

► Nuevos horizontes

Figuras del destierro

Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988)

Paula Rodríguez Marino



RÍO NEGRO
UNIVERSIDAD NACIONAL



Colección Nuevos Horizontes

**Figuras del destierro.
Narraciones del exilio
en el cine argentino (1978–1988)**



Figuras del destierro

**Narraciones del exilio
en el cine argentino (1978–1988)**

Paula Rodríguez Marino

Tesis para optar por título
de Doctor en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Rodríguez Marino, Paula

Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978–1988). – 1a ed. – Viedma : Universidad Nacional de Río Negro, 2013.

E–Book.

ISBN 978-987-27739-8-4

1. Cine. I. Título

CDD 302.23

Fecha de catalogación: 00/00/2013

© 2013, Universidad Nacional de Río Negro

<http://www.unrn.edu.ar>

publicaciones@unrn.edu.ar

© 2013, Paula Rodríguez Marino

Foto de tapa: "Railroad Tracks", de Mercale. <http://www.sxc.hu>

Diseño y maquetación: Ignacio J. Artola / Gastón Ferreyra

Este libro se realizó con software libre en entorno GNU/Linux: Sigil, LibreOffice, Inkscape, Gimp.

Para la composición se utilizaron las fuentes tipográficas: Source San Pro y Gentium.



Usted es libre de: Compartir – copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente esta obra bajo las condiciones siguientes:

- **Atribución** — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).
- **No Comercial** — No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin Obras Derivadas** — No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Licencia Creative Commons Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 2.5 Argentina.

Resumen

Esta tesis analiza las representaciones cinematográficas sobre el exilio y la figura del exiliado en el cine argentino producido en el exterior y en el país entre 1978 y 1988. Para ello, se seleccionó un conjunto de diez filmes: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) de Fernando Solanas, *Mirta de Liniers a Estambul* (1987) de Jorge Coscia y Guillermo Saura, *Las veredas de Saturno* (1986) de Hugo Santiago, *Reflexiones de un salvaje* (1978) de Gerardo Vallejo, *La amiga* (1987) y *Amigomío* (1988) de Jeanine Meerapfel, *El rigor del destino* (1986) de Gerardo Vallejo, *Los días de junio* (1986) de Alberto Fisherman, *El amor es una mujer gorda* (1988) y *Volver* (1982) de David Lipszyc. Este corpus se leerá en contraste con novelas, poesías y otros filmes que, en tanto materiales secundarios, servirán para determinar si hay características específicas en estas narraciones sobre el exilio que las diferencie de filmes del mismo período, así como de otros que representan la desaparición forzada de personas, la apropiación ilegal, la tortura y la prisión política. En este marco, se distingue el “exilio existencial” (el exilio como una especie de identificación identitaria) y el “exilio circunstancial” (es decir, la salida del lugar de origen o de residencia permanente por motivos políticos). A partir de estas diferenciaciones, se indagará el traspaso de la figura del militante a la del intelectual. Asimismo, nos proponemos dar cuenta de representaciones y figuraciones del exilio y de los exiliados, a partir de la concepción del cine como “maquinaria figurativa” (Jameson, 1995), atendiendo además a los modos en que esta maquinaria opera sobre los sentidos del pasado reciente. Para ello, el cine será considerado como uno de los generadores de narraciones que permiten simbolizar y, a su vez, subjetivar los trabajos de duelo sobre la represión ilegal del Terrorismo de Estado.

La perspectiva de abordaje teórico-metodológica sigue a los estudios en Comunicación y Cultura, y los combina con la Crítica cultural. De esta forma, se propone una reflexión sobre la historia cultural, específicamente, sobre la cinematográfica argentina, el análisis cinematográfico y el estudio de las migraciones. Para ello, reformulamos la noción de maquinaria figurativa, lo que nos permitirá evitar una lectura alegórica del exilio, diferenciándonos así de miradas que han dominado el análisis entre cine y política, y entre exilio y cultura, hasta el momento.

Abstract

This thesis analyses the cinematographic representations about exile and the figure of the exiles in the Argentine cinema produced between 1978 and 1988 in the country and also in abroad. The corpus is: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) by Fernando Solanas, *Mirta de Liniers a Estambul* (1987) by Jorge Coscia y Guillermo Saura, *Las veredas de Saturno* (1986) by Hugo Santiago, *Reflexiones de un salvaje* (1978) by Gerardo Vallejo, *La amiga* (1987) y *Amigomío* (1988) by Jeanine Meerapfel, *El rigor del destino* (1986) by Gerardo Vallejo, *Los días de junio* (1986) by Alberto Fisherman, *El amor es una mujer gorda* (1988) and *Volver* (1982) by David Lipszyc. The study includes also references to novels, poetry and others films as secondary material of analysis, in order to determine if there are specific characteristics to narrate the exile process in the films of the corpus. Other questions will be if the comparative mode allows to differentiate the films made between late 1970's and almost the end of the next decade. Also explores the differences between the representation of exile another consequences of the State Terrorisms such as forced disappearance of people, torture, political prison and illegal appropriation of Childs.

Our analysis differentiates between “existential exile” (exile as a kind of identity identification) “circumstantial exile” (the forced departure of the homeland or the country of permanent residency due to political reasons), which will allow us understand the transition from the revolutionary militant to the intellectual. Other of the main objectives is to study the representations and figurations of exile and the exiles using the conception of cinema as “figurative machinery” (Jameson, 1995) and try to understand how this machinery makes and elaborates the senses about the recent past. In this way, the cinema will be considered as one of the main cultural producers of narrations that symbolize and permits to subjectivized the mourning derives from the consequences of the illegal repression. The theoretical and methodological approach follows the studies in Communication and Culture and also combines it with Cultural Critic and Cultural History, in order to understand the Argentinean cinematography. Therefore, we include the category of “figurative machinery” (Jameson, 1995) as a strategy to avoid the allegorical interpretation of exile, very frequent in the analysis of politics, cinema, exile and culture.

*A Celia y a Sebastián, porque cada uno,
a su manera, mantiene lo que para mí es crucial,
a pesar de partidas y regresos.*

A los militantes exiliados y a sus hijos.

Agradecimientos

A Mirta Varela, por su guía, apoyo y paciencia; a Leonor Arfuch, por su bonhomía, sostén y ayuda; a Tamara Falicov, por los consejos y los hallazgos bibliográficos; a Alejandra Szir, por las lecturas atentas de otras versiones; a Valeria Mikolaitis, porque escuchó pacientemente los esbozos de esta investigación; a Susana Goldberg, por la hospitalidad. A mis alumnos y a los compañeros de los proyectos UBACyT “Cuerpo y sensibilidad en la década de setenta” e “Identidades narrativas: ética, estética y política”. A Tzvi Tal, por correcciones, comentarios y contactos. A Silvina Jensen, porque su trabajo pionero posibilitó el mío y por su generosidad inusual. A Ana Amado, Elizabeth Jelin, María Rosa del Coto, María Graciela Rodríguez, Estela Valverde y Michael, por los intercambios, preguntas y comentarios.

A la Universidad de Buenos Aires, por la beca doctoral UBACyT, sin la cual esta tesis y el Doctorado no habrían sido posibles. A Pablo Alabarces, director de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales, por soluciones rápidas y bien humoradas. En especial, a Alba, Libertad, Marcelo y Ana de la Secretaría de Investigación, por su ayuda inestimable, y su prontitud y eficiencia para resolver cualquier problema y para realizar todo trámite. A Andrea Carri, por su apoyo cariñoso. A los compañeros no docentes del Biblioteca Sánchez Bustamente por su colaboración en mis búsquedas y préstamos. A mis compañeros de Seminarios de Posgrado, por los intercambios de dudas y datos. A la Dirección de la Carrera de Ciencias de la Comunicación: Damián Loreti, Guillermo Mastriani, Gerardo Halpern y Diego de Charras, porque estuvieron presentes brindando su asistencia. A Sandra Valdetaro y a Lila Luchessi, por el sostén. A mis colegas docentes y no docentes de la Universidad Nacional de Río Negro en Viedma; a Valeria Añón, por el aliento en el último tramo.

A Sebastián, porque encontró lo que faltaba justo a tiempo. A Celia, por su tolerancia y resistencia para acompañarme en cada paso para sortear la enfermedad, las mudanzas forzadas, las ausencias y las penurias, sin perder la capacidad crítica.

A todo ellos y a muchos más, mi reconocimiento por permitirme tener tanto que agradecer.

Índice

INTRODUCCIÓN: EL CAMINO HACIA EL EXILIO.....	19
i.a. La representación del exilio en el cine argentino.....	20
i.a.i. La figura del exiliado.....	21
i.b. Consideraciones metodológicas.....	22
i.b.1. La perspectiva de abordaje.....	22
i.b.2. Periodización y corpus.....	23
CAPÍTULO I. EXILIO Y REPRESENTACIÓN: APROXIMACIONES A UN PROBLEMA	25
I.a. La problemática definición del exilio.....	25
I.a.1. Destierro y ostracismo.....	27
I.a.2. Asilo y refugio.....	28
I.a.3. El exilio en nuestro corpus.....	30
I.b. Cine y exilio: entre la ausencia y los fragmentos.....	31
I.c. Representación: algunas aproximaciones	34
I.c.1. Cine y representación.....	34
I.c.2. Lo transicional.....	36
I.c.3. Figuras y figuración.....	37
I.d. Cine: maquinaria figurativa	38
I.d.1. Cronotopo: breves definiciones.....	39
CAPÍTULO II. GENEALOGÍA HISTÓRICO-CULTURAL.....	41
II.1. Modalidades del exilio: la figura del exiliado.....	41
II.2. El exiliado: ¿revolucionario o militante?.....	43
II.3. Exilios, continuidades, desplazamientos.....	45
II.4. Migraciones, alteridad y exilio.....	48
II.5. Experiencias solitarias y visiones colectivas.....	52
CAPÍTULO III. DESPLAZAMIENTOS.....	57
III.1. Premoniciones de la partida.....	57
III.2. <i>Invasión</i> : antesala del exilio.....	60
III.3. <i>Los hijos de Fierro</i> y <i>Reflexiones de un salvaje</i> : entre el tercer cine y el clima emocional en actos.....	63
III.3.1. <i>Reflexiones de un salvaje</i> y el cine de Gerardo Vallejo.....	63
III.3.2. <i>Los hijos de Fierro</i> y el cine de Fernando Solanas.....	64
III.4. Dos tradiciones y dos caminos.....	66
III.4.1. <i>Los hijos de Fierro</i> : exilio y resistencia.....	67
III.4.2. <i>Reflexiones de un salvaje</i> : un filme del exilio.....	69
III.5. Montaje: clima emocional en actos.....	71

CAPÍTULO IV: ESPACIOS Y ESPECIALIDADES.....	73
IV.1. Los espacios de transición / espacios transicionales.....	73
IV.2. Ubicaciones y emplazamientos.....	74
IV.2.1. Ubicaciones de reposo.....	74
IV.2.1.1. Dormitorios y habitaciones.....	74
IV.2.1.2. Casas y livings.....	77
IV.2.1.3. Cementerios.....	78
IV.2.1.4. Hoteles.....	80
IV.2.2. Emplazamientos de permanencia transitoria.....	81
IV.2.2.1. Plazas.....	81
IV.2.2.2. Cafés, bares, restaurantes.....	83
IV.2.3. Ubicaciones de paso: calles y medio de transporte.....	85
IV.2.3.1. Calles.....	85
IV.2.3.2. Medios de transporte	88
IV. 2.3.2.1 Autobuses.....	89
IV. 2.3.2.2 Aviones	90
IV. 2.3.2.3 Automóviles	90
IV. 2.3.2.4 Trenes	91
IV. 2.3.3. Aeropuertos.....	92
IV. 2.3.4. Estaciones de tren	95
CAPÍTULO V. FORMAS DE LA HISTORIA.....	99
V.1. La lógica de la presencia–ausencia.....	99
VI.1.1. La presencia de lo ominoso en el espacio fílmico: fuera del cuadro y fuera del campo.....	101
V.2. Presencias ominosas dentro del espacio fílmico.....	102
V.2.1. La figura del doble.....	103
V.2.2. La figura ominosa del exiliado y el ausente.....	105
V.2.3. El tango: figuración de lo ominoso.....	106
V.3. La historia y el exilio en el “cuadro” y en el “campo”.....	108
V.3.1 La historia dentro del cuadro cinematográfico.....	110
V.4. La historia fuera del campo y fuera de cuadro cinematográfico.....	115
CAPÍTULO VI. DEVENIRES.....	119
VI.1. Sincronías y asincronías	119
VI.1.1. Tramas del exilio: asincronías.....	122
VI.2. Voces del exilio.....	123
VI.3. Música intradiegética: afectos y cronotopos cerrados.....	127
VI.4. Música extradiegética, y nostalgia.....	128
VI.5. Sonidos extradiegéticos y distopía.....	137

VI.6. Lenguas y acentos: palabras de extranjeros.....	142
VI.6.1. ¿“Cine acentuado” / Cine con acento?.....	142
VI.6.2. Acentos, idioma y lengua.....	143
VI.6.3. El cine con acento y el cine acentuado	147
VII. PALABRAS FINALES.....	149
VII.1. Disyuntivas entre exilio político y emigración forzada.....	149
VII.2. Pasajes/transiciones.....	150
VII.3. La maquinaria figurativa: cine, exilio e historia argentina.....	150
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	153
IX. ANEXOS.....	161
IX.1. Corpus y fichas técnicas.....	161
IX.1.1. Corpus.....	161
IX.1.2. Fichas técnicas.....	161
IX.1.3. Resúmenes argumentales.....	167
IX.2. Breve cronología cultural de la representación del exilio.....	169

*He sido un hombre afortunado,
en la vida nada me fue fácil.*

Sigmund Freud

Introducción

El camino hacia el exilio

“El exilio es un lente de aumento”

Cristina Peri Rossi, *El exiliado*

Esta investigación está abocada al análisis de las representaciones del exilio político y las configuraciones del exiliado en un corpus específico de relatos fílmicos argentinos de las últimas décadas. La pregunta central es por la representación; por ello, dejaremos de lado el estudio de los actores sociales y las multiplicidades que la migración forzada ha tenido para ellos, aunque esto formará parte del contexto general con que se encara este trabajo.

La representación del exilio en el cine (como en la literatura ficcional, el teatro y la poesía) es determinante en las definiciones del exilio. En ese marco, nuestra perspectiva busca cuestionar la definición del “exiliado” sólo como quien mantiene la lucha antidictatorial y continúa participando políticamente con vistas a modificar la situación socio-política en el país de origen (Franco y González, 2004; Shain, 1990 y 1988). De hecho, para nuestra investigación resulta preciso atender a cierto tipo de narrativas que, despolitizando al exilio y equiparándolo a un viaje iniciático o un periplo, construyen una distinción de complejas implicancias entre el exilio político y la migración no forzada.

En este marco, uno de nuestros objetivos centrales será diferenciar la representación del exilio político de otro tipo de desplazamientos. Contra un relato sostenido por cierta genealogía cultural de las representaciones del exilio en la historia argentina, no creemos que el desplazamiento forzado por razones políticas sea simplemente metonimia de la desaparición forzada personas. En cambio, afirmamos que es preciso analizar estas representaciones en su heterogeneidad y complejidad, para dar cuenta de las múltiples inflexiones del exilio y de la figura del exiliado. De allí que, a lo largo de este trabajo, distingamos entre “ostracismo”, “desarraigo” y “asilo” (cfr. capítulo I), nociones con las que se emparentan las representaciones ficcionales del exilio, pero que presentan el problema de caracterizar el exilio como un mero deseo o una decisión individual, ajena a presiones y persecuciones. En cambio, en el exilio político tal como es representado, no parece existir la posibilidad del “desexilio”: parece ser una experiencia sin final. Por eso, la clave interpretativa utilizada para el análisis de la producción cultural que esgrimimos tiene como premisa criticar tanto a la metáfora botánica del exilio como deshacer la línea de interpretación que asume que el exilio tiene un final, en tanto “des”-exilio.

i.a. LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO EN EL CINE ARGENTINO

En esta tesis se analizarán las modalidades de representación del proceso de exilio en el cine argentino realizado en el país y en el exterior entre 1978 y 1988. Las razones de la elección de este período se vinculan a la hipótesis de que la cronología de representaciones cinematográficas del exilio se inicia con *Reflexiones de un Salvaje* (1978), rodada en España durante el exilio del cineasta argentino, y culmina con *El amor es una mujer gorda* (1988), que cierra un tipo de producción sobre el exilio e inaugura la fase siguiente. Entre 1978 y 1988, es posible establecer reiteraciones de figuras y tópicos que ponen en escena dos concepciones básicas: la del exiliado y la del migrante no político. Con esto como marco, en nuestro trabajo se dará cuenta de las figuras del exiliado y las representaciones del exilio en relación con ciertas transformaciones socio-culturales, como la transición de la figura del militante a la del intelectual comprometido (Gilman, 2003). Además, se tratará la primacía de la figura del intelectual crítico para escenificar al exiliado y también la ya mencionada ambigüedad del concepto de “exilio”, que en las últimas décadas también se ha utilizado para designar el “exilio económico”, “existencial” y del “miedo”, entre otros.

Además, entendemos que, entre 1978 y 1988, se pusieron en escena dos grandes miradas respecto de la representación de los exiliados: por un lado, el rechazo de las figuras descalificatorias aplicadas a ellos y la afirmación de una literatura fracturada (Sarlo, 1987); por el otro, la afirmación de un escenario cultural desolado (Jensen, 2003). De estas posturas se desprenden otras: la visión del exilio como una emigración continuada y sin final, o bien la renegación (Klein, 1985) de la emigración como una consecuencia de la vida política, social y cultural. Así, los quiebres, huecos narrativos y repeticiones canónicas propias del cine retoman las conceptualizaciones de sentido común sobre las figuras de los exiliados. De hecho, algunos de estos indicios pueden atribuirse a la revisión de interpretaciones sobre el pasado reciente, ya identificables en el cine desde mediados de la década de 1980.

Entonces, nuestra propuesta consiste en estudiar las heterogéneas formas de representación de la figura del exiliado debido a la última dictadura militar en el cine argentino. Si bien la representación cinematográfica presenta características específicas, otro tipo de relatos (los testimonios, los discursos de la prensa masiva, la literatura o el teatro) también forman parte fundamental de la dimensión representacional del exilio y constituyen el contexto en el cual se inserta nuestro corpus. Para el análisis, consideramos al cine como una “maquinaria figurativa” (Jameson, 1995) sobre los sentidos del pasado y como un potencial espacio público de intervención de formas subjetivadas de narrar las “experiencias límite” (Pollak y Heinich, 1986; Van Alphen, 1997 y 1999). Por ello, sostenemos que las narraciones acerca del pasado constituyen parte de los trabajos de duelo (Ricoeur, 1999; Jelin, 2002).

A partir de aquí, caracterizaremos las representaciones cinematográficas del exilio, enfatizando el análisis de recursos y procedimientos, a partir de la concepción de la figura del exiliado como articulador de “figuras de la derrota” y de las “lógicas de la presencia-ausencia”, utilizadas para representar las consecuencias de la violencia política y de la represión estatal a partir de 1976. Las derrotas sufridas se refieren a diferentes proyectos de país que, en la narración cinema-

tográfica, son confrontados por medio de los personajes. En cuanto a la segunda categoría, la presencia de la “pérdida” en estos filmes tiene como función poner en escena una concepción de la experiencia del exiliado y marcar las dificultades del trabajo de duelo. Nos referimos a la “lógica de la ausencia-presencia” porque creemos que resume parte de la construcción cinematográfica del exiliado en tanto presencia corporal que vuelve inevitable la confrontación con distintas formas de ausencia. El reconocimiento de esta lógica permite establecer vínculos entre las producciones que intentan quebrar los códigos más clásicos, hegemónicos y realistas del cine.

i.a.i. LA FIGURA DEL EXILIADO

El exiliado (entendido en términos de una modulación identitaria específica) ha tenido una visibilidad destacada en las producciones culturales en general (literarias, periodísticas o cinematográficas). Dado que nuestra principal pregunta es por la representación, nos referimos aquí al exiliado como figura en el cine y omitiremos otro tipo de tratamiento sobre la producción argentina en el exilio, así como sobre la actuación del exiliado en organismos y/o instituciones. Nos interesa centrarnos en esta dimensión debido a que, en la Argentina, la cantidad de trabajos que abordan sistemáticamente las formas de representación cinematográficas de la figura del exiliado por motivos políticos y que vinculan las figuras a través de las cuales se los representa como posición identitaria con la concepción de la memoria como trabajo (Jelin, 2002) es relativamente escasa.¹

Más allá de los análisis específicos acerca del cine, desde la crítica literaria y la crítica cultural la condición de extranjería ha sido frecuentemente asociada al exilio y al plurilingüismo, en especial en los trabajos que se ocupan de la producción cultural durante el periodo dictatorial (cfr, Gramuglio, 1981 y Kaminsky, 1999). Si bien la figura del exiliado puede funcionar como alegoría de una noción de identidad que, en la Argentina, es entendida como “extranjería”, creemos que el análisis de las formas de representación del exilio asociada a una puesta en imágenes de experiencias traumáticas no debe eludir las referencias a las características históricas específicas. En definitiva, a través de las figuraciones del exilio, nuestro trabajo se preguntará acerca de las posibilidades específicas del cine como forma de representar las experiencias traumáticas y el trabajo de duelo. El análisis de recursos formales y estéticos nos llevará a indagar en qué medida se trata de formas, históricamente situadas, de concebir la identidad y la pertenencia nacional. De allí surge la necesidad de estudiar la representación del exiliado en relación con la construcción cinematográfica de territorios y espacios geográficos en el proceso de exilio. Esto se vincula con ciertos tópicos de la partida y el regreso, recurrentes en las representaciones literarias y cinematográficas de los exiliados durante los primeros años de la posdictadura.

Se privilegian entonces ciertos sentidos sobre la identidad de los exiliados a través de la puesta en escena de una territorialidad fracturada por la experiencia del exilio. En las narrativas cinema-

¹ En relación con el análisis de la producción cultural y del exilio pueden mencionarse los trabajos de Jensen (1998 y 2000), quien no se refiere al cine pero se ocupa de la problemática de la memoria, y los de Oubiña (1994), Naficy (2001) y Tal (2000; 2001) que abordan el proceso de exilio argentino durante la última dictadura militar.

tográficas, esos tópicos se articulan con el lugar que el exiliado ocupa en las películas: como parte de la justificación narrativa, como argumento o tema, o bien como alegoría o metáfora de otras experiencias límite. Puesto que, en el material a analizar, se encuentran ciertas anticipaciones con respecto a “lo decible” de una época, que opera con antelación a las narraciones del “nuevo cine militante” y del realismo social del “nuevo cine argentino”, ésta será también una de las dimensiones en las que haremos foco. No obstante, también es cierto que en algunas producciones cinematográficas se habrían minimizado y velado las consecuencias de la represión y de la violencia política, al representar al desplazamiento forzado como “exilio dorado” (Brocato, 1986) o como privilegio, construyendo entonces aquello que denominamos “lítotes del exilio”. Vemos entonces que las representaciones pueden ser variables y contradictorias, incluso para una misma figura.

i.b. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

i.b.i. LA PERSPECTIVA DE ABORDAJE

El enfoque teórico–metodológico se ubica en la perspectiva de “Comunicación y Cultura”. La ubicación en esta área de trabajo permite concebir a la comunicación como un entramado de significaciones que se revela en las producciones culturales y para la cual importan las condiciones de representación que un medio masivo posibilita como parte de su historia específica. Además, permite concebir la cultura como el elemento central en la formación de procesos comunicacionales y productos mediáticos. Esta tesis, que se inserta entre la historia de la cultura y el análisis cinematográfico, enfatiza la relación entre cinematografía y exilio, algo descuidado en los estudios específicos. Para ello, retomamos algunas de las características del cine como maquinaria figurativa (Jameson, 1995), que hace visible lo invisible y convierte un relato presentado por personajes individuales en modo de representación de procesos colectivos. Desde esta perspectiva, el cine funciona, de manera privilegiada, a través de figuras como la metáfora y la metonimia, antes que por medio de la alegoría (cf. Jameson, 1995), y los procesos centrales por los cuales opera son los de sustitución, desplazamiento y condensación. Esta maquinaria figurativa funcionaría como articuladora de lo que denominamos “figuras del destierro” en las representaciones cinematográficas del exilio.

En cuanto al tratamiento del corpus fílmico, el abordaje privilegiará el análisis particular de ciertas escenas y secuencias específicas, centrándonos en los procedimientos de espacialización del tiempo y temporalización del espacio, así como la ubicación de procesos históricos dentro o fuera del cuadro fílmico. En el mismo sentido, abordaremos la lógica de la presencia–ausencia como una forma de presencia de lo ominoso en la representación del exilio. Tanto la propuesta de nociones propias elaboradas para este análisis como la “lógica de la ausencia–presencia”, el “emplazamiento del exilio” y la “memoria airada”, como otras que fueron tomadas de autores que ya las habían utilizado como la de “cronotopo del exilio” (Naficy, 2001) compondrán el conjunto de categorías utilizadas para dilucidar las representaciones del exilio y las figuras de los exiliados entre 1978 y 1988. A estas se suman otras nociones de otros autores, adaptadas al estudio de este caso particular como es el caso de la “política de la representación y de la rememoración del exi-

lio” (Hebbard, 1987). Estas nociones nos permitirán dilucidar si existen características específicas de la representación del exilio en nuestro corpus.

Entonces, a partir de estos presupuestos, se intentará responder las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo, por medio de qué recursos narrativos y formales, se representan las experiencias traumáticas en los medios audiovisuales? ¿Cómo se representan las fracturas y quiebres de las identidades personales? ¿Cuáles son los recursos estéticos que utiliza el cine para relatar el pasado y qué significaciones produce al respecto? ¿De qué manera el cine y los medios audiovisuales dan lugar a procesos de subjetivación y objetivación de la narración de experiencias sociales, colectivas, grupales? En el cine argentino de la reinstalación de la legalidad democrática, ¿existen figuras o motivos privilegiados para representar ese pasado? En dicho contexto, ¿es el exilio uno de ellos?

Por último, en términos de perspectivas de análisis, identificamos dos grandes estrategias que pueden reconocerse en la narración del proceso de exilio y la representación de la figura del exiliado: una que remite a la narración cinematográfica clásica, apegada al realismo; otra, más metafórica o alegórica, que refiere a estrategias que se pretenden cercanas a la política de autor o al cine de vanguardia. A partir de allí, sostenemos que son tres las estrategias centrales en la representación y figuración del exiliado: la primera combina el exilio político con la emigración o bien mantiene cierta ambigüedad; la segunda utiliza al exiliado como estrategia para representar la desaparición; la tercera asocia a los exiliados de la última dictadura militar a exilios anteriores, para inscribirlos en una serie histórica y sistemática de desplazamientos y expulsiones. Todas ellas son de utilidad para el análisis de las representaciones de los exiliados como posición identitaria y se combinan en las películas seleccionadas.

i.b.2. PERIODIZACIÓN Y CORPUS

En función del tipo de abordaje y de las principales preguntas de esta investigación, se elaboró el siguiente corpus de filmes: *Reflexiones de un salvaje* (1978) de Gerardo Vallejo, *Volver* (1982) de David Lipszyc; *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) de Fernando Solanas; *Los días de junio* (1986) de Alberto Fisherman; *Las veredas de Saturno* (1986) de Hugo Santiago; *Mirta de Liniers a Estambul* (1987) de Jorge Coscia y Guillermo Saura; *Reflexiones de un salvaje* (1978) y *El rigor del destino* (1986) de Gerardo Vallejo; *El amor es una mujer gorda* (1988) de Alejandro Agresti, *La amiga* (1987) y *Amigomío* (1988) de Jeanine Meerapfel.

Esta selección responde a que entendemos que las representaciones del exilio comienzan durante la dictadura, en el año 1978, en *Reflexiones de un salvaje*, y tienen como punto de clivaje el año 1988, ya que consideramos que es en *El amor es una mujer gorda* donde se inaugura lo que será constante en filmes posteriores: la ligazón del exilio no sólo con otras consecuencias de la violencia estatal, sino también con la política económica de gobiernos democráticos posteriores. Además, se trata del momento en el que aparece la historia de los hijos de exiliados casi en el mismo plano que la de sus padres, como producto de la militancia.

El material fílmico secundario, utilizado con preferencia para contrastar con el corpus, está conformado por *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, *Los hijos de Fierro* (1972–75) de Fernando Sola-

nas, *Sur* (1988) de Fernando Solanas, *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain (1991), *Vidas Privadas* (2002) de Fito Páez y *Hermanas* (2004-5) de Julia Solomonoff. Además, debido a la continuidad temática y diacrónica de la representación del exiliado en el cine, se vuelve necesario remitirnos a algunos filmes realizados antes de la dictadura militar, así como extendernos a producciones posteriores a la reinstalación democrática. Señalamos como momento inicial en la representación del exiliado ligado a la última dictadura a *Los hijos de Fierro* (que hace referencia al exilio político desde 1975-76 a través de exilios anteriores y de la persecución como motivos de la partida) y tomamos a *Un lugar en el mundo* como un avance sobre las consecuencias del retorno de los exiliados (a pesar de que se había tratado en producciones anteriores).

Este corpus se complementa con materiales secundarios, literarios, fundamentales en cualquier caso para comprender las diversas modulaciones de la representación del exilio y el exiliado. Seleccionamos las novelas *Conversación al Sur* de Marta Traba (1981); *Primavera con una esquina rota* (1982) de Mario Benedetti, *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso, *Novela negra con argentinos* (1991) y *Realidad nacional desde la cama* (1990) de Luisa Valenzuela; *Exilios* (1984) de Osvaldo Bayer y Juan Gelman; *Cosmogonías* (1988) de Cristina Peri Rossi; “Bajo la lluvia ajena. (Notas al pie de la derrota, Roma. Mayo 1980)” (1994) de Juan Gelman, entre otras. Dicho material secundario permitirá cotejar algunas de las hipótesis, también será útil para el estudio del lugar que ocupan la lengua y los acentos en los filmes (como veremos en el capítulo VI). En tanto, se recurrirá de manera predominante a la comparación con material fílmico en las indagaciones sobre posibles transformaciones en los tópicos de la partida y el regreso, y al identificar las figuras atribuidas a las mujeres y varones exiliados en términos de género. En definitiva, a través del material secundario y de su relación con el corpus se tratará de definir la figura del exilio como condición política y circunstancial, y el exilio concebido como parte de una identidad cultural, más allá de la política.

Capítulo I

Exilio y representación: aproximaciones a un problema

“En el exilio, el hogar es siempre provisorio.”

Edward Said, *Reflexiones sobre el exilio*

I.a. LA PROBLEMÁTICA DEFINICIÓN DEL EXILIO

Se ha señalado con insistencia la dificultad de definir el exilio, así como de diferenciarlo de otro tipo de migraciones, voluntarias, entre las que suele incluirse la laboral, la económica y la profesional o el desplazamiento por cuestiones religiosas.² Una de las corrientes destacada a la hora de determinar qué es el exilio y quiénes son los exiliados es la que combina la auto designación de los actores sociales con la idea de una pluralidad de exilios, evitando así la expresión “el exilio argentino” (Franco, 2008: 19). La propuesta es utilizar el término “exiliados” en plural para conservar “el carácter heterogéneo y complejo del fenómeno emigratorio, tanto en un sentido sociocultural como político-ideológico y preservar las diferencias subjetivas y de experiencia vital” (Franco, 2008: 19). Se trata de reformular “la dimensión migratoria de todo exilio” (Franco, 2008: 19) porque se rechaza la inclusión del exilio dentro del estudio macropolítico de otros movimientos migratorios, y de utilizar, entonces, el término “exiliados” para responder a la autodesignación de los actores sociales. No obstante, más allá de sus posibilidades, esta perspectiva presenta dos problemas: la que supone la designación que los actores sociales se otorgan a sí mismos como principio para sustentar la definición, por un lado; la focalización en las experiencias de esos actores, lo cual limita la atención hacia las representaciones socio-culturales, por el otro.

A esto se suma la necesidad de diferenciar la noción de “exiliado” de otros conceptos cercanos, como “refugiado” y “asilado”. En el primer caso, tanto Jensen (2004) como Franco (2008) coinciden en limitarla a quienes recibieron el tratamiento y estatuto oficial de “refugiados” por parte de la ACNUR. De la misma forma, consideramos que el término “asilado” debe responder a las características jurídicas que lo definen y le dan origen. A diferencia del término “exiliado”, los de “refugiado” y “asilado” no son conceptos políticos ni provenientes de los estudios migratorios, sino otorgados por vía legal por organismos internacionales y que, en muchas ocasiones, dependen también del lugar posible o futuro de residencia.

Concepciones más amplias del exilio retoman cuestiones económicas, políticas y psicológicas, por lo que el término sería aplicable a cualquier persona compelida a dejar su tierra natal, por motivos diversos. En otros trabajos se llega a afirmar que no hay diferencia esencial si el exiliado

² Véanse al respecto Shain (1988; 1989) y, en el ámbito local, Jensen (2004) y Franco (2008). También se destaca el trabajo inicial de Tabori (1972) y el posterior de Groppo y Dreyfuss (1996).

es expulsado o si toma la decisión de abandonar el lugar. La categoría de “estatuto del exilio” (Tabori, 1972: 37) rescata la movilidad y dinámica de la condición del exilio que permite la transformación de un exiliado en emigrante o de un emigrante en exiliado, según los procesos sociopolíticos en el país de origen y el impacto psicológico. Esta perspectiva se torna aún más confusa al incluir en el exilio los esfuerzos de asimilación hacia la sociedad y el país receptor, la necesidad de aceptación del exiliado, y el interés y la afección por su tierra de origen, lo cual conformaría la “contribución del exilio” y/o “del exiliado” (Tabori, 1972: 38). Otras miradas marcan como factor diferencial la imposibilidad de retornar al país por propia voluntad, debido a algún tipo de restricción impuesta en el territorio de origen (Groppo y Dreyfus, 1996; Shain, 1988). La condición de exiliado tendría, aquí, un sentido político, y supondría la voluntad de los exiliados de tener un rol activo en el ámbito político.

