

## Conjeturas sobre el exilio de Aída Bortnik en Madrid. Redes afectivas, profesionales y escriturarias (1976-1979)

Conjectures about Aída Bortnik's exile in Madrid. Affective, professional and writing networks (1976-1979)

### Resumen

El siguiente trabajo busca ser un aporte en la reconstrucción de la experiencia exiliar de la dramaturga, periodista y guionista de cine Aída Bortnik, entre los años 1976 y 1979. El acceso a su archivo personal nos ha permitido ahondar en su labor escrituraria durante los años que vivió en Madrid. En este caso nos centraremos en un guion para la adaptación cinematográfica de la novela *Zama*, obra consagratoria del escritor mendocino Antonio Di Benedetto. La dirección de este proyecto cinematográfico, finalmente inconcluso, iba a estar a cargo de Nicolás Sarquís. Los tres compartían su condición de argentinos exiliados debido al golpe de Estado de 1976. Postulamos como hipótesis de este trabajo que el guion en cuestión constituye un documento-testimonio de la experiencia exiliar de estas tres personalidades.

**Palabras clave:** Exilio, Cine, Escritura

### Abstract

The following work seeks to be a contribution in the reconstruction of the exile experience of the playwright, journalist, and screenwriter Aída Bortnik, between 1976 and 1979. Access to her personal archive has allowed us to delve into her writing work over the years who lived in Madrid. In this case, we will focus on a script for the film adaptation of the novel *Zama*, a consecrating work by the Mendoza writer Antonio Di Benedetto. The direction of this film project, finally unfinished, was going to be in charge of Nicolás Sarquís. All three shared their condition as Argentine exiles due to the 1976 coup d'état. We postulate as a hypothesis of this work that the script in question constitutes a document-testimony of the exile experience of these three personalities.

**Keywords:** Exile, Cinema, Writing

Fecha de recepción: 13 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 1° de junio de 2021

## Conjeturas sobre el exilio de Aída Bortnik en Madrid. Redes afectivas, profesionales y escriturarias (1976-1979)

Ramiro Manduca\*

Quedarse era durísimo...irse era durísimo  
Aída Bortnik

### Introducción

El exilio, al menos en nuestro país, como ha afirmado Juan José Saer, constituye más una tradición que una condición esporádica o coyuntural. El último de los exilios hasta este momento fue el generado por la espiral de terror paraestatal y estatal, que precipitó la partida de militantes de las izquierdas más diversas, artista, escritores y periodistas a partir del año 1974, situación que se profundizó a partir de 1976 con la instauración del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” y se extendió hasta 1983. Aunque, claro, es difícil establecer el final de un exilio, de sus marcas, de sus ausencias y despojos.

En las últimas décadas un modesto, pero creciente interés desde diversas áreas de las humanidades se ha centrado en esta experiencia traumática vivida por miles de argentinos. En el campo de la historiografía, se destacan los trabajos pioneros de Marina Franco (2008) sobre el exilio en Francia, Silvina Jensen (2007) en torno a Cataluña, Pablo Yankelevich (2010) respecto a México y más recientemente, Mario Ayala (2017) en torno a Venezuela. Del mismo modo, es posible mencionar trabajos que se han centrado en los artistas exiliados de diversas disciplinas, como el de Javier Campo (2017) respecto a los documentalistas, José Luis de Diego (2003) que si bien no de manera exclusiva, también atiende la cuestión del exilio de los escritores argentinos y más recientemente y con particular importancia para este trabajo, el de Andrés Gallina (2019) en torno a las y los dramaturgos.

En este escrito nos centraremos en la figura de la dramaturga, periodista y guionista de cine Aída Bortnik, quién en el año 1976 partió con destino a Madrid, a donde arribó luego de un fugaz paso por París y Bruselas y permaneció hasta 1979 momento en el que regresó a Argentina. Gracias a la apertura al público de su archivo personal hemos podido acceder a una serie de papeles, documentos y escritos muy diversos, en muchos casos inconclusos, a partir de los cuales nos proponemos hacer un acercamiento más profundo a su experiencia exiliar, dado que hasta el momento sólo conocemos fragmentos de la misma a partir de entrevistas públicas brindadas por la autora.<sup>1</sup> Otro insumo fundamental para el trabajo será el testimonio de Bortnik que forma parte del archivo de historia oral Memoria Abierta.

Ahora bien, del conjunto de los materiales allí encontrados nos centraremos en una síntesis y presentación del guion cinematográfico que Bortnik escribió para la adaptación de la

---

\* Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Email: [ramiromanduca@gmail.com](mailto:ramiromanduca@gmail.com)

<sup>1</sup> *Las Cajas de Aída* es un proyecto llevado adelante por Patricia Molina, Silvana Di Francesco, Gabriela Fantl y Teresa Téramo quienes han relevado y catalogado los materiales de 57 cajas en las que la autora fue conservando materiales a lo largo de su trayectoria. Tras su muerte en 2013, esas cajas quedaron en manos de Fernando Castets y Juan José Campanella, alumnos y amigos de la autora. El proyecto ha contado con el apoyo de Mecenazgo Cultural (Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). El catálogo puede consultarse en línea: [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). Agradezco particularmente la gentileza de haberme permitido acceder al archivo de manera temprana.

novela *Zama* (1957), del, también argentino y exiliado en España, Antonio Di Benedetto.<sup>2</sup> Más aún, este escrito fue elaborado por la autora a pedido del director de cine Nicolás Sarquís,<sup>3</sup> quien compartía ambas condiciones con Di Benedetto y Bortnik: exiliado y argentino. Como propone Adriana Bocchino (2006) “las escrituras de exilio requieren la idea de red; no hay afirmación de un sujeto único sino la contención escrituraria de los sujetos en situación de exilio escribiéndose, citándose, dedicándose” (p.2). Partiendo de esta definición, postulamos como hipótesis del trabajo que el guion en cuestión constituye un documento que da testimonio de la experiencia exiliar de estas tres personalidades. Es desde este lugar que nos proponemos analizar la versión de *Zama* en el guion de Bortnik y el modo en que *Zama*, escrita antes del exilio del autor mendocino, resuena sin embargo en esa geografía y experiencia dislocadas.

Al tratarse de una suerte de introducción narrativa a un guion cinematográfico, se presenta también otro interrogante ¿es literatura del exilio? Es decir ¿se puede definir como literario a un escrito concebido para transformarse en imágenes y sonido? Nuevamente en este punto nos apoyaremos en las conceptualizaciones de Bocchino (2008) quién propone hablar de escrituras del exilio antes que, de literatura, entendiendo que el exilio transcurre dentro de ellas, que lo literario está atravesado inexorablemente por lo extraliterario. Al mismo tiempo, la noción de escritura, nos permite ampliar los textos a considerar, las marcas escriturarias de la experiencia traumática más allá de sus géneros.

