uphold the vitality of contact between Argentina, Spain and Italy during this time.

Keywords: theater; exile; dictatorship; Argentina; playwrights; comparative theater.



Resumo: No contexto da última ditadura na Argentina (1976-1983), o objetivo de nosso artigo é analisar como o ato criativo dramaturgico varia de acordo com a realidade do exílio ou insilio imposto aos dramaturgos. Por meio de nosso *corpus*, estudaremos três dramaturgos exilados na Espanha no momento (Bortnik, Gambaro e Raznovich) e as propostas de dois artistas que permaneceram na Argentina e refletiram sobre o exílio em suas obras (*Gris de ausencia*, de Cossa, e *Lejana tierra prometida*, de Halac). Por sua vez, isto nos permitirá refletir sobre o teatro em um sentido ontológico e corroborar a vitalidade dos contatos entre Argentina, Espanha e Itália durante esse período.

Palavras-chave: Teatro; Exílio; Ditadura; Argentina; Dramaturgia; Teatro comparado.

Argentina, Italia, España: encuentros teatrales

■ **A** lo largo de su historia, como es bien sabido, Argentina ha mantenido con España e Italia un diálogo cercano y fructífero, en viajes de ida y vuelta, que afecta al plano social, político, económico y, por supuesto, artístico e intelectual. Durante todo el siglo XX, se desarrollaron continuos contactos transatlánticos entre estos tres países, desde las corrientes migratorias y los caminos exiliarios a las profundas relaciones socioculturales. Este hecho quedó especialmente de manifiesto si fijamos nuestra mirada en el ámbito teatral. Tanto es así que el inicio de la dramaturgia vernácula argentina viene de la mano de los primeros circos italianos en gira por el país (Castagnino 13-21 y 121-130) o que, según el título de un artículo del profesor Nel Diago, durante los años cuarenta Buenos Aires era la “capital teatral española” (17), por citar dos momentos paradigmáticos de dicho contacto.

El punto al que nos interesa dirigirnos en este trabajo, en un primer acercamiento que esperamos continuar en investigaciones futuras, es a la relación que existe entre el exilio y la labor dramaturgica. Así, estudiaremos de qué forma el exilio afecta a la creación dramática y por qué, según nuestra hipótesis, juega una labor disímil, quizás más destructiva, sobre el acto dramaturgico y el teatro que sobre otras artes. Para ello, nos centraremos en el viaje exiliar de tres teatristas argentinas en España, pero también en el viaje imaginario que otros artistas que permanecieron en el país realizaron hacia sus orígenes, en recuerdo a su ascendencia italiana y española, y como reflexión sobre la experiencia exiliar. Delimitaremos nuestro trabajo al período que corresponde a la última dictadura vivida en el país, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, que tuvo lugar entre 1976 y 1983.

Para configurar esta investigación, nuestro marco teórico se inscribe en las propuestas de Jorge Dubatti (*Introducción* 101-120), en relación con la disciplina del Teatro Comparado y la configuración de un pensamiento teatral cartografía-

do. Este nos permite, según recoge Nidia Burgos fijándose en el caso particular del exilio, “rescatar del olvido trayectorias, momentos, producciones y su campo de irradiación respectivo en los países receptores de los exiliados” (48). Por tanto, nuestro trabajo se configura a modo de un “mapa de irradiación”, limitado por su corpus, pero extensible en la ampliación de su estudio, entendido como aquella investigación que promueve una “secuencia diacrónica de mapas que registran los cortes sincrónicos en la expansión (no lineal) de un objeto irradiado con variantes desde un punto establecido históricamente” (Dubatti *Introducción* 115), hecho que ocurre en los estudios sobre la diáspora o el exilio. En nuestro caso, este mapa se configura tanto por la reconstrucción de los itinerarios exiliares de las tres dramaturgas como por la de este fenómeno como temática en el contexto que hemos acotado.

El acontecimiento teatral en contextos de represión

En anteriores investigaciones reflexionamos sobre la creación en contextos represivos y analizamos cómo afecta la censura al ámbito específico del teatro, tomando el caso de Argentina como ejemplo (Saura-Clares “Representaciones escénicas”). Así, develábamos cómo cada experiencia artística tiene unas características determinadas que generan que no podamos realizar una lectura homogénea de las consecuencias de procesos como la censura, la migración, el exilio, el viaje o los contactos artísticos e intelectuales. Frente a la literatura, por ejemplo, el teatro es, en su esencia, un arte vivo, colectivo y efímero. Esas tres particularidades provocan, como plantea Dubatti en *Filosofía del teatro I* (31-148), que este arte, como acontecimiento ontológico, esté compuesto por tres subacontecimientos indesligables. A saber: el *convivio*, o cómo el teatro se desarrolla en un espacio convivial, de comunidad, en una encrucijada cronotópica, un presente que deben compartir, necesariamente, creadores y público; la *poíesis*, o el acto poético que ejercen un grupo de personas que acuden a ese convivio (los actores y actrices) y, por supuesto, la *expectación*, o cómo ese otro grupo de personas, el público, recibe en vivo y de forma activa el hecho escénico.