Otro conjunto de acepciones relacionadas con el exilio tiene como eje el carácter semántico y cronológico: “emigrante” y “émigré” corresponden a conceptualizaciones anteriores al siglo XX. Ambos vocablos “suponen una forma de traslado que depende de un sistema político antes que de una emigración a raíz de algún tipo de amenaza impersonal, como un desastre natural o una hambruna” (Tabori, 1972: 23).³ En otro sentido, durante el siglo XX en Europa el exilio puede ser pensado como el “espacio político de la emigración” que, sin embargo, existiría en la medida en que es una posibilidad de la construcción del espacio nacional, que desafía las bases del Estado-nación (Dufoix, 1996: 55). No obstante, en este trabajo, por el contrario, consideramos que lo que Shain y Dufoix denominan “exilio” es en realidad el destierro en su acepción antigua; por lo tanto, sostenemos que el exilio es posible en tanto posterior a la configuración estatal y nacional.

En el contexto nacional, las reflexiones acerca del exilio también son de larga data. En términos generales, en los estudios sobre el exilio es característica la mención de la “provincia flotante” con la que se identificaba a la “Generación del '37”: desterrados y emigrados voluntarios del gobierno de Rosas.⁴ En la historia argentina del siglo XX, otra figura fundamental encarnó la heroicidad y la resistencia: Juan Domingo Perón (Franco, 2008: 18). Además, una figura que, en el ámbito cultural, configuró la visión del exilio distanciado del sufrimiento cotidiano es la de un no exiliado, Gardel, quien se constituye en tal por su muerte accidental en su viaje a Colombia. En cualquier caso, recordemos que, como señalamos en la introducción, las representaciones de esos exiliados argentinos en la esfera cultural en general y en el cine en particular no tienen por qué validar, legitimar ni denostar la actuación de los exiliados.

Desde los estudios más recientes acerca del exilio de los argentinos a partir de 1974/76, José Luis de Diego (2003), al igual que Jensen (2003) y Franco (2008), remarcan la imposibilidad de esta-

³ Salvo indicación en contrario, todas las traducciones son nuestras.

⁴ A partir de 1976, predominan dos perspectivas: la que rechazaría la idea de la historia argentina como una continuidad de exilio, por ende, se opone a la noción de “provincia flotante” que estaría sustentada en la noción de los proscritos de Ricardo Rojas (Franco, 2008); la que, aunque tenga una visión crítica de la lectura que realiza Rojas sobre los proscritos de la Generación del '37, y aún cuando se oponga a las visiones continuistas de la historia argentina, sin embargo, afirmaría (junto con la propuesta de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* y con la de la revista *Punto de Vista*) que la historia argentina es una seguidilla de exilios (Jensen, 2003; De Diego, 2003).

blecer una definición inequívoca de exilio. Todos ellos resaltan su heterogeneidad, aunque presentan la dificultad de no sentar claras bases de una definición efectiva y de diluir el motivo político de esta emigración. Ello se debe, en parte, a que se presenta el exilio a partir de la experiencia de personajes públicos, militantes destacados o intelectuales de renombre; además, el exilio tensiona siempre cultura y política, característica distintiva respecto de otras consecuencias de la violencia estatal. En cambio, Eugenia Meyer y Eva Salgado, quienes analizaron las historias de vida de emigrados de América Central, el Caribe y el Cono Sur, constatan que el factor común entre ellos es la actividad política, ya que “proviene, por lo general, de naciones donde la política es parte constitutiva de la sociabilidad de sus habitantes, hasta el punto de que la militancia se practica como una actividad fundamental” (2002: 40). Esta afirmación es poco común en estudios acerca de los emigrantes forzados argentinos; su importancia radica en que no solamente coloca en primer término la clave política del exilio, sino que también permite pensar la sociedad argentina en torno a un tipo de vínculos sociales dependiente de la política. De esta forma, evita la “setentización” de la discusión (Jensen, 2003).

I.a.1 DESTIERRO Y OSTRACISMO

José Luis de Diego y Silvina Jensen son algunos de los críticos que establecen diferencias entre destierro, ostracismo y exilio. De Diego señala que “los términos desterrado, deportado y ostracismo, de gran linaje desde la antigüedad, suponen causas judiciales, basadas en decisiones explícitas de algún poder” (2003: 154). El “estado del destierro” (también significa áreas “devastación o alienación” (Tabori, 1972: 23; 37). Sin embargo, la definición legal, proveniente de la historia política, es la de “remoción [o desplazamiento] forzada de la tierra nativa de acuerdo a un edicto o sentencia” (Tabori, 1972: 23). Otra acepción de “destierro” es “expatriación penal o destierro” (Tabori, 1972: 23). Precisamente porque “desterrado, deportado y ostracismo, de gran linaje desde la antigüedad, suponen causas judiciales, basadas en decisiones explícitas de algún poder”, mientras que “exiliado” se vincula, en cierta medida, al emigrado, debido al desplazamiento territorial. El término también se refiere a “un deseo de eludir una probable decisión judicial y, en todos, tiene un fundamento de orden político y no siempre descansa sobre una decisión individual” (De Diego, 2003: 154).

Entonces, el carácter político del exilio sería una de las cuestiones que lo diferenciaría del término jurídico “destierro”. En el contexto local, éste ha sido utilizado para referirse a aquellas personas movidas a abandonar el país luego de haber sido encarceladas sin causa y puestas a disposición del Poder Ejecutivo Nacional. Las particularidades de su partida (llevados al lugar de salida por personal policía o de las Fuerzas Armadas) y la imposibilidad del retorno lo convirtieron en una punición que merecería ser designada como “destierro”. Éste se constituye, así, en una de las variantes que tuvo la emigración forzada por razones políticas en la Argentina de los años setenta. Los factores diferenciales entre exiliado y desterrado se profundizan si se considera –como lo hace De Diego– que el exiliado se asocia en parte al emigrado, por el desplazamiento territorial; en oca-

siones es resultado de un deseo de eludir una probable decisión judicial y, en todos, tiene un fundamento de orden político y no siempre descansa sobre una decisión individual (2003: 154).

Por otro lado, es posible señalar dos concepciones centrales en la literatura sobre emigraciones: la primera es la que denominaremos “exilio como condición”, que es circunstancial y conserva su dimensión política; la segunda es la del “exilio existencial”, concebido como una forma de identidad. En este segundo caso no está exiliado por una circunstancia específica sino que se es un exiliado como concepción de existencia. Consideramos que el exilio existencial se asocia al viaje iniciático mientras que, por el contrario, el exilio como condición se vincula al destierro. El retorno es posible para el exilio como condición; el exilio como identidad, en cambio, es de tipo existencial: se concibe como un viaje sin final, o bien como una forma identitaria inmodificable, fundante. Claro que esto no significa que el exilio como condición circunstancial, provocado por el destierro o por la prohibición política, no pueda vincularse a la imposibilidad del retorno. Si el exilio como condición se aproxima al destierro, el exilio como identidad lo hace al viaje. El migrante, figura ilusiva, puede corresponder a ambos.

En cuanto al segundo término de este apartado, el “ostracismo”, remite a una institución griega y fue introducido en Atenas en el año 509 a.C. Según indica Tabori:

“El nombre mismo proviene de *ostrakon*, la tablilla de arcilla usada para someter a votación con el fin de ayudar a decidir a favor o en contra del destierro. En este caso no había una acusación especial, juicio ni defensa, la penalidad consistía únicamente en ser exiliado de la ciudad de origen hacia alguna otra ciudad griega” (1972: 46–47).

Parte de los fundamentos del término de sentido común, pero extendido en la discusión sobre el exilio a partir de 1974, fue la consideración de que, para los griegos, en las ciudades-estado, el ostracismo no era una desgracia, sino un reconocimiento casi elogioso. Incluso, según Tabori, la búsqueda de asilo tendría el mismo origen que el exilio; lo que nosotros consideramos destierro, dependía de una toma de decisión colectiva, sujeta a otros ciudadanos, aplicada por “iguales” a sus congéneres, en una actividad de orden público. En ese sentido, poco puede compararse con el exilio de la Argentina; si aparecen semejanzas, se deberá, precisamente, a sus representaciones. La diferencia con el segundo término de este apartado es evidente: en la Antigüedad, el destierro suponía una pena específica sólo inferior a la muerte, al forzar a alguien a ir más allá de las fronteras de la ciudad o del imperio. La práctica continuó durante la Edad Media como destierro y éxodo. En la época actual, la figura del exilio político desplazó a las del destierro y el ostracismo, se propagó por Europa a partir de las dos Guerras Mundiales y, luego, durante las dictaduras militares en los países del Cono Sur y de algunos países africanos. Es claro, entonces, que el exilio es un fenómeno del siglo XX.

I.a.2. ASILO Y REFUGIO

Una de las cuestiones que incita la discusión sobre el exilio es si se trata de un tipo de migración –y, por tanto, debe ser estudiada como tal– o si debe ser concebida junto a otras consecuencias del

Terrorismo de Estado. En sus trabajos, Meyer y Salgado (2002) utilizan alternativamente los términos “asilo” y “refugio” para referirse a la política estatal de México, notoria durante la década de 1930 por la aceptación y atención otorgada a perseguidos políticos, “los miles de refugiados españoles llegados como una consecuencia de la derrota de la República y la instauración del régimen franquista” (2002: 46). Sin embargo, para el tipo de política estatal ofrecida a uruguayos, argentinos y chilenos, las autoras utilizan otro concepto: “el asilo que se dio en la década de los setenta a un nutrido contingente de exiliados sudamericanos” (2002: 46) y refuerzan esta posición al señalar que “México y su tradicional política de asilo emergió como una y, a veces, la única posibilidad de conservar la vida” (2002: 46). El uso casi intercambiable de los términos “refugio” y “asilo” colabora con la confusión al momento de definir qué es el exilio y quién es un exiliado. Meyer y Salgado, al igual que Jensen y Franco, incluyen “refugio” y “asilo” como figuras en las que puede derivar el exilio y que, como dependen del lugar de acogida o de organismos supranacionales, pueden ser incluidos dentro de la categoría. En cambio, en este trabajo consideramos que el refugio y el asilo no forman parte del exilio, categoría que reservamos no solamente para la expulsión por motivos políticos, sino también por la falta de otra de orden jurídico que ampare al migrante. El exiliado es precisamente quien no tiene cobijo de ningún tipo.

En cuanto al término “refugiado”, el protocolo de las Naciones Unidas establece límites geográficos y condiciones legales y cronológicas para su reconocimiento. En este marco, la noción de “refugiado” se convierte en determinante para el otorgamiento del asilo: “El carácter del refugiado fue definido por la Convención [de Ginebra], tal y como lo hizo esa convención es, usualmente, decisivo definir si es o no un refugiado para determinar si un país le otorgará o no a una persona asilo real” (Tabori, 1972: 24). Esta convención impide que el refugiado sea expulsado del territorio que lo hospeda para ser devuelto a su país de nacimiento, donde su vida o libertad pudieran estar amenazadas por razones religiosas de raza o nacionalidad.

De forma casi inevitable, la distinción entre exiliados, refugiados y asilados instala una jerarquía del dolor entre los mismos emigrantes, al tiempo que propone una oposición entre el discurso jurídico y el político:

“Para obtener el estatuto del refugiado: el individuo debe probar el riesgo inminente que representa el Estado de origen para su vida, cuando estas exigencias burocráticas supondrían que ese Estado emitiera los documentos que certifiquen que efectivamente es un Estado represor” (Franco y González Bernaldo, 2004: 24).

No se trata sólo de las condiciones legales internacionales, sino de las propias de cada Estado-nación (derivadas de su política de migración) para aceptar o no refugiados y asilados, e imponer condiciones en el acceso a estatutos y derechos. Además, al referirse a refugio y asilo, la discusión se desplaza de los países de expulsión hacia los de acogida, y las categorías políticas se diluyen para dirimirse en el terreno jurídico. Parte de estos debates depende del uso privilegiado de las categorías auto asignadas por los actores sociales respecto del establecimiento legal y jurídico, lo que imposibilita una unidad de criterio. Por otro lado y en cierta medida, estas exigencias sirvieron de criterio de identificación de los ‘verdaderos exiliados’ en tierra de acogida, lo que expli-

ca que aquellos que siguen reivindicándose como tales tengan un relato bastante estandarizado sobre la inminencia del riesgo y las pruebas que le dan verosimilitud (Tabori, 1972).

Entonces, en un trabajo como el que nos proponemos aquí, focalizado en la producción cinematográfica argentina sobre y en el exilio, es preciso cuestionar tanto una perspectiva política como una jurídico-legal a los efectos de definir categorías. Ello no significa el desconocimiento de tales áreas de estudio, sino que no tendría sentido buscar un paralelo absoluto de éstas, como si la composición sociodemográfica del exilio pudiese verse *reflejada* en la producción cultural. Las relaciones entre la producción cultural, sus condiciones de producción y sus representaciones son infinitamente más complejas y no siempre dan cuenta de los “desvíos” con que la cinematografía remite y produce una historia cultural en sus propios términos y con mecanismos y operaciones propias. Tampoco debe suponerse que abonamos a las tradiciones intelectuales que postulan una desconexión absoluta entre producción cultural, historia, procesos sociales y procesos políticos. Señalar la tirantez, la conflictividad, las contradicciones y las cercanías como los imperativos de la historia argentina, sus transformaciones sociales, políticas y económicas en relación con el cine es nuestra propuesta.

I.a.3. EL EXILIO EN NUESTRO CORPUS

En síntesis, como ya mencionamos más arriba, no coincidimos con las perspectivas que igualan cualquier tipo de migración al exilio político, ni cualquier forma de exclusión al exilio como una condición existencial a-histórica. Consideraremos que el forzamiento de la partida y la imposibilidad de retornar constituyen indicadores clave de la situación del exiliado (Jensen, 1998). Reconocemos, sin embargo, que las definiciones tajantes del exilio como proceso y de los exiliados como identidad se revelan insuficientes frente a la variedad de situaciones vividas en la Argentina y en América Latina. No obstante, ello no debe llevar a la ausencia de distinción de la experiencia del exilio respecto de otras migraciones (como el destierro o la emigración), sino que, por el contrario, debe contribuir a otorgarle complejidad al problema. Merece la pena detenernos en nuestra definición de “emigrantes”, que abarca a quienes deciden por propia voluntad dejar el país, sin intermediación de intimidaciones y como elección de una situación vital. Los definimos, provisoriamente, como exiliados en la medida en que, en el cine argentino de la transición, se pretende retratar la variedad de situaciones ligadas a la emigración como consecuencia de la violencia política y de la represión estatal. Aunque no los igualaremos a los exiliados en sentido político, consideraremos que la figura del emigrante en los filmes de nuestro corpus constituye alegoría de vivencias de la nacionalidad asociada al territorio.⁵

⁵ De hecho, las alegorías sobre situaciones de exclusión que utilizan los tópicos de la migración y la extranjería (tanto a través de la figura del migrante interno o como del inmigrante europeo) han sido frecuentes en el cine argentino desde la década de 1950, en especial en directores como Mario Soffici, Lucas Demare, Luis Romero y Hugo del Carril, entre otros. Este uso se vio enfatizado en el cine argentino desde comienzos de la década de 1990 hasta la actualidad, en el denominado “nuevo cine argentino”.

Asimismo, buscamos establecer una clara diferenciación entre exilio y destierro: si bien el segundo también es un desplazamiento forzado por razones políticas, proponemos diferenciar estas dos emigraciones forzadas por razones políticas a partir del aspecto legal que implica al destierro. No obstante, al analizar el corpus propuesto, veremos que ambas figuras se acercan (y a veces se identifican), en general debido a una genealogía cultural del exilio que lo leyó en términos de destierro, y a una política de la representación y de la rememoración del exilio que, al narrar la partida y el regreso según cronotopos (abiertos y cerrados) y en la “lógica de la presencia–ausencia”, tiende a igualar ambas concepciones. Las justificaciones narrativas del exilio y la ausencia, así como la minimización de una inscripción político–partidaria y/o ideológica de la figura del exiliado, refuerzan esa analogía.

Si bien la identificación representacional entre exilio y destierro permite la asociación con la derrota política, a lo largo del trabajo intentaremos demostrar que existe una diferencia notable respecto de la Generación del '37, a pesar de que ciertos filmes establecen cierta continuidad entre ambos. Por lo tanto, rechazamos que toda representación del exilio esté regida por la comparación con esa otra emigración “fundacional”. Si en las representaciones fílmicas el exilio aparece homologado al destierro, ello se debe a la renegación sobre los motivos de la derrota, a silencios y olvidos estratégicos, y a la imposibilidad de designar al exiliado como militante revolucionario, en especial si estuvo involucrado en la lucha armada. Asimismo, a partir de las genealogías y de las políticas de representación del último exilio argentino consideramos que es preciso redefinir algunas nociones; por eso, nos referiremos al “militante en el exterior” para designar a los emigrados por razones políticas. El uso que le daremos a ese concepto dependerá de la representación de las intervenciones en el espacio público. Por último, consideraremos que las asociaciones entre intelectual y exilio dependen, fundamentalmente, de la construcción de dichas figuras en los filmes.

I.b. CINE Y EXILIO: ENTRE LA AUSENCIA Y LOS FRAGMENTOS

El tema de la representación del exilio ha sido tratado, de manera preponderante, en la literatura y la crítica literaria. En la literatura existe una producción destacable en torno al exilio que, a diferencia del cine, suele tomarlo como eje explícito. Entre esas obras pueden mencionarse algunas autobiografías (*Seamos felices mientras estemos aquí* de Carlos Ulanovsky, 2001), otras que navegan entre la ficción y la autobiografía (*Diario de un clandestino* de Miguel Bonasso, 2001; *En estado de Memoria* de Tununa Mercado, 1986) y otras más, que se valen de la *non fiction* (*Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso, 1994). También se destacan numerosos libros periodísticos que recopilan experiencias de emigrados y exiliados, aunque sin presentar un análisis exhaustivo (cfr. Parceró, 1986). En cuanto a los textos de ficción, pueden mencionarse *Composición de lugar* de Juan Martini (1988), *La casa y el viento* de Héctor Tizón (2001), *Hay cenizas en el viento* de Carlos Dámaso Martínez (1984) y *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano (1983), entre muchas otras.

Existen asimismo numerosos trabajos en el campo de los estudios sobre literatura latinoamericana donde el análisis del proceso del exilio forma parte de la indagación acerca de la producción literaria en períodos dictatoriales, y está vinculado al duelo y a las dificultades para reflo-

tar los recuerdos traumáticos (Avelar, 2002; Masiello, 2001; Rama, 1995). En el ámbito de la crítica literaria y cultural, se destacan los trabajos que abordan las relaciones entre literatura y exilio político como los de Sosnowsky (1988), Martini (1988) y Lorenzano (1989), y aquellos que incluyen el análisis del exilio dentro del análisis de la literatura del último gobierno peronista (1973–1976), y de la literatura y la cultura argentinas durante el Terrorismo de Estado y/o la transición democrática, como los trabajos de Sarlo (1985; 1987), Morello–Frosch (1987), Jitrik (1988; 1984), Balderston (1987), Foster (1987), Masiello (1987), entre los más destacados.

No obstante, a pesar de la intensa representación y los diversos modos de figuración del exilio en la literatura argentina desde la instauración del Terrorismo de Estado hasta el momento, ninguna de las obras mencionadas más arriba ha sido traspuesta al cine, aunque existen, en cambio, diversos ejemplos de obras literarias que abordan otras cuestiones que dibujan situaciones y modalidades del Terrorismo de Estado que han traspuestas al discurso cinematográfico, se trate de cuentos o novelas que retratan el período 1976–1983 de forma alegórica o bien realista.

Además, a diferencia de lo que ocurre con la literatura, son escasos los estudios críticos acerca de otros tipos de producciones culturales (como el teatro) vinculadas con el exilio; lo mismo ocurre en los estudios sobre cine y exilio latinoamericano y argentino. En el marco de la investigación cinematográfica, la representación del exilio tampoco presenta gran cantidad de trabajos, ni cuenta con la debida sistematicidad. Entre quienes sí lo hacen, se destaca el trabajo de Clara Kriger (1994), quien afirma que existen mecanismos y formas de figuración y simbolización semejantes a los descritos por Beatriz Sarlo (1987) para la literatura argentina durante el Terrorismo de Estado. La autora sostiene que, en la mayor parte de los filmes argentinos del período, pueden reconocerse ciertos elementos y modalidades de enunciación comunes: se constituye así un grupo de filmes caracterizado por la alusión indirecta del Terrorismo de Estado, que continuaría las líneas narrativas de los filmes realizados bajo el régimen dictatorial, ya sea que la relación indirecta se plasme en la recurrencia de la violencia como elemento narrativo, o bien por medio del funcionamiento metafórico o alegórico que puede derivar en la construcción de una sociedad erigida como espacio cerrado y dominado por la perversión. Es esta vertiente, en especial, la que aparece (en opinión de Sarlo) en la literatura argentina producida dentro y fuera del país durante el Terrorismo de Estado y que, en el caso de la literatura, se combina con la remisión constante a la violencia sistemática, algo que también sería propio de uno de los grupos prototípicos en el cine argentino.⁶ Por su parte, Raúl Beceyro (1997) analiza filmes argentinos producidos y estrenados a partir de la transición democrática, enfatizando, en especial, su vínculo con concepciones políticas. No obstante, las referencias a filmes que trabajan sobre la representación de temas y situaciones vinculados al Terrorismo de Estado aparece sólo como parte del argumento del análisis de un film determinado y su vínculo con alguna línea política (populismo, menemismo, etc.), sin centrarse en esa temática de forma especial.

⁶ Es imprescindible destacar que el análisis de Kriger se centra en un período diferente al que estudia Sarlo y que se diferencia por la circulación y mayor producción de filmes argentinos, así como por diferencias en el contexto sociohistórico nacional que impondrán, seguramente, otras marcas en la relación entre los textos fílmicos y los elementos extra-cinematográficos.

También existen trabajos que intentan un análisis más centrado en características cinematográficas específicas, excluyendo otros productos culturales, sin vincularlos con el debate público en torno a la memoria colectiva o social y estableciendo pocas precisiones en torno a la definición del exilio político argentino (Oubiña, 1994). Otros estudios se acercan al análisis sociológico de filmes con algunos aportes del estudio de sus cualidades estéticas (Delponti, 2000; Navia, 1999). Si bien no están centrados en la problemática del exilio (Navia, 1999; Kriger, 1994; Beceyro, 1997), ésta aparece de forma tangencial, algo habitual en la mayoría de los trabajos consultados sobre cine argentino durante el período de la reinstauración de la legalidad democrática (Kriger, 1994; España, 1994). Agreguemos además que, si los argumentos de Kriger y España (en especial) están marcados con fuerza por la recepción y los discursos que circularon en un determinado momento en relación con el cine argentino y el debate en relación a la memoria colectiva del Terrorismo de Estado, algo semejante puede afirmarse de los argumentos de Beceyro, que navegan, en un sentido diferente, por los ecos de los debates sobre la violencia política de los años setenta, los nuevos movimientos cinematográficos de la década de 1960 –y su lectura en la década de 1990– y, finalmente, por el decaimiento del cine argentino durante la segunda presidencia de Menem (1995–1999).

En tanto, pueden señalarse algunas constantes entre los trabajos dedicados al cine del período dictatorial o al de la democratización que toman la problemática del exilio. En general, el análisis de la representación y construcción de la figura del exiliado en el cine está subsumida a la presentación de otras víctimas del Terrorismo de Estado (detenidos–desaparecidos o presos políticos y sus familiares), o bien a un estudio del cine del período 1976–1983 en el que la temática del exilio sólo aparece para dar cuenta del inicio de una nueva etapa democrática, del quebrantamiento de la censura y de la instauración o reaparición de nuevas temáticas.⁷ En cambio, el trabajo de Tzvi Tal (2000, 2001, 2002) rompe con esta tendencia y establece conexiones entre la representación de la figura del exiliado, el período histórico de realización de los filmes y el Terrorismo de Estado, y dibuja, de forma tenue, algunos de los indicios que en los filmes dan cuenta de la “Teoría de los demonios” durante el gobierno de Alfonsín y de la “reconciliación” propuesta por el gobierno de Menem. No obstante, si bien parece haber otorgado mayor relevancia en sus análisis a la cuestión del exilio vinculada al Terrorismo de Estado, Tal no se aleja de cierto enfoque que, aunque no supone una relación de transparencia entre los textos y los acontecimientos históricos, busca que los primeros actúen como reflejo de estos últimos. Esta dificultad remite a las relaciones problemáticas entre cine, memoria colectiva e historia. Los supuestos que subyacen a estos trabajos parecen indicar que la relación entre historia y cine es de una transparencia relativa. La noción de los medios de comunicación y del cine como fuente sostiene esta visión de que es la historia misma y no su representación lo que aparece en los filmes. Por lo tanto, no hay distinción entre historia mediática e historia mediatizada.

En este contexto, es destacable el cuestionamiento de Oubiña acerca de los cambios producidos en relación con los debates sobre el Terrorismo de Estado desde 1983 en adelante, así como también la pregunta por la pérdida de especificidad y de implicancia política que tiene la utilización del exilio como metáfora, la denominación del “exilio interior” y la equiparación de las figu-

⁷ Al respecto, véase Manetti (1994^a; 1994^b) y Goity (1994).

ras del “desaparecido” y del “preso político”. De hecho, parte de los aportes destacables realizados por el artículo de Oubiña consiste en evitar interpretaciones derivadas de la “Teoría de los dos demonios”, que contribuyeron a la entronización de la cosmovisión de la relación entre sectores no directamente afectados, organizaciones de Derechos Humanos, represores, y lucha por la verdad y la justicia propuesta en el filme *La historia oficial* (al que se le puede contraponer la visión menos ingenua y más compleja del filme *Un muro de silencio*). Ahora bien, a pesar de que el trabajo de Oubiña no desliga al exilio del Terrorismo de Estado y lo concibe como una de sus políticas de eliminación sistemática, rompiendo en parte con la tendencia de algunos investigadores que trataron la problemática del exilio, sería necesaria la indagación acerca de las características particulares de las experiencias de exilio, sin subsumirlas a otras, también implementadas durante el Terrorismo de Estado e igualmente nefastas. En este marco, desde tradiciones teóricas y pertenencias disciplinarias diferentes, Jensen (1998, 2000) y Tal (2001, 2002) rompen con esa tendencia.

Por último, para analizar los tipos de estrategias de figuración del exilio que pueden encontrarse en los filmes de ficción es útil remitirse a una forma de representación de un proceso histórico que privilegia la identificación a través de apelaciones emocionales y a otra forma que anula las referencias históricas de la representación y que persigue la mostración de los artificios, renunciando a cualquier indicio de realismo o de referencialidad (Huyssen, 2000^a: 155; 163; 172). Entre los filmes sobre el exilio argentino, algunos exponen los mecanismos de representación mientras que otros se erigen sobre la ‘ilusión referencial’. En cualquier caso, las figuraciones a través de metáforas y alegorías pueden quebrar esa ilusión y cuestionar las convenciones representacionales. La ficcionalización del exilio en los filmes mostraría estas posibilidades de la representación (Huyssen, 2000^a: 176; 193). Colocar en entredicho el nexo entre lo representante y lo representado (Sarlo, 1987) implica quebrar la ‘ilusión referencial’, algo que algunos filmes sobre el exilio argentino invitan a hacer, como veremos en los próximos capítulos.

I.C. REPRESENTACIÓN: ALGUNAS APROXIMACIONES

En este apartado, dedicaremos algunas consideraciones generales a presentar las modulaciones de la representación en cine, así como a dar cuenta de categorías y conceptos fundamentales en el análisis de nuestro corpus, que retomaremos puntualmente en los capítulos posteriores.

I.C.1. CINE Y REPRESENTACIÓN

Tradicionalmente, el abordaje de la representación ha estado asociado no sólo a aquello que podría considerarse como el estatuto de “lo real” y a la naturaleza de los medios de comunicación, sino también al ámbito de la teoría estética, la sociología del cine y la historia del arte.⁸ De hecho, diversas aproximaciones críticas sostienen que la representación puede deslindarse de su vínculo referencial y remitir el orden representacional entre otros sistemas del mismo tipo; de esta forma

⁸ En relación con los supuestos que sustentan la noción de “espíritu de época” y las implicaciones de la representación mimética de la historia, véase Casullo (1995).

la representación no dependería del “verismo” ni de la “fidelidad” hacia la historia.⁹ La propuesta de Eisenstein sobre el cine tiene algunas semejanzas con esta concepción, ya que niega la posibilidad del cine como retrato de una “realidad” exterior; por el contrario, la especificidad y la importancia del cine derivan de la interpretación de “lo real” que pueda constituirse en el espacio fílmico. Es por ello que considera al cine no como representación sino como una articulación discursiva (Aumont, 1995: 81–82). Esta propuesta niega la posibilidad del cine como retrato de una “realidad” exterior, por el contrario, la especificidad y la importancia del cine derivan de la interpretación de “lo real” que pueda constituirse en el espacio fílmico.

En tanto, la representación realista estaría asociada a lógica del capitalismo; al mismo tiempo, el arte moderno revela la pérdida de la inocencia sobre la representación. El cine sería, entonces, uno de los medios que daría cuenta del desarrollo del realismo –desde el cine clásico de Hollywood hasta las vanguardias europeas de la segunda posguerra– y de sus rupturas. Así, la representación puede ser considerada como referida a la ilusión de la representación teatral y a la representación en la esfera política (Masiello, 2002: 36).

En este marco, son numerosos los filmes que, desde la instancia de enunciación, cuestionan el artificio y exponen los mecanismos de su construcción, así como pueden encontrarse otros que se erigen sobre cierta “ilusión de transparencia”. En el caso del cine argentino que tematiza las consecuencias del Terrorismo de Estado (entre ellas, el exilio político), esta relación con la representación de un periodo histórico determinado problematizaría la asociación del cine con la exigencia del “verismo”. También cuestionaría la estetización de la política y resaltaría el rechazo a la concepción que entiende a la representación cinematográfica a partir del realismo.

Al hacer referencia al Terrorismo de Estado y sus consecuencias en algunos filmes argentinos, podrá o no hacerse presente una “estética del horror” y la imposibilidad de la representación o de la simbolización que remiten e circunstancias traumáticas. De allí que pueda abrirse –según la concepción de la representación en cada obra–, la posibilidad de una experiencia catártica en el sentido del efecto propuesto desde las concepciones clásica (en el caso de la formulación aristotélica de la obra de teatro) o, por el contrario (desde una perspectiva cercana a las piezas épicas del teatro brechtiano) la producción de una actitud o instancia crítica racional frente a la representación, que suponga el develamiento de sus artificios. En definitiva, se plantearía la ruptura con la representación realista en el discurso cinematográfico que reforzaría la “apariencia de realidad y el intento por desaparecer las marcas enunciativas, como lo establece Jameson (1999; 1992) para el cine masivo.

En el contexto latinoamericano y desde la crítica cultural, Nelly Richard remarca la necesidad de subvertir la oposición entre representación (abstracción, teoría, discursividad) y experiencia (concreción, práctica, vivencias), y afirma la desigualdad de poderes trazada entre, por un lado, quienes patentan los códigos de figuración teórica que dotarán a sus objetos de estudio de legitimidad académica y, por el otro lado, los sujetos representados por dichos códigos, hablados

⁹ Roland Barthes analiza el estatuto representacional de la imagen y afirma que: “No es la imitación la que define a la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo ‘real’, lo ‘verosímil’ y la ‘copia’ seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte” (1996: 93).

por su teorización de la otredad, pero sin mucho acceso a los beneficios institucionales de la teoría metropolitana ni derecho a ser consultados sobre la validez de las categorías que los describen e interpretan (Richard, 1993: 351–352). Se resalta así la necesidad de explorar la relación entre política, discurso e identidad en diferentes búsquedas expresivas, para lo cual es preciso incursionar en formas de “no representación” que desafían a los regímenes de visibilidad a través de ambigüedades y paradojas de representación (Richard, 1988). Asimismo, es preciso tener en cuenta que los filmes del exilio podrían responder a estrategias de lo que Huyssen denomina “memorialización”, es decir, la construcción de recordatorios privados y públicos (2002^b: 24). Así, para analizar las estrategias de figuración del exilio que pueden encontrarse en los filmes de ficción es útil remitirse a una forma de representación de un proceso histórico que privilegia la identificación a través de apelaciones emocionales y a otra forma que anula las referencias históricas de la representación y que persigue la mostración de los artificios, renunciando a cualquier indicio de realismo o de referencialidad (Huyssen, 2000^a).

Por último, cabe agregar una aclaración respecto de la representación de “experiencias límite”, entre las cuales el exilio se incluiría. Recordemos que el debate en torno a los límites de la representación ha sido un tópico frecuente en los análisis de la cinematografía de ficción. En principio, la discusión se desarrolló en torno de las consecuencias y las formas de representación de eventos y vivencias de extrema violencia política y situaciones traumáticas, vinculadas a la *Shoah* (Felman, 2000) y a la producción literaria latinoamericana durante regímenes dictatoriales y los procesos de democratización (Avelar, 2002). Un elemento común a estas aproximaciones es la discusión sobre formas éticas de representar y la valoración de estrategias vanguardistas identificadas con las demandas de justicia y de verdad (La Capra, 2001). En nuestro trabajo, este debate será retomado en la medida en que ilumine las estrategias y las figuras elegidas para representar a los exiliados.

I.C.2. LO TRANSICIONAL

Otro eje fundamental de nuestro análisis será considerar el vínculo entre representación y figuración, a partir de fenómenos y objetos transicionales (como lo plantea Winnicott), dado que lo transicional ofrece:

“... un mayor margen de movimiento, a una mayor variabilidad puesto esta zona no es producto de lo instintual, ni de lo heredado, ni de las defensas frente a lo pulsional, ni de las exigencias de reconocimiento que la realidad pide al sujeto humano, sino que esta tercera zona es el producto de las experiencias de la persona. Este es el lugar del sujeto en el mundo; lugar específicamente humano, lugar de jugar” (Soubiate, 1996: 48).