La condición plural de los exilios también está dada por el lugar en el que se desarrollan. Más aún, si quién se exilia tiene como materia prima de su labor al lenguaje, tal como ocurre en este caso. Por eso nos interesa incluir también en el análisis aspectos vinculados al exilio argentino en Madrid. Será entonces este el punto sobre el que nos centraremos en los primeros apartados para desde allí reconstruir algunas características de la trayectoria de Bortnik en la capital española a partir de entrevistas y materiales de su archivo personal, para luego centrarnos en el análisis particular del guion de *Zama* y sus diálogos con la novela de Di Benedetto. Es en esos diálogos que ambos autores se hacen presentes, ya que en el exilio “el sujeto escritor escribe para no desaparecer” (Bocchino, 2006).

Un aclaración final y pertinente. Este escrito reviste el carácter de conjetural porque constituye un primer acercamiento a un vasto archivo personal del cual sólo tomaremos una de las escrituras que hacen a la producción en el exilio de la autora, al tiempo que resta reconstruir el conjunto de sus redes de sociabilidad, intercambio y producción en el mismo.

## Los desvíos del exilio

---

<sup>2</sup> Antonio Di Benedetto (1922-1986), escritor y periodista argentino fue detenido el 24 de marzo de 1976 en su oficina del diario *Los Andes*. Pasó en la cárcel 17 meses y 10 días. Durante ese tiempo fue torturado repetidamente y sufrió varios simulacros de fusilamiento. El 3 de septiembre de 1977 recuperó la libertad. Sin llegar a conocer las acusaciones que justificaron su detención tuvo que salir exiliado a Europa. Residió principalmente en España y desde allí continuó trabajando, escribiendo, ofreciendo conferencias en universidades y viviendo modestamente hasta 1984, año de su regreso a Argentina. Disponible en: <https://ciudadmendoza.gov.ar/secretaria-culturaturismo-y-desarrollo-economico/antonio-di-benedetto/>

<sup>3</sup> Nicolás Sarquís (1938-2003) estudió cine en la escuela de Cinematografía de Santa Fe, dependiente de la Universidad del Litoral. Desde 1964 fue ayudante de dirección en varias películas enroladas en lo que en ese entonces se denominaba el “nuevo cine argentino”. En 1967 realizó su primer cortometraje: *Después de hora*, y en ese formato dirigió también en 1971 *Talampaya*, y en 1972 *Navidad*. Debutó como largometrajista en 1967 con *Palo y hueso*, una adaptación del texto de Juan José Saer, y más tarde entre 1972 y 1977, con muchas dificultades económicas, concretó el rodaje de *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*. Siempre se mostró interesado en los textos literarios. Al igual que Di Benedetto partió al exilio en 1977 tras el rodaje de *La muerte*.... Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-19117-2003-04-21.html>

Aída Bortnik al momento de su exilio, tal como señala Andrés Gallina (2018), se encontraba en pleno ascenso de su carrera. En el año 1972, había estrenado su primera obra de teatro, *Soldados y soldaditos* con la actuación de Víctor Laplace y la participación de Héctor Alterio, amigo suyo desde la adolescencia. Ese mismo año, Sergio Renán, quien por entonces estaba desarrollando un ciclo televisivo de adaptaciones de grandes novelas en Canal 7, la convocó, dándole a elegir tres novelas distintas, entre las que Bortnik escogió *La Tregua* de Mario Benedetti. Ese guion finalmente fue llevado al cine y no a la televisión. Estrenada en 1974 y nominada a los premios Oscar como mejor película extranjera en 1975, se convertirá en la primera película argentina en llegar a esa instancia.<sup>4</sup> Por entonces, Bortnik, quien ya llevaba cerca de una década de trabajo como periodista habiendo pasado por las revistas *Primera Plana* y *Panorama*, se encontraba desempeñándose en *Cuestionario*, publicación dirigida por Rodolfo Terragno y Miguel Ángel Diez. Las amenazas de la Triple A ya habían llegado, sin embargo, estaba decidida a quedarse en el país.

Hacia 1976, nuevamente de la mano de Renán emprende la adaptación de otro escrito literario, en este caso de la novela *Alrededor de la Jaula* (1966), de Haroldo Conti. Como recuerda la autora, Renán había conversado con Conti acerca del proyecto y este había aceptado con la condición de que el guion lo escribiera Bortnik, pese a no tener ninguna relación previa. Llegaron a conocerse. Conti leyó la propuesta en la propia casa de la guionista, quien recuerda que, a las pocas páginas de comenzar la lectura, este se levantó para abrazarla por el trabajo que había realizado. Acordaron unas correcciones que a los pocos días ella le acercó. Recuerda que al día siguiente de este segundo encuentro se enteró de la desaparición del escritor.<sup>5</sup> Este hecho, sumado al secuestro de Ana Clara Alverás, periodista que también trabajaba en la revista *Cuestionario* y a la que Bortnik no dudó en definir como su “amiga, su hija, su familia” (Memoria Abierta, 2009) fueron decisivos para tomar la decisión de exiliarse. 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. Bortnik acudió a ellos y tuvo como primera respuesta por parte de Tita: “Si está en el agua, la vamos a poder ayudar” (Entrevista, 2006). Efectivamente, la periodista estaba secuestrada en la ESMA. Al poco tiempo, ambas se fueron del país: Alverás encontró asilo en Perú. Bortnik partió con destino a Madrid donde tiempo después se reencontrarían.<sup>6</sup>

La elección de la capital española no fue inmediata. Como la misma autora relata las opciones eran varias. Sin ir más lejos, Perú, destino elegido por Alverás apareció en primera instancia, así como también encontraba viable el destino mexicano que tantos colegas habían tomado.<sup>7</sup> Terminó inclinándose por Madrid debido a la presencia de Alterio,<sup>8</sup> su colega y amigo de la adolescencia. Las posibilidades de conseguir trabajo también eran mayores en ese destino o al menos eso le dijo el actor por lo que terminó de convencerla. “SÍ, VENÍ, TE

<sup>4</sup> Es oportuno señalar que Bortnik terminaría de consagrarse en el ámbito cinematográfico con el guion de *La Historia Oficial* (1985), película que ganó el premio Oscar a mejor película extranjera y por la cual también fue nominada como mejor guion.

<sup>5</sup> Esta anécdota aparece en suplemento *Radar* del diario *Página 12* del 5 de mayo de 2013 como homenaje ante la muerte de la autora. Disponible en línea en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8817-2013-05-05.html#:~:text=El%20pasado%20de%20abril,junto%20a%20Juan%20Jos%C3%A9%20Campanella>.

<sup>6</sup> Gracias a la mediación de Amnistía Internacional, Alverás viajó en el año 1977 a Madrid. Vivió con Bortnik hasta que esta regresó a la Argentina en 1979.

<sup>7</sup> Tanto México como Madrid son señaladas por Andrés Gallina (2018) como los principales destinos de las y los dramaturgos exiliados.