Este hecho se incrementa ante la necesidad intrínseca al teatro de ser creado en parámetros de colectividad. En líneas generales, podemos pensar en el trabajo colectivo que se forja entre la dramaturgia, la dirección escénica, la interpretación, la escenografía, el vestuario o la iluminación, entre otros. Además, el diálogo del teatro con el público es, en su esencia, directo y activo. No solo porque se precisa del espectador en vivo para que el teatro pueda realizarse, sino porque, además, este alimenta con su recepción el desarrollo de la representación: con la sola presencia, con sus silencios, sus risas, sus comentarios, su tensión, su simple recepción.

Acercándonos entonces a Argentina y al contexto de nuestro interés, entre 1976 y 1983, este país conoció su último y más cruento periodo dictatorial, sustentado sobre un régimen de terrorismo de Estado establecido a partir de Juntas Militares. Como se analiza en los estudios de José Manuel Azcona o Paula Canelo,

entre otros, en estos años se dilapidaron todas las libertades sociales y se cometieron crímenes de lesa humanidad cuya herida continúa abierta: asesinatos, torturas, desapariciones, robo de bebés... y, por supuesto, un elevado número de personas que se vieron forzadas a abandonar el país como exiliados, según profundiza el estudio de Pablo Yankelevich. Quienes permanecieron en Argentina vivieron bajo el mandato represivo y una férrea censura, como muestra la investigación de Andrés Avellaneda; esta se articulaba desde el terror ejercido en toda la intelectualidad a las “listas negras” que prohibían la participación de artistas en el ámbito cultural y la vigilancia continua que alentaba la autocensura en el creador.

En este trágico periodo, resulta esclarecedor para nuestra hipótesis observar cómo aquellos dramaturgos y dramaturgas que debieron exiliarse hallaron una gran dificultad para continuar realizando su labor, debido a la propia característica del teatro. No obstante, mientras esto ocurre fuera de las fronteras, percibimos cómo se potencia en algunos autores que escriben dentro del país la rememoración del pasado migrante, la reflexión sobre el exilio, la recuperación del motivo del viaje y la exploración sobre los contactos entre Argentina, Italia y España. Tanto es así que se recupera y se reinventa la estética del grotesco criollo, aquella que en los años treinta había subido a los escenarios la realidad migrante argentina, plagada de “tanos” y “gallegos” afincados en conventillos.

Para concretar nuestro corpus de estudio, hemos seleccionado a cinco dramaturgos (tres autoras que vivieron el exilio, dos escritores que permanecieron en el país) que formaron parte de Teatro Abierto. Por este nombre conocemos a un movimiento escénico que reunió en 1981, en pleno proceso dictatorial, a las veintiuna voces dramáticas más destacadas de la escena argentina del siglo XX y a un núcleo amplísimo de teatristas en sus diferentes profesiones que pusieron en escena las obras. A pesar de las numerosas dificultades para la producción de las propuestas o de que la dictadura intentara frenar las acciones hasta el punto de incendiar el Teatro Picadero, donde se inició el ciclo, el movimiento reforzó la unión entre los teatristas; además, gracias al respaldo y acogida exultante por parte del campo teatral y del público, logró la supervivencia del evento. Así, Teatro Abierto se repetiría en las ediciones de 1982, 1983 y 1985, en diferentes formatos y con diversas dificultades propias de un movimiento heterogéneo como este, además de por la propia convulsión y cambios de un país en un proceso transicional hacia la democracia. Sin embargo, su impacto en la sociedad y en el panorama teatral del país fue determinante para despertar del hondo letargo al que la dictadura había sumido al arte escénico. Tomar este movimiento como eje de nuestra reflexión nos permite la configuración de una base significativa para establecer algunas conclusiones y hacer un estudio profundo de la materia. Muchos artistas exiliados pudieron regresar al país y solo volvieron a crear, en el caso concreto de nuestro estudio, a escribir, gracias a lo que gestó Teatro Abierto¹. De

1 Ante estas breves notas sobre Teatro Abierto, remito al trabajo realizado en mi Tesis Doctoral bajo el título *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, política y poéticas dramáticas* (Universidad de Murcia, 2018), la cual se encuentra en proceso de publicación.

esta forma, la selección de los autores en torno a este movimiento nos permite realizar un segmento interesante para extraer conclusiones sobre la incidencia en la dramaturgia de la experiencia exiliar e insiliar de los artistas.