Para nuestro trabajo, el aporte de Winnicott estriba en que se ocupa tanto de las obras de arte como del impulso creador. De allí tomamos la idea de la capacidad del cine para crear representaciones de fenómenos, objetos o espacios transicionales. Este tipo de objetos y fenómenos se encuentra en “el cruce de dos coordenadas: en el lugar del espacio y el tiempo” (Soubiate, 1996:

53) específicos de una etapa de fusión que permitirá una transición del objeto transicional hacia “lo exterior” entendido como no-yo.¹⁰

Los objetos transicionales dependen de la adaptación de lo que Winnicott en *Realidad y juego* denomina “medio ambiente”. El objeto transicional “...debe perder significación; no se lo reprime ni se lo transforma en objeto de duelo, de tal manera de permitir la difusión de los fenómenos transicionales en la extensión de lo definido como ‘campo cultural’” (Warjach, 1996: 38). A pesar de que algunos de los objetos transicionales que indagamos están ligados al “trabajo de duelo” como la correspondencia por escrito, esto no los elimina de la categoría en la que intentamos insertarnos. Proponemos aquí, entonces, un uso de los conceptos de Winnicott para referirnos a zonas intermedias o transicionales en la representación del proceso de exilio. Dichas referencias servirán para indagar si la figura del exiliado se encuentra también en una especie de lugar entre el “aquí” y el “allá”, si su misma figura es la de “lo transicional”.

I.C.3. FIGURAS Y FIGURACIÓN

En la concepción clásica, el término “figura” señalaría un desvío o una transformación en el lenguaje. A esta concepción puede oponérsele aquella que afirma que toda lengua es necesariamente metafórica. Por otro lado, la figura podría ser también una “sensación de figura”, que daría cuenta de la presencia de una ausencia y designaría una “idea accesoria” (Genette, 1989: 210). Así, la relación entre los términos “figuración” y “figura” ha supuesto una tensión, en tanto que la figuración respondería al orden discursivo, de los procesos secundarios, y la figura al de los primarios (Traversa, 1997). Resultan interesantes estas consideraciones al concebir la figuración como el resultado de un proceso de construcción a partir de la figura y de las operaciones textuales que trabajan sobre ésta, y hacer referencia a los modos de figuración de forma seriada.

Desde la crítica cultural, la figuración puede asociarse al establecimiento de relaciones simbólicas y posiciones estéticas que designan y construyen pertenencias políticas, sin limitarse a hacer referencia a experiencias sensoriales. De esta forma, la figuración puede construir tipos que se articulan en posiciones discursivas particulares. Así es como, en la crítica cultural actual, es frecuente el análisis de la figuración de “nacionalidad” y “nación” como formas emblemáticas, aunque heterogéneas y difusas, estructuradas a partir de narrativas locales.

Por último, en relación con la concepción de “figuración” como poética significativa, propia del verismo realista y ligada a la noción de presentificación, Daney afirma que: “el cine no es una técnica de exposición de la imágenes: es el arte de mostrar. Y mostrar es un gesto, un gesto que obliga a ver, a mirar. Sin ese gesto, solo existen imágenes fabricadas. Pero, si algo se mostró, es necesario que alguien acuse recibo” (1998: 81). Así, las representaciones se inscriben, principal-

¹⁰ “Todo objeto transicional es un símbolo que permite la separación de esa etapa de fusión en la que no hay distinción de algo que sea no-yo y esto posibilidad la constitución del “sistema de memoria y organización de recuerdos” (Winnicott, 2007: 52-53).

mente, en el orden de lo simbólico y las vivencias subjetivadas. El cine, de orden representacional, permite introducir trazos subjetivos.

I.d. CINE: MAQUINARIA FIGURATIVA

Consideramos al cine como una “maquinaria figurativa” (Jameson, 1995) sobre los sentidos del pasado inmediato de la última dictadura, de la transición y del primer gobierno democrático. Así, en tanto maquinaria, articula lo que denominamos “figuras del destierro” y “figuras de la derrota”. Con estas nociones, nos referimos a varias figuras retóricas que condensan la desilusión sobre el futuro, la fractura y la dificultad para representar proyectos nacionales unificados en el cine, así como la puesta en evidencia de conflictos y disputas entre diferentes sectores sociales (“los que se quedaron”, “los que se fueron”, los detenidos–desaparecidos, los presos políticos y quienes colaboraron con la dictadura o pretendieron mantenerse al margen).

Entendido como una “maquinaria figurativa”, el cine es un dispositivo productor de imágenes que configura versiones del presente y del pasado, privilegiando algunos personajes, estrategias narrativas y procedimientos técnicos y formales. A partir de sus figuras es posible reconstruir aspectos de la historia cultural de un período. “El cine permite representar algo que pertenece al pasado pero que sin embargo no ha pasado” (Daney, 1998: 160). Dicha maquinaria torna visible lo invisible y convierte un relato presentado por personajes individuales en la representación de procesos sociales. Por otra parte, la maquinaria figurativa está ligada, de forma indisoluble, a la constitución de significaciones y representaciones sobre la nación que pueden rastrearse por medio de las “figuraciones” o “nociones figurativas” tales como los “espacios de transición”, las “partidas y regresos” y la variedad de figuras que recubren al desplazamiento forzado y al electivo en el cine “destierro”, “ostracismo”, “exilio del miedo” o “exilio económico”.

Ahora bien, si dicha maquinaria está sujeta a una lógica mayor que es el traslado de la identidad política por la cultural en la representación del exilio, entonces debemos resaltar que también habría una “espacialización temática de la política”, la política como tema ubicado en un lugar o ciudad. Tal apreciación de Jameson (1995: 72) sostiene, además, el privilegio de la espacialidad en las narraciones fílmicas de los finales del siglo XX (entre 1970 y 1980, en particular, los relatos sobre espionaje o asesinatos conspirativos). Además, si la maquinaria figurativa concebida por Jameson es alegoría, la variación que proponemos, en cambio, otorgarle a dicha maquinaria una entidad propia, que no esté sometida a la alegoría ni a la proliferación de determinados tropos en cada período histórico. De esta forma, la maquinaria sería un modo de funcionamiento y una dimensión de análisis para el cine que se distingue de los conceptos de “institución cinematográfica”, “dispositivo”, “lenguaje”, “soporte”, entre otros. Concebir el cine en estos términos lleva a pensarlo como maquinaria productora de “cronotopos”, figuras que condensan espacio y tiempo, prefigurándolos de maneras específicas en los filmes como los “cronotopos cerrados” y los “abiertos” que encontramos en los diferentes observaciones y elucidaciones del corpus.

Así, el cronotopo –que analizaremos enseguida– reforzaría la suposición de que el cine es estructuralmente una maquinaria constructora de figuras como imágenes, símbolos, semblantes,

formas, alegorías y signos. Ahora bien, es cierto que puede cuestionarse que el cronotopo tenga para Bajtín la impronta ideológica que para Jameson constituye, en nuestra opinión, al cine como maquinaria figurativa. Por esta razón, nos referimos también a los cronotopos “cerrado” y “abierto” para identificar un tipo de procedimiento que el cine utiliza y que en la representación cinematográfica, se revela como figuras, estrategias formales, enunciativas y estéticas y lógicas (del emplazamiento, la de la ausencia-presencia, de la fragmentariedad, del enfrentamiento- nominar y designar al “opponente político”, el “enemigo”, el “traidor”, el “opositor”, el “quebrado”, “el que reniega” o deniega y varios otros) y en general de la de los procedimientos cinematográficos para nominar el tiempo, el espacio, la ausencia, lo ominoso, la política y la cultura.

Entonces, en nuestro trabajo intentaremos vincular la noción de maquinaria figurativa con los vínculos entre representaciones del pasado y del presente, y con la relación entre presente e historia que ya está involucrada en la figura del cronotopo y del cual decimos que la maquinaria figurativa es productora. También relacionaremos a los “emplazamientos del exilio”, los “cronotopos del exilio” y al cine como “maquinaria figurativa”, sin olvidar que existen “zonas de transición” y zonas u objetos “transicionales”, presentes en todos los viajes, aunque más intensas y traumáticas en los desplazamientos forzados.

I.d.1. CRONOTOPO: BREVES DEFINICIONES

El concepto de “cronotopo” proviene de dos estudios realizados por Einstein sobre la Física Cuántica, que asume que entre espacio y tiempo existe una relación que no es de arbitrariedad. Ya en el campo del análisis cultural, al introducir el cronotopo en el análisis de la obra de Goethe, Bajtín establece un punto de vista que no es de mera contemplación del espacio: éste no es sólo entorno o paisaje, sino que se asocia con el tiempo biográfico que describe el tiempo cotidiano de la existencia (Bajtín, 1990: 219). Lo anterior permite “la coexistencia de tiempos (subjectividades) en un solo punto en el espacio” (Morado, 2008: 38).

La noción de “cronotopo” es espacio-temporal, está asociada al dialogismo, a las relaciones entre yo y tú, hace al problema de las formas y es una forma de estructurar una narrativa (Bajtín, 1990). El cronotopo servirá para analizar relaciones entre tiempo y espacio, tanto en la vida cotidiana (en su dimensión comunicativa), como en las narrativas ficcionales, el arte y toda actividad que pueda ser considerada “estética de la creación verbal”. Esta última implica el análisis de la significación, del sentido, de las enunciaciones y enunciados, así como el de la construcción de voces. Si, según Bajtín, las características y tipología de los personajes e incluso los eventos y acciones narrativas están orientadas por una determinada clase de cronotopo, en nuestro corpus, sostenemos que se trata de configuraciones sociales, políticas, cinematográficas, históricas, económicas y estéticas más abarcativas y contradictorias que las del cualquier cronotopo. Para este análisis es de destacar que “El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreten, los encarna porque es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos” (Bajtín, 1981: 250).

Así entendido, el cronotopo permite diferenciar dos tipos de problemas: el del tiempo y el del desarrollo histórico, por un lado, y la “sensación del tiempo” que se refieren al cronotopo y el tratamiento y comprensión del tiempo (Bajtín, 1990: 215), por el otro. (Aclaremos que Bajtín critica el primero por considerar que se trata de un estudio casi en sincronía, en el cual la historia aparece como una forma de representación refractaria, un constructo, aunque no lo descarta por completo, porque “los complejos indicios del tiempo histórico propiamente dicho: huellas visibles dejadas por las manos y la razón del hombre: ciudades, edificios, obras de arte y de técnica, instituciones sociales, etcétera” (1990: 213).) Esto plantea la pregunta por la primacía de uno sobre otro en ciertos modos de representación de la estancia en el exilio y del exiliado como figura.

Si el cronotopo supone cierto dialogismo, conjunción espacio-temporal y ausencia de inmovilidad o estancamiento de las representaciones de la vida en el exilio, del tipo de personajes con los que se caracteriza y hasta tipifica a los exiliados, no siempre esa movilidad está presente en la relación entre espacio y tiempo, por esto es preciso considerar la noción de “cronotopo abierto” y la de “cronotopo cerrado” basadas en Bajtín y retomadas por Naficy (2001). En su sentido literal temporoespacial, el cronotopo resume parte de lo que denominaremos “espacialización del tiempo” y “temporalización del espacio”, como dos modalidades de constitución y representación del exilio en el cine (como veremos en el capítulo IV). Siguiendo las explicaciones de Bajtín sobre la articulación entre tiempo y espacio, sumadas a las reelaboraciones de Naficy, proponemos aquí la noción de “cronotopo del exilio”. El “cronotopo del exilio” sería la figura por excelencia en estos filmes para representar las propiedades de este desplazamiento forzado y del exilio, así como las estrategias formales, estéticas y narrativas.

Asimismo, dicha temporalidad de la narrativa se verá afectada por otros recursos que corresponden al nivel formal, como sucede con aquello que formará parte del “fuera de campo” y del “fuera de cuadro”. Sostenemos que, a pesar de ser estos dos criterios que, tradicionalmente, en los estudios de cine y en la teoría cinematográfica son excluyentes, para el análisis de nuestro corpus pueden ser utilizados de forma conjunta. La razón para tal propuesta se debe a otra de las dimensiones que para nosotros enlazan la narración y la temporalidad: la presencia de la historia argentina dentro del cuadro y dentro del espacio del campo (que veremos en el capítulo V). Definimos aquí, al menos dos tipos de temporalidad: la que pertenece a la dimensión narrativa según sus procedimientos formales y estéticos (uso de tiempos “muertos”, *flash-backs*, *flash-forwards*, *ra-lentis* y *raccontos*) y aquella otra que pone en escena o relaciona de alguna forma la historia y lo narrado con los procesos históricos (uso del fuera de cuadro y fuera de campo). Entre ambas temporalidades ubicaremos las representaciones del tiempo del exilio en el cine a través de las figuras de los cronotopos.

De estas inflexiones, estrategias y problemas tratarán los próximos capítulos.

Capítulo II

Genealogía histórico-cultural

En este capítulo desarrollaremos un recorrido por las representaciones y definiciones del exilio presentes en la literatura y en el cine argentinos de la dictadura y de la posdictadura. El objetivo es reconocer algunos indicios que permitan establecer genealogías de las diversas figuras a través de las cuales los filmes que componen el corpus representan al exiliado. Además, recurriremos a obras literarias y revistas culturales, con el objetivo de establecer un contrapunto con el análisis del corpus fílmico. Es preciso recomponer cómo en filmes y obras literarias o periodísticas previas se encuentran elementos que perviven en el corpus. Los filmes elegidos son parte de una tradición (entendida en el sentido en que la propone Raymond Williams, 1988) y es a partir de su inserción en ésta que resulta necesario reconfigurar las genealogías que permiten las representaciones del exilio.

Para ello, volveremos una vez más sobre la noción de “exilio” como espacio de narraciones de la identidad, en algunos casos ligado a contextos socio-culturales específicos, pero también referidos a formas de alteridad y a modalidades no heterónomas de ciudadanía. Entonces, en el primer apartado describiremos la concepción del exilio como identidad y se trazarán aspectos de esa figura en términos de genealogía; en el segundo, nos referiremos a ciertas representaciones privilegiadas del exiliado: la del militante en el exterior y la del revolucionario en el exilio. El tercer apartado se refiere a continuidades y desplazamientos de la figura del exiliado en el campo cultural local, enfatizando además la conceptualización del exilio como viaje. En el siguiente, se presentan las relaciones entre la noción de exilio político y su devenir, hacia la conformación del exilio como forma de la alteridad. Por último, se presenta la concepción del exilio como figura vinculada al orden tanto individual como colectivo.

II.1. MODALIDADES DEL EXILIO: LA FIGURA DEL EXILIADO

Como ya comenzamos a esbozar en el capítulo anterior, la representación del exiliado como forma identitaria está presente en una importante y heterogénea cantidad de producciones culturales (literarias, periodísticas, testimoniales y cinematográficas). Esas representaciones se transforman en figuras, tanto en la producción realizada por los argentinos exiliados como en la de quienes debieron o decidieron permanecer en el país. Por otra parte, la lectura del exilio como práctica atemporal, aplicable a diferentes situaciones históricas y políticas, está muy presente en la prensa masiva. A comienzos de la década de 1980, el diario *Clarín*, en un suplemento dedicado al exilio, establece una genealogía en la que el exilio remite a Ulises, Ovidio, Dante Alighieri, Nabokov y Joseph Conrad:

“Una larga tradición ata a los argentinos al tema del exilio. Y aparte de las causas que suelen producirlo, la nostalgia y el ansia de regreso son componentes firmes e inseparables de esa realidad. En la edición de la fecha *Cultura y Nación* aborda este asunto de especial importancia

en momentos en que una enorme cantidad de argentinos está radicada lejos de la patria...”
(Clarín, 7/1/1982).

Una genealogía semejante se exhibe en compilaciones de emigraciones, exilios políticos y persecuciones. Claro que, como ya adelantamos, al inscribir al exiliado entre las prácticas represivas universalizadas, queda pendiente dilucidar qué características y procesos de subjetivación corresponden al exilio argentino a partir de 1975.

En tanto, la noción de la “identidad exiliada” está asociada a la interpretación de la literatura como modelo para la explicación de la política.¹¹ Desde esta perspectiva, la literatura argentina estaría asociada al exilio y a la violencia política: así ocurre en un corpus que toma como textos fundantes *Facundo* de Domingo F. Sarmiento y “El matadero” de Esteban Echeverría (Piglia, 1998), y al cual se le incorpora el *Martín Fierro* de José Hernández. Según esta lectura, en la figura de Echeverría el exiliado cobra una doble significación: la del entendimiento y la de la sensibilidad (*aesthesis*). Una segunda interpretación –no contradictoria con la anterior– considera los diferentes exilios argentinos como producto del autoritarismo. En este caso, el ideologema es la cultura política autoritaria y los quiebres institucionales, en particular desde 1930. Dicha genealogía incluye el exilio rosista, el exilio durante el primer gobierno peronista, el exilio durante el gobierno de Onganía y también el exilio producto del golpe de Estado de 1976 (Yankelevich, 1999 y 2001). Una tercera interpretación, ligada a las anteriores, considera el exilio a partir de 1976 parte de las políticas represivas del oponente político y de otras violaciones a los Derechos Humanos (Jensen, 1998). Esta versión supone una noción de ciudadanía igualitaria, con plenitud de derechos políticos y civiles, donde el ideologema es la concepción de democracia. Coincide con las anteriores en reconocer la dificultad para distinguir entre “exiliado político” y “exiliado económico” en el caso de las emigraciones a partir de 1975.

Otra interpretación es la que utiliza el término “transtierro” y “transterrado” (Ortíz, 1987) para definir el exilio y al exiliado, respectivamente. El transtierro es una zona de pasaje de una cultura a otra, que implica una pérdida necesaria de la cultura originaria, producto del desarraigo, y supone nuevas formas creativas, así como elementos que sobreviven.¹² Frente a esta noción, distinguimos el concepto de “nomadismo” (Bhabha, 2000) que describe una forma permanente de extranjería (Lorenzano, 2001), concibe al exilio como alteridad y acentúa el carácter “otro” del exiliado, contra la fijeza de la identidad transterrada.

En otro marco, el exilio como identidad recurre a la noción de alteridad al designar una “literatura de refugiados” (Nabokov, Pound, Beckett) y el exilio de la lengua (Steiner, 1973). En esta línea interpretativa, resulta fundamental la figura del intelectual. De hecho, esta concepción sus-

¹¹ Al respecto, véase Viñas (1964) y Piglia (1998).

¹² Esta utilización del término “transculturación” para referirse al exilio como identidad presenta algunas dificultades: la suposición del enraizamiento de las formaciones culturales semejantes a las del espíritu, la presencia de una cultura local precisa e identificable y la oposición de una “cosmovisión” –una formación cultural y espiritual originaria– contra la “desculturación” del transtierro (Rama, 1983: 55). Dicha interpretación ha sido empleada para analizar producciones literarias sobre el exilio y en el exilio, por ejemplo *En breve Cárcel* de Silvia Molloy (Reati, 1992).

tenta la noción del escritor como exiliado que puede extenderse a la del intelectual y se asocia a la afirmación “toda la literatura argentina del siglo XX ha sido escrita por exiliados” (Saer, 1981). Algo de esta posición se encuentra en el cine y en la literatura argentinos, por ejemplo, la dictadura de Onganía en *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón –donde la extraterritorialidad se combina con un pasado mítico– y la última dictadura militar en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, donde se enfatiza la extranjería y la posición descentrada de la homosexualidad.

Por otro lado, es preciso destacar que la idea del exilio como identidad sigue a las interpretaciones del siglo XX sobre la figura de Ulises en tanto sujeto mítico y se constituye en el *tropo* occidental de la condición marginal de ciudadanía moderna como identidad exiliada. En cambio, como adelantamos ya, el exilio como condición está asociado a la primacía de la política. En este sentido, no se trataría del divorcio entre autonomía del intelectual y esfera de la política. El exilio como condición es el de los militantes en el exilio; el desplazamiento depende de la coyuntura política y no de la estructura del campo de la cultura.

II.2. EL EXILIADO: ¿REVOLUCIONARIO O MILITANTE?

En líneas generales, es posible afirmar la preeminencia de dos figuras fundamentales, en torno de las cuales se erige buena parte de la genealogía del exiliado: la contraposición entre la figura del militante en el exterior (que privilegia el aspecto político en un sentido internacionalista) y la del revolucionario en el exilio (que enlaza la lucha política con las posibilidades dentro del espacio del Estado-nación. Esta última se ligará a la del intelectual comprometido y derivará en la del exiliado político; la primera tenderá a mantener la figura del militante, resistiendo el pasaje al concepto de exiliado.

En términos de la producción cinematográfica, dicho pasaje puede verse en el cine de Fernando Solanas (desde *La hora de los hornos* hasta el cambio en *Tangos*), y en la producción de dos miembros de Cine de la Base: Jorge Denti y Jorge Giannoni. Al respecto, podemos identificar la representación del militante en el exterior en los filmes *Bolivia, tiempo de generales* y *Palestina, el otro Vietnam* (finalizados en 1971), y la figura del revolucionario en el exilio en *Las AAA son las tres armas* (Argentina-Perú, 1977-1979) sobre la “Carta Abierta a la Junta Militar” publicada por Rodolfo Walsh y que marca la partida del grupo al exilio (Gociol e Invernizzi, 2006: 77). En el caso de Denti, este desplazamiento se mantiene hasta la realización de *Malvinas, historia de traiciones* (1984), que el director produce en México con la ayuda del teórico del cine y crítico cinematográfico marxista Michael Channan.¹³

En este marco, la genealogía del exilio presenta más que una simple constitución de figuras míticas y de contestaciones entre figuras heroicas y derrotadas. Se trata de una historia hecha por medio de indicios, fragmentos, olvidos, silencios, pistas, reiteraciones... Así, también los directores desconocidos y los olvidados ofrecen su testimonio silencioso de otras variantes del exilio y de la emigración no forzada, aunque constreñida por algún vínculo político o ideológico. Nos referimos por ejemplo a las figuras de Jorge Giannoni y Rodolfo Kuhn. En ese tipo de trayectorias pue-

¹³ Comunicación personal con la autora, Cambridge, Reino Unido, julio de 2005.

den acompañarlos Gerardo Vallejo, Jorge Cedrón y Jorge Denti, con algo más de reconocimiento en los últimos años.

Hemos señalado ya la dificultad de diferenciar los pasajes de la figura del intelectual revolucionario en el exterior hacia la del exiliado político; los límites no son claros, porque se entremezclan aspectos del exilio en tanto identidad y del exilio en tanto condición. La explicación va más allá de las trayectorias individuales, aunque es cierto que resulta más sencilla en algunos casos como los de directores, escritores o periodistas que respetaban la organicidad de las agrupaciones de vanguardia política o que se identificaban claramente con ellas. En esas circunstancias, es más sencillo identificar la transformación del militante en el exterior con la del exiliado político. Además, hay figuras que se ubican en zonas no del todo claras: por ejemplo, en *Todo es ausencia* de Rodolfo Kuhn (1983), la figura que el director construye de sí es la del exiliado político, aunque en el libro del año anterior *Introducción a la realización cinematográfica* (editado en España), Kuhn se erige como “intelectual comprometido”¹⁴ con aristas que lo acercan al “intelectual revolucionario”. En tanto, es plausible que las transformaciones de Jorge Cedrón como posición subjetiva opere el camino inverso al de Kuhn. Entre la producción realizada en el país y la emigración forzada por razones políticas, la figura de Cedrón como militante revolucionario se construye con *Operación masacre* y se modificaría a la del intelectual revolucionario en el exterior con el filme *Gotán* (1979) realizado en París. Durante ese mismo año, la figura del militante revolucionario reaparece en el casi desconocido documental *Resistir*, realizado a Mario Firmenich (Gociol e Invernizzi, 2006: 77). La figura legitimada, pública, de Cedrón, es casi la del eterno revolucionario, contestatario o polémico en ocasiones, pero resistente.

Otras representaciones de exilio, también importantes en relación con nuestro corpus, se vinculan con la figura de los intelectuales, a veces comprometidos o disconformes. Ubicamos aquí algunas figuras como la de Fisherman luego de su breve estadía en España, y producciones realizadas en el exterior para responder al ideal del intelectual comprometido como *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* de Ricardo Wüllicher (1982-3), concierto de la cantante filmado en su exilio en Europa.¹⁵ Humberto Ríos filmó los conciertos de Osvaldo Pugliese, Piazzolla, Sussana Rinaldi realizados en el Auditorio Nacional de México que se convirtió en *El tango es una historia* (1982). Diferente es la posición del mismo director, nacido en Bolivia pero que desarrolló la mayor parte de su carrera en la Argentina, en *Esta voz entre muchas*, finalizada el mismo año que *Reflexiones de un salvaje* (1978), con testimonios de Laura Bonaparte sobre la desaparición de sus hijos y esposo, además de las voces de Carlos González Gartland, abogado defensor de los derechos humanos, y de Raúl Fonseca (Gociol e Invernizzi, 2006: 77). Allí se pone en evidencia la intersección entre la figura del militante y la del intelectual revolucionario junto con la del intelectual comprometido.

¹⁴ Esta diferencia puede ser producto de que Osvaldo Bayer fue el guionista de *Todo es ausencia* y que contrasta con la complejidad de la versión fílmica de *El señor Galíndez* (sobre la pieza teatral de Eduardo Pavlovsky, emigrado político-desterrado en ese mismo país), que Kuhn filmó en España, en 1983, con los actores argentinos exiliados Héctor Alterio y Cecilia Roth (Gociol e Invernizzi, 2006: 79).

¹⁵ Las grabaciones de músicos y cantantes en el exterior eran un recurso usual y accesible para realizar un filme e para instalar a los intérpretes como militantes o intelectuales.

Es posible afirmar entonces que los filmes mencionados remiten a una estrategia representacional usual para escenificar el exilio y el uso de la autobiografía o de la ilusión autobiográfica a través de personajes conocidos a través de los medios de comunicación masiva o de trabajadores de la cultura. Aquí aparecen como en *El tango....*, *Todo o nada...* y *Mercedes Sosa...*, en actores del campo cultural que remitirían a la figura del intelectual comprometido. En cambio, filmes como *Esta voz...* o *Resistir*, a pesar de sus diferencias, refieren a la figura opuesta del militante, el cual estará, en general, en el exterior. Las mismas figuras del intelectual comprometido (Kuhn) y del militante en el exterior (Denti) se aplican a los directores de algunos de estos filmes.

II.3. EXILIOS, CONTINUIDADES, DESPLAZAMIENTOS

En la literatura nacional, la figura del exiliado aparece ligada a la del prófugo y a la del viajero, asociación que se reitera en la producción de la prensa masiva, entre 1976 y 1986. Dichas figuras dependen, a su vez, de concepciones de la historia del país y de la temporalidad: la historia argentina como proceso continuo, o bien como una configuración con cortes y fragmentos claramente identificables.

Si el exilio es una experiencia constante en la historia argentina desde el siglo XIX, es, al mismo tiempo, clave de lectura: sea por el reconocimiento de la constitución identitaria nacional en sentido excéntrico, o bien como el síntoma de los fracasos de los proyectos políticos del siglo XIX (las figuras de Moreno y de Alberdi), o para interpretar los quiebres institucionales del siglo XX. En la primera lectura, el tiempo del exilio argentino puede identificarse con un tiempo fragmentario y discontinuo (Kaminsky, 1999); en la segunda, el presente es continuación y repetición del pasado, porque la identidad nacional es una constante (Arfuch, 2002); en la tercera concepción, el tiempo del exilio es suspensión del presente (Jensen, 2004). Sin embargo, creemos que, en los tres casos hay indicios de una “temporalización del espacio geográfico” (el lugar del exilio es un presente como un paréntesis entre el pasado del país que se dejó y entre lo que ese lugar pueda ser en el futuro). No obstante, si el exilio político es un tipo particular de desplazamiento forzado, el presente puede ser el signo de una pérdida, no solo del pasado, sino también del futuro.

Claro que la historia argentina, plagada de destierros y expulsiones, escamotea el enfrentamiento y el conflicto. En este marco, la indiferenciación entre “enemigo” (*Gente*, 11/5/1978; *La Nación*, 23/6/1978) y “traidor” (*La Nueva Provincia*, 26/4/1982; *Gente*, 29/11/1979) se revela también como parte del enmascaramiento del conflicto político y de la lucha social. Creemos que esa configuración de los exiliados (“enemigos internos” y “traidores”) reaparece en la interpretación dicotómica “entre los que se van” y “los que se quedan” que dominó los debates sobre el exilio en la escena pública desde la segunda mitad de la década de 1970. Las emigraciones económicas en tres momentos diferentes vuelven a colocar en escena la figura “del que se va”: a finales de la dictadura –en especial durante 1978–, en el último tramo del primer gobierno democrático (*Clarín*, 29/4/1987) y a comienzos del segundo gobierno democrático posdictatorial (*Página 12*, 5/12/1989).

La figura del “que se va” apareció nuevamente en los medios gráficos y en el cine (*Sábado* y *Un día de suerte*) entre 2001 y 2003, restableciendo las dicotomías.¹⁶

En el campo cultural, la literatura y el cine complejizan la figura del exiliado, que excede la equiparación con el prófugo, el desertor, el traidor o el infiel. Por ejemplo, varias novelas (*En estado de memoria* de Tununa Mercado, *La vida entera* de Juan Martini y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela) utilizan la ficcionalización de la autobiografía, la autoficción, destacando un exilio que remite a la salida forzada, debida a un peligro. Así, estas textualidades alteran los sentidos que, desde la prensa masiva, designan al exilio como “huida”. Además, el exilio en tanto huida no deja de asociarse a la culpa y a la derrota (Lamónaca y Viñar, 1990), elementos utilizados para describir el tiempo de la vivencia en el exilio en, por ejemplo, *La casa y el viento* de Héctor Tizón y en *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul*.¹⁷

En este marco, la huida es tópico que, en cierta medida, vincula las narrativas sobre el exilio con los viajes. En *Libro de Navíos y borrascas* (1983), Daniel Moyano resalta que, si el exilio es un tipo de viaje, cuyo momento fundacional alude a una determinada distribución del poder y a una situación de violencia, la militancia política no es condición indispensable para pasar a ser un perseguido de la dictadura militar. De esta forma, en la novela de Moyano, así como en *Composición de lugar* de Juan Martini, la biografía es la que determina el reconocimiento del exilio político o de una noción extendida de éste. Con un sentido diferente al de la indistinción de los “argentinos en el exterior” dibujada por la prensa masiva,¹⁸ la literatura introduce al exiliado –político, económico, del miedo u opositor– como el “ni”, es decir, en el lugar de un espacio transicional, alejado del concepto de “patria”. Esta tercera posición se diferencia del exiliado intelectual crítico y del exiliado militante; se refiere a una zona difusa del último exilio argentino.¹⁹ El término “ni” (Jensen, 2003: 66) para el exilio argentino y para otras migraciones forzadas designó a quienes no podían ser encuadrados en la categoría de refugiados, deportados o exiliados políticos. Los “ni” serían quienes nutren la mayoría del exilio argentino: los desterrados por razones económicas, políticas, por miedo, persecución o por falta de oportunidades. En otros casos, los emigrados “ni” son quie-

¹⁶ Véase al respecto Bernetti y Giardinelli (2003).

¹⁷ El exilio en tanto decepción es el tono que recubre *En estado de memoria* y *La vida entera*. A ambas podemos oponer la sensación de un futuro que no está en ninguna parte, el más allá de la decepción, en *Novela negra con argentinos*.

¹⁸ En verdad, en principio, el diario *La Nación* no se refería a los argentinos en el exterior sino a los “terroristas erradicados de aquí” (*La Nación*, 5/9/1979). Recién en 1982 y hacia 1983, *Clarín* utiliza los términos “exiliados” y “regreso” (“El retorno de exiliados”, *Clarín*, 4/10/1983). “Argentinos en el exterior” también es un ideograma que circula en la prensa cultural, en especial en la revista *Humor*, entre los años 1979 y 1980.

¹⁹ El exilio como viaje tiene otras peculiaridades. En principio, no tiene una despedida convencional. En algunos casos, los que esperan la partida de los indeseables lo hacen con el propósito de verse librados de ese “cáncer social” (Moyano, 1983: 33). En otros, los que se van lo hacen casi sin deliberación (*Revancha de un amigo*). Lo limitado del tiempo disponible y el contexto de peligro inminente, determina que los futuros viajeros se marchen sin más. En ese sentido, el exilio es una huida, es una fuga. Su partida remite a una expulsión que los constituye en sujetos “aterrados”, en el doble sentido de personas que deben aprender a vivir sin tierra, porque se los ha arrancado con violencia del lugar en el que nacieron y de expulsados por el miedo (Moyano, 1983: 96).

nes salen del país por algún proyecto vital impreciso y que no tiene una partida imperiosa. De esta forma, la emigración se convierte en parte de la “argentinidad” y de la participación en un proyecto colectivo, todavía durante la posdictadura (Jensen, 2003).

En tanto, la posibilidad del retorno quedó circunscripta a la etapa anterior a la reinstauración democrática. Entre 1981, tras la aparición de la *Encuesta Argentina*, y hasta 1987, el exilio se superpone a la clasificación “argentinos en el exterior” en dos aspectos: quienes regresan y quienes no. El motivo figurado (Zunzunegui, 1994) del regreso aparece en medios disímiles como *Clarín* y *Humor*, identificado con el retorno de figuras públicas. La genealogía que trazan ambos medios identifica a estos exiliados con saberes específicos, y alude al conocimiento de las reglas del campo de la cultura (Bourdieu, 1996^a; 1996b). Así, aun en el caso del exilio político, las explicitación de las razones de la partida del país se superponen con las reglas explícitas del campo de la cultura y del campo intelectual (Bourdieu, 1996^a), a partir de lo cual reaparece la noción del campo intelectual fracturado (Sarlo, 1987).

El cine, como la literatura, no es ajeno a esas formas de representar el exilio. Las indistinciones y las dicotomías sobre qué es el exilio político están presentes en la ficción cinematográfica y en la literaria, donde la representación del exilio recurre a los sentidos que ofrecen los relatos de viajeros o de inmigrantes. A partir de esta tradición discursiva, en filmes como *Tangos. El exilio de Gardel*, *Vidas privadas* y *Un lugar en el mundo* aparecen los motivos figurativos de la nostalgia, el desarraigo y la experiencia de la alteridad (Zunzunegui, 1994). En estos filmes –como en *El rigor del destino* de Gerardo Vallejo, *Revancha de un amigo* de Santiago Oves y en *Martín (Hache)* de Adolfo Aristarain–, la figuración del exilio puede ser interpretada como una narración de sí mismo (Ricoeur, 1996).²⁰ Aquí, se retoman elementos autobiográficos para marcar una posición de sujeto en términos identitarios, que imbrican los componentes personales y los colectivos (Arfuch, 2002). En este tipo de filmes, la rememoración –que pertenece al orden del recuerdo, cuyo precio es el trabajo de duelo (Ricoeur, 1999)– garantiza la postulación de una identidad colectiva y nacional en el exilio.