<sup>8</sup> Alterio fue del primer grupo de exiliados, previo al golpe de Estado de 1976. Como señala Andrés Gallina (2018) el detonante de estos exilios fue el comunicado emitido por la Triple A en septiembre de 1974 en el que Alterio y otras figuras de la cultura eran acusados de “actitudes disociadoras a favor del marxismo” (p. 62)

ESTAMOS ESPERANDO” eran las palabras que en mayúscula y color rojo aparecían en la primera carilla que encabezaba la respuesta de cinco páginas que le llegó a Bortnik desde la capital española (Memoria Abierta, 2009). El saber que hay un alguien, un afecto del otro lado en ese lugar incierto que es el exilio, aparece como un móvil que inclinó a la decisión. Al igual que en los exilios de militantes políticos, en el caso de Bortnik, como en otros exilios teatrales, el carácter desordenado e individual aparece como rasgo característico. (Franco, 2006; Gallina, 2018; Jensen, 2007).

El exilio de Bortnik, como muchos recomendaban en la época y en su caso por consejo de Miguel Ángel Diez, fue en barco. Silvina Jensen, en su trabajo sobre el exilio en Cataluña, indaga sobre los distintos modos de salir del país y afirma que “Ezeiza fue la puerta más temida pero también la más frecuentada” (Jensen, 2007: 19), mientras que el barco, en su caso específico, asumía un carácter colectivo siendo un opción bastante recurrente para llegar a Barcelona y con una dinámica de traslado que habilitaba otros tipos de sociabilidad. Jensen, a partir de entrevistas, señala que aún en esa condición colectiva, el viaje era traumático, con unos primeros días signados por el encierro y un recuerdo particularmente angustiante del largo cruce del océano Atlántico. En este caso, la experiencia de Bortnik, sumamente solitaria y signada por el trabajo (fue corrigiendo el guion de la película *La Isla* cuyo estrenó ser también el motivo de su regreso) encuentra sin embargo rasgos similares. El barco en el que partió, Río Colorado, era un carguero perteneciente a la empresa ELMA (Empresa Líneas Marítimas Argentinas) en el que pudo llevar su auto gratis, debido a un “beneficio” que daba la empresa a aquellos pasajeros que presentaran algún tipo de discapacidad.<sup>9</sup> Recuerda que los primeros días lloró tanto, sin salir de su camarote, que perdió registro de lo que estaba sucediendo, al punto de asociar los movimientos del barco por una enorme tormenta (que en su relato incluye a marineros heridos) con su propio estado emocional sin percatarse del fenómeno natural:

Lo único que hacía era llorar todo el tiempo, todo el tiempo. Al segundo día, el médico hizo abrir la puerta. “Perdone señora, pero vamos a entrar”. “Entren”, respondí. “Se golpeó, le pasó algo” me preguntaron “No, ¿Por qué?” les dije. “Y, con terrible tormenta pensamos que le podría haber pasado algo, usted que tiene problemas para caminar”. Claro, yo pensaba que era por lo mucho que lloraba, que estaba así, que me mareaba y no me podía sostener en pie (Memoria Abierta, 2009).

También el recuerdo del Atlántico es patente: “No aconsejo cruzar el Atlántico. Para ir al mar recomiendo el Mediterráneo, que podés ver las costas. Hay tormentas, pasa de todo, es un mar. Pero el Atlántico...es demasiado grande, es para ballenas” (Memoria Abierta, 2009). En estas palabras parece deslizarse la experiencia del exilio, el peligro tras ese mar inmenso, donde el retorno no es una posibilidad al menos inmediata, donde el arribo es incertidumbre. Una geografía que materializa la matiz precaria y temporal del termino exilio, en tanto “alude a una situación anormal, transitoria, algo así como un paréntesis que habrá de cerrarse con el puntual retorno a los orígenes” (Rama, 1978: 101).

El barco llegó al norte de Francia, a Le Havre, donde la esperaba su amiga la pintora Delia Cugat. Emprendieron el viaje a París donde Cugat vivía junto a su pareja aunque no sin problemas, ya que el auto se averió en el camino y arreglarlo le costó prácticamente la totalidad del dinero que Bortnik había llevado. El desperfecto técnico retrasó su llegada a Madrid. Félix Samoilovich, periodista que había trabajado con ella en las revistas *Primera Plana* y *Panorama*, la invitó a Bruselas donde además se había contactado con autoridades de la Universidad de Leuven para que Bortnik comenzará a dictar clases en una cátedra sobre teatro. Pasó un mes

---

<sup>9</sup>La autora sufría una discapacidad motriz desde los 20 años producto de un accidente (Memoria Abierta, 2009)

allí, esperando que su auto estuviera en condiciones para seguir viaje y finalmente, luego de ese tiempo, arribar a Madrid. Ya en este primer devenir quedan en claro dos aspectos singulares del exilio de la autora: las redes profesionales y afectivas que la acompañaron y las posibilidades de inserción laboral.

### **Madrid: un lugar para volver a escribir**

Es importante destacar que para 1976, la transición española de la dictadura franquista estaba aún en ciernes. Como señala Elda González (2009), para entonces y hasta 1984, España no había adherido a ninguna de las convenciones respecto a asilos políticos o refugiados, recién había muerto Franco y se iniciaba un periodo complejo, “que culminará con la recuperación de la democracia cuando se convoquen, con la totalidad de los partidos políticos reconocidos, las primeras elecciones democráticas en junio de 1977, se sancione la Constitución en 1978 y por último, se firmen los Estatutos de Autonomía” (González Martínez, 2009: 4-5). Al mismo tiempo, a partir de 1978 la economía española, que venía con un ciclo de ascenso en las décadas previas, comenzó a sentir los efectos de la crisis internacional del petróleo, lo que dificultó, por un lado, la obtención de trabajo y por otro alteró los modos de recepción de la sociedad española para un contingente de exiliados cada vez mayor en número y en su gran parte con formación profesional (Mira Delli Zoti y Esteban, 2003).<sup>10</sup> Ahora bien, más allá de estas cuestiones, España significaba en el ideario de muchos exiliados un lugar cercano por sus ámbitos de sociabilidad, por herencia familiar y claro, por un idioma en común. Al mismo tiempo, la inmigración económica a algunas regiones, como Cataluña, había tenido lugar ya desde comienzos de la década por lo que también en ese plano se pueden pensar aspectos que, aunque siempre poco deseados por la propia “no opción” (Franco, 2010) que implica el exilio, incidían en la decisión.