Dramaturgia desde el exilio

Al detenernos en los veintiún dramaturgos y dramaturgas que compusieron Teatro Abierto, un número muy amplio estuvo exiliado en algún momento entre la década de 1973 y 1983, quizás los años más oscuros que vivió Argentina, entre el gobierno de María Estela Martínez de Perón y la eclosión de la Triple A, hasta el inicio del Proceso de Reorganización Nacional. Para todos estos artistas, con una carrera activa desde mitad de los años sesenta y que se encontraba en pleno proceso de madurez, el exilio, de mayor o menor duración, se transformó en un momento de silencio y decaimiento dramático.

Para profundizar en esta idea, tomaré como ejemplo a las tres dramaturgas que participaron en Teatro Abierto en 1981: Aída Bortnik, Diana Raznovich y Griselda Gambaro, con el fin de reconstruir sus viajes exiliares y, en sus disímiles experiencias, recomponer constantes que se repiten en otros dramaturgos². Las tres creadoras decidirán España como destino para su exilio, un país de acogida común para otros muchos ciudadanos y artistas, debido en parte a una vinculación genealógica (no en el caso de nuestras dramaturgas), pero especialmente a una unión profunda entre ambos países que los hermana en las dichas y desventuras (pensemos que Argentina ya fue un importante país receptor de exiliados republicanos españoles). Además, la comodidad idiomática y la vinculación cultural facilitaban el asentamiento en una España que estaba caminando hacia la constitución de un estado democrático, pasada la dictadura franquista.

Un interesante volumen que recoge el testimonio de los artistas exiliados y las vivencias profundas que produce este tiempo es el compilado por Albino Gómez en *Exilios. Por qué volvieron*. En él, Aída Bortnik relata su tiempo vivido en España. Según rememora, ya en 1974 habían comenzado las continuas amenazas contra ella, debido a su labor periodística; por ello, el cierre de la comprometida revista *Cuestionario* en 1976, de la que ella era Directora de Artes y Medios, la abocaba a la marcha. A su vez, en este tiempo Bortnik estaba adaptando al cine *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti, que llevaría por título *Creecer de golpe*. La trágica desaparición del escritor por la dictadura, a quien le unía con Bortnik una estrecha amistad, supuso el punto culminante para que la autora se marchara en julio del país. En España vive por tres años, hasta 1979, donde se dedicaría a trabajar como traductora y guionista.

2 En 2014 publiqué un artículo en el que profundizaba en las obras que estas dramaturgas escribieron antes y después del tiempo exiliar (Saura-Clares, “Gambaro, Bortnik y Raznovich”). Aquel trabajo me ha posibilitado ahondar más en la reflexión que aquí realizamos, en los silencios de sus trayectorias y en la comparativa que proponemos con esta investigación.

Interesa del relato de Bortnik que ella deseara regresar a Argentina en todo momento. Así, asegura: “Para la pregunta de por qué volví, hay una respuesta muy rápida, breve, evidente: porque nunca elegí irme” (Gómez 19). A la distancia social y humana se suma que el exilio marcó un profundo vacío en su trayectoria, en el ámbito dramático y el cinematográfico, que había comenzado a despuntar en los años setenta. Por ello, cuando recibió una llamada del director Alejandro Doria, quien le aseguraba que su nombre había desaparecido de las listas negras y que si volvía continuarían con la filmación de su guion *La isla*, el regreso fue inmediato.

El retorno no fue tampoco fácil, segura la dramaturga de que todos sus pasos estarían vigilados por el aparato censor. No obstante, paulatinamente retoma su profesión y la vida artística, participando en la grabación de *La isla* o de otros guiones y vuelve a escribir teatro. Si bien en España no había escrito ningún texto dramático, el regreso a Argentina nos lega sus tres principales obras: *Papá querido* para Teatro Abierto en 1981, *De a uno* para Teatro Abierto en 1983 y *Primaveras* en 1984, ya en el tiempo democrático. Bortnik se reencontraba con su contexto, con su público, con su campo teatral, con la colectividad, y volvía a crear.

Resulta remarcable que ninguna de sus obras se dedica temáticamente al exilio, aunque en varias de ellas encontremos referencias a la figura y el trauma del exiliado, a la culpa que siente quien se marcha, a la que también padece quien se queda. Así lo podemos observar en la figura solo mentada del padre en *Papá querido*, que abandona su vida (a sus hijos) por sus ideales políticos. Con mayor claridad aparece en *De a uno*, una obra donde la autora revisa los siete años que duró la última dictadura militar. Uno de los personajes será Héctor, el cuñado de la familia, quien deberá exiliarse; empero, será una de las voces acalladas por el autoritarismo que representa el *pater familias* y poco conoceremos de su historia. También en *Primaveras* encontramos a Enrique, quien percibimos que vivió temporadas en el exilio, hecho que le confronta con sus amigos, quienes permanecieron en el país; a pesar de ello, la obra tampoco ahonda en su experiencia exiliar. En ambos casos, se trata más de una realidad silenciada, de una historia que nadie quiere escuchar, de algo que se quiere olvidar para seguir adelante.