En tanto, las llamadas “narraciones del miedo” en el cine durante el periodo dictatorial fueron interpretadas, en la etapa posdictatorial, como formas de autoexilio y de exilio interno.²¹ En literatura, el “exilio del miedo” aparece en *Seamos felices mientras estemos aquí* (1983) de Carlos Ulánovsky y en *Memorias del miedo. Retrato de un exilio* (1985) de Andrew Graham-Yoll. El miedo –no como tema, sino como figura– articula los relatos de Juan Carlos Martini: *Composición de lugar*, *La vida entera* y *El cerco*. Es probable que *Conversación al sur* de Marta Traba, eludiendo la alegoría, se instale en un relato que se rearma a partir de la figuración del cuerpo y el motivo del miedo. En cine, el miedo es el tema de *Hay unos tipos abajo* (1985) de Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, y reaparece como figura que rige las relaciones interpersonales en *La parte del león* (1978) y en *Tiempo de re-*

²⁰ Ricoeur se refiere al traslado de la construcción de la trama hacia la acción de los personajes en una dialéctica de la “mismidad” y de la “ipseidad”. La identidad de los personajes, por ejemplo, en esos filmes, es interpretada en la instancia de recepción y de lectura por su “puesta en trama” así hay una identificación entre el desarrollo de un personaje y el de la historia narrada.

²¹ El miedo fue una de las figuras usadas durante la dictadura y la posdictadura para interpretar la ruptura de los “lazos sociales” (Corradi *et al*, 1992).

vancha (1981) de Adolfo Aristarain. En estos filmes el miedo no se asocia temáticamente al exilio, que puede estar presente como alegoría de una posición en el margen, sometida a otras vejaciones. El problema es que esta lectura, basada en el miedo como motivo, afirmarí­a la indistinción entre migración, exclusión, tortura, ocultamiento por miedo y exilio político.

II.4. MIGRACIONES, ALTERIDAD Y EXILIO

Si la noción de alteridad y la sensación de extranjería se asocian con los viajes hacia Europa de los intelectuales argentinos y los desplazamientos internos, la migración no es interpretada como una consecuencia de la persecución ni de la derrota de un proyecto político o de la expulsión, sino como una condición. Aquí, lo que puede ser una lectura de la migración se extiende a las migraciones forzadas; el exilio sería, entonces, una forma específica de ésta.

La migración como condición de extranjería y alteridad puede rastrearse en las interpretaciones que acentúan la relación desigual entre Argentina y Europa, en la dicotomía colonialismo/imperialismo. (La literatura argentina de entreguerras respondería a ese signo bifronte.) Aunque concebimos al exilio en sentido político, analizamos aquellas narraciones fílmicas en las que el mismo es entendido en sentido amplio (exilio intelectual o cultural). En tanto, en el cine argentino postdictatorial, el desplazamiento forzado es presentado como un periplo o a un viaje iniciático. En *Un lugar en el mundo* o en *La amiga*, la relación entre el aquí –espacio geográfico nacional– y el allá –el país receptor– se caracteriza por estar fuera de lo político. A pesar de que exista una toma de conciencia de los personajes, una puesta en una trama histórica de sus vivencias, la percepción de los dos ejes espacio-temporales está impregnada de elementos estéticos. Es semejante al viaje de la izquierda (entre 1918 y 1945) como “lucidez alienada” en el que persistiría una “izquierda esteticizante” (Viñas, 1964: 75). En cine, esa asociación entre el exiliado y una forma diferente de la sensibilidad define al exilio político también como estético, concepción presente en algunos filmes sobre el exilio político del peronismo y de la izquierda peronista. Entonces, las representaciones del exilio en el cine argentino son ecos de la división y las polémicas entre el intelectual en los márgenes y el militante revolucionario presentes en la escena pública argentina desde fines de los años cincuenta. Estas oposiciones representan la vanguardia política y la estética. Suponemos que la oposición entre la figura del intelectual y la del militante es parte de la explicación de la ausencia, dentro del cuadro fílmico, del tiempo del exilio, y de la representación del exilio como viaje. Por esta razón, no es extraño que filmes como *Palestina, otro Vietnam* (1971) y *Bolivia, tiempo de generales* (1971) de Denti y Giannoni²² se centren en las posibilidades de las luchas revolucionarias en Amé-

²² De estas producciones, compaginadas en el exilio, sólo Jorge Denti conserva una copia en VHS de *Bolivia, el tiempo de los Generales; Palestina, el otro Vietnam* –según el cineasta– estaba guardada en el desaparecido Instituto Cinematográfico. Nos aventuramos a decir que luego de la migración es durante el la caída del Onganiato en 1971, las siguientes en 1973 por acción de la Triple A y la masiva del golpe del 1976, se había creado una especie de mito que aún persiste afirmando que las producciones de directores de cine exiliados, encarcelados, asesinados y desaparecidos se encontraban copiadas y resguardadas en Cuba. En cambio, Denti precisó que *Bolivia, el tiempo de los generales* y *Palestina, el otro Vietnam* se perdieron en Roma, puesto que estaban en los depósitos del laboratorio de la empresa de la

rica Latina y no en representaciones del exilio, aunque son filmes realizados en el exilio del Onganiato y del gobierno de Lanusse. En estos casos, como en el de *Compadre, vamos p'adelante* (1975) de Gerardo Vallejo, la posición de sujeto político, el militante, y no el exiliado político es semejante a la que también encontramos en *Las tres A son las tres armas* (1977)²³ realizada en Perú por los integrantes de Cine de la Base que sobrevivieron a la represión y persecución de la última dictadura²⁴.

Si más arriba hicimos referencia al exilio asociado al viaje, a las migraciones precarias y a la inmigración europea del siglo XIX en América Latina, la interpretación que la sostiene es la de la identidad nacional como alteridad o extranjería, ligada al concepto de “fuera de centro”. En esta acepción, el exilio involucra el espectro político y el económico, y puede combinarse con la definición del exilio intelectual. En literatura, *Libro de Navíos y Borrascas* de Daniel Moyano utiliza a la figura de “Cristóforo Columbus” el barco que lleva a los desterrados a Europa que no transporta descubridores sino derrotados como un oxímoron entre conquistadores y militantes expulsados. En tanto, encontramos superposiciones entre posiciones excéntricas (de la nación y de la escritura) para definir al exilio en la obra poética de Mario Benedetti y en *El ejercicio del criterio* y en la de Juan Gelman (*Com/posiciones y Citas y Comentarios*.) Esta interpretación reaparece, con variaciones, en la prensa escrita (*Página 12*) y en revistas culturales (*Punto de Vista*, *Humor* y *La Maga*), en el periodo posdictatorial.²⁵ En las entrevistas en *Humor* y en *La Maga*, los exiliados elaboran una narración casi en una tercera posición que, desde el momento de su enunciación, se arriesga a la evaluación de una trayectoria biográfica. En esta concepción del exilio, el intelectual ocupa un lugar fuera del centro, asociación fijada en personajes públicos como Julio Cortázar o Hugo Santiago,

San Diego Cinematográfica, que ya no existe, de Remo Rossellini, que también había sido el coproductor (Jorge Denti, comunicación personal, 26 de enero de 2006; Mestman, 2001).

²³ El título del filme aparece en la prensa masiva y en la literatura académica especializada de dos formas como *Las tres A son las tres armas* y *Las A.A.A. son las tres armas* aunque no presente dudas su significado. Tampoco hay acuerdo sobre la fecha de finalización que varía entre 1976 y 1979. Según Denti: “muchos miembros del Cine de la Base tuvimos que salir al exterior, otros se quedaron acá (y siguen estando acá). Te digo esto porque para el grupo ahí cambió todo, nos cambió todo, pero bueno... *Las AAA son...*, fue la primera película que hicimos artesanalmente fuera de la Argentina” (en Aponte Gunther, 2009).

²⁴ La presencia del exilio en este filme está dada por el “fuera de cuadro”, hay una existencia en los márgenes, fuera del centro, mientras que, por ejemplo, en *Los hijos de Fierro*, los desplazamientos son parte del argumento.

²⁵ Sobre *Humor*, nos referimos especialmente, a Roberto Bardini. “No fue un plato de caviar, pero... El exilio enseña muchas cosas” (En: *Humor*, n° 119, diciembre de 1983. p. 105); “Entrevista a Fernando ‘Pino’ Solanas: del cine a la política” (en: *Humor*, n° 315, mayo de 1992); Mona Moncalvillo, “Memoria vs. Olvido: Mempo Giardinelli” (en: *Humor*, n° 302, noviembre de 1991). En cuanto a *La Maga*, es significativo el artículo de Judith Gociol, “Héctor Tizón, escritor” (en: *La Maga*, 18 de diciembre de 1996). En el caso de *Página 12*, remitimos a “La desconocida y triste historia de Daniel Moyano. El fuego interrumpido” (en *Página 12*, 27/6/1993); “David Viñas, 14 años después. La vuelta del novelista” (en: *Página 12*, 21/3/1993); “Bayer, el último rebelde” (en *Página 12*, 8/8/1993); Mempo Giardinelli, “El intelectual y la memoria” (en *Página 12*, 15/8/1993).

que habilitan la relación entre exilio y estética, la relación entre exilio y la militancia revolucionaria no responde a esta concepción.²⁶

Además de lo ya mencionado, las representaciones del exilio argentino a partir de 1973 mantienen relaciones conflictivas con la inserción del exilio como práctica de eliminación del oponente político. En el campo literario, pensamos en la novela *En breve Cárcel* de Silvia Molloy, en la más reciente novela de la autora, *El común olvido* y en *Composición de lugar* y *La vida entera* de Juan Martini. En la producción literaria de estos autores, el exilio se escribe como una autobiografía, un espacio de ficción de la representación de sí mismo como si fuera otro.²⁷ En cambio, en el cine sobre el exilio, estas modalidades enunciativas no parecen tan frecuentes como en la literatura. Sin embargo, hay otros filmes sobre posiciones en los márgenes que quiebran el efecto diegético como *Los traidores* de Raymundo Gleyzer. Si el traspaso del intelectual comprometido al militante revolucionario combina, en el cine y en la literatura, una discusión sobre el compromiso con la obra y el lugar de la estética de ruptura, cercana a estas disyuntivas está otra: la posición del enunciator del filme como intelectual crítico o como militante.

Ambas posiciones prescriben procedimientos narrativos y enunciativos: la primera puede articularse con la autoficción, con el reconocimiento de que hay una ilusión biográfica. Esta posición trabaja en el nivel ficcional para articular la identidad narrativa,²⁸ y produce una autoficción: “pone en escena la imposibilidad de la narración de sí mismo” (Robin, 1996: 62). En el segundo caso, la figuración no se reconoce como modalidad enunciativa, se trata de una representación porque se propone eliminar la tensión entre ilusión biográfica e identidad narrativa. La historia del exiliado como militante se propone como contra memoria, por serlo, no siempre, puede reconoce a sí misma parte de la ilusión narrativa. Es el caso, por ejemplo de *DNI* de Luis Brunati (1995) y del documental *Cuarentena, exilio y regreso* de Carlos Echeverría (1985). Por otro lado, la narración del exiliado militante tensiona dos modelos: la autoficción y la ilusión referencial. La primera marcada por *Cazadores de utopías* de David Blaustein (1995) y la segunda por *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella (1994–1998), en este último caso, a diferencia del anterior, las identidades militantes se analizan como construcciones de identidades narrativas.

A diferencia de los filmes producidos en la inmediata posdictadura, en los años 80, cuando la narración estaba guiada por personajes centrales o bien por un grupo que representara diferentes posiciones, había poca inclusión en el argumento de crisis económicas y golpes militares. Tampoco estaba demasiado presente el juicio a las Juntas (a no ser por indicios en el cuadro cinematográfico y fuera de campo). En el cine de mediados de la década de los 90, comienzan a incluirse es-

²⁶ Cortázar es la figura por excelencia del pasaje del escritor/intelectual crítico al intelectual comprometido, no llega a posicionarse en la militancia en sentido estricto. El pasaje de las posiciones ha sido señalado por Gilman (2003) y por Sigal (1991).

²⁷ En *La vida entera* y en *Breve Cárcel*, el trabajo de escritura se revela conciente de la identidad narrativa y tensiona la ilusión de coherencia y referencialidad de esa identidad, característica de la ficción (Robin, 1996).

²⁸ Régine Robin diferencia tres niveles de la identidad: el autobiográfico (que es personal, la identidad estructurada por el nivel del significante), la identidad narrativa (es decir, la narración que el individuo hace de sí mismo) y el nivel ficcional, que remite a la omnipotencia del escritor sobre lo que inventa e implica los otros niveles (1996: 62).

tas referencias, en parte por el impacto que el cine independiente documental tiene sobre el de ficción. Para continuar con este desplazamiento temporal, diremos que los filmes de los años 70 estaban signados por la primacía de la política y por lo tanto, de la figura del militante. En todo caso, la figura del intelectual fue sufriendo transformaciones hasta llegar a la del intelectual comprometido, que fue progresivamente aceptada en el cine para directores sin militancia armada ni explícita. Al mismo tiempo, durante los años 80 esa ampliación de la figura del intelectual provoca una distinción en la que sólo al analizarlo detenidamente aparecen las divergencias: por un lado, entre el intelectual comprometido y el exiliado de la cultural, existencial (el exilio como identidad) y, por el otro, el exiliado político y el militante en el exterior (el exilio como identidad) aún con sus notorias discrepancias.

El quiebre de la ilusión referencial fue también parte de la interpretación sostenida por la crítica literaria y por la cinematográfica para referirse al cine y a la literatura durante la dictadura como epifenómenos. De esta forma, la censura y la prohibición definían un conjunto de alegorías, metonimias y metáforas a rastrear en los filmes y en las novelas o cuentos. En esta interpretación, lo que se privilegia es el silencio, entendido por oposición a la memoria. En esta visión, la noción de absoluta transparencia está presente, así como la de transmisibilidad: la literatura y el cine serían creadores de informaciones.

Ahora bien, si tomamos a la literatura como un modelo de lectura de los filmes, podemos señalar dos estrategias discursivas: la preferencia por no tematizar el exilio político, o bien, en el otro polo, la inclusión del exilio como pivote del argumento. En las interpretaciones sobre el exilio desde la crítica literaria y la cinematográfica, nos encontramos con lo que Avelar (2002) distingue como la oposición entre símbolo y alegoría. Dicho autor proporciona otra definición de la alegoría al referirse a *En estado de memoria* de Tununa Mercado (por oposición a corriente dominante en la narrativa que se opone al duelo):

“El rechazo incorporativo al duelo se manifestaría través de la subsunción de toda metafóricidad bajo la bruta literalidad identificada con la palabra traumática. Como ha explorado Tununa Mercado *En estado de Memoria*, la labor del duelo implicaría la socialización de una *tumba exterior* donde la bruta literalización de la palabra traumática se dejaría, al menos parcialmente, metaforizar” (2002: 9).

Para Avelar la posdictadura “pone en escena un devenir alegoría del símbolo” (2002: 10) –incluida la alegoría del exilio. Sin embargo, la “alegoría del exilio” no excluye al exilio como tema. Allí aparecen, entonces, filmes más recientes como *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel o *Esperando al Mesías* (2000) de Daniel Burman, donde la problemática social y económica está marcada por una reestructuración de la cultura y de las clases sociales que son signos de la posdictadura. Desde ese punto de vista, para Avelar, filmes como estos o como *Nadar solo* (2003) de Ezequiel Acuña o *La libertad* (2001) de Lisandro podrían ser sobre el exilio, pensándolo como condición de alteridad y de extranjería de algún centro, y no en tanto desplazamiento (la definición antigua del destierro).

II.5. EXPERIENCIAS SOLITARIAS Y VISIONES COLECTIVAS

El cine y la narrativa sobre el exilio tienen, en cierto sentido, un tono testimonial: siempre encontramos “biografías” y novelas familiares (en el sentido psicoanalítico) marcadas por el exilio. En *La amiga*, el personaje de la exiliada y el de la madre de un desaparecido son migrantes internos, el pasado como refugio de una pequeña ciudad del interior desaparece ante el avance de la ciudad en la vida cotidiana. Exilio y desaparición señalan aquí dos caminos que resumen dos identidades narrativas. La primera, definida por un presente extendido por el duelo; la segunda, definida por el tiempo del pasado nostálgico. A esta interpretación se superpone la temporalización del espacio, el “aquí” es la Argentina y el presente de la desaparición forzada, mientras que el “allá” es otro espacio geográfico (Europa), pero no sólo sobre todo el pasado del pueblo seguro. Este desplazamiento del tiempo sobre el espacio puede ser definido como un movimiento propio de la rememoración en la narración fílmica y es, también, lo propio de un desplazamiento (es lo que tienen en común los viajes y los desplazamientos forzados).

En este sentido, durante los últimos años del destierro o en la coyuntura del retorno, la literatura y el cine proyectan vivencias individuales, a veces como relato de la individualidad y otras como narración colectiva que socializa sus rememoraciones, buscando salvar la distancia entre exilio exterior e interior. La referencia a la individualidad no supone que la identidad personal o el orden individual no estén ya inscritos en el orden social, sino que hay filmes en el cine argentino sobre el exilio (*La amiga* y *Un muro de silencio*, por ejemplo) que representan a los exiliados como identidades liminares en un tiempo suspendido, ya arrancadas de los caminos colectivos. Los pares deícticos “aquí” y “allí” prefiguran el sentido de la narración (Arfuch, 2002: 212).

Los caminos de estos desplazamientos son múltiples: algunas veces un relato de inmigrantes del siglo XIX puede ser metonimia de ciertos descentramientos y fracturas recientes. En otros, la narración es la vivencia morosa o fragmentada del exilio durante la última dictadura. No obstante, lo que cine y literatura del exilio muestran es que la experiencia del exilio actualiza y resignifica la experiencia de los antepasados inmigrantes, permitiendo matizar la mirada épica, rescatando el dolor de su alejamiento de Europa y transformando el último destierro de los argentinos en una vuelta al hogar (Jensen, 1998; Arfuch, 2002). Asimismo, la puesta en confrontación del exilio con otros desplazamientos, inmigraciones y emigraciones vuelve sobre el tópico del extranjero. Al analizar los relatos de vida de los familiares de los emigrantes argentinos, “retornos” de migrantes argentino-italianos a Europa, Arfuch precisa que lo que aparece es:

“la figura del extranjero, que la modernidad instituye que con todo su peso simbólico, aparece así connotada en el relato como una posición conflictiva. Desiguales experiencias de los ancestros al llegar, conservadas en anécdotas, imágenes, dichos, acentuadas discursivamente como formando parte de la propia identidad” (2002: 212).

Por otro lado, la experiencia del exilio es un imperativo para retomar un tema ineludible: cómo narrar la Argentina, cómo elaborar narrativas sobre la identidad. Es la presencia de esa pregunta la que explica que las novelas y los filmes recurran al problema de los orígenes de la nación,

ya que, confrontados con la otredad y en posición excéntrica, la referencia al pasado personal y social anterior al destierro, proponen el propio exilio como el camino inverso de la inmigración. En el cine, las migraciones europeas de generaciones anteriores aparecen con menor frecuencia que en la literatura. Antes bien, el procedimiento consiste en utilizar el regreso del exilio a la Argentina como otra migración (*Vidas Privadas* (2002) de Rodolfo Páez, *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain (1991), *El mar de Lucas* (1999) de Víctor Laplace o *Nueces para el amor* (2000) de Alberto Lecchi) o situar el margen en el interior del país, un desplazamiento interno (*Qué absurdo es haber crecido* de Rolando Santos (2000)). El regreso del exilio es, a veces, la aceptación de una posición marginal (*Jorge Giannoni, NN soy yo* (2000) de Gabriela Jaime).²⁹

La constante referencia a las posiciones subjetivas propone una clave de lectura del exilio que traslada la identidad personal a una identidad nacional. El exilio se transforma en una forma de la diáspora y la Argentina en una tierra de abuelos y nietos “exiliados”, interpretaciones del exilio que aparecen tanto en *Libro de Navío y Borrascas* como en “Bajo la lluvia ajena. (Notas al pie de la derrota, Roma. Mayo 1980)” de Juan Gelman. De este modo, una de las formas privilegiadas para representar una experiencia inédita en su magnitud y violencia fue recurrir a la experiencia de los antepasados inmigrantes, como la imagen invertida del exilio actual. La identidad narrativa del exiliado incluye entonces otra: la del inmigrante.

En tanto, es casi una constante que la “vida vivida en el exilio” no sea el foco de la exhibición literaria o cinematográfica. En líneas generales, la situación de excentricidad es sublimada o evitada, constituyéndose en el paréntesis que permite articular un antes y un después, y dos espacios, “aquí” y “allá”. En el cine argentino posdictatorial, la vida en el exilio es un paréntesis, donde el “aquí” no es un tiempo del presente vivido, sino rememoración del “allá” y espera para el retorno futuro. Ese espacio puede ser señalado como una suspensión o bien como una deriva, un “*in-between*” como tirantez entre el “allá” y “aquí” (Arfuch, 2002: 213). Creemos que, en el caso del cine sobre el exilio, no hay armonía entre esos dos espacios sino una invasión del “allá” en el “aquí”. El conjunto de filmes sobre el regreso (*El rigor del destino*, *Revancha de un amigo*, *El amor es una mujer gorda*, *Volver* indica que el retorno fagocita otros tópicos. En otros filmes, en cambio, la “privación del lugar de nacimiento” se lee desde la anticipación; por ello, los relatos exploran el territorio de lo propio antes de la partida, tratando de imprimir sobre el desterrado todo aquello que configura el mapa de sus afectos y su cotidianeidad. En ambos casos, el exilio constituye una relación con el pasado en la que prima la nostalgia, que es al mismo tiempo una reivindicación de las cosas pasadas, la idealización de lo perdido y la forma que asume el recuerdo como soporte ante la pérdida de un ideal (la patria, la militancia o el pasado de la experiencia).

²⁹ Es de lamentar que tanto la producción de Denti como la de Giannoni, en especial la de éste, sea prácticamente desconocida en el país, no solamente a nivel masivo sino incluso por algunos estudiosos del cine argentino y aún más por las jóvenes generaciones de cineastas y ciertos académicos. El exilio no fue “dorado” con ninguno de ellos y los países de acogida no fueron una plataforma para la fama internacional. Recién en los últimos años Denti presentó algunas de sus últimas producciones fílmicas en Buenos Aires y se emitió su serie *Argenmex* en canales de televisión por cable.

Este modo de representación del exilio está ligado a la naturaleza del evento. De hecho, el exilio se presenta como un tiempo suspendido y moroso entre un pasado, que remite al territorio del que se ha tenido que partir, y un futuro, que se imagina libre de las incidencias que determinaron la salida forzada. En el exilio, el presente de la vivencia se diluye entre el pasado y el futuro. A través de los procedimientos formales las narraciones fílmicas y literarias del exilio unen el tiempo de la narración a partir de tiempos fragmentarios. Además, si el exilio es ausencia, ésta se transforma en acicate para la memoria. El exilio es constituido en la ficción como una temporalización individual del espacio geográfico colectivo, como si sólo en el recuerdo se afirmase el yo individual, que a su vez necesita constituirse desde la experiencia común. Frente al tiempo transcurrido desde la partida y sobre la fractura geográfica, la referencia constante al pasado y al lugar del sujeto anterior al exilio asegura pertenencia y permanencia.

Otra característica de las narraciones del exilio en la ficción es la conflictiva posición que desempeñan los protagonistas del exilio, que en ocasiones son presentados como víctimas, derrotados, fantasmas, “pacientes” de la represión. (En ese sentido, la afirmación del individuo y de lo biográfico es una forma de resistencia frente al autoritarismo que silencia, borra y elimina. En otra dimensión –no excluyente– en *Boda secreta* (1988) de Alejandro Agresti y en *Sur* –pero también en *Vereda tropical* (2004) de Javier Torre–, el exilio es equiparado a muerte. La línea sería la siguiente: si la muerte es una ausencia prolongada, entonces está constituida de la misma materia del exilio, del que nunca se vuelve, a pesar de que un cambio en la situación política del país permita el retorno.) No olvidemos que, en virtud de la borradura de la violencia inscripta en el exilio, se procedía a situarlo en el territorio de las “decisiones individuales” y por extensión abría la posibilidad de ponderar al exiliado como el que “había huido”, “había abandonado el país”. La figura del traidor, el enemigo interno que “huyó” pasa a ser identificada durante la “Campana antiargentina” con la figura del enemigo externo. La última dictadura retoma la Doctrina de Seguridad Nacional del gobierno de Onganía del cual se supone continuadora. Reaparecen las marcas que permiten incluir al exilio entre otras prácticas represivas que afectaron a diferentes colectivos y no solo a individuos.

Así bajo el impulso de las nuevas partidas, volvía a ponerse en discusión el dilema de la decisión libre y el condicionamiento extremo que podía encerrar una emigración. Al mismo tiempo, volvía a operarse un desplazamiento semántico a partir del cual, con el propósito de desculpabilizar al emigrante económico, se incluía bajo el concepto de “desterrados” a la voluminosa emigración de la coyuntura hiperinflacionaria de finales de los años 80. En este sentido, y obedeciendo a un impulso diferente, volvían a yuxtaponerse y confundirse en su significado profundo –la violencia de origen– distintos tipos de desplazamientos humanos.

Sin embargo, en este caso, la ambigüedad nominativa contestaba un conflicto de memorias que, si bien afectó a las lecturas del exilio, también puede extenderse a los sentidos que la cultura argentina atribuye a cualquier experiencia emigratoria. Esto es, que los argentinos que se van lo hacen en “búsqueda de El Dorado en el Viejo Mundo”, “traicionan a la Patria” y son prototipos del europeísmo argentino. En el contexto de esta cartografía de memoria que se articula desde finales de 1987, “este escenario tiene la peculiaridad de haber sido uno de los que con más consistencia y continuidad dejan a la luz el conflicto de representaciones que disputan la lectura legítima del

problema de la emigración y el exilio” (Jensen, 2003: 71). La evaluación, la desconfianza y su contrapartida, la justificación, reaparecen en las elecciones y decisiones personales de irse o quedarse y, aún hoy son categorías absolutas. Marcados por la doble obsesión de la traición y la lealtad, los emigrantes y los exiliados marchan a vivir condenados a un desarraigo impreciso. Las referencias al exilio en los relatos de vida y en la ficción autobiográfica han sido leídas como la interpretación del exilio equiparable a un camino individual.

Durante la guerra de Malvinas, emerge con intensidad la figura del exiliado político (como la otra huella de las prácticas represivas, junto al muerto, el torturado y el desaparecido), cuando comienzan a multiplicarse las noticias de retornos posibles de figuras públicas que vivían en el exterior y el exilio se sitúa en la trama de las violaciones de los Derechos Humanos. Es en esa instancia cuando adquiere centralidad la lectura del exilio entre otras políticas de la represión dictatorial. Si bien no es posible determinar a partir de qué acontecimientos se genera el impulso de una nueva representación, la relación del exilio con otras políticas represivas es contemporánea con las expectativas de la apertura democrática luego de la guerra de Malvinas. En este contexto, la representación fílmica de la guerra, a diferencia de las narrativas sobre el exilio, intenta recuperar, con mayor intensidad, la visión colectiva sobre la dictadura a partir de diferentes figuras: en clave de engaño hacia la ciudadanía a través de la noción de “pueblo”, utilizado para librar una guerra en condiciones de total inferioridad y construyendo una agenda de noticias falsa pero favorable para la Argentina. *Malvinas, historia de traiciones* (1984) de Jorge Denti, a través de las entrevistas de Michael Channan, explicita cómo los isleños se identificaron siempre como británicos y de qué forma su percepción del conflicto bélico a corto plazo remitía a la identidad nacional basada en la pertenencia al Imperio. Sobre esta misma guerra, *La deuda interna* (1987) de Miguel Pereyra ficcionaliza la extrañeza que representa para lugares del interior del país y cómo el viaje hacia Capital de la nación es visto como una oportunidad, aunque conduzca a la muerte. Vivencias traumáticas, decepción y fracaso sobre este mismo tópico aparecen en *Iluminados por el fuego* (2005) de Tristán Bauer en contraste a la narrativa fetichizada de *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamín. En el filme de Bauer, la narración sigue los principios del cine industrial y se combina con la ilusión autobiográfica. Así como la recuperación de los ex combatientes como sujetos valerosos frente a la derrota inevitable se expone en el documental *Hundan al Belgrano* de (1996) Federico Urioste.

Aunque, durante la guerra de Malvinas y luego de la derrota, los relatos e historias de vida de los exiliados aparecen con insistencia, las figuraciones del exiliado en el cine posdictatorial conservan su privilegio en la narración individualizada. Si en ese momento el exilio aparece ligado a otras consecuencias de la violencia política (desaparición, prisión política, tortura), esta forma de problematizar el exilio puede reconocer como antecedentes ciertas referencias al exilio político por fuera del discurso oficial. En la revista *Punto de Vista*, entre 1978 (año de su aparición) y 1980, aparecen varios artículos sobre escritores argentinos en el exterior. En uno de ellos se intenta disolver la noción de la literatura argentina y del campo intelectual fracturado (Gramuglio, 1981), tesis luego retomada por Beatriz Sarlo (1987) en la compilación de Saúl Sosnowski (1988), que se transformó en respuesta al debate suscitado por Luis Gregorich en 1981.³⁰ Por otro lado, en

³⁰ Cf. Luis Gregorich “La literatura dividida”, en *Clarín*, 29/01/1981.

enero de 1982, el diario *Clarín* publicó un suplemento dedicado al exilio. El suplemento “Cultura y Nación insiste en situar al destierro en una matriz de lectura que lo liga a “la nostalgia y el ansia de regreso”, “nuestra tradición nacional”. Allí, se reúnen los testimonios de escritores y artistas exiliados: Héctor Tizón, Daniel Moyano, Héctor Alterio y las reflexiones de Santiago Kovadloff y Albino Gómez. Hace visibles a algunos autores y nombres excluidos y emergen otros sentidos del exilio: supone la compulsión a irse, encierra una motivación política, implica la imposibilidad de regresar y alude a una situación dolorosa (*Clarín*, 7/1/1982).

La prensa acompaña la apertura democrática y como parte del “despertar cultural” (*Clarín*, 9/11/1983; *Clarín*, 28/11/1983), incluye las informaciones sobre el regreso de artistas (escritores, músicos, cantantes y actores) y la revalorización de ciertas experiencias, por ejemplo, la de Teatro Abierto y la gestión de Boris Spivacow en el Círculo Editor de América Latina. El recuento de los exiliados conlleva al de las prohibiciones que se extiende a América Latina y la prensa se reubica contra el aislacionismo como un resabio de la dictadura. Las historias de los exiliados argentinos se entremezclan con las entrevistas a exponentes de la música latinoamericana censurados. En todo caso, en las notas periodísticas el regreso celebra la recuperación de las libertades individuales y de los retornos individuales que, mayoritariamente, se escriben en términos personales –las figuras públicas– y también resaltan las experiencias colectivas –el reconocimiento de que el cerco estaba en el país y en el exterior–.

En el caso del cine, los filmes indican es del orden colectivo lo único que quedaron son despojos y por eso solo puede narrarse como si tratara de una enunciación en primera persona (*Volver* (1982) de David Lipszyc) o una ilusión biográfica en tercera persona (*Últimos días de la víctima* o *La isla* (1978) de Alejandro Doria). Los relatos fílmicos ya habían mostrado un repliegue hacia el espacio privado en *Pubis angelical* (1982), *¿Qué es el otoño?* (1977) de David Kohon y en *Los viernes la eternidad* (1981) de Héctor Olivera. En tanto, ya en este siglo, algunos documentales recuperarían la narración en sentido colectivo a través de la identidad narrativa del militante como *Trelew* (2002–4) y *Los presos de Bragado* (1999), ambas de Mariana Arruti y María Pilotti. De todas formas, las identidades narrativas suelen presentarse a partir de la elección de una figura pública y de la identidad personal. Nos referimos a Oesterheld en *H.G.O* (1999) de Víctor Bailo y Daniel Stefanello o *Padre Mugica* (1999) de Gustavo Gordillo (2000). Los caminos individuales son tan propios de las representaciones del exilio en el cine como en la literatura. A pesar de que existan filmes corales o con diferentes posiciones de sujeto representadas las representaciones colectivas son escasas en el cine sobre el último exilio argentino.

Capítulo III

Desplazamientos

En este capítulo abordaremos el tratamiento del exilio como migración, considerando en especial el proceso de partida del país. Iniciaremos el análisis de dos tradiciones cinematográficas asociadas a representaciones del exilio, existencial y político, así como también a figuras del exiliado como identidad y como condición. Propondremos a *Reflexiones de un salvaje* como el filme del último exilio argentino y a *Los hijos de Fierro* como la representación de la resistencia peronista desde el golpe militar de 1955 y parte de los acontecimientos que derivaron en la lucha armada y en el terrorismo estatal. En tanto, *Invasión* presentará la estrategia política, narrativa y estética divergente de los otros dos filmes señalando el desencuentro posterior.

Los tres filmes plantean recursos y formas de narrar que reaparecerán en el corpus. Para hacerlo, recurriremos a filmes (anteriores a la periodización de nuestro corpus) que funcionan como antecedentes en la representación de la partida: *Invasión* (1969) de Hugo Santiago y *Los hijos de Fierro* (1973–5) de Fernando Solanas, incluyendo también alusiones a *Reflexiones de un salvaje* (1978) de Gerardo Vallejo. Todos ellos anticipan la puesta en escena cinematográfica de los desplazamientos por motivos políticos, iniciando un camino que luego será retomado por los filmes de nuestro corpus. Entendemos que *Invasión* constituye la antesala de la representación del exilio político, proceso que se cierra con la imposibilidad de retornar al país, tal como exhibe *Reflexiones de un salvaje* en 1978, el cual se ubica en una zona de transición, que va desde la posibilidad de la expulsión del país hasta el exilio posterior al accionar de la Triple A.