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). Justamente, ese fue el ámbito en el que Bortnik se desempeñó durante su primer año en España. En su relato, cuenta que consiguió trabajo el día siguiente al que llegó a la capital española como traductora de novelas “sobre héroes de la CIA” de poco vuelo y rápidamente logró un ascenso en esa editorial. Traducía tanto del italiano como del francés y del inglés. Pese a las posibilidades y el entorno con el que contaba en Bruselas, la autora señala un aspecto, relevante para este trabajo, que la llevó a Madrid: “Yo quería un lugar en el que, con el tiempo, quizás, pudiera escribir”.<sup>11</sup> El quizás no puede pasar desapercibido, acentuando la incertidumbre de la experiencia. Se puede hipotetizar, que subyace en esa afirmación cierta expectativa en ser acogida por una sociedad, que por su familiaridad pudiera atenuar la ajenidad y la lejanía del lugar abandonado contra la voluntad propia. 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 la verdulería y a la carnicería, a comprar y a escuchar” (Memoria Abierta, 2009). En el mismo sentido, un currículum vitae relevado en su archivo, elaborado para una búsqueda laboral del diario *El País* en 1978, finaliza con la siguiente afirmación:

---

<sup>10</sup> La posibilidad de concretar el exilio también implicó condiciones económicas. Tanto Jensen (2007) como Mira Delli Zoti y Esteban (2003) señalan que, si bien heterogéneo, el contingente de exiliados en términos sociales pertenecía, mayormente, a las clases medias urbanas, siendo entre ellos “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)

<sup>11</sup> Entre los relatos que tanto Silvina Jensen (Jensen, 2007) como Margarita del Olmo (Del Olmo Pintado, 2009) utilizan en sus respectivas investigaciones asociados a la idea del exilio como falta o como ausencia, la imposibilidad de escribir es un aspecto recurrente.

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 que mi experiencia no me pareciera la única condición indispensable.<sup>12</sup>

Este modo de entender su escritura, de entender el lenguaje e incluso una de sus profesiones, entra en algún sentido, en tensión con la noción de “transterrado” que Ángel Rama utiliza para definir algunos de los exilios en los años 70, aquellos que tuvieron lugar dentro de ámbitos hispanoamericanos<sup>13</sup>. Este concepto entiende que el lugar de recepción de estos exiliados “atemperó” el desarraigo, por llegar a nuevas latitudes en las que sin embargo continuaron manejando una misma lengua y una historia parcialmente en común (Rama, 1978). En las afirmaciones de Bortnik, contrariamente, aparece cierta vocación por hallar una dimensión *contrapuntística* en su hacer escriturario donde se privilegia lo desconocido antes que lo asimilable. En el sentido planteado por Edward Said (2013) la conciencia de que los hábitos de vida, expresión y actividad del nuevo entorno se yuxtaponen con la memoria de los del lugar de origen, puede generar, en la siempre descentrada vida del exiliado, una fuerza desestabilizadora desde la que aflore lo nuevo a partir de donde sea posible, incluso, cierta simpatía agradecida con la sociedad que lo acoge. 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 (pp.:112-113).

El currículum, en este caso, se convierte también en un mapa afectivo y profesional de la autora desde el cual acercarnos a su experiencia exiliar, “una cartografía afectiva de lazos que se estrechan por fuera de las organizaciones internacionales y de los espacios y redes institucionales y transnacionales” (Gallina, 2018: 145) que caracterizaron a los exilios. Al dar cuenta de las referencias para que sus potenciales empleadores consulten, la sola división en cuatro países distintos, España, México, Venezuela y Argentina, da cuenta de la diáspora de esos años en el campo cultural. A excepción de Fernando Mas, quien ella misma remarca era un “periodista español que trabajó en Buenos Aires durante la misma época”, el resto son argentinos que han corrido la misma suerte que Bortnik. En la lista aparecen los ya mencionados Miguel Ángel Díez y Rodolfo Terragno (exiliados en Venezuela), Tomás Eloy Martínez (exiliado también en Venezuela), Jorge Bernetti (exiliado en México), Abrasha Rotenberg, Juan Carlos Algora y Darío Castel (exiliados en España).

Aparte de estas referencias, la autora contaba de un círculo cercano acotado compuesto por Alverás (quien había viajado de Lima a Madrid y de hecho vivía junto a Bortnik) y, como ya hemos mencionado, Alterio. Mediante el actor argentino también estableció vínculos con el director y guionista español Jesús García de Dueñas y con su ex esposa, la actriz Charo López. En 1978, comenzó a trabajar como guionista para la televisión española, a partir de un contacto facilitado por esta última. Para este canal desarrolló dos proyectos. La adaptación del cuento *Cavar un foso* de Adolfo Bioy Casares para un ciclo sobre autores latinoamericanos titulado *Escrito desde América* y junto a García de Dueñas, una serie sobre cantantes y músicos titulado *Solo pienso en...* Como la misma Bortnik lo señala en el testimonio ya citado, conseguir este trabajo significó un cambio rotundo en sus condiciones económicas. Recuerda que a partir de allí se pudo mudar, siempre junto a Alverás, a un departamento amplio que también fue un

<sup>12</sup> Archivo personal Aída Bortnik, Buenos Aires, Caja: Cavar un foso/Sólo pienso en Nosotras, Currículum Vitae de AB, 1978.

<sup>13</sup> Al mismo tiempo, el ensayista uruguayo lo retoma José Gaos cuando refiere a los republicanos que se trasladaron a otros lugares de Hispanoamérica.

punto de encuentro con otros argentinos. A los ya mencionados amigos que iban a visitarla desde Bruselas y París se sumaron oportunamente Nicolás Casullo y Jorge Bernetti. Sin embargo, los nombres propios de argentinos exiliados en la capital española fueron limitados: Sergio De Cecco, Federico Luppi y Juan Carlos Furgone con quien había establecido una estrecha amistad trabajando como traductores. En un artículo que recuerda a este último a días de su muerte, Bortnik señala que después de varias charlas “descubrieron que eran casi los únicos argentinos con amigos españoles”.<sup>14</sup>

En 1979, Alejandro Doria la llamó para anunciarle que le permitían estrenar el film *La Isla*. También le afirmó que a partir de averiguaciones que había hecho no tendría problemas para volver y quedarse por un mes porque habían eliminado su nombre de la lista en la que se encontraba. El llamado fue un miércoles y el sábado de esa misma semana estaba viajando a Buenos Aires de donde no volvería a partir. La experiencia del exilio en el caso de Bortnik se aleja de otros ejemplos, donde a las penurias propias del desarraigo se sumaban las económicas, las profesionales e incluso las afectivas. Si bien las primeras, en su propio relato, caracterizaron sus primeros años, luego fueron superadas. Respecto a las últimas, claro, si bien “emparchadas” no dejaban de estar presentes. Pero la autora fue consciente que, aún con todo esto, fue una privilegiada, dentro del terror. En una entrevista dada a la *Revista Teatro* con motivo del estreno de la obra *Primaveras* en la temporada del Teatro San Martín de 1985 afirmaba:

Creo que, a pesar de todo, igual he sido privilegiada. He sido censurada, amenazada, prohibida, perseguida, pero pude tomarme un barco e irme. Fui muy pobre y al principio trabajé muy mal. Me resultó muy duro, pero no tuve más remedio. La prueba está que volví en un momento horrible y cuando todavía estaba prohibida. Pero no me mataron, no me moría de hambre y además, el exilio me sirvió (porque yo estaba dispuesta a que me sirviera para algo) para conocerme mejor a mí misma. Y para conocer mejor (dicho sea, sin ningún chauvinismo) mi tierra y mi gente. Para saber mejor que me relacionaba con el lugar donde había nacido, por qué tan empecinadamente quería volver. Porque después de un año muy duro empezó a irme bastante bien económicamente. Empecé a trabajar en televisión y cine, en un momento en que todo reverdecía en España (...) por ahí hubiera sido muy fácil para mí quedarme en España. Nunca había tenido una casa tan grande. Nunca he tenido tantas alfombras y tapices y nunca he tenido tal poder adquisitivo como en el último año que pasé allí. Vivía en Europa, podía viajar... Es decir: para mí, el último año fue probar el duro caviar del exilio. Pero esto yo no lo había elegido. Como tampoco elegí las papas que comí el primer año, las solamente papas que comí el primer año, acompañadas a veces con algo de lechuga. Pero la prueba de que no quiero lo que no elegí es que, cuando pude volver y quedarme, volví y me quedé. Y esta no es una fórmula para nadie. Es sólo la mía. Para mí era más difícil vivir afuera sin problemas económicos y sin miedos, que aquí con problemas económicos y con mucho miedo. Y no porque sea un exponente telúrico interesante del movimiento nacionalista argentino, sino porque este es mi lugar, está es mi casa y ésta es mi apuesta de vida.<sup>15</sup>

Varias cuestiones se desprenden de este fragmento. La reiteración del exilio como experiencia cultural yuxtapuesta o contrapuntística, en el sentido de Said, en este caso se hace

<sup>14</sup> Disponible en línea en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-127902-2009-07-08.html> [Consultado por última vez el 1/11/2020]

<sup>15</sup> Archivo personal Aída Bortnik, Buenos Aires, Caja *Primaveras*, Entrevista en *Revista Teatro*, Año 5, N° 19, 1985.

presente respecto al aprendizaje desde el “destierro” acerca de la sociedad propia, de esa propia casa, de ese hogar, que como su propia escritura y lenguaje ha sido fuertemente afectada por el exilio. Pero, por otro lado, este acento en la “apuesta de vida” en Argentina, en localizar su proyecto de vida en esa geografía es lo que refuerza su carácter de exiliada, tal como lo piensa Margarita del Olmo para diferenciar a un exilio de una emigración. En esta última y a pesar de las renunciaciones que puede implicar, existen posibilidades de considerar la realización de un proyecto de vida en un nuevo país, en cambio el exiliado “no concibe un proyecto de futuro fuera de su país, al menos en el momento en el que se ve obligado a abandonarlo”, habita de manera constante en una acentuada y voluntaria situación de provisionalidad “que le recuerda constantemente que no está en el lugar que le corresponde, que su sitio es otro” (Del Olmo Pintado, 1999: 514).

Estas tensiones entre el deseo de habitar y el lugar al cuál se está condenado nos servirán también para pensar los cruces entre la experiencia exiliar y *Zama*.

### ***Zama*: un guion, un fragmento, un archivo que arde**

El guion que nos proponemos analizar en las siguientes páginas en diálogo con la novela que lo inspiró, es, en definitiva, un fragmento de un archivo. Más aun, un fragmento de un archivo dislocado territorialmente y luego reunido, formulado en el exilio, cuidado o recuperado, para conservar un rastro de esa experiencia. Bortnik, en su apresurada vuelta ante el llamado de Alejandro Doria, relata que en cuestión de días ubico todas sus pertenencias: muebles, ropas, etc. No habla de sus papeles, de sus escritos ¿los habrá llevado? ¿los habrá recuperado posteriormente? No tenemos la respuesta, pero sí un conjunto de materiales heterogéneos cuya única coordenada en común es su contexto de producción. Recuperando lo propuesto por George Didi-Huberman en clave benjaminiana:

Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen de archivo dejan ver o conocer un Absoluto. Sólo 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 (Didi-Huberman, 2007: 3).

Parafraseando al autor francés nos preguntamos ¿qué es lo que *Zama* hace “arder” en ese archivo? ¿cómo resuena en ese guion la experiencia exiliar de Bortnik? ¿acaso también, a partir de su relectura volcada en ese escrito, podemos conocer algo más respecto a Di Benedetto? Desconocemos si ambos se conocieron personalmente, e incluso si compartieron ámbitos en el lugar donde se exiliaron. Sí sabemos que Sarquís, quien aparece como director del film inacabado, sostuvo una relación estrecha con el escritor mendocino, previamente, durante y también en el corto tiempo del después exiliar. Sin embargo, la cita, en los términos que Bocchino (2008) sugiere para pensar las escrituras del exilio en red, es la huella desde la que, ese fragmento, esa “mónada” dentro del archivo, adquiere valor.

Juan José Saer, lector de primera hora de Di Benedetto, consideraba a *Zama* como la mayor obra de la literatura latinoamericana contemporánea y de las más destacadas de la lengua española. En un artículo del año 1973 centrado en la novela (y casualmente dedicado a Nicolás

Sarquís) afirma que ha sido subvalorada, por ser uno de los “libros que trabajan deliberadamente contra su tiempo y no de los que tratan de halagar a toda costa el gusto contemporáneo” (Saer, 2014: 47). El crítico la define como una novela existencialista, pero previa al existencialismo. Superadora, a su entender de *La náusea* de Sartre y de *El extranjero* de Camus, porque a diferencia de ellas no había un programa filosófico, más aún, no se lo proponía, pero sin embargo sin ser producto de ninguna filosofía previa, *Zama* “encuentra más bien espontáneamente a la filosofía, como Edipo a su padre desconocido en la encrucijada trágica” (Saer, 2014: 48). Por evitar la demagogia, por no ser condescendiente con su tiempo y a pesar de su austeridad, Saer concluye con una afirmación desde la que buscaremos pensar el texto de Bortnik. Escribe el crítico:

con su laconismo [y] por ser la novela de la espera y de la soledad, no hace sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. Nada que ver con *Zama* la exaltación patrioter, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar (Saer, 2014: 52).

Si con Saer, entendemos también que toda experiencia narrativa y lectora sólo tiene lugar en el presente, esa agonía oscura de la novela de Di Benedetto se amplifica en los años 70, se magnífica en la experiencia del exilio.

### **América, como *Zama*, es un continente**

En el comienzo del escrito, Bortnik plantea una clave de lectura ineludible, un anticipo de la contemporaneidad con la que la novela de Di Benedetto es pensada en esa finalmente inconclusa adaptación, una marca ineludible del lugar desde donde la autora está escribiendo. Se trata de una cita de Augusto Roa Bastos, escritor paraguayo doblemente desterrado: de su país por la dictadura de Stroessner en 1947, de la Argentina con la última dictadura militar a partir de 1976. La frase del autor de *Yo Supremo*, citada, y precedida por cuatro palabras de la autora, “Lo dijo para siempre”, afirma en tono polémico y resignado: “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 sólo copiarla hacemos ya literatura fantástica”<sup>16</sup>. Una cita, nuevamente, entre exiliados que remarca la presencia atormentante de una acumulación originaria de terror inscrita en la identidad latinoamericana que en este caso repercutió en un mismo destino.