En su página web personal, en el apartado “Biograma”, Diana Raznovich reconstruye también en primera persona los pasos de su exilio. Tras la desaparición de su marido, Ernesto Clusellas, el viaje será inminente y Diana se asentará en Madrid entre 1976 y 1983. Para ella, este viaje supondrá una estancia prolongada más allá de la dictadura, hasta 1993. No obstante, como en el caso de Bortnik, la autora regresará a Argentina en el contexto de Teatro Abierto, en el que participará con la obra *Desconcierto*.

El inicio de su tiempo en Europa supondrá para Raznovich una etapa fructífera, pero no por ello se dedicará a la escritura dramática. En Alemania se publicarán dos novelas suyas, *Para que se cumplan todos tus deseos* y *Mater erótico*, así como su obra *Jardín de otoño* será estrenada en Italia bajo el título de *Giardinno*

d'Autunno. Su dedicación como dramaturga se desarrollará en sus retornos a Argentina, en su reencuentro con el campo teatral, con el público, con la colectividad que reclama el teatro. De *Jardín de otoño* en 1975 hasta *Desconcierto* en 1981 pasarán siete años de silencio dramático en su carrera, iniciada en los setenta.

Pese a ello, nos parece interesante que, al regreso de Raznovich a Madrid entre 1988 y 1993, sumado al tiempo anteriormente vivido, asiente su contacto con el campo teatral de este país. Así, como ella explica en su página web, un grupo de gentes relacionadas con el teatro creó el Centro de Estudios Teatrales en Madrid, una escuela donde Raznovich desarrolla una labor docente. De la misma forma, conecta con el campo teatral alemán a través de diferentes proyectos y del estreno de algunos de sus textos anteriores traducidos a este idioma. No obstante, será a su regreso a Argentina en los años noventa cuando vuelva a escribir: *Casa matriz* será estrenada por Lidia Catalano y Ana Acosta, con dirección de Tina Serrana, y *Máquinas divinas* se presentará en el Centro Cultural San Martín en 1996, a lo que se suman títulos como *De la cintura para abajo*, *De atrás para adelante* o *La liberación de la señora Sarah*, entre otros, lo que muestra su reconexión con el campo teatral argentino.

Resulta interesante, finalmente, percibir cómo la obra de Raznovich tampoco se dedica temáticamente al exilio, ni desde la recreación personal ni en la evocación a través de otros personajes. La dramaturgia de la autora se desliga de una problemática contextual, y su obra, de fuerte crítica social, se detiene más en el enfrentamiento a sistemas sociales asfixiantes para todo individuo, así como en un acercamiento al movimiento feminista o en el tratamiento a cuestiones de género y sexualidad, aspectos que han sido tratados por Diana Taylor (197).

Al dirigirnos entonces a la última de las biografías exiliares que recompondremos, Griselda Gambaro había mantenido también, como sus compañeras, un fuerte compromiso político a lo largo de toda su carrera, por lo que la presión para su exilio se evidenció con prontitud. Gambaro había iniciado su carrera en los años sesenta, revolucionando al panorama teatral argentino, y pronto se consolida como una de las voces más importantes de la escena de este país. La publicación en 1976 de su novela *Ganarse la muerte*, y su posterior prohibición, será el detonante para que ella y su marido, el escultor Juan Carlos Distéfano, se exilien en España y se asienten en Barcelona.

La autora, que estaba desarrollando una prolífica carrera de casi un estreno anual desde mediados de los años sesenta, se sumió en el silencio. Durante el tiempo exiliar, solo se dedicó a la escritura de su siguiente novela, de tan honda oscuridad y tragedia como su título vaticina, *Dios no nos quiere contentos*. El testimonio de Gambaro al respecto nos parece determinante para comprender el efecto que el exilio genera en la escritura dramática y que observamos recurrente en las tres dramaturgas. Así, en una entrevista con Francisco Torchia, la dramaturga explica: “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” (s/p).

Por ello, desde el estreno de *Sucede lo que pasa* en 1976, la autora no volverá a presentar un texto nuevo hasta su afamada propuesta de *La malasangre* (1982), aunque ya anteriormente había escrito *Real envido* (1980), que será estrenado, al igual que *La malasangre*, bajo la dirección de Laura Yusem, en 1983. La dramaturga retorna a Argentina en 1980, ante el cierto aperturismo que genera el cambio de presidencia militar de Jorge Rafael Videla a Roberto Eduardo Viola (Canelo 164-177). A su llegada al país, iniciadas ya las conversaciones para la conformación de Teatro Abierto, Gambaro participará con un texto suyo anterior, *Decir sí*, que subirá al escenario en el seno del movimiento en 1981, a la vez que otro colectivo presentará su obra *Las paredes* en el ciclo de 1982. Mientras, paulatinamente, la dramaturga retorna a los escenarios, comienza a escribir y volverá a potenciarse una carrera sumamente fructífera. Sus obras reflexionarán sobre la memoria, la verdad y la justicia, sobre el autoritarismo y la reconstrucción social, pero no hallaremos tampoco propuestas que trabajen la temática del exilio ni que dicha marca se observe en sus personajes.