III.1. Premoniciones de la partida

Podemos concebir a *Invasión* como la “escenificación”³¹ del inicio de la lucha armada, teniendo en cuenta que la concepción del filme de Santiago como anticipación histórica sólo será posible luego de la última dictadura. La misma cualidad *premonitoria* que se le confiere a *Invasión* fue asignada a *Los hijos de Fierro*, cuya producción comenzó en 1972, bajo el gobierno de Lanusse (Monteagudo, 1993). No obstante, la diferencia entre el exilio que se anticipa en *Invasión* y en el filme de Solanas

³¹ Utilizamos aquí el entrecorillado porque se ha señalado que en el cine de Hugo Santiago (en especial, en *Invasión*) no es posible hablar de “puesta en escena” ya que se trata de un “cine puro” donde la forma y el tema son indisociables (Kang, 2002). Coincidimos con este señalamiento como forma de concebir la representación cinematográfica aunque establecemos diferencias, en este sentido, entre Solanas, donde tampoco habría “puesta en escena” al servicio de un argumento, sino una composición de la imagen cinematográfica. (Cf. González y Solanas, 1989: 83). Tal vez en el filme de Vallejo que analizamos se repita esta concepción de “crear imágenes” de Solanas, aunque hay cierta distinción más clásica entre tema y procedimientos estético-formales.

está en las razones de la expulsión: en *Los hijos de Fierro* se trata de la imposibilidad de regresar al territorio nacional debido a la proscripción.

Por su parte, *Invasión* pertenece a una zona intermedia, distinta a la de los filmes estrenados luego de 1983 que tienen al exilio como tema y argumento, y también resulta divergente de otros, producidos entre 1974 y 1983 en la Argentina o en el exterior, en los cuales el exilio aparece como tema o metáfora (por ejemplo, *Los hijos de Fierro*).

En este marco, resulta también importante tener en cuenta ciertas inflexiones biográficas en el cine de Hugo Santiago –en relación con su partida del país–, ya que suele verificarse una superposición constante entre el lugar del autor (como conformación discursiva no encarnada) y el de figura pública. Esta duplicidad es explorada, por ejemplo, en *Las veredas de Saturno*, donde Santiago es el director que se reserva el papel del crítico de arte y arquitecto Pablo Levin, radicado en París debido a su desacuerdo con la lucha armada y con el tercer gobierno peronista. En el filme *Los otros*, aparece un recurso que será utilizado por Santiago en sus documentales: la mostración de la escenificación (un *making off* del mismo *making off*), donde Santiago aparece interviniendo con los actores. Ese recurso funcionaría como respuesta política a las críticas de intelectuales franceses por su filme *Invasión* y al reclamo por la falta de una visión latinoamericanista, frente a *La hora de la hornos de Solanas y Getino*. En este sentido, es posible afirmar que la filmografía de Santiago constituye una reflexión acerca de las condiciones de la vida en los márgenes, lo que algunos llamarían “exilio existencial”, distante del destierro y los desplazamiento forzados. En términos biográficos, Santiago es un emigrado argentino en París, espacio que lo coloca en el centro de la tradición de los intelectuales argentinos y, en ocasiones, lo distancia de los intelectuales transformados en militantes. Esa centralidad dada por el tipo de emigración convive con su posición de cineasta desconocido por el público masivo hasta la actualidad. Santiago continúa, también, la tradición hegemónica del cineasta–intelectual (el tópico de las orillas y el de los bordes tan caro a la tradición borgeana y a su interpretación de la historia cultural de la Argentina, así la emigración a París como un tópico de la cultura nacional), junto con una colocación por fuera de los circuitos comerciales. De hecho, la retrospectiva completa de los filmes de Hugo Santiago se realizó recién en 2002, en el IV Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI),³² que legitimó a *Invasión* como un filme de culto y revalorizó la posición de Santiago dentro del campo de los realizadores argentinos notables, distanciándolo así de la imagen de director marginal.

Si la de Hugo Santiago es una filmografía en los márgenes, alejada del nuevo cine argentino de los años 60, no obstante, comparte un elemento común con otros filmes: se trata de lo de que Getino y Solanas denominan un “segundo cine”,³³ un cine de autor fuertemente influido por el cine europeo de posguerra y con una modalidad de producción independiente, cuya difusión de-

³² Por primera vez se realizó una muestra de sus filmes en la Argentina, incluyendo sus cortometrajes, y se editó el libro compilado por David Oubiña, *El cine de Hugo Santiago*. La retrospectiva generó artículos en los diarios masivos, en los que se destacó el exilio en la trayectoria de Santiago, su obsesión por los márgenes y lo sitúa como el retorno casi mítico de un autor casi desconocido en su propia tierra. Este reconocimiento, en 2002, no es casual, si pensamos que en las influencias fílmicas y en la formación institucionalizada de los directores del llamado nuevo cine argentino de los años 90.

pende del circuito internacional de festivales de cine. Además, el cine de Santiago comparte con este “segundo cine” la noción del destinatario y el espectador: puede utilizar tanto la identificación como un relativo distanciamiento, a partir de la ruptura de las reglas del género. El fin último no es el del cine al servicio de la política, ni el de la movilización de militantes, sino que pretende hacer confluir arte y política con cierta primacía de la estética sobre la política. Su público son las clases medias urbanas. Claro que es posible que tanto Getino como Solanas cuestionaran la inserción de Santiago incluso en este “segundo cine”, debido a que este último director reivindica la posición del intelectual como representante de una cultura universal, porque es esto lo que define la concepción del cine de autor.³⁴

En 1969, Hugo Santiago vuelve a la Argentina y termina el filme *Invasión*; Solanas es entrevistado en París por *Cahiers du Cinema* a propósito de *La hora de los Hornos* y Vallejo presenta *Ollas populares* en el Festival de Viña Mar, donde también se exhibe *La hora...* Ese mismo año, Santiago y Solanas coinciden en el mismo Festival en Cannes; en 1974, Vallejo está exiliado en Panamá; Santiago escribe y filma en París *Los otros*; en tanto, el exilio de Solanas, todavía en Buenos Aires, se anuncia, inminente. En 1978, cuando Vallejo termina de filmar *Reflexiones de un salvaje* en España, Santiago está en París, escribiendo el guión de *El juego del poder*; Solanas también se encuentra en París, ante una versión de *La razón pura* el primer guión de *Sur*. Antes, entre 1969 y 1971, Santiago realizó varios viajes a Buenos Aires, mientras que Solanas y Vallejo recorrieron los circuitos de festivales del nuevo cine latinoamericano, y se produjo el pasaje de Cine Liberación al “cine militante”, con los documentales sobre Perón en Madrid. Dicho pasaje se distancia de la producción documental de Cine de la Base, por ejemplo, con *Trelew*, que focaliza el avance en el esclarecimiento obrero para desprenderse de la dirigencia sindical y el carácter unitario de la lucha armada contra el imperialismo. A pesar de que no hubo encuentros de Solanas y Vallejo con Santiago, una aproximación contrastiva entre sus filmes es productiva, aunque sus caminos estén destinados a mantenerse siempre separados.

³³ “La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado “Cine de autor”, “Cine de expresión”, “Nuevo Cine” o el cine de la “generación del 60”. Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no sólo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino, realizadas por Del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Felman, Murúa, Kohon, Khun y Fernando Birri que con *Tire Dié*, inaugura el documentalismo testimonial argentino. [...] Así, buena parte del segundo cine, y ello es muy evidente en el caso de la Argentina y de las metrópolis, ha quedado reducido a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismo ante el reducido auditorio de las élites diletantes. La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar éstas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de un funcionario “malo” por uno “progresista”, los embates contra las leyes de censura y todas aquellas que hacen a una política de reformas...” (Solanas y Getino, 1973: 43-4).

³⁴ Además, en la filmografía posterior de Santiago, se hará evidente la intertextualidad de su cine con las obras de Paul de Man, Maurice Blanchot y Jacques Derrida y también su diálogo con otros directores de cine argentino: Edgardo Cozarinsky, Ricardo Aronovich y Alberto Fisherman.

III.2. INVASIÓN: ANTESALA DEL EXILIO

Se ha señalado con frecuencia que, en el final de *Invasión*, los jóvenes que se arman para defender a la ciudad son una “premonición” del exilio, uno de los desenlaces posibles que tuvo la acción armada para los “jóvenes militantes”.³⁵ Entendemos que es posible afirmar que *Invasión* (filme de 1969, marcado por la dictadura de Onganía) funciona como antesala de un exilio entendido entre dos ejes: la salida del país por desacuerdos políticos –a la manera de Cortázar– y el exilio político debido a la persecución. En este marco, lo que Santiago considera como peligro exterior es la invasión, el triunfo de otras fuerzas políticas. El director intuía que la continuación de la lucha armada sería la represión y el exilio, aunque el que describe corresponde a otras organizaciones político-militares, muy distintas a las de 1969. (En el filme, la lucha es entre conservadores, liberales, populistas y tecnócratas, no entre marxistas y peronistas de izquierda contra liberales, conservadores y tecnócratas.)

En *Invasión*, también se define la persecución como un problema identitario: el proyecto tecnocrático y autoritario de los hombres de gabardina contra el proyecto tradicional de los seguidores de Don Porfirio, un líder tradicional. Lo interesante aquí es que, a pesar de cierto esquematismo en la representación de los invasores, los jóvenes que se alían a Don Porfirio no se igualan a fuerzas del conservadurismo. El antiperonismo no era un bloque unificado que pudiera eliminar las distancias entre la izquierda y liberales. No en vano, Santiago elige situar la acción en 1957, año electoral en el que los votos en blanco revelan que el peronismo no era solamente un fenómeno de liderazgo carismático o de un Estado clientelista. Además, recordemos que *Invasión* se sitúa un año después de los fusilamientos de José León Suárez, momento en el que aparecen las lecturas sobre la resistencia peronista y la creencia en el “giro a la izquierda del peronismo” (Terán, 1993: 47).

Ahora bien, en relación con los filmes de Solanas y Vallejo, la filmografía de Santiago se revela distante. No hay exaltación del pasado –como en los filmes de Solanas–, sino lugares arrasados por la memoria; así, Santiago construye una narración hecha de fragmentos antes que de continuidades. En tanto, si para Vallejo lo inevitable de la reiteración del pasado son las condiciones sociales de producción, para Santiago lo es la cultura. De hecho, la simultaneidad entre pasado y presente se evidencia en el filme posterior, *Las veredas de Saturno* (1986). En *Invasión*, en cambio, el pasado es una especie de eterno presente: el sitio de la ciudad es el acorralamiento de una concepción de país que la guerrilla urbana intenta defender. En ambos casos, el desierto y el país invadido son narraciones de la cultura política y de los quiebres institucionales en la política argentina en 1955 y en 1966.

En este contexto, una de las inflexiones a destacar en este filme es la representación de las milicias sitiando la ciudad y de los militantes enfrentándose a ellas. Allí, los militantes padecen la angustia por el estado de sitio impuesto a la ciudad de Aquilea y la confrontación para defender a la ciudad del enemigo, en una batalla sin final, interminable. “En el exilio, cada uno es una pequeña Troya. Sitiado, invadido, derrotado” (Oubiña, 2000: 212). Los milicianos de *Invasión* recorren

³⁵ La igualación entre juventud y militancia es un tópico que debe ser cuidadosamente analizado y que deberá ser retomado y profundizado en desarrollos posteriores.

una ciudad –fragmentada en parcelas casi irreconocibles– que parece ausente ante sus acciones; los personajes se desplazan en un escenario de combate, donde el compromiso está marcado por la puesta en riesgo del propio cuerpo, algo que alcanza su trágica representación en la escena final, cuando Herrera es asesinado en el estadio. Se configura así un desplazamiento inconcluso, que deja abierto el final de *Invasión*. Entendemos entonces que se abre un espacio que, en el film de 1969, es una alegoría sobre los exilios de fines de la década, los exilios de los intelectuales anti-peronistas.

Aunque en este filme el exilio no aparezca como un desplazamiento forzado, sino como futuro (el epílogo de una lectura de las luchas políticas), los recorridos secretos por la ciudad son la antesala de un deslinde del territorio con la actuación política: se trata de una metáfora de la ruptura entre los objetivos de una lucha política y el territorio nacional. Además, los personajes se desplazan en virtud de una amenaza exterior: las figuras amenazantes son las del oponente, el enemigo (Kang, 2002).³⁶

En cuanto a la representación de la muerte, en *Invasión* un graznido la anuncia, luego de un disparo: el sonido de los pájaros, como animales salvajes que nunca aparecen en el cuadro es el compás que sigue al enfrentamiento armado entre Herrera y los invasores. Esto es así porque Santiago nos hace percibir a los personajes antes como sonido que como imagen; los graznidos aparecen en cualquier punto de esa ciudad desmembrada. En otra de las dimensiones de lo terrible y trágico, se presentan las escenas de tortura y dolor. Si el cuerpo no resiste al dolor, el precio es la traición: ésa es la relación con el dolor que mantiene Herrera cuando es interrogado por los invasores; la traición bajo tortura es un ardid del cuerpo para escapar al dolor, porque la confesión “se la arranca al cuerpo” (Foucault, 1995: 75). Este énfasis en lo trágico –y también en lo rutinario y absurdo– se pone en evidencia en las escenas de tortura, donde (a diferencia del recurso utilizado por Solanas), Santiago no recurre a la toma subjetiva en la secuencia del interrogatorio. La estética de Santiago, con los dos personajes en el cuadro, en plano medio, repite la objetividad rutinaria de la tortura. (En ambos casos, se trata de diferentes recursos para mostrar la *economía del dolor*³⁷ de los torturadores.) El tecnócrata de *Invasión* no requiere del auxilio del saber médico, la forma de quebrar la identidad de la víctima es una bofetada; en cambio, conoce su triunfo, “la autorización para hacer sufrir es el rostro sombrío del poder” (Le Breton, 2004: 171). Por el contrario, la sanción a Herrera es la de evitar el suplicio, el sistema de coacción consiste en suspender los derechos en el interrogatorio (Foucault, 1987). En tanto, no hay héroes en *Invasión*, sino tragedias que conducen al dolor. Lo que comienza con una golpiza, termina con la muerte de Herrera, que se pierde en una masa formada por los atacantes. Esta escena es la que resume la noción de “destino” en Santiago: la primera milicia fracasa, solamente surge para seguir las órdenes de Don

³⁶ Esta transformación del oponente en enemigo es notoria en el cine argentino como acompañamiento del proceso de militarización de la política.

³⁷ Introducimos esta noción basándonos en la “utilización económica del cuerpo” que lo concibe por su productividad, son condiciones para una “tecnología política del cuerpo” que hace evidentes las relaciones de poder (Foucault, 1987: 31; 32)

Porfirio, como malevos a sueldo y su final debe ser trágico. El militante es para Santiago una figura solitaria, desgarrada por la muchedumbre.

Por eso, en *Invasión* no hay exaltación del honor, la valentía o el combate; antes bien, se trata de acciones llevadas adelante debido a que son percibidas como inevitables, antes que por verdadera convicción. Esa es la posición trágica del personaje de Herrera, una especie de “máquina” de militancia cuya vida se define a partir de la resistencia. Así, el final de *Invasión* es pura repetición, la toma del reparto de armas se reproduce como la historia sin final. Herrera es reemplazado por otros más jóvenes, con la promesa de renovar el combate. De este modo, Santiago deja que se cuele la tragedia; lo que es épico para los personajes, es trágico en su totalidad.

En este marco, el espacio de la ciudad cobra un protagonismo peculiar. Señalamos ya que la asociación del exilio con las figuras errantes es un tópico recurrente en la literatura argentina, así como su asimilación con diferentes tipos de viajes y desplazamientos. Parte de esta noción del exilio como fuera del centro es la que se recupera en *Invasión*, en especial en la representación de la ciudad. El montaje fragmentado, plagado de elipsis, oculta parte de una historia que se adivina a partir de rastros dejados por los militantes en sus incontables desplazamientos. Aquilea, la ciudad imaginaria de *Invasión*, permite construir un espacio sin tiempo, como si toda la historia fuese mera recurrencia, porque el inicio del enfrentamiento no tiene fin y la derrota es sabida. Aquilea es el espacio fragmentario de una ciudad afín y, al mismo tiempo, diversa, de Buenos Aires. Como señala David Oubiña, “la ciudad de *Invasión* es un emblema: antes que un espacio urbano es un teatro de operaciones, un escenario simbólico en donde se despliegan las estrategias poéticas del film” (2000: 210). Dentro de un espacio territorial se extienden las persecuciones como relaciones de exclusión política: la exclusión del territorio nacional (Aquilea); los seguidores de Don Porfirio que van a la zona norte (con sus fábricas y depósitos) y al sur de la ciudad, el descampado... Esta ciudad “sirve precisamente para reflexionar sobre el devenir trágico de aquella acción que se planea ser épica desde un programa revolucionario” (Schwarzböck, 2002: 89). De allí también la insistencia de los límites geográficos y los mapas de la ciudad como oposición al *latinoamericanismo* posterior a la Guerra Fría y al cine del Tercer Mundo.

El otro eje fundamental de este filme es el de cierta temporalidad detenida. El tiempo que no transcurre en *Invasión* es el de las tomas fragmentarias y el permanente reencuadre de los defensores de la ciudad (presentados a partir de tomas en picado y contrapicado). También es habitual el uso del fundido –algo que aparece también en los filmes de Vallejo o Solanas, aunque con objetivos distintos–, cuyo efecto narrativo es producir una trama fragmentada.³⁸ En *Invasión*, los desplazamientos aparecen por corte, por ausencia, a través de la ubicación de un sonido o de un cuerpo en una esquina del cuadro. Las historias de las tres generaciones (la de Don Porfirio, la de

³⁸ En el cine de Hugo Santiago, se destaca la noción escenificación, combinada con el uso del “valor desocupado”, vaciando el cuadro fílmico para generar una ciudad presente por su ausencia. Los desplazamientos de los milicianos se narran a través del falso *raccord*, en lugar de los planos-secuencia. El montaje fragmentario y el valor de la puesta en escena recuerdan vagamente a Solanas, que, de todas formas, se reconoce por la exageración de las presencias en el cuadro, al igual que Vallejo. Para éstos dos últimos, el montaje está formado por los cortes abruptos y la reiteración de la imagen, mientras que Santiago combina los fundidos a negro con la repetición de sonidos.

Herrera y la de Irene) se intercalan, sin yuxtaponerse pero sin desconectarse del todo; no se trata de una narración en temporalidades diferentes sino en espacios distintos, marcada por el *raccord*, el fundido a negro y los planos contrapuestos. La generación de los más jóvenes, la de Irene, continúa “fuera de campo” en la historia posterior a 1957.³⁹

III.3. LOS HIJOS DE FIERRO Y REFLEXIONES DE UN SALVAJE: ENTRE EL TERCER CINE Y EL CLIMA EMOCIONAL EN ACTOS

Analizaremos aquí las representaciones del exilio entre 1972 y 1978, a partir de dos filmes, *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas (1972–75) y *Reflexiones de un salvaje* de Gerardo Vallejo (1978), entre los cuales marcaremos diferencias, tanto en sus tradiciones estéticas como en sus posiciones políticas. Para ello, atenderemos a la filmografía de cada director y al uso del montaje como recurso privilegiado para la creación de un espacio y tiempo fílmicos.

La representación de la lucha política y de la militancia en *Los hijos de Fierro*, y en *Reflexiones de un salvaje* se refiere a coyunturas político–sociales diversas; no obstante, creemos que son sintomáticas de los cambios que los procesos políticos imprimen en las posibilidades de la representación y en la relación entre posición política y elección de estrategias narrativas. En este marco, concebimos *Los hijos de Fierro* como un momento intermedio entre la agudización de la militarización de las organizaciones políticas de vanguardia y el triunfo del peronismo en 1973. En tanto, *Reflexiones de un salvaje* representa la represión brutal del Estado iniciada por las acciones de la Triple AAA e intensificada por la dictadura militar.

III.3.1. REFLEXIONES DE UN SALVAJE Y EL CINE DE GERARDO VALLEJO

Vallejo se formó como director de cine en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En 1974, cuando la casa de sus padres sufrió un atentado de la Triple A, debió exiliarse. En 1967 se integró a Cine Liberación y participó de la filmación de *La hora de los hornos*.⁴⁰ No obstante, hacia fines de la década de 1970, los aspectos estéticos y formales de su cine muestran un vínculo más intenso con el llamado “cine militante”. Más tarde, en 1977, cuando se radica en España, realiza *Reflexiones de un salvaje*, que tiene como escenario el pueblo natal de su abuelo, que emigró a la Argentina.

En su filmografía es posible diferenciar, al menos, tres períodos, que incluyen documentales y filmes de ficción. En el primero, sus producciones vinculadas a la escuela documentalista de San-

³⁹ El “fuera de campo” se marca por los cortes abruptos en la dimensión temporal y los indicios de ese espacio se otorgan a través del sonido, es lo que está en el fondo de la pantalla así como el lugar desde el cual miramos. El “fuera de cuadro”, en cambio, puede ser pensado como enunciación del filme a través del montaje sobre el plano y atado a lo visible dentro del cuadro. (Volveremos sobre estos conceptos en el capítulo V, “Formas de la historia”.)

⁴⁰ En el Festival de Mérida (Venezuela) en 1968 junto a la exhibición de *La hora de los hornos* se presentan otros filmes de directores con diferentes concepciones de la relación entre arte, política y modernización, la acusación de frivolidad hacia *Mosaico* de Néstor Paternostro del “Grupo de los Cinco”, que (entre otros) integraba Alberto Fisherman.

ta Fe, creada y dirigida por Fernando Birri: *Las cosas ciertas* (1965) y *Olla popular* (1968). En esta primera etapa, su producción fílmica navega entre un “cine de autor” y el de “intervención política” entendida como lucha contra la descolonización cultural. El segundo período, que ubicamos desde *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968–71) hasta *Reflexiones de un salvaje* (1978), es el más controvertido porque, al tiempo que intensifica la perspectiva del cine de autor, continúa el cine de denuncia, aunque más ligado a la exhibición comercial. Estos rasgos del segundo momento posibilitan las marcas de un cine más clásico en el período siguiente. De hecho, el tercer período está marcado por ciertas constantes en el cine argentino posdictatorial: la nostalgia, lo ominoso, los diálogos pretendidamente naturalistas y una estructura de montaje más clásica con *flashbacks* y *raccontos*. Incluimos aquí los filmes *El rigor del destino* (1985) y *Con el alma* (1993–4).

Debido a la censura, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, con guión de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, fue finalizado en Roma en 1971. Se trató de “la primera experiencia de Cine Liberación destinada a disputar espacios en las salas de cine” (Vallejo, 1984: 101). Fue prohibida por el gobierno militar en 1972, aunque un año más tarde, durante la breve gestión de Octavio Getino en el Ente de Calificación Cinematográfica, su difusión fue autorizada, junto con la de otras películas censuradas, entre las cuales se encontraba *La hora de los hornos*.⁴¹ Ese primer largometraje de tono testimonial, según Vallejo, “buscaba expresar el motor político” (1984: 95) a partir de las condiciones materiales de existencia del movimiento popular tucumano: el campesinado de la zafra y los obreros. Cine Liberación a través de Vallejo siguió los manifiestos utilizados en *La hora de los hornos* (1968) y para la exhibición del filme se le agregaron segmentos de la historia de la provincia y los testimonios de la lucha de los campesinos tucumanos y de la FOTIA junto a imágenes de movilizaciones. Este segmento retoma *Testimonios* (destruido luego) y exhibe cómo la filmografía de Vallejo trabaja siempre en conjunto el documental y la ficción. Esto no es exclusivo de la narración sobre la vida de los trabajadores azucareros del noroeste, sino que Vallejo reelabora esta estrategia cinematográfica en *Reflexiones de un salvaje*, donde Birri es una referencia intertextual ineludible. El filme anterior de Vallejo, *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), destacaba la explotación de los trabajadores y existió un debate entre los miembros de Cine Liberación que derivó en que algunas secuencias fueran eliminadas del filme y sustituidas por metraje documental sobre huelgas y entrevistas a dirigentes sindicales (Mestman, 2005: 53).

III.3.2 LOS HIJOS DE FIERRO Y EL CINE DE SOLANAS

Solanas se exilia en junio de 1976, unos meses después de haber terminado *Los hijos de Fierro*. Se dirige primero a Italia y luego a España; finalmente, Bertrand Tavernier y otros directores de cine lo

⁴¹ Los filmes fueron *Operación Masacre* de Jorge Cedrón; *México, la revolución congelada* y *Los traidores* de Raymundo Gleyzer, *Testimonios sobre la tortura en la Argentina* (1970–72), *Quebracho* de Ricardo Wüllicher, *Alianza para el progreso* (1970) de Jorge Ludueña, *Voto más fusil* de Helvio Soto, *El diálogo de América* (Fidel Castro y Salvador Allende), *La familia unida esperando a Hallowyn* (1971) de Miguel Bejo, además de filmes de Godard, Pasolini, Bertolucci y Bergman, entre otros (Getino, 1998: 62; 2002: 172). Durante la gestión de Getino, se incorporaron al Instituto Nacional de Cinematografía Mario Soffici y Hugo del Carril.

ayudan a instalarse en Francia (París). En cuanto a su formación, al igual que Vallejo, Solanas se inicia como cortometrajista con *Seguir andando* (1962), una historia de amor con escenarios del Río de la Plata, que realiza luego de graduarse en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Su formación teatral es visible a través del trabajo sobre la puesta en escena; también se evidencia su conocimiento musical a partir de la composición de la banda sonora y en la estructura coral de algunos filmes. En 1963, realiza *Reflexión ciudadana*, una crónica del acceso de Illia al poder (sobre textos de Enrique Wernicke); hasta 1968 trabaja como cineasta publicitario. Previamente había trabajado como guionista de historietas (Monteagudo, 1993: 10);⁴² de hecho, hay marcas de la concepción de la imagen vinculada a la historieta que están presentes en el tratamiento de la burocracia en *Los hijos de Fierro* y en el posterior filme *El viaje*.

Antes de *Los hijos de Fierro*, Solanas ya había realizado *La hora de los hornos* junto con Octavio Getino; más tarde, filmaron juntos *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *Perón: la revolución justicialista*, ambas finalizadas en 1971 y llevadas a cabo durante el exilio de Perón en España. Los tres filmes circularon en forma clandestina debido a la prohibición del peronismo y a la represión hacia los grupos revolucionarios. En este marco, Getino ubica la transición que va de *La hora de los hornos* a *Los hijos de Fierro* (junto con *El camino hacia la muerte del viejo Reales* y con *El familiar* (1973) de Getino) como parte de los proyectos con carácter autoral de Cine Liberación y que, desde 1971, pretendían disputar la exhibición en salas del circuito comercial.

En este sentido, *Los hijos de Fierro* puede ser pensado como puesta en escena del pasaje entre dos periodos –la represión hacia los levantamientos populares y las organizaciones revolucionarias– y entre dos tipos de cine. *Los hijos de Fierro* de Fierro es un filme deudor de las consecuencias de la llamada “Revolución Libertadora” (1955–58); no pertenece a la misma etapa de *La hora de los hornos*, sino a una nueva, caracterizada por Cine Liberación en 1972 (en la revista del mismo nombre) como “el repliegue (‘táctico’) del régimen” encabezado por Lanusse (Mestman, 1995: 154), que tenía como objetivos políticos ocupar espacios institucionales y concentrarse en la lucha por el poder. Tanto *Los hijos de Fierro* de Solanas como *El familiar* de Getino están asociadas más a la idea de un “tercer cine de ‘descolonización cultural’” que al cine militante y “fueron pensados para su exhibición en el circuito de salas” (Stam, 2001: 121). Esa transformación, que diferencia al cine militante de *La hora de los hornos* del “tercer cine” de *Los Hijos de Fierro*, se evidencia hacia comienzos de la década de 1970. Los filmes *Los hijos de Fierro* y, desde 1971, los del Grupo Cine Liberación fueron concebidos para su exhibición comercial, alejándose incluso de los postulados de un “tercer cine” y aproximándose al cine de autor (Solanas y Getino, 1973; Tal, 2005). El Grupo Cine Liberación que había formado parte de un sector de la izquierda peronista se integró al proceso de democratización del tercer gobierno peronista y criticó la lucha armada en el marco de un gobierno democrático.

⁴² Trabaja junto a su hermano Héctor, quien lo hacía, a su vez, para Héctor G. Oesterheld; luego, escribe guiones a pedido. En esa misma época se vincula con Enrique Wernicke y Gerardo Pissarello y accede a los textos de Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortíz y Leopoldo Marechal, al igual que otros jóvenes intelectuales de izquierda como Juan Gelman, Andrés Rivera, Lautaro Murúa o Roberto Cossa. Solanas vuelve a trabajar con textos de Enrique Wernicke en *La hora* (Monteagudo, 1993: 10).

Solanas declaró: “Había concebido *Los hijos de Fierro* para coronar dieciocho años de resistencia y, antes de poder concluirlo, nuevamente venía a ser perseguido por razones políticas” (citado en Monteagudo, 1993: 32) Esos objetivos eran recuperar la segunda resistencia peronista; reclamar el fin de la proscripción del peronismo y sumarse a la lucha de las organizaciones políticas de izquierda; criticar al Onganiato. Éstos pudieron ser cumplidos en el filme con el apoyo que Solanas recibió del INCAA para la realización de *Los Hijos de Fierro* durante el gobierno peronista de 1973, aunque la filmación había comenzado en 1972, a pocos días de la masacre de Trelew. En 1974, el rodaje debe ser finalizado en la clandestinidad, la Triple A ya había asesinado a Julio Troxler, sobreviviente de la masacre de José León Suárez, que en el filme interpreta al Hijo Mayor. Solanas había sido amenazado de muerte luego de que el Grupo Cine Liberación (el mismo Solanas, Vallejo y Getino) se había declarado contra la violencia política de las organizaciones revolucionarias, incluida las del peronismo (Tal, 2005).

Solanas retoma el problema del exilio argentino casi diez años después de *Los hijos de Fierro* en el filme *Tangos. El exilio de Gardel*, realizado en Francia⁴³ y estrenado en la Argentina en 1986. La continuación de este filme es *Sur* –estrenado en 1988–, también realizado con apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía y el Centro Nacional de Cine de París. Ambos se acercan más a una búsqueda de la temporalidad por fuera del montaje metafórico y marcada por la puesta en escena y por un “esculpido del tiempo” a la manera de Tarkovski, donde el tiempo no es acumulación de fragmentos. Sin embargo, en *Los hijos de Fierro* y en *La hora de los hornos* es el montaje emotivo o el metafórico el que prevalece como estrategia enunciativa.

III.4. DOS TRADICIONES Y DOS CAMINOS

A pesar de las diferencias en la formación y en la concepción de los aspectos formales y estéticos, Solanas y Vallejo comparten con el nuevo cine latinoamericano de fines de los años 60 el espíritu de denuncia, la influencia del realismo social, el teatro épico brechtiano y el montaje soviético de los años 20, así como el quiebre del Modo de Representación Institucional (M.R.I.) (Burch, 1995), el uso del cine como arma política y la búsqueda de la identidad nacional que se *reflejase* en su cine (Stam, 2004: 120–1).

De hecho, Cine Liberación nace con la concepción misma de politización del arte, opuesta al reclamo por la autonomía cultural de los integrantes de la generación del 60. Asociamos el cine de Solanas y de Vallejo tanto al cine de autor como al cine de descolonización cultural y de denuncia, dos tendencias que convergen en la mayor parte de las cinematografías nacionales entre 1959 y 1971. En el caso del Grupo Cine Liberación hay, por lo menos, dos momentos que implican una transformación: durante el Onganiato, junto a otros sectores de la izquierda peronista, el grupo modifica sus estrategias cinematográficas, y cuyo desarrollo –entre 1971 y 1973– depende de las

⁴³ En 1986, en París, Solanas se asocia con *Pacific Productions* –a través de su productora, Cinesur– para realizar *Tangos. El exilio de Gardel*. La producción estuvo a cargo de Envar El Kadri y también tuvo colaboradores que ya habían participado en *La hora...* y en *Los hijos de Fierro*. Algunos exiliados argentinos como Jorge y Belén Santa Marina también participaron en la producción de *Tangos*, que recibió un subsidio del Ministerio de Cultura de Francia.

posibilidades de retorno de Perón y del fin de la proscripción del peronismo.⁴⁴ La filmografía del grupo se individualiza hasta 1973, y el revisionismo histórico y las teorías de la liberación del Tercer Mundo impactan en *El familiar* o en *Los hijos de Fierro*. La persecución que el lopezrreguismo y la Triple A llevan adelante modifica también el cine del grupo: los filmes de Getino y de Vallejo en Perú y en Panamá, respectivamente, los alejan del revisionismo, e intensifican la vertiente de descolonización y denuncia. Esta variación recupera el tono regionalizado de la etapa de *La hora de los hornos*, pero marcado por la última dictadura militar.⁴⁵ En tanto, el pasaje de Solanas hacia los filmes del “cine en democracia” es un poco más notorio y temprano que en el caso de Vallejo o de Getino. Sin embargo, en los tres pueden reconocerse continuidades en sus elecciones temáticas, formales y estéticas y algunas rupturas, más notorias en el caso de Solanas. Además, tanto en la filmografía de Solanas como en la de Vallejo, la intertextualidad se establece también con la literatura, en especial, con *Martín Fierro*, pero también con Julio Cortázar (en *Tangos*), con Juan José Hernández Arregui, Frantz Fanon y Arturo Jauretche (en *La hora de los hornos*) y con Daniel Moyano (en *Reflexiones de un salvaje*) y Paco Urondo (en *Otro país*).⁴⁶

III.4.1. LOS HIJOS DE FIERRO: EXILIO Y RESISTENCIA

Los hijos de Fierro comenzó como un filme sobre la proscripción, el exilio de Perón y la resistencia peronista, pero se transformó en la antesala del exilio de los militantes peronistas. A diferencia de *La hora de los hornos*, no se trata de un “filme-acto”,⁴⁷ sino que se ubica entre el segundo y el tercer cine, y puede ser considerado “cine-ensayo” (González y Solanas, 1989). Se trata de un filme sobre el destierro, figura que, como ya anticipamos, desde el siglo XIX ha marcado –en la historia política argentina– el tipo de resolución del conflicto y la constitución del oponente como enemigo a

⁴⁴ En este sentido, se diferencia de la interpretación de la coyuntura política realizada por el PRT-ERP y su impacto en Cine de la Base. Mientras que este grupo privilegiaba la lucha antiimperialista y clasista, identificada con la autodenominada Revolución Argentina, Cine Liberación adhería al gobierno de Perón en 1973 y reconocía su carácter democrático, lo que impidió su pasaje a la clandestinidad.