Las seis páginas que conforman la síntesis del guion arrojan palabras certeras, dan cuenta de una escritura precisa, que como lo indican los borradores que también forman parte del archivo, llevó varias correcciones, tachaduras y modificaciones. El tiempo histórico en el que la novela de Di Benedetto transcurre, la época colonial, es sólo una excusa para situar los padecimientos que, en una larga duración, de la conquista al presente en el que la autora lee y escribe, azotaron al continente, a sus habitantes, quienes desde entonces “tuvieron pocos caminos para su elección: sucumbir, rebelarse o someterse”. Sin embargo, el escrito sitúa a Don Diego de Zama como alguien que buscó otro camino. Uno en el que “mediante sometimientos leves”, muestras de lealtad a algunos y traiciones a otros pudiera, finalmente, ascender hacia la comunidad de los poderosos. Camino, claro, signado por la “infinita resignación a la espera”.

---

<sup>16</sup> Archivo personal Aída Bortnik, Buenos Aires, Caja: Cavar un foso/Sólo pienso en Nosotras, *Zama*: presentación y síntesis del proyecto cinematográfico basado en la novela homónima de Antonio Di Benedetto para la película que sería dirigida por Nicolás Sarquís, 1977. Las citas que se consignan a continuación en este apartado corresponden a esta misma fuente.

La primera página del escrito pone al descubierto el modo en que *Zama* “relampaguea” en la escritura y en el presente de Bortnik. El recurso alegórico, desde donde concibe la adaptación parece explicitarse:

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, ahíta de fuerzas que parecen dormir un sueño de pesadilla, que se desatarán, quizás, algún día.

Si en la primera afirmación Zama aparece en una relación de similitud con América, pero sosteniendo cada término su autonomía (“Zama **como** América”), de manera inmediata esa relación pasa a ser de analogía (“América, como Zama, **es** un continente”), uno se funde en otro, Zama no es sólo el funcionario que espera (y desespera) por un destino más alentador, es también un territorio. América no es sólo un continente, sino también un sujeto sensible. La historia de Zama es, entonces, la Historia de América. Cada pasaje de esa decadente espera y trayectoria puede ser leído junto con las desventuras de ese continente. Inclusive su final: desangrado, mutilado y resignado. El procedimiento se hace más explícito en el siguiente párrafo que culmina de este modo: “La trayectoria de los últimos 10 años de su vida es el espejo preciso y terrible en el que un espectador contemporáneo puede reconocerse sin esfuerzo”. Zama, América Latina y los latinoamericanos conforman una unidad. Simultáneamente, se difuminan las referencias temporales. No son lo mismo por un aspecto esencial, sino por un mismo terror experiencial. El exilio se hace presente en la escritura. Del mismo modo que entiende Emilia Deffis de Calvo (2001), la novela de Di Benedetto, la adaptación de Bortnik respeta el carácter de un “relato prospectivo [que] inventa alegóricamente el pasado para explicar el repetido y sangriento futuro americano” (p. 158).

El escrito continúa con un desarrollo de la trama en el mismo tenor que la novela. Describe un espacio en las periferias de algún Virreinato de América del Sur, una ciudad pequeña, poco sofisticada. Sobrevuelan el desarrollo de la descripción las clásicas tensiones que desde el siglo XIX han dividido a los intelectuales latinoamericanos: civilización o barbarie; naturaleza o cultura. La autora vuelve en reiteradas ocasiones a señalar los límites cercanos de la selva respecto al entramado urbano, “la civilización, tan cerca de lo primitivo, lo salvaje, lo desconocido”. Zama, como América, habita en ambas geografías. Se desliza de una a otra, resignado. Deposita sus expectativas en la civilización y la espera inservible de su recompensa lo arroja sin más a probar suerte entre lo salvaje. La creciente decadencia del personaje, tal como la desarrolla Di Benedetto en la novela, es trabajosamente detallada. De manera sintética, cada párrafo busca condensar la erosión de la esperanza y la autoestima de Zama, emulando el modo en que el escritor mendocino, sin marcas temporales dentro de cada capítulo, construye los inexorables efectos del paso del tiempo y la obstinada espera de algo que nunca va a llegar, en la subjetividad desmembrada del protagonista. Bortnik, consciente de esto, lo acentúa en su guion con una operación repetitiva al finalizar cada párrafo con la afirmación “Diego de Zama, espera”.

Esa espera, al igual que el desarraigo del exilio, aparece como una “no opción”. Su voluntad se ve obturada. Pero al mismo tiempo, parece haber una inflexión respecto a lo que suscita ese desarraigo de la espera. En el caso de Zama, queda en claro que a donde pretende volver es al lugar en el que está su familia, pero no hay frontera ni ciudad, ni nación alguna que lo especifique. Ese carácter desterritorializado de la experiencia es también una marca sugerente

para pensar las resonancias de esta novela en el exilio. Zama, es un americano en un territorio colonial ¿qué es lo que define su patria? En definitiva, son sus afectos ausentes y es en esa ausencia y necesidad que las experiencias exiliares nuevamente parecen aflorar.

Por último, nos interesa mencionar una aclaración que no quedó en lo que, suponemos fue la síntesis argumental final del guion, pero sí en sus borradores. En los últimos párrafos, de la última hoja de una serie de papeles con tachaduras y descripciones de los personajes (principalmente de Don Diego de Zama) Bortnik 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**.<sup>17</sup>

El desplazamiento de la ficción hacia el sentido de realidad desde la que concibe el guion termina de cerrar la lectura que venimos proponiendo. El *film* sería al mismo tiempo testimonio. Si en el primer párrafo citado no queda en claro el tiempo histórico en el que sitúa a los represores (termino que resuena más en relación con el contexto de escritura que con el texto de Di Benedetto), la intención de lograr una “síntesis de realidades” nos remite a esa inocultable búsqueda de condensar en el guion una larga duración, en el sentido braudeleniano, de despojos, violencias e injusticias con las que la misma autora lidia al momento de su escritura.<sup>18</sup>

### **Bortnik, Di Benedetto y Sarquís: entre el cine y la literatura**

Como venimos señalando, la noción de red es fundamental para pensar desde “adentro” y desde “afuera” de la escritura la experiencia del exilio. En el apartado anterior siguiente indagamos en algunos aspectos internos a partir del guion escrito por Bortnik. Sin embargo, hay otra dimensión, más difusa por lo que conocemos hasta el momento, para pensar la trama conformada por Bortnik-Sarquís- Di Benedetto. En los tres casos y como coordenada común aparece un hacer entre el cine y la literatura.