Este somero repaso por los itinerarios del exilio y la huella que plasma en la biografía de las tres dramaturgas nos permite establecer algunos puntos de contacto que nos parecen de suma importancia, puesto que sus proyectos dramáticos quedan truncados durante este tiempo. El motivo, como observamos, no es únicamente el propio trauma que el acto de opresión y rechazo por parte del gobierno autoritario genera; durante el exilio, las tres continuaron ejerciendo otras actividades profesionales relacionadas con lo artístico: guionista, Bortnik; estrenando sus obras anteriores o trabajando como ilustradora, Raznovich, o en la dedicación a la narrativa en el caso de Gambaro.

Desde nuestra visión, frente a otras experiencias artísticas, el teatro precisa de la colectividad, como argumentábamos al inicio. Así, para la creación dramática también se tornan esenciales la convivencia con el campo teatral, el conocimiento de la cosmovisión escénica de cada espacio geográfico o el contacto con el público que compartirá presencialmente el acontecimiento del que forma parte el texto dramático. En el caso de las tres dramaturgas que analizamos, extensible a otros compañeros de generación, su concepción de la obra dramática está motivada por el contexto en el que podrá ser representada, por la comprensión de su trabajo dentro de un arte inscrito en la “cultura viviente” (Dubatti *Filosofía* 137), que requiere la experiencia y lo vivencial. Es posible que este acto no se produzca de manera automática o incluso que nunca llegue a producirse, pero la concepción de esa obra supera el acto literario y se configura en el contexto de un acto teatral, del pensamiento sobre el acontecimiento escénico donde estará inserto. Es “teatro en potencia” (Dubatti *Filosofía* 37), en su concepción de creación literaria, pero para muchos artistas en fuerte implicación con el campo teatral, como en los ejemplos de estas dramaturgas, es una obra que trasciende el texto y desea convertirse en “teatro en acto”, en experiencia viva, en acción físico-verbal en los cuerpos actorales. El problema es que el exilio trunca ese encuentro entre creadores y la posibilidad del *convivio*. No se trata solo de una cuestión dialectal

o cultural, aunque pueda existir, al pensar en países con una cercanía importante como Argentina y España, sino de algo más profundo, según expresa Gambaro, en la necesidad de conocer al público para el que están creando.

Más allá de este hecho, el trauma del exilio frena la capacidad creadora de las dramaturgas y se silencia en sus producciones posteriores. El exilio aparece excepcionalmente en la obra de Bortnik y no se muestra en las propuestas venideras de Gambaro o Raznovich. Las tres dramaturgas practican un arte desde su compromiso social y político, dedicándose a cuestiones de feminismo, otredad, raza, género o a pensar en la reconstrucción democrática del país a partir de la huella que la opresión ha gestado. Sin embargo, el exilio queda acallado.

Dramaturgia desde el insilio

¿Qué ocurre entonces con aquellos dramaturgos que permanecieron en el país? ¿Cómo se enfrentaron desde su posición de artistas a la dictadura? En palabras de Beatriz Sarlo, la dictadura impuso “una doble fractura”, un “adentro y un afuera” entre aquellos que debieron marcharse y quienes lograron quedarse y causó una separación trágica entre el intelectual y la sociedad (100-101).

El autoritarismo se basa en el miedo, en la represión explícita, pero también en la silenciosa, aquella que va causando terror en lo más profundo de cada individuo y que logra su autocensura. En este sentido, muchos de los dramaturgos de este tiempo, pensando en las voces que compusieron para Teatro Abierto, no debieron exiliarse, pero se vieron atrapados en el país. Mayoritariamente, formaron parte de las “listas negras” que impedían el desarrollo de su profesión, sobre todo en espacios como el cine, la televisión o los teatros públicos. Se relegó su labor a salas clandestinas en muchos de los casos, aunque en otras experiencias el ingenio logró enfrentar a la propia imposición, como recordamos con el estreno de *La nona* de Roberto Cossa en el Teatro Lasalle en 1977. Por ello, valoramos que gran parte de estos dramaturgos vivieron en el llamado tiempo insiliar, en un exilio interno que los conducía a ocultarse y distanciarse en su propio país, que los alejaba de la sociedad y de ellos mismos, que los fracturaba hasta abocarlos a la soledad del encuentro social que el teatro precisa.

No obstante, ese insilio también halla espacios de resistencia y resiliencia, siendo uno de los ejemplos paradigmáticos el movimiento Teatro Abierto. Muchas de las obras de 1981 comenzarán a escenificar la opresión vivida en los años dictatoriales y, entre ellas, aparece el exilio como temática, con especial incidencia, y quizás fuera de lo previsto, en aquellos autores que permanecieron en estos años en el país. Si el exilio, en el apartado anterior, remarcaba el contacto existente entre España y Argentina, en este caso la recreación escénica ahonda también en la fuerte unión entre este país con Italia en los vínculos migratorios.