⁴⁵ Aunque Solanas presenta *Los hijos de Fierro* en el Festival de Cannes de 1978 –entre otros festivales– y el filme ganó el premio del público en el Festival del Tercer Mundo, realizado en Túnez en 1978, no tuvo el mismo éxito que *La hora de los hornos*.

⁴⁶ Un acontecimiento resume estas posiciones y tradiciones: en mayo de 1969, por selección de los cronistas franceses, se exhibe completa *La hora de los hornos* en la VIII Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Con el apoyo de los periodistas especializados del diario *La Nación*, *La Razón* y *La Prensa*, el gobierno argentino protesta y reclama la sustitución del filme de Solanas y Getino por *Invasión* para representar a la Argentina (Mestman, 2001). En octubre de ese mismo año, el filme fue estrenado en un cine porteño.

⁴⁷ Según Solanas y Getino (1973), el filme-acto consistía en provocar el compromiso del espectador interrumpiendo la proyección, hablando sobre la significación del acto (el espacio de la liberación del hombre que asiste al filme), distribuyendo volantes y abriendo un espacio de discusión luego de filme e incluso, recomendando que la reactualización de datos o inclusión de otros testimonios en el filme de acuerdo a los objetivos de la proyección en cada lugar y de cada organización.

proscribir. Es, también, un filme entre dos exilios, algo visible tanto en las marcas de la producción cinematográfica como en el nivel del relato, donde el destierro es el procedimiento político que marca el “destino”⁴⁸ nacional desde Martín Fierro hasta Perón.

En *Los hijos de Fierro*, hay jerarquías del dolor que coinciden con las de la militancia y dependen de las condiciones de cada resistencia peronista. “La historia del mayor fue la peor” dice el narrador–payador *en over*, por eso es el Hijo Mayor quien resiste la tortura y la cárcel, luego de 1955. Las imágenes teatralizadas de los fusilamientos de José León Suárez atan el horizonte de las palabras a una referencia inconfundible. Allí, el sufrimiento es mayor al de la resistencia durante las dictaduras de Onganía (1966–70) y de Lanusse (1971–73). Esa jerarquía parece quebrarse antes de 1973, cuando la tortura de la Cautiva –la mujer del Hijo Menor– y del Hijo Mayor imponen un cambio. El peronismo se alude por analogía y, a la vez, se propone como alegoría de los destinos nacionales.

Con respecto a la representación de la militancia, tanto en *Invasión* como en *Los hijos de Fierro* ésta depende de involucrar el cuerpo en las acciones grupales. Los militantes resisten en la cárcel y en el destierro a través del cuerpo. En *Los hijos de Fierro*, esto se evidencia en la exclusión de Fierro/Perón del territorio nacional, condenado al desierto. Así, la lectura de la historia argentina que propone Solanas implica trazar un tiempo eterno signado por el castigo y el destierro, al menos, desde Fierro en adelante, en el que la heroicidad y la aceptación de la muerte del enemigo colaboran para vencer el miedo en la lucha armada.

Por otra parte, las figuras fantasmáticas abundan en *Los hijos de Fierro*, donde el hombre ausente es un cuerpo ausente en el territorio nacional. Las figuras fantasmáticas de Fierro y de dos gauchos se presentan ante los hijos como los espectros del pasado y del presente: el presente por la proscripción, la resistencia y los fusilamientos; el pasado, porque remiten a los exilios y asesinatos políticos del siglo XIX. El futuro son las cabezas cortadas del Hijo Mayor, del Menor y de Picardía que los gauchos espectrales muestran como advertencia: el fracaso político ocasiona la muerte; la persecución política se transforma en una persecución sobre las identidades y los cuerpos.

Ensueño y tiempo pasado (que se cuela en el presente para transformar en imágenes las luchas por los proyectos de país) serán constantes en la filmografía de Solanas. Hay continuidad del tiempo en *Los hijos de Fierro* y también alternancia de imágenes, en tres momentos: el de la huida de Fierro, el de la militancia sindical y el de la violencia política. En esta dimensión, Fierro no es parte del pasado, sino la alegoría de la resistencia y la proscripción del peronismo; por eso, abundan las escenas en las que Fierro y sus hijos recorren un páramo, en apariencia, para no llegar a ningún lugar. Son recurrentes las escenas de los tres jinetes en plano general, tomados con gran angular, que aparecen en las esquinas del cuadro y sólo atraviesan el centro para salir al galope fuera del cuadro. En realidad, caballo y jinete forman uno solo que debe cuidarse de la ley que lo persigue y de los maderos que traicionan a los seguidores de Fierro, robando lealtades en lugar de ganado.

⁴⁸ La noción de “destino” es uno de los motivos en el cine de Solanas, así como lo es la concepción de la historia en tiempos largos, de tal forma que destino e historia se funden en un futuro nacional signado por la tradición. Nos referimos a este proyecto de lectura del pasado, presente y futuro, que ha sido llamado “nacional y popular”, en *Los hijos de Fierro* pero también en *Tangos, Sur y La nube*.

En este marco, si alguna heroicidad hay en *Los Hijos de Fierro* es la pasión,⁴⁹ el tinte heroico está marcado porque se desconoce el final de la batalla y aún se apuesta arriesgar el cuerpo.⁵⁰ El hijo de Picardía muere en una barricada en el “Cordobazo” (mayo de 1969), la esposa del Hijo Menor y del Hijo Mayor sufren la tortura. Mientras el peronismo gana las elecciones de 1973, el Hijo Menor recupera a su esposa, también torturada. Así, *Los hijos de Fierro* se propone como una epopeya popular sobre el destino colectivo y la resistencia peronista.

III.4.2. REFLEXIONES DE UN SALVAJE: UN FILME DEL EXILIO

Reflexiones de un salvaje es un filme del exilio (no sólo sobre el exilio). Aquí, el regreso es imposible porque hacerlo implica poner en riesgo la propia vida, el filme y la integridad física de Vallejo. Recordemos que estamos frente a la intersección entre la representación del exilio y el cine militante. Este filme de Vallejo es parte del movimiento final de los directores que formaron parte del nuevo cine latinoamericano y la antesala del “cine en democracia”. Vallejo combina las comparaciones entre Europa y América Latina en tres secuencias: la de los niños del pueblo que se manifiestan para tener alguna educación formal, el diálogo entre Don Quijote y Martín Fierro, y los republicanos asesinados. La rememoración de la Guerra Civil española funciona como analogía para poner en escena la represión estatal en la Argentina que –desde esta perspectiva– no se limita a 1976, sino que se extiende desde mediados del siglo XX en adelante. Si Solanas vincula directamente la Revolución Libertadora con el tercer gobierno peronista, a Vallejo le interesa la lucha antifascista y la república socialista de 1936. La analogía también le sirve a Vallejo para combinar su afán documental con la ficción: coloca su propio testimonio en cámara a través de la voz de otros; los viejos republicanos relatan la persecución política; la analogía se logra por la fragmentación de la narración y las entrevistas intercaladas, así como por medio de las recreaciones teatralizadas del pasado español y de la infancia del director en Tucumán. El salvaje es el americano desterrado en Europa, pero también es el español que se escapa a las montañas perseguido por los soldados franquistas y que es confinado a una vida de ermitaño.

En *Reflexiones de un salvaje*, aparecen otros motivos habituales en el cine de Vallejo: la vida rural, la relación intergeneracional entre varones de una misma familia y la relación tierra–territorio–provincia, marcas de su cine desde *Ollas populares*, pasando por *El camino hacia la muerte del*

⁴⁹ Oubiña (2000), a diferencia de la interpretación de Kang (2002), sostiene que los personajes de *Invasión*: “... contribuyen a escribir ese futuro que les está asignado y que los excede. Como en el ‘Tema del traidor y del héroe’, los personajes parecen actuar para cumplir con su destino. Pero al hacerlo, descubren la belleza irresistible de entregarse a una pasión. Y eso los redime de la condena al silencio” (207–8).

⁵⁰ Hay tres escenas que resumen la representación del cuerpo en el filme de Solanas: las cabezas cortadas que los gauchos fantasmales acercan a los hijos como una inversión de las prácticas de la mazorca rosista; en segundo lugar, el cuerpo del hijo Menor enterrado hasta el cuello, como una asincronía entre la tortura política desde la época del virreinato y la actualidad. La tercera escena, con Troxler estaqueado, donde la angulación en picado simula una crucifixión. En estas representaciones del cuerpo, Solanas sintetiza su visión sobre la historia política argentina, revirtiendo mitos a modo de contrahistoria.

viejo Reales hasta *El rigor del destino* y *Con el alma*. La tierra es aquí la historia de los ancestros que en nada se parece a la visión de la historia grandilocuente de Solanas. En tanto, la concepción de la historia en *Reflexiones de un salvaje* indaga en las simetrías entre dos continentes, pero se trata de una historia regionalizada, la historia de Tucumán es la historia de la Argentina y la del pueblo C. de Tormes es la de España. Aquí, la historia es desgarró y está signada por la pobreza, aunque sin la percepción más combativa de Solanas.

En este marco, los cuerpos en *Reflexiones de un salvaje* cargan la derrota y han sido expulsados del territorio; el filme narra ese último exilio. El oxímoron del título organiza una serie de relaciones para el relato del destierro: la de un latinoamericano en relación con Europa, la de los revolucionarios frente a las fuerzas armadas desde el Estado conservador –los republicanos y los miembros de las organizaciones revolucionarias argentinas–, la de peronistas y antiperonistas.

El exilio es así un lapso de tiempo entre Argentina y España, entre la lucha republicana del '36 y la revolucionaria de los americanos. Es también una experiencia que resume la temporalización del espacio y la diferencia de la narración de un simple viaje, que espacializa el tiempo. Resulta inevitable entonces que la vivencia del exilio redimensione el tiempo en términos espaciales. “Aquí” y “allá” son coordenadas del pasado y de otra tierra: el salvaje es tanto el tío de Vallejo, que debe vivir como un ermitaño, como Vallejo, quien se refugia en el lugar de sus antecesores. De este modo, la figura del matadero queda invertida; la historia argentina no se narra como paralelo con la del siglo XIX, sino con la de otras fuerzas revolucionarias del siglo XX.

El pueblo español se parece a un cementerio, no hay jóvenes, sino callejuelas sinuosas con casas pobres y habitantes hambrientos. En esta representación, Vallejo hace que el espacio se convierta en tiempo, la España franquista perdura; ese mismo lugar se transforma en una forma de recordar el “allá”, la Argentina que no se puede mostrar. España es el espacio y el tiempo del fracaso revolucionario. “Adentro” y “afuera” de un espacio territorial constituyen condensaciones de la experiencia del exilio, que se extienden como claves para identificar la persecución y la exclusión política. Si la exclusión del territorio nacional es el viaje de Vallejo a España y también su recorrido por ese país que se funde con la figura de su abuelo; en ambos casos se trata de un andariego. El andariego en el filme de Vallejo es como Fierro: una figura errante, una huida sin destino que depende del “tiempo del regreso”, pero montado en un burro, sin ninguna elegancia ni heroicidad. En esas dos figuras, el espacio territorial es una excusa para referirse al tiempo. Para Fierro y sus hijos destinados al desierto en el filme de Solanas y para el andariego en *Reflexiones de un salvaje*, la imposibilidad de regresar al territorio nacional es la proscripción; regresar implica poner en riesgo la propia vida.

Por último, agreguemos que el fantasma de Martín Fierro reaparece en *Reflexiones de un salvaje*: el militante en el exilio se cruza con su fantasma y con el de Don Quijote. Personajes que vuelven de la muerte como el viejo republicano español que recorre el campo de batalla sembrado con los cuerpos asesinados por la represión franquista. El pasado que acecha se conforma en un tópico en *Reflexiones de un salvaje* que será recurrente en la filmografía argentina de historias del exilio durante la década de 1980.

III.5. MONTAJE: EL CLIMA EMOCIONAL EN ACTOS

El montaje que utiliza Solanas para lograr este “clima emocional en actos” es cercano al “montaje de atracciones” de Eisenstein: desliga una secuencia o escena de la narrativa, con un efecto temático final común. En lugar de presentar estas secuencias como interrupciones, la fragmentariedad del filme los incluye como consecuencias de la trama (por ejemplo, el cuerpo de Troxler como emblema de la resistencia peronista y de la memoria obrera). Al mismo tiempo, el montaje puede entenderse como de “asociación por tipo de combinación emotiva” en el que la “variante compositiva común” se opone a la puesta en escena propia de la *comedia dell'arte* (Eisenstein, 1999: 59). No obstante, recordemos que Solanas mismo reivindica la noción de “puesta en escena”, lo cual, a primera vista, puede parecer contradictorio respecto del cine revolucionario ruso.⁵¹ En todo caso, la invariante que acerca el cine de Solanas al de Eisenstein es la estructura en actos (además de la interpenetración en la filmografía de Solanas entre cine, teatro y música), que se unen y perforan por efecto de la repetición, como en *El acorazado Potemkin*. Lo que prima allí es una línea temática y estilística que se expande más allá del filme, hasta recubrirlo como totalidad para destacar el destino público e histórico (Eisenstein, 1999).⁵²

Es en este aspecto, en *Los hijos de Fierro*, el montaje y la estructura narrativa logran organicidad temática y emocional. El elemento siempre ausente en este filme de Solanas, como en *Sur* o en *Tangos*, es la transición al opuesto, la organicidad y la estructura operística, que impiden la presencia del contrapunto. La inclusión de escenas documentales del Cordobazo en el filme de ficción sostiene la tesis de organicidad y totalidad de la historia nacional que, en la visión de Solanas, sólo puede ser contra-historia popular o memoria popular. Esta última se configura también en *Los hijos de Fierro*, por medio de la inserción de metraje documental sobre el Cordobazo para destacar la presencia de las multitudes. Esta última interpretación que propone Varela (2009: 12) rescata el uso de escenarios abiertos y cerrados para remarcar la relación entre urbano y rural. A su vez, esto se combina con el uso escaso de imágenes panorámicas no ficcionales:

“Solanas siempre deja un espacio vacío pero no organiza, habitualmente, una perspectiva sino que abre el horizonte. Lo hace literalmente en algunos casos, mostrando la línea de construcción llana de la ciudad o a través de paredes en los espacios interiores. Cuando muestra la ciudad, no elige las vistas turísticas de Buenos Aires desde el Río de la Plata”. (Varela, 2009: 12).

En el espacio del cuadro, Solanas alterna espacios vacíos, una vez que las multitudes desaparecen de escena, con planos generales de esos mismos sujetos colectivos. El vacío y los folletos o

⁵¹ Tal (2004) señala que el grupo Cine Liberación elabora estrategias estéticas siguiendo a Brecht y que no repudian el montaje épico que Eisenstein despreciaba por descriptivo y contrario a la dialéctica del montaje dramático.

⁵² De todas formas, es necesario ser cuidadoso con las equiparaciones e influencias entre el cine revolucionario ruso (Eisenstein o Vertov) y el nuevo cine latinoamericano, sobre todo con el “tercer cine” y con el cine ligado al peronismo (Tal, 2004), porque no hay en la filmografía de Solanas transiciones al opuesto a través del ritmo, lo que Eisenstein consideraba que era la puesta en imagen del principio dialéctico de la contradicción.

papelitos que marcan el paso de la multitud se convirtieron en una constante en el montaje de Solanas que aparece con claridad en *Tangos...*

“En el cine de Solanas, la multitud, cuando desaparece deja un vacío. Pero también un rastro, aunque volátil. La conexión entre la multitud y el espacio que habita es, de esta forma, visiblemente indicial. Por lo tanto, explorar esos espacios significa restablecer los lazos físicos con la multitud” (Varela, 2009:13).

En tanto, la utilización del montaje que propone Vallejo es diversa. El ritmo del filme es el del recorrido de Vallejo por el pueblo y por el campo. Para escenificar el exilio y su vínculo con la tortura y la muerte, Vallejo provoca la irrupción del tono dominante del filme y crea un conflicto entre los principios rítmicos y tonales (Eisenstein, 1999: 78). Un recurso semejante utiliza al alterar las escenas del asesinato del campesino español con las del ya aludido matadero de cerdos, retomando la secuencia de la masacre zarista que tiene como continuación la del matadero en *La huelga* de Eisenstein (1925). Eisenstein (1999) afirmaba que lo destacable en la representación del orden colectivo era la composición y la estructura del filme como sensación de unidad sin interrupciones, porque la metaforicidad no estaría en la yuxtaposición, sino en los trozos de montaje representacional. Esta es la distancia que se establece entre el uso del montaje antieisensteiniano en *Invasión* y el impacto de los principios formales y estéticos del cine ruso revolucionario en *Reflexiones de un salvaje* y, en menor medida, en *Los hijos de Fierro*.

En el filme de Vallejo, la asociación entre la matanza de trabajadores y el matadero es temática y rítmica, involucrando aspectos formales y estéticos. Así, a través de este tipo de montaje, *Los hijos de Fierro* y *Reflexiones de un salvaje* crean un espacio singular, un comentario del cineasta. A pesar de estas cercanías, las disimilitudes entre Vallejo y Solanas son notorias: por ejemplo, en *Los hijos de Fierro* no hay la transición al opuesto a través del ritmo (la contradicción de la contradicción) que proponía Eisenstein y que Vallejo ejercita como alternancia entre ritmos morosos del recuerdo de provincia (tiempo de la historia) y el tiempo real (del relato) de las entrevistas en el pueblo de su abuelo en España. Como si el montaje fuese una forma de hacer infinito un filme, dichos tiempos morosos se combinan en paralelo con las entrevistas a los habitantes del pueblo español.

Así, frente a las temporalidades alteradas⁵³ de *Los hijos de Fierro* y de *Reflexiones de un salvaje*, *Invasión* presenta un tiempo aplanado como un presente eterno en el que, sin embargo, el futuro puede anticiparse. En cambio, Vallejo niega esa posibilidad; el pasado es análogo al presente, pero no implica un retorno como para *Los hijos de Fierro*. Dos analogías del cuerpo diferentes en Vallejo y Solanas y dos analogías sobre la relación entre el pasado y el presente.

⁵³ El tiempo es quebrado a través de elipsis, *raccontos* o ralenties. La presencia de temporalidades alteradas a través de saltos vertiginosos en la cadena de eventos y la construcción de escenas a partir del encuadre antes que del montaje tradicional tienen antecedentes en algunos directores de la “generación del ‘60” de la cual Solanas y Vallejo como integrantes de Cine Liberación pretenden diferenciarse. Retornamos, así al quiebre del Modo de Representación Institucional”.

Capítulo IV

Espacios y espacialidades

En este capítulo se considerará que los espacios que recorren los personajes emigrados –forzados o no– generan diversas relaciones, necesariamente modificados a partir de la vivencia del exilio. Como lo advertían ya Foucault (2006) y Jameson (1995), existe una “historia de los espacios” o bien, una “geopolítica del espacio”, en la cual tanto las representaciones de exiliados como la experiencia misma del exilio cobran sentido.

En este marco, el problema de los espacios en los filmes de nuestro corpus aparece como una especie de “geografía física” que se pretende o bien equivalente a la naturaleza, o bien a las edificaciones. Esto lo encontramos tanto en filmes como *El rigor del destino* y *Tangos...* (por la asociación entre la emigración casi forzada y el exilio político con la nostalgia sobre el país de origen y con las formas de hacer política hasta 1976) como en *Volver* (donde el espacio es análogo a las fronteras, el suelo, el terruño, el lugar de residencia, e incluso a un Estado–nación, menoscabándose así la concepción del espacio en tanto configuración histórico–cultural y económico–política). Al mismo tiempo, dichos desplazamientos, tránsitos o fijaciones constituyen a los lugares y espacios en ubicaciones o emplazamientos. En verdad, se trata de “relaciones de emplazamiento” porque éstas determinan la distribución, clasificación y jerarquías a las que se “someten al tiempo”. (Foucault, 2006: 8)

Entonces, analizaremos aquí los “emplazamientos del exilio” conformados por otras relaciones de emplazamiento que son las “ubicaciones de paso, las ubicaciones de reposo”, las “ubicaciones de parada transitoria” y las “ubicaciones de permanencia” (Foucault, 2006). A la vez, el entrecruzamiento de estos espacios definirá la jerarquía de dichos emplazamientos generales para constituir un emplazamiento de exilio, así como también lo que se denomina aquí “espacio transicional” (como la casa, el living, los dormitorios y otro tipo de habitaciones); por último, analizaremos lo que hemos llamado “espacios de transición” (calles y medios de transporte, entre otros).

IV.1. LOS ESPACIOS DE TRANSICIÓN / ESPACIOS TRANSICIONALES

Hemos señalado ya que las relaciones que establecen los personajes de *Tangos* y en *Las veredas de Saturno* con París, sus puentes, sus calles y edificios constituyen emplazamientos del exilio: se trata de la representación de las relaciones espacio–temporales que articulan, además, la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio, a través de cronotopos abiertos y cerrados. También se hizo referencia a la asociación entre los cronotopos cerrados (los espacios cerrados, la restricción del movimiento y los emplazamientos pequeños, opresivos u obstaculizados por algún objeto) y el emplazamiento del exilio. En cambio, en los cronotopos abiertos (espacios abiertos y amplios, ilusión ideológica de la libertad de elección, aire libre y movilidad de los personajes, según

Naficy, 2001), la relación espacio-temporal se define a partir de un elemento que no se encuentra en la diégesis. En definitiva, las redes de emplazamientos y los emplazamientos del exilio remiten al “cronotopo del exilio” (Naficy, 2001: 26). En este marco, las relaciones aquí abordadas estarán restringidas a la constitución de emplazamientos del exilio, y a la distinción entre espacios de transición y espacios transicionales que hacen a la figuración de la relación del exiliado entre el “aquí”, el “allá” y esa suerte de zona intermedia, en suspenso, del exilio político, ese mito de la “isla del exilio” y de la “provincia flotante del exilio”, tal vez porque, aún en la época actual, “no hemos todavía accedido a una desacralización práctica del espacio” (Foucault, 1984: 752).

IV.2. UBICACIONES Y EMPLAZAMIENTOS

Los tipos de emplazamientos que analizaremos aquí son las ubicaciones de paso como las calles, los trenes y los medios de transporte en general, con particular énfasis en el examen de la representación de las conexiones de los personajes con las calles y los caminos como espacios privilegiados. Se incluyen también las ubicaciones de parada provisoria o emplazamientos de permanencia transitoria como los cafés, los cines, las plazas y las playas. En particular, se estudian las relaciones de los personajes con los cafés y teatros, y se describen los vínculos entre las ubicaciones de permanencia, las transitorias y las de reposo, las cuales se determinan por el “haz de relaciones” que puede ser “cerrado o semi-cerrado que constituyen la casa, la alcoba, el lecho” (Foucault, 1984: 754). En estos últimos, se incluye el análisis de las acciones y representaciones en dormitorios, habitaciones, casas y livings.

El comienzo por los espacios cerrados y las ubicaciones de reposo tiene que ver con la preeminencia de casas, habitaciones, dormitorios y livings en los filmes analizados. Junto a estas se destacan otras ubicaciones, que son de paso, a diferencia de las anteriores, que son de permanencia y cerradas. Entre las segundas, hay algunos emplazamientos que son los más relevantes para el desarrollo de la acción en estos filmes: los hoteles, medios de transportes y aeropuertos que son, al mismo tiempo, espacios cerrados. Son estos los que predominan en los momentos de mayor dramatismo en los filmes, mientras que los espacios abiertos sean emplazamientos de paso (calles o plazas) o de otro tipo como son los paisajes otorgan, en general, sentido de continuidad. Los primeros se asocian con los cronotopos cerrados y los segundos con los abiertos. Sin embargo, veremos que es difícil mantener la dicotomía entre ambos y por esa razón apelamos a lo que denominamos “cronotopos del exilio”.

IV.2.1. UBICACIONES DE REPOSO

IV.2.1.1. DORMITORIOS Y HABITACIONES

En *Tangos*, el dormitorio de María –la hija de Mariana– en su casa de París es presentado como el lugar que permite la presencia del *flash-back*: María mira la foto de su padre y rememora el relato de su madre, que se transforman en imágenes del secuestro de su padre en plena vía pública. En *El*

rigor del destino, el dormitorio del niño y el hallazgo del diario de su padre en una caja con sus pertenencias permiten la inclusión de imágenes del pasado. El padre, muerto de un infarto, es presentado en su actividad de militante peronista y como abogado de trabajadores de un ingenio en Tucumán. (Se trata de un *flash-back* que, en realidad, permite desdoblarse la narración en dos dimensiones: una es paralela al presente del relato; la otra corresponde a la llegada del hijo al país: se trata del tiempo de la historia.) En este marco, las escenas de ambos filmes resaltan la intimidad del dormitorio frente al destino público del living, zona de intercambio entre miembros de la familia e invitados, lugar de convivencia con quienes no estuvieron o no están exiliados.

Además, tanto en *Tangos* como en *El rigor...*, el dormitorio es el espacio para la rememoración, y al mismo tiempo, para que, tanto la segunda generación –los hijos del exilio– como los espectadores del film reencuentren un pasado sólo presente en forma parcial, incompleta, y al que se accede por medio de fragmentos (*flash-backs*, *raccontos*, cartas, ensoñaciones...) Así, en el primer caso –más semejante al de *Tangos*–, Fabián (el protagonista) intenta explicarle a su esposa cuál era la situación política al irse del país y, aunque esta secuencia no incluye imágenes del pasado, constituye uno de los momentos de rememoración en los que el pasado está pleno de silencios y omisiones. Entonces, se verifica que, tanto en *Tangos* como en *El Rigor*, el dormitorio es un espacio preferencial para la memoria del exilio. En tanto, en el film de Santiago, el dormitorio aparece como un emplazamiento que permite la vinculación con el pasado, en la escena en la que Fabián intenta explicarle a su esposa francesa cómo se siente en París, y la sensación de ahogo de la persecución política y el extrañamiento en el lugar de asilo.

En *Tangos*, el dormitorio es el espacio en el que Mariana y su hija rememoran la desaparición del padre, tratando de reconstituir un relato que, finalmente, es presentado por medio de un *flash-back*. En *El rigor del destino*, el niño recién llegado de España a Tucumán se adentra en el pasado de militancia de su padre por medio de la lectura de su diario guardado en su habitación de soltero por el abuelo. En el caso de *Volver*, a pesar de que es un encuentro amoroso el que justifica narrativamente el uso del dormitorio, surge allí la apelación del protagonista y su antigua pareja sobre los ideales del pasado y la renuncia o la inacción comparada en el presente.

En *Volver* y en *El rigor...*, el dormitorio es presentado como un emplazamiento transitorio; en cambio, en *Tangos* y en *Las veredas...*, se trata de un lugar de permanencia, propio y que simboliza el afincamiento en el lugar de exilio. En realidad, no habría diferencias en el uso del dormitorio si se trata de exilios o de emigraciones electivas, esto se plasmaría en la relativa falta de pertenencia (por ejemplo en el dormitorio como lugar de tránsito en *Volver* y como lugar que debería ser propio pero no es sentido como tal en *Las veredas*). Tampoco modificaría su uso el hecho de que sean lugar de transición o de cierta permanencia, como lo muestra la comparación entre las secuencias de los dormitorios y los hijos del exilio en *Tangos* y en *El rigor*.

Por otra parte, los emplazamientos de reposo del tipo “emplazamientos de regreso al país” pueden encontrarse tanto en *Volver...* como en *Los días de Junio*, donde se trata de un hotel, y que marca el regreso de un exiliado (en parte político y en parte “del miedo”). El personaje es un actor que dejó el país por figurar en una “lista negra” y debido al atentado en el teatro en el que actuaba. Esto podría llevarnos a pensar que, cuando los emplazamientos de reposo son habitaciones de hotel,

están ligadas al tópico del regreso al país y no a la vida en el exilio; en ese caso, dichas habitaciones son vividas como ajenas, aunque sean propias: se pierde el sentido de intimidad. Lo anterior destaca la precariedad y una cierta transitoriedad de los regresos de las emigraciones que no son estrictamente resultado de persecuciones de orden político. No obstante, los dormitorios de la vida en el exilio que privilegian la imagen de una casa presentan también cierta precariedad. La casa en el exilio para los personajes de *Tangos* parece ser un lugar de paso; algo semejante sucede en *Las Veredas de Saturno*, aunque no por razones de necesidad e inestabilidad económica, sino porque, para el personaje de Fabián, la casa es un espacio de paso entre la añoranza por el país, la sensación de no pertenecer a París y sus ausencias, en las que recorre a la deriva las calles de esta ciudad.

Entonces, si la casa en el exilio escenifica la falta de pertenencia, lo abrupto de la partida y hace presente la sensación de desvalimiento, antes que un lugar de permanencia puede ser equiparada a una ubicación de paso. El dormitorio como lugar de paso está presente en *Amigomío*, en especial en representaciones de hoteles o posadas, a través de las cuales se pone en escena el relato de viaje, un desplazamiento que no deja de ser forzado y abrupto. A esto se suma que la habitación que comparten padre e hijo en la Argentina es el sitio en que la percepción del peligro (un “operativo policial”) marca lo imperativo de la partida. En tanto, en *La Amiga*, el dormitorio de María y su esposo es el lugar donde discuten acerca de la suerte de su hijo detenido–desaparecido, es decir, es un espacio para el conflicto, aunque también puede ser el lugar de la reconciliación entre las dos amigas, como se ve en otra de las escenas. Entonces, la diferencia entre ambos filmes radica en que la necesidad de salir del país está asociada a la cercanía del vínculo, el marido y el hijo de una detenida–desaparecida “deben” salir del país, mientras que el vínculo consanguíneo –los padres de un joven detenido–desaparecido– en el filme de Meerapfel no implica la misma premura.

Por otro lado, el tópico del dormitorio como el último lugar que antecede al peligro se repite en la escena del primer encuentro amoroso entre Enrique y Mirta en *Sentimientos*. Este film combina la asociación a la que hicimos referencia antes, entre la nostalgia y rememoración en el dormitorio, aunque aquí está más marcada por las discusiones entre los protagonistas sobre sus diferentes perspectivas acerca de la vida en el exilio. En *Sentimientos*, como en la escena de la discusión del matrimonio en *La Amiga*, el dormitorio es una ubicación de reposo que no induce al descanso. Recién llegada a Estocolmo, Mirta vive en un altillo con Enrique, otro compañero argentino, y sus parejas ocasionales, así como con otros argentinos, compañeros de militancia de Enrique, que precisan alojamiento por un tiempo hasta acomodarse a la vida como exiliado. Mirta y Enrique no pueden dormir debido a los ruidos del encuentro amoroso entre el compatriota y su pareja sueca. Tampoco tienen intimidad, una simple cortina separa las dos camas. Los protagonistas ni siquiera pueden contentarse de la comodidad de un lecho matrimonial. Lo que debería ser reposo se convierte en tensión, incomodidad y el recuerdo permanente de la extranjería, de no estar en el hogar ni el país propio.

IV.2.1.2. CASAS Y LIVINGS

La importancia que adquiere la casa como espacio de transición en los filmes estudiados se debe a que está tanto “dentro” como “fuera” del yo del sujeto exiliado. La casa se asocia al referente del hogar, en este sentido funciona como un ícono, es una *analogon*, remite al hogar pero no se le parece en sentido conceptual. En las representaciones del exilio en estos filmes, el hogar tiene un sentido doble como país de expulsión y como vivienda en el de residencia. Así, la casa es un espacio transicional en *Sentimientos* (el departamento que Mirta comparte con otros argentinos en Estocolmo); en la vida cotidiana en el exilio –tal y como aparece representada en este film– la casa no es el hogar, sino un lugar que marca las relaciones con la vida pública y que sólo delinea con timidez el espacio privado como parangón de lo íntimo. En verdad, el hogar puede no ser ni siquiera un sitio con una localización precisa, algo que el filme de Coscia y Saura aborda, aunque se lo suele identificar con el “terruño” y la “casa paterna”, como en *Reflexiones de un Salvaje* y *El Rigor del Destino*. Aquí, en cambio, “casa” como sinónimo de “hogar” se transforma casi en un emplazamiento o espacio utópico. De hecho, las casas o departamentos son emplazamientos de reposo pero, al mismo tiempo, en otros filmes, son lugares idílicos en los cuales los personajes ya están establecidos; el relato se limita a resaltar sus bondades, lo cual se explicita, por ejemplo, en *Amigomío*, a partir de la relación que el niño tiene con la casa de su abuelo, en los cerros tucumanos.⁵⁴ (De hecho, *Amigomío* es uno de los pocos filmes dentro del conjunto de los estudiados en los que una casa o un departamento no constituyen un espacio transicional.)