En el caso de la autora sobre la que versa principalmente este trabajo, se expresa por su condición de dramaturga en primer término y su acercamiento al cine desde el guion. En algún punto, ambas prácticas escriturarias obedecen a procedimientos de naturalezas semejantes. Se trata de escrituras que a diferencia del carácter autónomo del que goza la literatura, “de antemano [son] una parte dependiente dentro de una red compleja, un objeto producido para ser transformado en otra cosa” (Gallina, 2018: 135 ). Si la dramaturgia sólo adquiere condición teatral cuando es llevada a escena (Dubatti, 2007), algo similar ocurre con el guion respecto al cine. Las discusiones respecto a si es un género literario o no exceden los objetivos de este

---

<sup>17</sup> Archivo personal Aída Bortnik, Buenos Aires, Caja: Cavar un foso/Sólo pienso en Nosotras, Tratamiento de Zama escrito a máquina y manuscrito, 1977. Las negritas y cursivas son nuestras. Vale la pena agregar que ambas obras citadas remiten nuevamente al cruce entre literatura y cine así como también a la conjunción de tiempos históricos. La novela de Ramón del Valle Inclán, publicada en 1926, está centrada en la figura de un dictador de una tierra ficticia que remite a América Latina. Por su parte, la película del director franco –griego Costas Gavras del año 1972 llevó a la pantalla grande el accionar de la guerrilla urbana uruguaya Tupamaros. La opresión y la resistencia como marcas de un continente que refuerzan nuestra hipótesis sobre la reescritura de Zama en la pluma exiliar de Bortnik.

<sup>18</sup> El historiador francés Fernand Braudel, referente de la Escuela de los *Annales*, ha propuesto pensar los procesos históricos en la larga duración (*longue durée*) para comprender sus continuidades estructurales a diferencia del nivel del tiempo coyuntural cuyas transformaciones son perceptibles.

trabajo, pero nos parece pertinente entenderlo no sólo como un texto “al servicio de” sino “como un medio narrativo capaz de transmitir el “imaginario artístico” de su autor [...] que en su condición de texto autónomo se relaciona con prácticas culturales implícitas y explícitas que trascienden su vínculo con el film” (Pollarolo, 2011: 291). En algún punto, esto es lo que analizamos en el apartado anterior respecto al modo en que Bortnik lee y “reescribe” *Zama*. Pero aún más, este moverse entre el cine y la literatura en el caso de Bortnik también es posible de ser rastreado en guiones relevantes de su trayectoria que partieron de novelas y cuentos como ya hemos mencionado en estas páginas (*La Tregua*, *Alrededor de la Jaula*, *Cavar un pozo* a los que puede sumarse el proyecto sobre el que estaba trabajando al momento de su muerte sobre *Crónica de un secuestro* de Gabriel García Márquez).

Quizás por ese derrotero y por la relación de Bortnik con la literatura y el cine, Nicolás Sarquís acudió a ella para llevar a la pantalla grande la “novela de la espera”. Para entonces, el director formado en la Escuela de Santa Fe bajo la tutela de Fernando Birri, había estrenado algunos cortometrajes y dos largometrajes. En estos últimos, la literatura, de distintos modos, se hacía presente. En 1967, su opera prima, *Palo y hueso* estuvo basada en una adaptación del cuento homónimo de Juan José Saer con quien trabajó en el guion. En 1977 fue estrenada en el exterior *La muerte de Santiago Arreche y su pobre entierro* ya que en Argentina se estrenaría recién en 1983. Esta fue su obra de mayor trascendencia y el guion fue elaborado conjuntamente con Haroldo Conti y Luis Priamo. En una mesa redonda realizada en el año 1978 en la Universidad Toulouse-Le Mirail con motivo de la proyección de su película y en torno al tópico cine y literatura junto a los escritores Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos y Juan José Saer (este último al igual que el escritor paraguayo exiliado tras el golpe de Estado de 1976), el director subrayaba la importancia de la literatura en su concepción del cine. En palabras de Sarquís, su película había sido más influenciada por la literatura que por el cine y en el conjunto de su obra no terminaba de discernir si lo que tomaba preminencia como eje central era la realidad o nuevamente, la literatura.<sup>19</sup>

Aparte de con esos escritores, durante su exilio Sarquís también tuvo una relación fluida con Antonio Di Benedetto. En una entrevista realizada por Jimena Néspolo (2017) en 1997 pero publicada 20 años después con motivo del estreno de la adaptación de *Zama* hecha por Lucrecia Martel, el director comenta que a mediados de los 70, antes de partir al exilio (él se fue del país en el año 1977) había viajado a Mendoza luego de leer la novela de Di Benedetto para proponerle una adaptación al cine. De ese encuentro comenzó una amistad que los volvería a cruzar en España, donde en palabras del director, incluso vivieron juntos. En 1982 ya de retorno a la Argentina, comenzó con la filmación de su versión de *Zama* en Paraguay, pero por trabas burocráticas puestas por el gobierno paraguayo y la repentina muerte de uno de los actores, el proyecto quedó inconcluso. En la entrevista, Sarquís comenta que habló del tratamiento del guion y su adaptación con Saer, con Roa Bastos, incluso, tempranamente, con Haroldo Conti. En ningún momento nombra a Bortnik. Una omisión llamativa si tenemos en cuenta el documento que analizamos previamente.

En cuanto a Di Benedetto tanto su trayectoria profesional como sus procedimientos literarios aparecen vinculados al cine. Sus comienzos como periodista en el diario *Los Andes* fueron precisamente en la sección de espectáculos haciendo reseñas y críticas de cine. Esa labor coincidió con los “años de oro” del cine en Mendoza debido a la corta pero productiva existencia de los estudios *Film Andes*, lo que le permitió también ser guionista en alguna ocasión y jurado en festivales (Criach, 2015: 51). En cuanto a los procedimientos literarios,

<sup>19</sup> Estas afirmaciones fueron extraídas de un registro de esa mesa redonda. Disponible en: <https://youtu.be/TwBulRBxuaY>

Sofía Criach (2015) destaca que, principalmente en sus producciones de los años 50, aparece una ecléctica influencia cinematográfica entre la *Nouvelle Vague* francesa y el neorrealismo italiano. Al mismo tiempo, la autora señala las influencias que tuvieron sobre el autor mendocino la narrativa de posguerra francesa como la de entreguerras estadounidense, el objetivismo y el behaviorismo, que encuentran como punto en común una cierta suspensión de los sujetos y personajes en beneficio de los objetos y de las conductas “objetivamente observables”. Los rasgos formales que identifica Criach en la concepción cinematográfica de la literatura de Di Benedetto los ubica en

su particular empleo de la sintaxis, y por el otro, en la construcción audiovisual de las narraciones. En cuanto al primer aspecto, la preferencia por los párrafos y las oraciones breves que presentan por separado cada acción de los personajes o cada descripción de los objetos y los espacios, hacen que la lectura del texto se convierta en la “visión mental” de una sumatoria de imágenes, una sucesión de cuadros como fotogramas de una película. En lo que se refiere al segundo aspecto, la construcción de algunos de sus cuentos mediante una constante combinación de imágenes y sonidos convierte la materia verbal en la emulación de un producto audiovisual (Criach, 2015: 51).