Esta recreación temática genera, a su vez, un viraje estético de sumo interés que observamos en el caso de la dramaturgia de Cossa. Debemos tener en cuenta que se trata de una escritura “bajo vigilancia”, como subtitula Miguel Ángel

Giella a su estudio *Teatro Abierto 1981*. Es decir, la permanencia del aparato censor en este tiempo remarcaba la necesidad de establecer estrategias donde lo escénico, el cuerpo en acción, dijera aquello que la palabra no podía. En este caso, la dramaturgia cossiana retorna a la tradición teatral, recupera la estética y los prototipos escénicos asentados en el acervo de los espectadores para la representación del inmigrante *gallego* y los *tanos*, recordando así el sainete, el grotesco criollo y la obra de Armando Discépolo. Se recupera esta imaginaria para reinventarla y, a través del humor y los tipos populares, poder reflexionar sobre la crudeza del exilio y de los estragos de los años dictatoriales.

La historia de Argentina se encuentra íntimamente ligada a los procesos migratorios en el país desde finales del siglo XIX, los cuales conformaron la multiculturalidad de su sociedad, y el teatro fue, a lo largo de las décadas, un fiel testigo de su hibridación cultural. Esta realidad fue subiendo a los escenarios a partir de una serie de rasgos estéticos que instauraban el prototipo del personaje inmigrante y su realidad paupérrima, sustentada sobre el humor (una comicidad grotesca, no exenta de amargura en muchos casos), la exageración de sus rasgos originarios, los juegos dialectales y la constitución de roles.

Cossa, una de las voces dramáticas hegemónicas en la escena argentina del siglo XX, reconstruirá y jugará con esta estética, entre otros textos, en su afamada *Gris de ausencia*, escrita para Teatro Abierto en 1981. La escritura de dicha obra tiene lugar tras el regreso del dramaturgo de Europa, donde había visitado a diferentes amigos exiliados por la dictadura. En numerosas investigaciones se ha revisitado este texto de Cossa, de gran originalidad en su planteamiento y construcción, rico en matices y de una destacada fuerza dramática. Nos encontramos ante una propuesta que dialoga con el teatro discepoliano y esa representación tradicional del inmigrante. *Gris de ausencia* supone “el revés de la trama” (Trastoy 137), pues ahora la propuesta ahonda en el retorno del inmigrante al país natal, como el regreso de muchos exiliados a Europa o a los países de sus antepasados. El humor permite a Cossa penetrar en el desarraigo, en el lamento de la marcha, en la añoranza por el regreso y en la necesidad de asimilación al nuevo país que tantas personas debieron asumir.

Ahondando en la obra, los personajes pertenecen a una familia porteña inmigrante que regresa al país desde donde emigraron sus abuelos, Italia. Una de las figuras principales para la comprensión de la propuesta será la del Abuelo. Con él se configura la imagen tradicional del anciano inmigrante que no aprendió nunca el idioma en Argentina y que se expresa como un “tano”, a retazos entre dos realidades lingüística. Empero, uno de los puntos más significativos es que tampoco puede retomar su idioma natal al regreso a Roma y queda atrapado en “el limbo del lenguaje”, como analizaría Giella (*Inmigración y exilio* 11), en un eterno “tano”-porteño, anclado para siempre en la incomunicación.

El resto de los personajes se expresará también en diferentes dialectos y este hecho se convertirá en una alegoría del camino identitario que hayan elegido en relación con el nuevo país. Esta elección resulta un recurso escénico de gran

riqueza para lograr el humor y la nostalgia que invade la obra, así como alcanza una fuerte simbología para definir a cada personaje y ahondar en la enorme distancia e incompreensión que los separa debido a la búsqueda identitaria personal. En el grotesco criollo se construyeron caracteres de inmigrantes que no habían aprendido aún el nuevo idioma; sin embargo, lo interesante de *Gris de ausencia* es que la incomunicación surge entre los propios integrantes de la familia, pues todos deberían compartir una lengua materna, consanguínea, que se ve rota como metáfora del desmoronamiento familiar por la marcha.