Es interesante hacer notar que, tanto para Carlos hijo (el personaje apodado “Amigomío”) como para María, es decir, para la segunda generación de exiliados, los espacios transicionales ponen en escena relaciones interpersonales o actividades que les permiten sobreadaptarse al exilio, pero con la certeza de que la morada es transitoria. Algo de esto puede observarse también en el niño de *El Rigor...*, donde el regreso transforma a la casa en una ubicación de tránsito, constituyendo entonces un emplazamiento del exilio. En tanto, en *Las Veredas de Saturno*, Fabián (quien combina la emigración por el miedo con la emigración intelectual), está impedido de concebir su casa en el país receptor como refugio. Si la casa no se consolida como lugar de reposo sino de tránsito, poco importa que esta representación cinematográfica sea fidedigna respecto de los relatos de los exiliados que regresaron. El núcleo del problema aparece aquí; las representaciones verosímiles y legitimadas de varios actores sociales exiliados coinciden con la inestabilidad que se presenta en este filme de Santiago, en el cual el exilio no tiene causas claramente políticas, no es producto de la militancia ni de la cercanía por lazos de sangre con militantes, y en los que la salida de país tiene componentes importantes de emigración por miedo, de *exilé* o emigración intelectual. En ese mismo filme, el departamento que Fabián comparte con su segunda esposa, a quien conoció en París, es antes que un emplazamiento de reposo lo que está en el límite entre una ubicación de parada transitoria (un café) y un

⁵⁴ Es posible que la casa o el departamento como emplazamiento de reposo para *Amigomío* no consista en un espacio utópico, aunque tampoco heterotópico. Si no hay espacios utópicos ni distópicos o heterotópicos en filmes como *Amigomío*, esto permitiría poner en cuestión la visión de los filmes realizados entre 1983 y 1989 como cargados de una visión edulcorada y simplista.

emplazamiento de tránsito (la calle). Por su parte, en *Reflexiones...*, la casa no puede ser otra cosa más que emplazamiento de descanso o reposo, luego de la jornada de explotación en el campo. Para el protagonista, Gerardo Vallejo, la casa es un símbolo del pasado, de la vida rural de sus abuelos y tíos labrando una tierra que es propiedad de otros, aunque también es presentada como lo único relativamente propio que tienen los habitantes de Cespedosa de Tormes.

Si ya es habitual afirmar que, en el exilio político, la casa puede ser un emplazamiento de reposo y la vez de refugio, para Fabián –el protagonista de *Las Veredas de Saturno*– ésta no opera ni como reposo ni como refugio. De hecho, huye del departamento compartido con su esposa francesa, en una búsqueda que lo lleva a encuentros fantasmales con el músico ya fallecido Arolas y a perderse por las calles de París. Esa necesidad de huir lo diferencia de varios personajes de otros filmes, como Mirta en *Sentimientos*, por ejemplo, quien intenta hacer del pequeño altillo compartido un lugar de pertenencia, o bien de Carlos en *Amigomío*, y también del personaje de Raquel en *La amiga*, actriz que va a vivir precariamente a un departamento de Berlín. En estos casos, la casa un sitio que se supone identificable y que demuestra permanencia en la localización, y equivale a la procura de otro espacio, una zona media entre el “aquí” del país de residencia y el “allá” del país que se dejó, percibido como peligroso y expulsor.

Hemos señalado que, como todo emplazamiento, la casa se constituye en una red de relaciones. En este marco, teje lazos con otro emplazamiento interior, de reposo y de estancia transitoria, interior: se trata del living. Éste presenta algunos elementos a destacar: así como el dormitorio o el lecho, en *Las Veredas de Saturno* por ejemplo, el living o sala de estar es también escenario propicio para el enfrentamiento entre los recuerdos del país de origen, el resentimiento y cierta nostalgia de Fabián con su nueva esposa o con algunos connacionales. También la elección de este escenario es crucial para representar la confrontación entre Raquel y María, y entre esta última y su esposo, en *La Amiga*. Por el contrario, en *Los días de Junio* y en *Sentimientos...*, el comedor o el living son espacios propicios para la rememoración de la vida antes del exilio, de la juventud y el esfuerzo por el encuentro con otros (argentinos o bien latinoamericanos).

Por su parte, en *Reflexiones de un salvaje*, las únicas habitaciones que encontramos son las que se utilizan para velar al campesino asesinado por el terrateniente español. Pareciera que, a través de esta ausencia, Vallejo indicara que, en la España rural de la década de 1970, es poco el espacio y el tiempo para el reposo. Tanto las casas como las habitaciones son precarias, y el exiliado argentino permanece en la casa de sus ancestros, que no aparece en el cuadro, como tampoco el hotel. Estas ausencias darían cuenta de la forma en que se representa la estancia en el país de recepción, como si el exilio pudiese ser permanente, o al menos, extenso. Esta modalidad de representar el proceso de exilio desde el inicio es infrecuente en el resto de los filmes del corpus y, en general, en otras producciones nacionales que abordan el tema o lo incluyen en su argumento.

IV.2.1.3. CEMENTERIOS

Tradicionalmente, los cementerios han sido considerados sitios que, dependientes de los rituales religiosos institucionalizados o paganos, tenían como cualidad la de ser espacios de lo sagrado, que

vinculaban lo humano con lo divino, con la naturaleza o con lo extraterrenal e inexplicable. Conocida es la larga tradición de constitución de los cementerios como lugares de entierro, ya cuando la muerte en Occidente requiere de un lugar especialmente construido para tal fin (Ariés, 1982), por lo que no nos extenderemos sobre ello aquí. Sí señalaremos que dicho emplazamiento debe ser reconocible en la geografía y en la cartografía cultural de una ciudad o pueblo, ya que sólo a partir del siglo XIX se ubica fuera de los límites de la ciudad, alejado de los vivos (Foucault; 2007: 4). Su significado simbólico es el de ser la *última morada*, el lugar al que recurren los deudos para rendirle homenaje al fallecido, mantener una especie de vínculo entre éste y la memoria personal y/o familiar de quienes sobrevivieron o de sus descendientes. Se trataría de “otra ciudad” en la cual la familia poseería su “morada negra” (Foucault, 2007: 4; 2006: 5), lo cual fue posible en Europa y América entre los siglos XVIII y XIX, debido a una transformación en la concepción de la muerte.

En este contexto y para volver sobre los filmes que nos ocupan, subrayemos que las consecuencias de la violencia estatal ilegal por parte de la última dictadura militar también modificaron las concepciones de la muerte y, en consecuencia, de la vida. Una de las transformaciones más evidentes que produjo la desaparición forzada de personas es la falta de certeza sobre la muerte, que puede hasta llegar al terror (entendido en sentido freudiano) y la ausencia de una tumba (da Silva Catela, 2001). Así, sostenemos que, si hay presencia de cementerios y de “aparecidos” en los filmes con argumentos o temas sobre el exilio, no es por la imposibilidad de representar la desaparición o la presencia que cobra por desplazamiento o por ausencia el exilio simplemente para referirse a *lo innombrable* o *lo irrepresentable* ni a lo terrorífico de la desaparición forzada y el asesinato. Por el contrario, el exiliado es una de las figuras en la que se convirtió en depositaria por su presencia y la posibilidad de la distancia geográfica y de la cotidianidad local de las autocríticas sobre la actuación y las decisiones políticas tomadas por las organizaciones de vanguardia política.

El cementerio funciona de forma peculiar en *Las veredas de Saturno*, *El rigor del destino* y *Reflexiones de un salvaje*, donde el exilio puede ser un “entierro en vida”, el exiliado “un muerto vivo”, un sospechoso, quien carga con las culpas o la vergüenza. Al mismo tiempo, es quien está en el cementerio, fuera de la tumba, ante su presencia es posible hacerle preguntas, vociferar impugnaciones, reclamos, críticas y acusaciones. Es curioso que esto sea también lo que Vallejo hace con los personajes de Martín Fierro y del Quijote de la Mancha que aparecen en el cementerio de Céspedes de Tormes en *Reflexiones de un salvaje*. Por su parte, Fabián, el protagonista de *Las veredas de Saturno*, no llega a hacerle este tipo de comentarios a Arolas cuando lo ve en el entierro del joven militante asesinado por la policía francesa, aunque es evidente que el exiliado busca respuestas en dicho personaje. Algo de este reclamo y búsqueda de certeza, como si se tratase de un tótem o de una esfinge, lleva al nieto del Cacique a ver la tumba irreconocible de su padre, porque está fundida con los árboles y con la naturaleza. Así, en *El rigor del destino* se recupera el vínculo entre la muerte y la naturaleza; se recurre a la tierra para hablar y contarle novedades al ser querido, restituyendo su presencia a través de una conversación. Aquí, el fallecido no carga con respuestas para todos los personajes, o bien no son las mismas (unas serán las del hijo, otra la de su ex esposa y otras la de su propio padre). En la descripción anterior de esas secuencias de los tres filmes se sostiene, en parte, la noción del cementerio como emplazamiento de reposo. Aquí propondremos

que, además, puede ser pensado como emplazamiento de permanencia transitoria para los deudos, familiares y/o amigos.⁵⁵ A diferencia de *Reflexiones de un salvaje*, la muerte también se individualiza en *El rigor del destino* y el funcionamiento del cementerio como emplazamiento o el de la tumba cambia entre realización del primer filme en 1978 y la del segundo, en 1986. Aquí, la unión entre naturaleza y muerte es parte de lo que justifica narrativamente que el hijo no visite la tumba del padre: el exiliado que es el niño no tiene una tumba donde recordar a un pariente. Esto es avalado por la sobrevaloración del terruño y de las culturas originarias o autóctonas de Vallejo, que siempre identifica lo rural con lo popular. Se verifica además una reposición de la superposición entre el terreno de la casa y el del entierro, que recupera la dimensión sagrada y el “culto a los muertos” (Foucault, 2008: 4). En cambio, Fabián tiene una tumba para visitar, la del joven que arrojado desde un balcón parisino. Ese cementerio está dentro de París; la ciudad nocturna, desierta, que recorre el protagonista parece unirse con el emplazamiento del cementerio, constituyendo así una red de emplazamientos: las calles, las habitaciones de las casas particulares, el cementerio, el café y el teatro o café–concert. En la visión que Santiago utiliza en *Las veredas de Saturno*, pareciera que se encuentra la definición de emplazamiento que requiere la interconexión, y al mismo tiempo, fuera del cementerio se rinde el “culto a los muertos” con las apariciones fantasmales de Arolas en las calles de la capital francesa.

Sin embargo, es preciso destacar que, aunque el exiliado no se presenta como alegoría ni metáfora del detenido–desaparecido, las fosas comunes en *La amiga* parecerían sustentar la visión contraria, dominante en el cine de este período. El exiliado nunca muere, solamente se va o regresa, rara vez se lo busca, debido a que su paradero es incierto; en cambio, es él quien busca o ayuda a encontrar a otros. Esto puede verse en la secuencia que es una recreación del “show del horror” (González Bombal, 1999; Landi y González Bombal, 1987), en el que María revuelve entre los huesos de una fosa de N.N. buscando a su hijo y es su amiga la que intenta detenerla y hacerla aceptar lo imposible: en Chacarita no hay tumbas, solamente fosas, y la búsqueda de los restos podrá ser una tarea de por vida. En la secuencia final del mismo filme, es la amiga que regresa a la Argentina desde Alemania la que hará una función de Antígona a beneficio de las Madres de Plaza de Mayo. Los roles se invirtieron porque quien se fue no supo entender y porque, una vez más, aparece una concepción del exilio ligado al viaje iniciático.

IV.2.1.4. HOTELES

Considerados como ubicaciones tanto de reposo como de paso, en los filmes del corpus los hoteles funcionan como una de las zonas más características, junto a los aeropuertos, los aviones y las valijas de los emplazamientos y objetos del exilio. De esta forma, la representación del exilio se transforma en figura porque no solamente reemplaza a algo que está ausente y hace presente esa

⁵⁵ Para Foucault, el cementerio es una heterotopía de segundo tipo; corresponde al segundo principio clasificatorio para las heterotopías que son las que tienen un “funcionamiento preciso y determinado en el interior de la sociedad y la misma heterotopía puede, según la sincronía con la cultura en la cual se encuentra, tener un funcionamiento u otro” (1984: 4)

ausencia (Enaudeau, 1988), sino que, además, adquiere un valor simbólico propio, convirtiéndose en signo del exilio.

Así, los hoteles están presentes en *Los días de junio*, en una de las primeras secuencias, en la cual se delinea el regreso del emigrado desde los Estados Unidos de América. El argumento permite identificar al recién llegado, de forma inequívoca y convencional, por su simple presencia en un cuarto de hotel, aún cuando quien regresa es un migrante por motivos profesionales o económicos. El sitio para pasar unas noches se convierte en signo, en emplazamiento del exilio, porque como tal se utiliza en la narración para incitar la evocación del pasado, conocer la historia personal del personaje y su vínculo con quienes permanecieron en el país.

El hotel es más que un símbolo del tránsito, de la partida al exilio o del retorno lugar de origen, porque en varios filmes como en *Volver*, *Los días de junio*, *Sentimientos*, *Mirta de Liniers a Estambul*, *Las veredas de Saturno*, *Tangos. El exilio de Gardel* los emigrados no tienen un lugar propio, un hogar, en el país de origen ni en el de acogida. En el filme de Agresti, *El amor es una mujer gorda*, donde el protagonista vive en la ciudad de Buenos Aires, en una pensión, como si este dato, por sí mismo, le otorgase la clasificación de “desclasado” que se reúne con otros “diferentes” (el tanguero, el músico, etcétera). Parece entonces que el alojamiento y, en especial, el cuarto de la pensión en la que vive José mientras trabaja como periodista, se acerca a la relativa modestia con la que viven Carlos (el padre) y Amigomío (el hijo), incluso cuando el padre trabaja para una multinacional alemana, ya establecido en Quito. La modestia es presentada como un rasgo común en el ambiente y contrasta con el hotel lujoso en el que se hospeda el protagonista de *Volver*, ejecutivo de una empresa transnacional. Es a través de esta forma de representar el proceso de migración económica en *Volver*, y el exilio político en *Amigomío* que sostenemos que es posible diferenciar entre “ubicación” –que sería el hotel, el cuarto de la pensión o el pequeño departamento en el filme de Meera-pfel– y “emplazamiento del exilio”. En *Volver*, el hotel es ubicación y simboliza el estatus socioeconómico y profesional alcanzado luego de la partida, en cambio, en el filme *Amigomío* la pensión o el alojamiento representan el desamparo, la incertidumbre y la inseguridad experimentada cuando la salida del país es forzada por razones políticas.

IV.2.2. EMPLAZAMIENTOS DE PERMANENCIA TRANSITORIA

IV.2.2.1. PLAZAS

Las plazas son emplazamientos que constituyen cronotopos abiertos. Según Naficy (2001) el aspecto temporal de los cronotopos abiertos favorece la introspección y retrospección, y el presente aparece como forma retroactiva de una reconstrucción nostálgica, como si las experiencias del “aquí” y “ahora” no fueran suficientes. Los cronotopos abiertos parecen espontáneos, accidentales, tienden a enfatizar la inmediatez y la intimidad, y remiten a la “libertad de elección”, mientras que las formas cerradas parecen deliberadas, y la impresión es que el espacio y el tiempo están predeterminados por un elemento fuera de la diégesis (Naficy, 2001: 154). Las formas cronotópicas abiertas incluyen las representaciones míticas del tiempo y la idealización de la patria/país

de origen (*homeland*) (Naficy, 2001: 213). Además, las formas abiertas privilegian, por medio de espacios amplios el aire libre, los paisajes y la iluminación natural brillando junto con la movilidad de los personajes (Naficy, 2001: 153). Por lo anterior podemos decir que las plazas constituirán “cronotopos del exilio” (Naficy, 2001: 26; 188–221) y emplazamientos del exilio en las secuencias de dos filmes en especial: *Sentimientos* y *Tangos*.

Si tanto las calles como las casas tenían una dimensión transicional, lo mismo podría decirse de las plazas, porque los tres emplazamientos coinciden en que la figura del exiliado en los filmes los aleja de la injerencia del mundo circundante, “exterior”. Al mismo tiempo, las plazas coinciden con las calles, que operan como una dimensión, creando una zona de pasaje entre el “aquí” (la plaza de la ciudad de residencia del exilio) y el “allá” (la ciudad natal). Esto es lo que sucede en las últimas secuencias de *Sentimientos*, en la cual Mirta observa la nieve que cubre la plaza, donde una niña juega con su madre y le habla en sueco –idioma que finalmente consigue dominar–, presta atención a los escasos transeúntes y sonríe. Aquí, la plaza funciona como cronotopo abierto a la introspección y es su dimensión transicional la que lo convierte en cronotopo del exilio y en un tipo especial de emplazamiento del exilio.

En cambio, la primera secuencia de *Tangos* constituye una forma casi opuesta de representar a la plaza en la *Ille de France*, porque los jóvenes se transformaron en franco-argentinos, a diferencia de la generación de sus padres. La plaza es un emplazamiento que señala la oposición a la partida, pero también la incertidumbre del futuro, en qué país y en qué ciudad se desarrollará. En principio, no habría aquí representaciones míticas del país de origen ni de la rememoración del tiempo allí vivido, sino que la plaza sería también un emplazamiento de permanencia transitoria, aunque, a diferencia de lo que ocurre en el filme de Coscia y Saura, se acerca al cronotopo cerrado. Se quiebra así el “tiempo mítico” y “el espacio sagrado”, así como el “profano”, típico del cronotopo abierto (Naficy, 2001: 153–5). El cronotopo cerrado, en cambio, evita las tomas largas y los encuadres móviles, y en la puesta en escena predominan los espacios cerrados, encuadres estáticos, emplazamientos poco amplios u obstaculizados por algún objeto y la iluminación oscura para recrear la sensación de claustrofobia o de restricción de movimiento (Naficy, 2001: 253). La angulación, la perspectiva y el encuadre de las tomas son en picado, móviles e inquietas y sin presencia de profundidad de campo o de amplitud de cuadro (un encuadre “cerrado”). La sensación de encierro y la imposibilidad de decidir si quedarse o irse remiten en esta secuencia del parque en el filme de Solanas al cronotopo cerrado aunque, en realidad, se diferencie de éste porque se trata de un espacio abierto. Sin embargo, ninguna secuencia, escena o de cualquier filme o fragmentos de éstos pueden clasificarse totalmente como cronotopos cerrados y abiertos, sino que ambos se interpenetran de manera constante.

Hay otra escena importante en *Tangos*, en la cual Juan Dos está hablando por teléfono con su familia; no se trata de un café ni de una plaza, pero sí un espacio de abierto, un descampado en el que se encuentra un teléfono público en medio de una bucólica inmensidad nevada. Este tipo de lugar en la toma es una conjunción entre un “emplazamiento de permanencia transitoria”, como son las plazas, y un “emplazamiento de tránsito”, como una ruta o un camino para llegar a un “no lugar” como son teléfonos públicos al igual que los aeropuertos. Hay un elemento común con la

toma ya analizada de *Sentimientos*: la nieve abundante funciona como indicio de la naturaleza que sitúa a los personajes y al espectador fuera del espacio del país de origen. Los espacios abiertos y los signos de la naturaleza sirven en otro filme como *Tangos*, cuando Juan Dos hace una llamada a su madre desde un teléfono público en un lugar apartado de la ciudad, en la escena, la presencia de las marcas del invierno destaca la nostalgia por el país que se dejó y ese es uno de los elementos típicos del “cronotopo cerrado”. Al igual que en la escena del filme de Coscia y de Saura en *Tangos*, la toma en medio de un paisaje nevado da lugar tanto a la introspección como a la retrospcción. Una vez más, encontramos la injerencia inevitable de la dimensión temporal. En ambos casos, el “acá” o “aquí” y el “ahora” son precarios, precisan de la retroversión del sentido para esclarecer o justificar el presente de París y Oslo. Sin embargo, el aspecto volitivo de la decisión de Mirta de quedarse en Oslo se diferencia de la de Juan Dos atado a Juan Uno y a su pasado argentino alternado. Por último, encontramos otra similitud entre estas dos secuencias de *Tangos*: en la de la isla-parque, los jóvenes están encerrados por las rejas que limitan el lugar, porque el presente es forzado a volverse hacia al pasado, mientras que, en la secuencia con Juan Dos, la aparición espectral de la imagen de su madre impide que el pasado pueda construir un presente. Esto es propio de este personaje, pero también forma parte de la añoranza del lugar de partida que impide que el futuro tenga lugar en el país de acogida, algo característico del exilio. El pasado domina al presente, aquí el “emplazamiento del exilio” está a merced de la temporalidad.

IV.2.2.2. CAFÉS, BARES, RESTAURANTES.

Los cafés se diferencian de emplazamientos de permanencia transitoria como las plazas porque, en los filmes en los que se incluyen en el espacio del cuadro, se reconoce su asociación con una dimensión transicional; se trata, en especial, de transiciones entre el pasado y el presente, zonas de paso que incitan a quedarse un tiempo limitado, aunque no se trata de espacios transicionales, porque no vinculan el mundo interior subjetivo que apela, en especial, a aspectos inconscientes del sujeto exiliado, encarnado en el personaje con el mundo exterior. Estos emplazamientos nos permiten especificar a qué tipo de ubicaciones designamos como “transitorias” y a cuáles como “transicionales”. El primero se iguala con una zona o ubicación de paso; el segundo permite la rememoración del pasado sin convertirse en una “zona intermedia” entre el mundo exterior e interior del personaje exiliado, como lo es, en cambio, la dimensión o el objeto transicional.

En el filme *Amigomío*, en lugar de cafés se presentan los “comederos”, restaurantes populares, bares de pueblos pequeños cercanos a estaciones de trenes y autobuses; se trata de sitios que pueden conectar el presente de la historia con el presente del relato, deteniendo la narración como si fuese una “parada” en el largo recorrido que se ven obligados a hacer Carlos y su hijo.

En tanto, la falta de certeza respecto de lo que depara el viaje del exilio contrasta con el decorado y la comodidad burguesa del café-teatro *L'Estrade* en *Las veredas de Saturno*. Esa imagen de apacible ciudad burguesa se quiebra, por ejemplo, cuando Fabián se enfrenta con la “angustia se-

ñal” al escuchar las sirenas policiales que provienen de las calles cercanas.⁵⁶ La sensación es provocada por la rememoración del peligro de muerte –propia o ajena–, como sucede en montaje paralelo. Así, por ejemplo, mientras Fabián está en el bar, un joven militante argentino es asesinado a manos de la policía francesa (se trata de un exiliado, conocido del protagonista). Además, dicha escena puede ser interpretada como una metonimia del asesinato de Jorge Cedrón y de la actuación de lo que la dictadura nominó “Operativo París”, puesto que se hace coincidir el tiempo de la historia del filme con el de la historia social y política. Entonces, es posible afirmar que hay aquí una apertura hacia “lo terrorífico” en el sentido freudiano; quedaría pendiente indagar si ese terror está vinculado o si forma parte de la dimensión transicional (lo que dificultaría que el mundo externo se colase por los intersticios), es decir, como parte de la noción de “zona intermedia”. También es posible pensar que la analogía con el aciago Operativo París introduce a la ciudad de Buenos Aires y a la Argentina en París, lo cual puede estar respondiendo a lo que definimos como “transitorio” o “zona de pasaje”, superponiendo el eje espacial, aunque manteniendo el eje temporal en el mismo punto. A pesar de que no pueden separarse las coordenadas espacio-temporales y que no habría un “tiempo” ni un “espacio puros”, pareciera que parte del recurso narrativo y formal es que, en esta secuencia de *Las veredas de Saturno*, el espacio *oprime* al tiempo.

Hemos anticipado ya el intento de elaborar una noción de “zona intermedia” o “zona de pasaje”, distinta de la dimensión transicional para el estudio de los filmes que componen nuestro corpus. La noción propuesta es la de “zona intermedia” entre la dimensión transicional y el mundo histórico, objetivo y externo, comparado con “lo transicional”.

Unos de los elementos llaman la atención de estas escenas y es que el orden de lo individual o de lo grupal prima por sobre las representaciones colectivas o de masas. Si tomamos otra escena de *Amigomío*, donde padre e hijo están en el restaurante empobrecido, de paso, y la comparamos con la toma de *Las veredas de Saturno* en la cual Fabián escucha las sirenas policiales, podemos afirmar la aparición de lo ominoso. En el filme de Meerapfel, Carlos ve, en un programa periodístico televisivo algo que lo asusta. Decide salir del lugar con premura. En tanto, también Fabián deja el bar luego de unos momentos de paralización provocados por el sonido de las sirenas. En los dos casos el café, un bar o un restaurante pueden ser espacios para la presencia de lo ominoso –como lo serán las calles en el filme de Santiago– y provocan la partida inmediata, la huida⁵⁷ ante un peligro o frente a algo sospechoso, a lo que el espectador sólo accede en el cuadro de forma parcial.

Esta escena puede formar parte tanto de la zona intermedia de pasajes o como de transiciones. Al mismo tiempo, se incluiría en las representaciones del exilio como proceso personal e individualiza-

⁵⁶ “Si la angustia automática tiene como factor determinante a la situación traumática que supone una vivencia de desvalimiento del yo ante una acumulación de excitación que no puede ser tramitada y que puede ser de origen interno o externo, la 'angustia señal' forma parte de las respuestas del yo frente a la amenaza de una situación traumática, se trata de la situación de peligro” (Strachey, 1986: 77).

⁵⁷ Hacemos esta aclaración de que se trata de la huida frente a un peligro, a la percepción de éste. Freud lo explicita en “Inhibición, síntoma y angustia” que hay que diferenciar entre huida y señal de angustia ante un peligro que fue del orden objetivo, de lo vivenciado por el sujeto y que respondía a la prueba de la realidad de otro tipo de respuesta frente a una amenaza sin correlato en el orden de la vida cotidiana

do o de la individualización del orden colectivo. El pequeño grupo equivale a la unidad de individuos, porque no hay orden masivo ni societal, sino comunitario, una comunidad transitoria como la de los migrantes en un país ajeno, que comparten algunas concepciones ideológicas sobre el destino de los países del sur de América en relación a los mal llamados “desarrollados” o “industrializados”.

Si el orden de lo colectivo no está presente, en particular, en los cafés, restaurantes al paso o en el burgués *L' Estrade*, es porque esos sitios de permanencia transitoria excluyen el orden colectivo. En todo caso, es llamativo que estos lugares no se distingan de la representación de las plazas ni de las calles, ejemplos por excelencia del orden de “lo público” y de la circulación por la ciudad, que atraviesa a las diferentes clases sociales en algún momento del día u ocasión. Los espacios para alimentarse están divididos en *Las veredas de Saturno* y en *Amigomío* por clase social y, aunque Fabián esté rodeado de amigos, conocidos y músicos que trabajan con él, está solo en esa especie de café-concert, como Carlos también está solo, cenando junto su pequeño en uno de los tantos bares o paradas desconocidos que encuentran en el camino.

En *Reflexiones de un salvaje* son pocos los lugares de esparcimiento (cafés, bares o tabernas) o los “emplazamientos de permanencia transitoria” que Vallejo representa para el paupérrimo poblado de montaña del cual provino su abuelo. La única excepción es una taberna poco espaciosa que reúne a jóvenes y a viejos residentes en Cespedosa. Esa una de las pocas representaciones de un orden que sea mayor al individual, que remite más a una concepción de “comunidad” que de “sociedad”. La misma discusión a la que incita Vallejo con su entrevista es sobre el futuro del pueblo y sobre el de la juventud.

IV.2.3. UBICACIONES DE PASO: CALLES Y MEDIOS DE TRANSPORTE

IV.2.3.1. CALLES

Las calles constituyen uno de los “emplazamientos de tránsito” o “ubicaciones de paso” más frecuentes en el conjunto de filmes analizados. Una interpretación superficial supondría que cualquier representación del exilio –incluso las no cinematográficas– incluye desplazamientos, viajes, tránsitos; en realidad, en los filmes aquí estudiados hay preponderancia de secuencias rodadas en interiores. Por otra parte, debe evitarse que los desplazamientos de los personajes y la presencia de “ubicaciones de paso” sea interpretada como la transitoriedad del exilio vivido por ciertos actores sociales, así como también es preciso estudiar la asociación de tales ubicaciones con el viaje, en la medida en que suponga igualar la práctica y la representación cultural del exilio con un simple viaje. Teniendo esto en cuenta, es posible afirmar que las calles están presentes en todos los filmes, como representación por excelencia de la relación emigrado o del exiliado con la vida pública.

En *Reflexiones de un salvaje*, la alternancia entre las tomas de las avenidas de Madrid y las entrevistas a los jóvenes en la peña pueblerina hacen que el filme se aleje, por momentos, del exilio político argentino. Sin embargo, el contraste que producen estas imágenes es que disienten con las de otras secuencias en las que el director-protagonista recorre Cespedosa de Tormes a lomo de burro. La oposición campo-ciudad, si bien es una constante en este filme y en *El rigor del destino* (y

una preocupación central en la filmografía del director), devuelve al espectador al tópico de la migración hacia las grandes ciudades, en búsqueda de oportunidades. En esa secuencia de *Reflexiones...*, lo que se destaca es el tránsito en las avenidas madrileñas, autos que simplemente circulan, no van con prisa ni se detienen en ningún lugar, son meras ubicaciones de paso fugaz. A los costados, los transeúntes y los comercios refuerzan esa sensación de sin sentido y de velocidad, que tiene por objetivo provocar extrañamiento y desasosiego en el espectador. Aquí las avenidas no dan lugar al recuerdo ni a la rememoración; tampoco las ciudades, como si la prisa se los impidiese. En el traslado del campo a la ciudad, las avenidas se transforman de ubicaciones de paso en emblemas del pasaje a la urbe como lugar de permanencia. En esta secuencia, Vallejo se preocupa por destacar que la emigración se asocia a la desigualdad del desarrollo entre campo y ciudad como metonimia de la relación entre países centrales y periféricos. El exilio político parece destinado a desdibujarse cuando el exiliado pretende adentrarse en la situación social del país de residencia. La aparente vivencia de la transitoriedad del exilio no queda plasmada en las imágenes de las avenidas; tal vez lo que Vallejo pretenda señalar es que es posible escapar del destino –permanecer en el lugar de origen–, aunque no establece ninguna analogía entre la emigración española del terruño a la urbe y el exilio político argentino. Esta secuencia de *Reflexiones de un salvaje* se distingue de los otros filmes porque no hay lugar para la evocación del país de origen, ni para la nostalgia ni una zona de tránsito –calle o avenida– que permita abrir la dimensión de “lo transicional”.

Otro valor tienen las calles tanto en *El amor es una mujer gorda* como en *Las veredas de Saturno*: constituyen lugares de paso de los protagonistas y dan lugar a la rememoración, al igual que el deambular de Vallejo por los caminos del campo de la provincia de sus ancestros. Lo mismo sucede en una secuencia de *Sentimientos*, donde se muestra a Mirta recorriendo las callejuelas abarrotadas de puestos en un mercado al aire libre en Estambul, lo cual permite la superposición con la toma siguiente de la vida de Mirta en Buenos Aires. Toda la secuencia está compuesta por el montaje alternado, aunque las calles no son el único espacio que posibilita la evocación, sino también la casa. Un recurso semejante aparece en *Tangos...*, cuando María corre por la calle hacia su casa en París, que luego dará lugar a la escena de la rememoración del secuestro de su padre, esta vez en el espacio interior de su habitación, junto a su madre.

En todos los filmes analizados, la calle y las casas reaparecen mediando el espacio y el tiempo del país que se dejó, algo que se evidencia, por ejemplo, en *Volver*, en el primer recorrido que el protagonista realiza por el centro de Buenos Aires hasta llegar al Obelisco, o bien, en la escena de su paseo por el barrio de la Boca y su reencuentro con Beatriz. Las llegadas y las partidas en este filme abren un espacio para el recuerdo nostálgico, la secuencia del Obelisco es también prototípica, otro estereotipo de la capital porteña remarcando la comparación entre el “aquí” y el “allá”. Tal vez, junto con *Reflexiones...* y *Mirta...*, *Volver* sea otro de los filmes en los que aquello que los personajes rememoran en su tránsito por las calles sea menos evidente que en *Las veredas...*, *Tangos...* o *El amor...*. Sin embargo, no por eso dejan de ser dominios de transición, cuya constitución está dada por el montaje, aunque las representaciones del recuerdo no aparezcan en todos los filmes. Algo semejante sucede en *La amiga*: mientras la emigrada pasea por Berlín, se alternan las imágenes de su amiga, madre de un detenido–desaparecido, en actividad junto a otras madres, pidiendo la aparición de su hijo.

En el caso de *Tangos*, el recorrido por las calles se diferencia del deambular como espacio privilegiado para la rememoración, como sucede en *Las veredas de Saturno*; en el filme de Solanas, las avenidas o las calles dependen de otros elementos que funcionan en calidad de espacios transicionales (como la salida del aeropuerto, cuando Mariana va a buscar a su amiga al aeropuerto de París), o bien ligado a las actividades teatrales de los jóvenes, en una de las primeras escenas del filme. Esas zonas de paso para Juan Dos y para el personaje de Miseria están asociadas a las llamadas telefónicas, como si las calles, callejuelas y avenidas no tuviesen valor sino en términos de antecedentes del desplazamiento de un lugar preciso a otro. También carecen del “color local” que, por ejemplo, Jeanine Meerapfel le asigna los sitios que Carlos y su hijo recorren en *Amigomío*. Otra diferencia radica en que, en *Los días...*, a pesar de que las secuencias filmadas en espacios interiores son mayoritarias, las calles también funcionan como espacios de transición. Luego del encierro, los personajes son liberados en la vía pública; el contraste permite escenificar los efectos de la confusión de las coordenadas espacio-temporales, provocada por el encierro. La salida del encierro marca la reaparición del pasado traumático para el protagonista; ya en la calle, no permite que sus amigos lo toquen; habla en inglés y se niega a responder o a entender el español rioplatense. Estas cuestiones remiten a la hipótesis particular que plantea que las estrategias de representación cinematográficas del último exilio mantienen cierta ambigüedad entre el exilio político y otros tipos de emigraciones, caracterizadas por la ausencia de la calle como zona de “lo transicional” en *El rigor del destino* y en *Volver* a diferencia, por ejemplo, de *Tangos* y *Reflexiones*.

El deambular de los personajes indica desprotección e inestabilidad. Esta figura del vagabundo, viajante o andariego se repite en la filmografía de Vallejo –quien más la explota en relación con otros directores–; en especial, la figura del vagabundo/ viajante en *Con el alma* (1993–95; un film con una visión más biográfica y subjetiva acerca del desplazamiento, el amor, los sueños, la política y el futuro) y la del ermitaño en *Reflexiones...* y *El rigor del destino*. Sin embargo, Vallejo no utilizó a las figuras de los exiliados como metáfora de los desclasados ni como analogía de la clase obrera como lo demostró en el documental *El otro país* de 1987 (filmado en el Hospital Neuropsiquiátrico Moyano, en una villa miseria y en otras locaciones marcadas por la pobreza y por diferentes formas de resistencia a la dominación socioeconómica y política), y en *La muerte del viejo Reales* (1971). En oposición a filmes como *Tangos...*, *Sentimientos...*, *Las veredas...*, *El amor es...* y *Volver*, en *El rigor del destino* las calles no incitan a la introspección, en cambio, constituyen el recorrido que debe hacer un mensajero, siempre portador de malas noticias. A diferencia de ello, en ese filme el espacio es el de la naturaleza, y presenta al personaje del Cacique en armonía con un a existencia bucólica. Esta imagen pertenece al cronotopo abierto, la idealización de los paisajes y de la naturaleza, y de un estado originario que permite concentrarse en sí mismo a través del medio ambiente.