Remitiéndonos a *Zama*, estos procedimientos se hacen patentes desde el comienzo. El extensamente citado y analizado pasaje en el que el autor describe el cuerpo de un mono muerto en el agua, sin descomponerse, sin terminar de alejarse de la orilla, en una posición intermedia que al mismo tiempo condensa el propio devenir del protagonista es un ejemplo claro de esa imagen que rápidamente se construye y de esa descripción “objetivamente observable”, que, envuelve todo el trayecto vital de don Diego de Zama.

Este habitar de distintos modos, entre el cine y la literatura nos permite una primera construcción de los hilos que se enlazan en la red de citas que habitan el guion que analizamos. Es desde esta hibridez que parece explicarse el encuentro entre estas tres personalidades, siendo el exilio la coordenada transversal y traumática que operó como condición de posibilidad.

### **A modo conclusión**

Como mencionamos al comienzo, este trabajo fue un primer acercamiento a la experiencia en el exilio de Aída Bortnik. Los materiales que habitan su archivo personal son múltiples y pueden permitirnos ampliar algunas cuestiones aquí esbozadas. A lo largo del escrito hemos reconstruido parte de sus redes afectivas como soporte fundamental para enfrentar el abismo que suponía la decisión de partir de Argentina. También hemos visto como esas redes fueron puntales para una inserción laboral que, no sin momentos angustiantes, le permitieron desarrollarse profesionalmente e incluso tener algún que otro año de disfrute del “duro caviar del exilio”.

En el recorrido emprendido logramos cruzar aspectos biográficos de la autora en sus años exiliares hasta ahora no reconstruidos con el particular modo en que esa experiencia se tradujo en su escritura. Ponderamos en este sentido, el carácter *contrapuntístico* de esta labor, donde lo vivido, en tiempo pasado, pero también en ese inestable presente, se ve trastocado y resignificado a la luz de la nueva latitud y cotidianidad a la que el exiliado se ve arrojado. Al mismo tiempo, la recuperación del guion de *Zama* nos permitió acceder a una mirada más profunda respecto al significado del exilio para Bortnik, a una interpretación que, tomando como puntapié una novela escrita en otro contexto y en referencia a un tiempo histórico

pretérito, arde en su presente para hablar de él sin dejar de situarlo en una larga duración de despojos, donde la experiencia individual es también colectiva e histórica. Donde también la espera es asfixiante.

Por último, al ser un guion cinematográfico, vinculado a una novela de un exiliado, la noción de red nos llevó a pensar incipientemente los puntos de encuentro entre los componentes de ese entramado. A pensar trayectorias cruzadas, puntos de encuentro y de fuga en los que haceres, formaciones, influencias e intereses de tres personajes tan distintos como Nicolás Sarquís, Antonio Di Benedetto y la misma Bortnik. Pero aún más, lo que puso de manifiesto esa red escrituraria, profesional y afectiva, es que indagar en un exilio conlleva inevitablemente implicar a otros que también atravesaron esa experiencia.

## Bibliografía

Ayala, Mario (2017): *Exiliados argentinos en Venezuela (1974-1983)*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Bocchino, Adriana (2006): "Exilio y desafío teórico: Cuando la escritura hace lugar al autor", *Orbis Tertius*, 11(12), pp.1-8.

Bocchino, Adriana (Coord) (2008): *Exilios y escrituras en América Latina*, Estanislao Balder, Mar del Plata.

Campo, Javier (2017): *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires.

Criach, Sofía (2015): "Discusiones en torno a las relaciones entre literatura y cine en la escritura experimental de Antonio Di Benedetto", *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 22, pp. 44-54.

Deffis de Calvo, Emilia (2001) "Ahí estábamos, por irnos y no: Exilio y novela argentina" ponencia presentada en el *XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp.153-159.

De Diego, José Luis (2003): *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis de doctorado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.

Del Olmo Pintado, Margarita (1999): "El exilio de la utopía: la transformación del exilio argentino en el contexto de la inmigración en España", *Revista de Indias*, LIX (26), pp. 509-520.

Didi-Huberman, George (2007): "El archivo arde" / "Das Archiv brennt", en Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Kadmos, Berlin, pp- 7-32. [Traducción de Juan Ennis para la cátedra de Filología Hispánica].

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

Falcón, Alejandrina (2015) "Exiliados argentinos en la industria editorial española: Representaciones, focos laborales y redes de solidaridad (1974-1983)", *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 19, pp.104-128.

Franco, Marina (2008): *El exilio*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Franco, Marina (2010): "Algunas reflexiones en torno al exilio en el pasado reciente argentino" en Franco, Marina Bohoslavsky, Ernesto, Iglesias, Mariana y Lvovich, Daniel (dirs). *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, UNGS-Prometeo, Buenos Aires.

Gallina, Andrés (2018): *Dramaturgia argentina en el exilio. Historia, poética y cartografía (1974- 1983)*. Tesis Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

González Martínez, Elda (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, pp 1-15.

Jensen, Silvina (2007): *La provincia flotante*, Fundació Casa Amèrica Catalunya, Barcelona.

Mira Delli-Zotti, Guillermo y Osvaldo, Fernando (2003): "El flujo que no cesa: aproximación a las razones, cronología y perfil de los argentinos radicados en España (1975-2001)", *HAOL*, Núm. 2 (Otoño), pp. 31-43

Néspolo, Sofía (2017): "La película que no fue. Entrevista a Nicolás Sarquís", *El hilo de la fábula*, 17, pp. 199-206.

Pollarolo, Giovanna (2011): "El guion cinematográfico, ¿texto literario?", *Lexis*, XXXV(1), pp.289-318.

Rama, Ángel (1978): "La riesgosa navegación del escritor exiliado", *Nueva Sociedad*, 35.

Saer, Juan José (2014): *Concepto Ficción*, Seix Barral, Buenos Aires.

Said, Edward (2013): *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor*, Debate, Barcelona

Yankelevich, Pablo (2010): *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México. 1974-1983*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

## Documentos

Zama: presentación y síntesis del proyecto cinematográfico basado en la novela homónima de Antonio Di Benedetto para la película que sería dirigida por Nicolás Sarquís. Caja: Cavar un foso/Sólo pienso en Nosotras. *Archivo personal Aída Bortnik*. 1977

Tratamiento de Zama escrito a máquina y manuscrito. Caja: Cavar un foso/Sólo pienso en Nosotras. *Archivo personal Aída Bortnik*. 1977

Currículum Vitae de AB. Caja: Cavar un foso/Sólo pienso en Nosotras. *Archivo personal Aída Bortnik*. 1977.

Entrevista en Revista Teatro, Año 5, N°19. Caja: Primaveras. *Archivo personal Aída Bortnik*. 1985

### **Entrevistas**

Aída Bortnik. Entrevista realizada por Susana Skura el 12 de febrero de 2009. Disponible en Memoria Abierta-Archivo Oral.