En un somero dibujo sobre los personajes, encontramos a Chilo, el cuñado, quien negará su propia realidad migrante reforzando su dialecto porteño, unido a una continua rememoración de Buenos Aires. Empero, la obra nos descubre que Chilo solo se ha construido una máscara identitaria para ocultar sus miedos y su sentimiento de desarraigo y, con el transcurso de la trama, comprobaremos que eran falsos sus recuerdos porteños y que puede expresarse fácilmente en italiano. En la misma línea generacional, el matrimonio de Dante y Lucía está atrapado en el espacio de la inmigración: su identidad ha quedado truncada, entre el desarraigo que heredaron de sus padres y el que viven ahora, pues la tierra a la que regresan tampoco es su tierra. Nunca aprendieron ni español ni italiano, sino que su identidad quedó marcada por la inmigración. El punto culmen de la hilarante propuesta cossiana llegará con la última generación de la familia, los hijos, Frida y Martín. Con ellos se confirma la descomposición familiar en las trampas de la migración y el exilio. Ellos se ubican en lo que podríamos denominar un limbo de la lengua materna. Frida, asentada ahora en Madrid, solo hablará en español y remarcará su acento castellano, imposibilitando comunicarse con fluidez con su madre. A su vez, para alcanzar la exageración grotesca, su hermano Martín vive en Londres y, en la práctica del inglés, ha olvidado cualquier otro idioma. Así, cuando llame por teléfono a su madre, entre ninguno de los tres miembros conseguirá comunicarse. Por ello escuchamos decir a Frida, en una escena de gran comicidad, pero no exenta de amargura: “Frida.– ¿Martín? Soy yo, Frida. ¡Frida! ¡Tu sister! ¿Cómo estás? ¡Que cómo estás! (Pausa.) ¡Que how are you, coño! Nosotros bien... ¡No-so-tros! (Hace un gesto de impaciencia) Noialtri... Noaltri good. ¡Good, sí, good!” (Cossa 35).

Según apunta Silvina Díaz, quien utiliza para el análisis sobre esta pieza las propuestas de Alberto Eguier sobre situaciones migrantes y exiliarias, Cossa está recreando una realidad cruda y compleja, pero certera:

El sujeto debe acomodarse a las nuevas circunstancias, debe adaptarse a las exigencias –reales o imaginadas– del medio y la cultura del país que lo recibe, para lo cual, como señala Eguier (2002), tiende al mimetismo y a la hiperadaptabilidad, al tiempo que propende a la represión del deseo. (Díaz s/p)

El dramaturgo recrea el exilio desde la tradición, recuperando la estética grotesca, y gracias a ella puede enfrentarse a esta temática, retornar a los traumas

que había conocido en sus allegados y cavilar sobre las complejidades de los sentimientos que provoca este viaje: el rechazo, la huida, la necesidad de adaptación, la supervivencia en el nuevo espacio, la soledad, la añoranza, la amargura de la distancia.

Queremos dirigirnos entonces, en último lugar, a otra propuesta que también se desarrolló en el seno de Teatro Abierto 1981 y que reflexionó con suma lucidez y crudeza sobre la realidad de la dictadura y, especialmente, sobre la figura de los exiliados y la inmigración en Argentina. Nos referimos a *Lejana tierra prometida*, de otra de las voces más reconocidas y exitosas del teatro argentino del siglo XX, Ricardo Halac. El propio título evoca al exilio desde un sintagma cargado de nostalgia que, como analiza Giella, hace referencia tanto al sintagma bíblico “tierra prometida” como a la canción “Lejana tierra mía” de Le Pera-Gardel (Giella *Teatro Abierto* 175).

La propuesta de este dramaturgo se establece en dos planos que se fusionan al finalizar la obra. En el primer plano, el real y de tono realista, conocemos la historia de Ana, Osvaldo y Gerardo, quienes construyen una suerte de triángulo amoroso sustentado en la antigua relación de Ana con Osvaldo y la actual con Gerardo, así como en la admiración que este, más joven, siente por el maestro, Osvaldo. Su crisis se incrementa al descubrir el embarazo de Ana, sin saber cuál de los dos es el padre. La escuela popular donde trabajaban recibe numerosas amenazas y destrozos, lo que los conduce a huir en busca de una nueva tierra, de un lugar utópico donde puedan vivir en felicidad, a exiliarse. Sin embargo, se enfrentan al dilema de solo contar con presupuesto para dos billetes de avión. Frente a la obra de Cossa, Halac adelanta la reflexión a la marcha y piensa así en las esperanzas, ilusiones y diatribas que genera ese viaje a un lugar mejor: “Osvaldo.— ¡Es el mejor lugar para que nazca un chico y empezar una vida de verdad!” (Halac 191). La construcción compleja de los personajes reside también en la aseveración del linaje migrante que ostentan en sus biografías, como reconoce Osvaldo.

Esta trama se entremezcla con el plano imaginado de la propuesta, compuesto por la memoria y los fantasmas del pasado, por tres mujeres atrapadas por la injusticia, el dolor y la impunidad de la violencia. Se trata de tres Viejas, tres ancianas que se han visto despojadas de sus hijos, muertos en las batallas, y cuyo regreso esperan perenne y desesperadamente. Esta alusión a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, de las primeras voces que desde Argentina trabajaron este tema, nos conduce, además, a otra lectura, la cual enlaza de nuevo, en un sentido trágico, con el mito de la Tierra Prometida. Como acota Halac en relación con una de ellas, “*algo en su vestimenta recuerda que es extranjera*” (183). No solo por ello, sino también por su lenguaje ítalo-español o el nombre extranjero de sus hijos perdidos entendemos que ellas fueron inmigrantes en este país y que buscaron una Tierra Prometida que se lo arrebató todo. La historia se repite y cada nueva tierra prometida solo gestará nuevas problemáticas, penas y olvidos, como las mujeres advierten a los tres jóvenes, pero a su vez será el espacio don-

de se constituirá la nueva identidad. Así, una de ellas afirmará: “Tu tierra es tu tumba” (Halac 202).

La obra concluye con el freno de las mujeres a esa huida que tendría que hacerse separando a los tres jóvenes. Remarcan así la nostalgia del exilio y rompen con la imagen de la utopía del viaje ante la necesidad de reconstruir juntos, en sociedad (como harían en Teatro Abierto, quienes debieron irse y pudieron volver, quienes lograron quedarse) su tierra, para no tener que añorar, como cantaría Gardel, por esa *lejana tierra mía* que queda atrás.

Conclusiones

El proceso exiliar, como muchos estudios han aseverado, resulta sumamente complejo en la deformación que produce en la identidad del individuo ante la necesidad de construirse en un nuevo espacio. Tras la marcha, unos logran volver, otros logran quedarse, pues los caminos son amplios y diversos. Nuestro deseo con este artículo ha sido ahondar en la incidencia del exilio sobre el teatro y, de forma particular, sobre el proceso de creación dramática, desde el silencio que genera a su representación desde la escena. A través de estas páginas, hemos podido construir una cartografía que nos ha conducido por cinco voces con eje en la última dictadura argentina y el movimiento Teatro Abierto.

Como hemos observado, el viaje exiliar condiciona negativamente la creación por las propias características del arte escénico, de ahí que las tres dramaturgas exiliadas de nuestro corpus, Bortnik, Raznovich y Gambaro, no escribieran durante su estancia en España y no hablaran sobre ello en sus siguientes propuestas. A su vez, el exilio se torna motivo de reflexión para quienes se quedaron para, a través de estrategias escénicas, dar voz al trauma que sus compatriotas vivieron, recrear las vicisitudes de la marcha y ahondar en las huellas existenciales que genera. Igualmente, este trabajo vuelve a unir en un mismo mapa a tres países, España, Argentina e Italia, y confirma la profundidad de los contactos ciudadanos e intelectuales entre los tres espacios. Es un vínculo profundo que les hace confluir en su historia y perder incluso la autoría de los imaginarios comunes. Es un contacto de una profundidad tan honda que conforma una suerte de identidad transoceánica compartida.

Referencias bibliográficas

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

Azcona, José Manuel. *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, 2010.

- Burgos, Nidia. "Para una cartografía teatral del exilio". *Stychomytia*, n.º 11-12, 2011, pp. 42-49.
- Canelo, Paula. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.
- Castagnino, Raúl. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires, INET, 1981.
- Cossa, Roberto. "Gris de ausencia". *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007, pp. 27-38.
- Diago, Nel. "Buenos Aires: la capital teatral de España (1936-1939)". *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, Buenos Aires, Galerna, 1994, pp. 17-32.
- Díaz, Silvina. "El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio". *Amérique Latine Histoire et Mémoire, Les Cahiers ALHIM*, n.º 18, 2009, s/p., <https://doi.org/10.4000/alhim.3301>
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2007.
- _____. *Introducción a los Estudios Teatrales*. México, Libros de Godot, 2011.
- Giella, Miguel Ángel. "Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje". *Latin American Theatre Review*, vol. 26, n.º 2, 1993, pp. 111-121.
- _____. *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1992.
- Gómez, Albino. *Exilios. Por qué volvieron*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones y Editorial TEA, 1999.
- Halac, Ricardo. *Teatro completo (1961-2004)*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2005.
- Raznovich, Diana. "Biograma". *Argentores*, 15 de abril, 2020, <http://www.autores.org.ar/sitios/dianaesp/>
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- Saura-Clares, Alba. "Gambaro, Bortnik y Raznovich: exilios e insilios en las dramaturgas de Teatro Abierto". *Cartaphilus*, vol. 12, 2014, pp. 253-268.
- _____. "Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto". *Interlitteraria*, vol. 22, n.º 1, 2017, pp. 123-138.
- Taylor, Diana y Victoria Martínez. *Desafiant Acts. Four plays by Diana Raznovich*. London, Bucknell University Press, 2002.
- Torchia, Francisco. "Entrevista a Griselda Gambaro". *Revista Ñ*, 13 octubre, 2010, https://www.clarin.com/rn/literatura/Griselda_Gambaro_0_BJ4uCTs6Dmg.html.

Trastoy, Beatriz. “La inmigración italiana en el teatro de Roberto Cossa: el revés de la trama”. *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1999, pp. 137-145.

Yankelevich, Pablo. *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2004.