Otra forma de representar las calles, las rutas y caminos que llevan al exilio es la del filme *Amigomío*, que resalta el color local y cierta tipificación de las culturas latinoamericanas, en especial las andinas de Bolivia, Perú y Ecuador. A pesar de que las vías de transporte sean emplazamientos de tránsito, la fijeza está dada por la concepción de las culturas, concebidas como foráneas por los personajes y la directora. En ese sentido, este filme de Meerapfel estaría contribuyendo a forjar la imagen de que, en el desplazamiento forzado, los argentinos debieron aprender qué

era “lo latinoamericano” y que estaba, a pesar de ciertas interpelaciones ideológicas latinoamericanistas, en oposición a “lo argentino”.

En otro contexto y en términos de relaciones espaciales, los filmes de Solanas y los de Santiago hacen que los vínculos de los personajes con la ciudad de París, sus puentes, sus calles y edificios puedan ser caracterizados como emplazamientos del exilio. En éstos, como en cualquier otro tipo de emplazamiento, la distribución, la clasificación y las jerarquías someten dichas relaciones de emplazamientos al tiempo (Foucault, 1967). En *Las veredas de Saturno* y en *Tangos* se trata, en su mayoría, de emplazamientos de reposo (en particular, habitaciones y dormitorios) y de permanencia transitoria (Foucault, 1984.). En cambio, los emplazamientos de tránsito tienen un valor muy diferente en cada uno de los tres filmes: en *Reflexiones de un Salvaje*, los caminos de Cespedosa de Tormes son equivalentes a la función que *L'Estrade* tiene para Fabián en *Las veredas de Saturno*. En el primer caso se trata del tránsito por los caminos de un pueblo en Extremadura en España, donde la recurrencia de escenas le otorga permanencia a lo que sería meramente transitorio, por eso equivale a un teatro o a un café que son emplazamientos de permanencia transitoria, como en *L'Estrade* (lugar donde Fabián toca el bandoneón en *Las veredas de Saturno*). Por otra parte, aunque por definición el teatro en el que se ensaya la tanguedia en *Tangos* sea un emplazamiento de permanencia transitoria, la relación que los personajes mantienen con ese emplazamiento es de permanencia. Si las calles son consideradas “emplazamientos de tránsito”, las de París en *Las veredas de Saturno* y en *Tangos* tienen diferentes funciones: en el primer caso, son zonas de pasaje o intermediación entre dos registros –el pasado ominoso que se hace presente y la vida de exiliado en tiempo presente–, mientras que en *Tangos* pueden ser también parte de una zona de pasaje entre el pasado de una generación –los jóvenes, María y sus amigos– y la de sus padres. Sin embargo, en ambos casos los puentes y calles conforman símbolos, ubicaciones de tránsito para las dos generaciones, aunque también permiten enlazar pasado y presente, aquí y allá, y posibilitan una división entre espacios públicos y privados, que se esclarece en el transcurso del filme. A pesar de que París es identificable como ciudad, las tomas la desdibujan un poco y puede ser la escenografía de una zona indefinida que no es la del país de origen ni el lugar de residencia, sino una suerte de espacio intermedio. Ese espacio es el que media entre los lugares utópicos prototípicos atribuibles, de forma esquemática, a los cronotopos abiertos y los sitios distópicos (que se corresponderían con los cronotopos cerrados).

Así, en este grupo de producciones cinematográficas, las calles representan la asociación entre nostalgia, rememoración y espacio público. En ese sentido, rutas, callejuelas, calles de grandes ciudades, avenidas, caminos de tierra también pueden ser considerados emplazamientos del exilio: todos se convierten en espacios de transición entre el pasado y el presente, entre el aquí y el allá, la juventud y la madurez, la militancia y la supervivencia.

IV.2.3.2. MEDIOS DE TRANSPORTE

Naficy (2001) considera que la representación de trenes y autobuses en filmes sobre el exilio y la diáspora (o realizados por directores de cine que fueron protagonistas de algunos de estos despla-

zamientos) se vincula con los espacios transicionales –concebidos al mismo tiempo como emplazamientos de paso o de permanencia transitoria– y la claustrofobia. En los medios de transporte, entre otros sitios, este autor encuentra que los filmes de este tipo se rigen por espacios y/o territorios de intersección que señalan los límites de una geografía, lugar o área.

IV. 2.3.2.1 AUTOBUSES

En *Amigomío*, el viaje en autobús permite sortear un trecho importante en el desplazamiento entre la Argentina (Capital Federal) y Ecuador (Quito). En el viaje de la partida al exilio, ese emplazamiento de tránsito les permite a Carlos y su hijo escapar de la amenaza de la persecución, pero los embarca en otro peligro: el autobús se erige como una ubicación de paso que es signo de la precariedad de la salida del país; de esta forma, contrasta con el uso del avión para llegar al destino de la emigración en *Sentimientos* y en *La amiga*. Ambos filmes privilegian la presencia en el cuadro de los medios de transporte como parte del señalamiento del tipo de emigración: la cómoda partida de Raquel en avión luego de la bomba puesta en el teatro donde trabajaba como actriz frente al periplo de los dos protagonistas de *Amigomío*. Pareciera que, para Meerapfel, la desaparición forzada de un familiar cercano marcara un peligro mayor que el riesgo de la propia vida, aunque en ninguno de los dos casos la política formara parte integral de la vida de estos emigrados.

El autobús de larga distancia aparece en *Amigomío* como un emplazamiento de paso que, al mismo tiempo, puede ser considerado como de permanencia transitoria, debido a la presencia de personajes secundarios ligados al argumento del filme y a su temática, que incluye a la lucha armada y sus consecuencias como algo que no es equivalente al terrorismo implementado por un Estado nacional. En la ruta a Ecuador, en otro autobús, los protagonistas viajan junto a militantes armados de la organización ficticia FAIJANA de Bolivia. Entonces, aunque en primera instancia pareciera que la inclusión de micros de media o larga distancia, así como los colectivos o autobuses, los diferencia del avión, ambos pueden operar en los filmes del corpus, simultáneamente, como los dos tipos de emplazamientos, o superponerse de acuerdo al lugar que la escena o la toma ocupe en la trama.⁵⁸

Es preciso destacar que *Amigomío* es, prácticamente, el único de los filmes en el que abundan autobuses de larga y media distancia. Vinculado a lo anterior, en parte por el uso de la *road movie*, pero al mismo tiempo porque, para los guionistas Meerapfel y Chiessa, el viaje al exilio es en sí

⁵⁸ Nos referimos solamente a escenas o a tomas porque en los filmes que componen el material principal de análisis no hay casi secuencias en medios de transporte excepto cuando Mariana va a buscar a su amiga que llega a París de visita para recorrer la ciudad. La ausencia de secuencia con aviones o trenes o bien en sus estaciones solo tendría como excepción a *Amigomío* si consideramos que el cambio de escenario en un viaje es plausible de ser considerado como secuencia. De hecho, las tomas en aviones, aeropuertos, o trenes son muy breves si los que viajan son los exiliados. Por eso excluimos a las escenas de este tipo en *Tangos...* Esa brevedad no creemos que se deba, como se mencionó antes, a que las partidas o regresos estén excluidos de los filmes o sean “irrepresentables” o parte de omisiones para cuestionar el estatuto del exiliado político o parara igualarlo a otro tipo de emigraciones. Para esto, se utilizaron otros recursos en algunos de los filmes.

mismo una odisea, un viaje iniciático o un periplo, y esto es algo que no figura en el espacio del cuadro en los otros filmes del corpus, exceptuando algunas secuencias y el uso del montaje alterado en *Sentimientos*. Aunque la Argentina es un lugar peligroso, en *Amigomío* todo el viaje es inseguro, precario y con varios episodios amenazantes para los protagonistas, y no solamente está localizado en el país o en su capital. En este sentido, tal vez sea una de las mayores diferencias con *Tangos*, *El amor es una mujer gorda*, *La amiga* y *Los días de junio*, por el contrario, lo asemeja a *Las veredas de Saturno* y levemente a *Reflexiones de un salvaje*. En realidad, en este último filme y en *La amiga* el riesgo no tiene una definición geográfica tan definida; la incertidumbre, la intimidación y la agresión siguen a los exiliados tanto en el país de origen como en el de recepción.

IV. 2.3.2.2 AVIONES

Decidimos incluir aviones en las escenas o secuencias de partidas y regresos y no solamente en otros medios de transporte como fenómenos transicionales y emplazamientos de paso de un tipo particular que señala la forma de representar la condición social del exiliado. La relevancia del análisis de tomas y escenas donde aparecen aviones está dada porque en las representaciones cinematográficas del exilio había regresos pero no partidas. También porque se ha considerado que el exilio (a partir de 1974) incluía, de forma predominante, a los exiliados de clase media. En cambio, aquí consideramos que existen variaciones en la representación cinematográfica de los exilios, que evidencian la autonomía relativa de la esfera cultural en relación con procesos sociales como el exilio. La precariedad y los riesgos de partidas y regresos están presentes en el espacio del cuadro fílmico, en especial si se trata de exiliados por razones políticas e ideológicas, como veremos más adelante.

En este marco, la *comodidad* del avión reaparece en *Volver* también como símbolo de una emigración que es electiva, una emigración económica. Nuevamente, un tipo de ubicación de paso determina en el filme el tipo de emigración. Distinto es el uso que del regreso en avión hace Vallejo en *El rigor del destino*, donde la aeronave funciona como una zona intermedia, una antesala frente al extrañamiento del regreso del niño exiliado junto a su madre, luego de la muerte del padre, militante político peronista y abogado laboral de los trabajadores del ingenio tucumano. No obstante, una vez más, el avión señala una partida que pudo ser elegida.

IV. 2.3.2.3 AUTOMÓVILES

Considerar los automóviles como emplazamientos de paso implica colocarlos en una red de relaciones con otro tipo de emplazamientos como los de reposo o descanso (la casa, el dormitorio) y con los emplazamientos de detención provisoria (los cafés y teatros, entre otros).

En *Las veredas de Saturno*, son los autos y no los aviones los que marcan el desplazamiento. Un auto lleva a los amigos del joven militante muerto al crematorio; la llegada de un automóvil policial es el símbolo de la muerte de ese personaje, que es lanzado por la ventana. Auto, sirena y policía se convierten en metonimia de la muerte, tan oscura como la de Jorge Cedrón. En *Las vere-*

das..., la desaparición o la muerte también es anunciada por los autos, al igual que en *Tangos... y Los días de junio*. En el primer caso, el auto se presenta ligado a la desaparición forzada de personas: el secuestro del marido de Mariana, que es llevado en un Ford Falcon. (Se trata de uno de los pocos filmes en el cual está presente este modelo de automóvil utilizado por militares y “grupos de tareas”.) En el filme de Fisherman, en cambio, los personajes son secuestrados en una camioneta y llevados al lugar del encierro. En los tres filmes, los autos son metonimia de la muerte y están ligados a la desaparición o al asesinato. Como ya señalamos, en tanto emplazamientos de pasaje, se vinculan con emplazamientos de descanso o detención provisoria (como el café en el que se encuentra Fabián, y la habitación y el balcón del departamento del joven exiliado asesinado) que es lo que sucede en *Las veredas...*, y con emplazamientos de reposo o descanso, pero que resultan ser de encierro, como la habitación en la que permanecen los personajes de *Los días de junio*. Otro de los filmes en los que un auto significa peligro es *Sentimientos...*, que es, junto con *Amigomío*, uno de los pocos en los cuales la partida es precedida por la persecución. De esta forma, los autos no pasan desapercibidos en lo que se refiere a su ubicación como elementos que permiten aumentar la tensión dramática.

Además del nexo entre secuestro, desaparición y muerte con el exilio, los autos aparecen ligados, inevitablemente, a la partida o al regreso al país de origen. El auto es el intermediario entre un emplazamiento de residencia y otro de tránsito, como son los aeropuertos: la primera secuencia de *Volver* incluye al taxi que lleva al protagonista y a quien lo recibe desde Ezeiza hacia el hotel como lugar de permanencia transitoria y, en *La amiga*, es un automóvil el que marca la despedida entre Raquel y María.

Entonces, algo tan simple como un medio de transporte, un auto, en la acción narrada en *Amigomío* como en otros de los filmes del corpus que señalamos antes comparten el lugar en el exilio al remitirse a la nacionalidad o a una “identidad nacional”. El sentido de la identidad nacional resurge cuando se requiere alguna precisión sobre la identidad o sobre el sí mismo como perteneciente a algún lugar, donde “los exiliados pueden precipitarse o intensificar el sentido de nacionalidad” (Kaminsky, 1999: 34).

IV. 2.3.2.4 TRENES

Este emplazamiento entrecruza el espacio cerrado del tren, el exterior amplio y el paisaje sin confines: por ejemplo, mientras Carlos y Amigomío viajan en un tren en el que el primer plano del niño nos devuelve al pasado con su madre, él mira el espacio vacío y desértico, enfocado a través de una toma subjetiva. Un corte abrupto permite ver esta zona llana, seca, en la que solo los cerros se divisan a lo lejos; ambas tomas van acompañadas por el silencio (la ausencia de música y de diálogos). Luego, el sonido suave revela lo que se sospechaba: los personajes están un tren; Amigomío continúa en silencio, sólo interrumpido por la música de instrumentos de viento en *off*. Es el antecedente de un *flash-back*, donde el niño nos introduce dentro al cuadro a una situación compartida con su madre en el pasado, cuando ni el presente ni el futuro parecían amenazantes. El ausente (la madre) es introducido en la diégesis a través de un relato en *off*; aquí, la voz en *off*

de la madre comienza narrar un cuento (Hansel y Gretel) y el *flash-back* permite recomponer la escena en la esta mujer baña a Amigomío. El fragmento del cuento se refiere a la ausencia de los padres, a niños que están perdidos y extrañan el hogar. Durante la secuencia, la cámara retoma el primer plano de Amigomío; el tren es el espacio cerrado que, como otros medios de transporte, favorece la rememoración o la ensoñación. Es posible que en este caso sea arriesgado caracterizar la secuencia como “fenómeno transicional”, porque antes que la relación entre “realidad interior” y “realidad exterior”, lo objetivo y lo subjetivo están mediados por la memoria personal. Es posible que el *flash-back* también sea producto del fantaseo, de la ensoñación o la imaginación. Tal vez en este fragmento del filme de Jeanine Meerapfel la rememoración no constituya, necesariamente, una zona intermedia. Algunos rasgos, sin embargo, remiten a lo transicional, que es tanto una región intermedia como externa:

“‘lo transicional’ se define por una relación de paradoja entre los dos atributos dados [...]. ‘Lo transicional’ se define como elemento que siendo interno es externo y siendo externo es interno, con lo cual sería falsa y verdadera al mismo tiempo (el tiempo inerte de la lógica simbólica) cualquiera de las dos proposiciones sería’ posibles: ‘El elemento es interno’ o ‘El elemento es externo’, lo cual es imposible por el principio del tercero excluido. ‘Lo transicional es refractario a ser considerado como una clase al igual que ‘lo interno’ y ‘lo externo’” (Wajrach, 1996: 37).

Se trata entonces del único film del corpus en el cual el tren es un medio de transporte; en los restantes, los emplazamientos de pasaje y de permanencia toman otras formas (en especial, los aviones). En este sentido, *Amigomío* se destaca porque, a diferencia de *Las veredas...*, *Reflexiones...*, *La amiga*, *Volver*, *El amor es...*, *Los días de junio*, *Tangos...*, *El rigor del destino* y *Sentimientos*, el exilio no tiene como destino a un país europeo ni a los Estados Unidos, por lo que el viaje, que es por tierra, está en el cuadro, y resalta aspectos sociales y culturales del subcontinente.

IV. 2.3.3. AEROPUERTOS

Al tiempo que los hoteles pueden ser considerados como intersecciones entre diferentes tipos de emplazamientos, los aeropuertos constituyen emplazamientos de tránsito y permanencia transitoria,⁵⁹ y fueron considerados por Naficy (2001) como parte del cruce de límites, de las narrativas de viaje, de la desterritorialización y de la reterritorialización de lugares e identidades.

Consideraremos –siguiendo a Naficy– que, para los exiliados, los aeropuertos son lugares de no pertenencia o que simbolizan el destierro, las amenazas de muerte, la tortura y la persecución. Son lo que decidimos llamar “emplazamientos del exilio”, porque yuxtaponen espacio y tiempo,

⁵⁹ Hace más de una década, cuando fueron concebidos como “no lugares” por Marc Augé, lo que se pretendía destacar era su carácter de “zona de paso”, su estilo impersonal, supuestamente globalizado o culturalmente mundializado y el hecho de que no generasen en los pasajeros sensaciones de pertenencia. No obstante, creemos que esta concepción no se condice con la categoría foucaultiana de “emplazamiento”, que supone una red geo-cultural y socioeconómica más compleja para aplicar tal categoría a un lugar.

presente, pasado y futuro y el “aquí” del lugar de origen con el “allá” del país o ciudad que será de residencia temporal o permanente. Esta es una diferencia radical de lo que los aeropuertos simbolizan para un desterrado y para los denominados “transnacionales” o “cosmopolitas” (Naficy, 2001: 246).

En el filme de Solanas –como en todos los otros filmes, excepto dos (*Volver*, *Sentimientos...* y *Amigomío*) – no hay imágenes dentro del cuadro fílmico de la partida del país de futuros exiliados hacia Francia. Lo anterior no significa que exista una ausencia de la partida sino, simplemente, que ésta no suele aparecer representada en la pantalla sino a través de los diálogos o por la misma ausencia de referencia a la salida del país. En *Tangos...*, la escena de la llegada a París en un aeropuerto no es la de una exiliada, sino la de una amiga de Mariana que viene de Buenos Aires. *La amiga* de Mariana sube por una escalera mecánica –luego de una elipsis temporal y espacial con respecto a la secuencia anterior–, pero que mantiene la unidad del devenir narrativo cuando, en la toma siguiente Mariana, se abraza con la amiga. La breve conversación también remite a la necesidad de recurrir a los “olvidos necesarios” como parte del mecanismo de defensa para sobrevivir luego de la partida violenta y de haber sufrido el Terrorismo de Estado. Si bien el exilio de este personaje es presentado como consecuencia de la desaparición forzada de su marido, Mariana hace preguntas triviales y no oculta la alegría al ver a su amiga. El plano entero de las dos mujeres continúa a través de montaje durativo (consecutivo) en el recorrido que inician en auto por París. En este caso no parece haber ningún tipo de cruce entre lo global y lo local al que se refería Naficy (2001) y esto no se debe a una supuesta actualidad del llamado proceso de globalización o a que el filme represente el exilio y no la diáspora, sino a que los factores culturales aparecen a través de las menciones del recuerdo de la vida cotidiana y de lo familiar, que la amiga de Mariana le permite recordar e incluso corroborar. La trivialidad de la primera escena contrasta con la segunda: en el conjunto de la secuencia, es notoria la ambigüedad y la distancia entre Mariana y su amiga, quien le advierte –mientras pasean por el museo que no se “junte con gente de izquierda, porque ella [Mariana] tiene fama de exiliada”. Los que se no fueron no son diferentes a los que se quedaron porque, al haber partido, ya eran distintos a muchos de los que permanecieron en el país; esta forma de ser distintos sería uno de los tantos rasgos que explica el exilio.

El aeropuerto puede ser un emplazamiento de permanencia transitoria que representa la incertidumbre, pero también la seguridad, y cierto bienestar y esperanza. Así es la corta escena del aeropuerto en *Sentimientos*, porque Mirta llega a Oslo para estar con Enrique, en lo que constituye el fin de la separación de la pareja (ya que él fue perseguido y se vio forzado a dejar la Argentina). No obstante, el momento de felicidad en el aeropuerto no se repite en el filme. De hecho, tal vez porque la justificación narrativa está atada al reencuentro romántico es que es el único fragmento dentro del conjunto de los filmes en los que el aeropuerto aporta felicidad; en *Tangos*, hay alegría en el reencuentro, pero no esperanza: Mariana sabe que deberá permanecer en París, Mirta cree que llegó a un nuevo hogar.

En tanto, la amargura del aeropuerto como escenario de la partida tiene gran importancia en la sucesión de acciones en *La amiga*: Raquel decide partir hacia Alemania, la tierra de sus padres, luego del atentado en el teatro, pero su amiga María no la acompaña. En esta secuencia, la

partida está cargada de culpa y hasta de vergüenza, ya que una de las protagonistas de *La amiga* se queda para buscar a su hijo desaparecido, por lo que la remisión a la traición que esta escena presenta no es solamente política e ideológica: el destino de las dos amigas se separa por las diversas formas de interpretar la realidad. Se trata de formas opuestas de entender la actualidad política argentina en 1978, y también la desaparición forzada de personas y el exilio político. Esta última diferencia, en especial, está presente en algunos filmes del corpus como *Las veredas de Saturno* y, aunque de forma más sutil, en *Los días de junio*.

En los casos de *Volver* y *La amiga*, lo que llama la atención es que en este tipo de emplazamientos de tránsito los personajes que llegan o parten lo hacen solos; lo mismo sucede en *Sentimientos*: no hay agrupaciones ni mucho menos compañeros de militancia. Esa soledad en los aeropuertos, aunque pueda parecer propia de una ubicación de paso o las de permanencias transitorias, no explica que prime el orden de lo individual, como tampoco lo hace el hecho de que algunos de los protagonistas de esos filmes no fuesen militantes ni intelectuales comprometidos, ni hubiesen puesto en riesgo la propia vida por un ideal. Más allá de la masividad que puedan tener los viajes en avión y el anonimato de los aeropuertos, creemos que lo que se presenta es una tesis sobre la pérdida del orden colectivo. Frente a éste, resaltan las figuras individuales, lo cual no se debe a que la historia de estas producciones se ubique durante la dictadura instaurada en 1976, sino a que, ya antes de esa fecha, los proyectos colectivos se habían hecho añicos y el exiliado era una figura solitaria, casi fantasmática. En ese sentido, es posible que sea ésta una “alegoría nacional” (Jameson, 1995: 60–61), como un tipo de representaciones en los que la cultura reconfigura a la política, la hace aparecer como figuración en la que lo individual ya reemplazó o desplazó a lo colectivo.

Por su parte, los tres filmes en los que los aeropuertos y aviones están ausentes son *Reflexiones de un salvaje*, *Los días de junio* y *Las veredas de Saturno*. Esta falta de escenas o secuencias de la partida tiene múltiples motivos. En los tres filmes, la partida forma parte del fuera de campo o bien del fuera de cuadro. Además, en *Los días de junio*, la escena del personaje exiliado (Norman Brisky) que regresa de los Estados Unidos y se comunica con sus viejos amigos para avisarles de su llegada es una sinécdoque de la secuencia del aeropuerto, que no está dentro del cuadro sino fuera de campo. En *Las veredas de Saturno* el aeropuerto está fuera de campo si retomamos el concepto en una acepción “en lo que respecta a su integración imaginaria, es más bien un espacio *in*; lo visto y no visto forma un todo homogéneo y reversible en cuanto a la diégesis”; antes que definirlo en términos visuales como “espacio en *off*, por su condición de abrirse evidentemente como exterior a los bordes del cuadro” (Russo, 2003: 114). Algo semejante ocurre con el uso de lo que no es visto, pero se intuye como presente en el espacio de la pantalla, en *Reflexiones de un salvaje*, porque ya en las primeras secuencias se alterna el viaje al pueblo de Céspedes de Tormes en burro con la infancia en Tucumán. El aeropuerto está fuera de cuadro debido a que el transporte elegido es el de tracción a sangre y el peregrinaje hasta conseguir un lugar donde asentarse fue largo y sinuoso: recordemos que Vallejo vivió en Panamá y Madrid, y la elección de la falta de aeropuertos como lugar impersonal y asociado a una partida no sostendría la analogía con la de los exiliados perseguidos por el franquismo. Entonces, así como en *Los días de junio*, en el filme de Vallejo los aeropuertos resultan innecesarios para re-

presentar al exiliado y a la naturaleza de su partida. A pesar de que tampoco hay aviones ni aeropuertos en el filme de Santiago, ello se debe, en parte, a que Fabián nunca partió de la Argentina, su “realidad interior” no coincide con la exterior, por lo tanto, cuando deambula por las calles de París alucinando o fantaseando con Arolas y perdido en esa ciudad y en su propia cotidianidad es como si estuviese regresando a Aquilea (Argentina). Además, en este caso el aeropuerto solamente expondría de manera más evidente el fracaso en crear una zona transicional, dado que la única zona de este tipo para este protagonista es el arte, la música, el tango y su bandoneón. En estos últimos casos, la partida no puede estar asociada al aeropuerto porque este no sería un emplazamiento de tránsito ni un fenómeno transicional que requiere de que el exterior no irrumpa como trauma, imposibilitando la creación de una zona intermedia.

IV. 2.3.4 ESTACIONES DE TREN

Por lo antedicho, es evidente que los límites entre los tipos de emplazamientos dependen de cómo cada lugar se representa en cada filme. Así, en *Tangos...*, en la segunda secuencia que procede al prólogo del filme y que incluye el recurso tradicional de presentar a los personajes por medio de la voz en off de María, se presenta una superposición. La escena a la que nos referimos le otorga por primera vez al personaje secundario de Miseria (un exiliado uruguayo) una acción narrativa que lo vincula a las comunicaciones telefónicas con los países de origen. En la presentación de este y otros personajes en una estación de trenes, la voz en off de María indica las características del exiliado uruguayo y define a Mariana como la protagonista de la *Tanguedia* del filme. Al introducir a Juan Dos y a su ex esposa, María señala la falta de importancia que los hijos de ellos le dan a la emigración, en una escena que señala que el tiempo de la asimilación está en marcha. María es la voz de los que no son los recién llegados, porque ellos acostumbran, por necesidad, “pinchar” teléfonos públicos para comunicarse con sus familiares en América Latina. Esa estación de transportes, entonces, que sería, por definición, un emplazamiento o ubicación de paso, se transforma en otra de permanencia transitoria. Este tipo de superposición entre estos emplazamientos está dentro del cuadro en la misma escena: los hijos de Juan Dos suben y bajan las escaleras de esa misma estación a modo de juego. Es, nuevamente, la voz en off de María, la hija de Mariana, la que identifica a los “recién llegados”. María, en off, indica que la llegada de la ex esposa del músico es reciente y esa sensación de precariedad de la llegada es producida por la ubicación en la introducción del personaje al espectador, justamente en un emplazamiento que no es definitivo ni de permanencia. La combinación de tomas entre Miseria, la voz en off y la ex esposa de ese personaje otorgan cierto sentido de transitoriedad a la concepción del exiliado, que no se condice con la fijez de la noción de identidad en el filmes de Solanas que es siempre nacional como si existiese la “argentinidad”.

Además, las estaciones pueden funcionar como zona ambigua que combina el emplazamiento transitorio o de paso con el de permanencia transitoria, porque son espacios transicionales entre el “aquí” y el “allá” del cual se partió. También en *Tangos...*, la secuencia que sigue a la presentación de los personajes y que se denomina “Miseria en París” evidencia que una estación de tre-

nes en París vincula la Argentina con Francia. Se debe a las características propias de una estación que se convierte en zona de paso para quienes bajan de los vagones y salen de la estación, y de permanencia transitoria para el grupo de exiliados (Miseria, Juan Dos, Gerardo, la esposa de éste, la ex esposa de Juan Dos entre otros), que esperan poder hablar con sus seres queridos a través del teléfono público de la estación. En esta escena, separada de las que la preceden y anteceden por tema y localización, el conflicto entre lo que se dejó al partir y la necesidad de retornar se hace explícita en los diálogos y el comportamiento no verbal de Gerardo y de su esposa Alcira con mayor virulencia que en las secuencias anteriores. Aquí se presenta la información acerca de la desaparición de la hija de Gerardo y Alcira, a través del monólogo en off de Gerardo y del diálogo diegético que Alcira mantiene con él, quien, sin embargo, no parece estar escuchándola.

Esta estación permite la reintroducción de “lo traumático”: Gerardo reniega por los libros y archivos que tuvo que dejar como si fuesen una sinécdoque de la desaparición de su hija y, en cambio, para Alcira, ese momento es el de pensar en el retorno a Buenos Aires para intentar averiguar algo sobre el destino o el paradero de su hija junto a las Madres de Plaza de Mayo. Entonces, los exiliados no viajan, la estación es un lugar para enviar y recibir noticias, pero teniendo que disimular cuál es el objetivo de su presencia; la estación de trenes, casi vacía, tampoco es un espacio seguro para quienes intentan sobrevivir. Toda esta secuencia en la estación de tren que se denomina “Ausencias” es:

“usada como una ocasión para remarcar la reflexión sobre el significado del exilio y las múltiples ausencias y pérdidas que lo constituyen. Mariana tristemente reflexiona sobre su exilio forzado a Francia cuando su marido Hernán fue ‘desaparecido’ en las calles de Buenos Aires. El cielo que anocheciendo y el paisaje que pasan a través de las ventanas de un rápido tren combinan con su tristeza por la pérdida del hogar, de la carrera, del marido y del país” (Naficy, 2001: 261).

De este modo, *Amigomío* y *Reflexiones de un salvaje* son dos filmes que tienen concepciones ideológicas, estéticas y políticas muy distintas, así como estrategias narrativas y formales que marcan diferencias con los estereotipos y mitos del exilio. El primer filme, al trazar la sinuosidad del viaje, los cambios de medios de transporte, la falta de apoyo institucional o solidario, ataca la igualación de los exiliados políticos con los refugiados políticos, desarmando el mito del “exilio dorado”. También *Reflexiones...* destroza el mito del “exilio dorado”, aunque no el del intelectual que, como en el caso anterior, mantiene como perspectiva que sin importar cómo fuese el arribo al país de recepción. Pobreza, ausencia de los signos de modernidad, persecución por motivos políticos son parte de la historia de un camino de tierra o de un campo nevado como emplazamientos de tránsito, transformados además en ubicaciones de “permanencia transitoria”.

La escasa presencia de transportes es usual en la representación de las escenas de la vida en el exilio: en *Tangos* y en *Las veredas de Saturno*, los personajes caminan y esto permite que las calles sean el espacio privilegiado, y que se escamotee, por contraposición, la representación de los exiliados en los transportes públicos. Los exiliados parecen retacear, de manera voluntaria, una de las formas de contacto con los habitantes de la ciudad a la que emigraron. Algo semejante ocurre

en *Sentimientos...*, donde el subte no es simple medio de transporte para los exiliados, sino una ubicación de permanencia transitoria, al ser el lugar en el que trabajan como músicos ambulantes. La justificación de ese lugar transitorio está dado porque se trató de exiliados que en este filme no tienen un amplio grupo de socialización y pertenencia junto a otros compatriotas, como ocurre en *Tangos...* En el filme de Solanas ese tipo de acciones son conjuntas, organizadas tanto en el caso de los jóvenes que cantan en la calle como en el de los adultos cuando emprenden la aventura de realizar llamadas a la Argentina “pinchando” teléfonos.

En definitiva, algunas de las partidas están asociadas a los aviones cuando la vida política del personaje no derivó directamente en el exilio político como sucede en *La amiga* y *El rigor del destino*. La salida del país en avión une a quienes emigraron por otras razones y que salieron del país debido por motivos económicos. El mal llamado “exilio del miedo” aparece en *El rigor del destino*, en *Sentimientos*. *Mirta de Liniers a Estabmul* y en *La amiga*, y el emigrado económico en *Volver* unidos por el viaje en avión dentro del cuadro. Se trata tanto de partidas (en *La amiga*) como de regresos (en *Volver* y en *El rigor del destino*). El regreso en avión y en ferry solamente aparece en *Los días de junio* así como sólo hay un caso de partida por vía terrestre que es el de *Amigomío* fundamentado en el miedo y en motivos políticos. Por lo tanto, sería difícil establecer una analogía entre presencia de la partida o del regreso en el espacio del cuadro y tipo de emigración. Tampoco se podría decir que la partida o el regreso exilio político están asociados a un tipo de transporte, al menos dentro del espacio del cuadro fílmico. Los exiliados que han tenido participación política en otros casos la partida están fuera del cuadro como ocurre en *Reflexiones de un salvaje*, con el personaje actor en *Los días de junio*, con Enrique en *Sentimientos*, en *Tangos...* con Mariana, y Gerardo y otros personajes, y con Fabián, el protagonista de *Las veredas...*

Capítulo V

Formas de la historia

V.1. LA LÓGICA DE LA PRESENCIA-AUSENCIA

En este capítulo, nos referiremos a los diferentes elementos que componen a lo que designamos como formas de la historia en la representación del exilio. Se refiere a cómo los exiliados se insertan en la narración en un proceso histórico y también a cómo la historia argentina puede estar en el espacio del cuadro o fuera de campo en el material analizado.

Comenzaremos por la lógica de la presencia-ausencia porque creemos que resume parte de la construcción cinematográfica del exiliado como una presencia corporal que vuelve inevitable la confrontación con distintas formas de la ausencia. El reconocimiento de dicha lógica nos permite establecer vínculos entre las producciones que intentan quebrar los códigos más clásicos, hegemónicos y realistas del cine, con los procedimientos que sostienen a esos mecanismos como legítimos para la representación. Denominamos “lógica de la presencia-ausencia” a la que introduce elementos que, en el relato, tornan borrosa la distinción entre pasado y presente, y provoca perplejidad al no poder diferenciar este último. A esto se suma lo ominoso, que aparece, en principio, vinculado a la estética, y que pertenece al orden de lo terrorífico, “de lo que excita angustia y horror” (Freud, 1986), así como lo siniestro y lo imposible, que provocan un quiebre en lo real y usual porque:

“... se teme un efecto ominoso cuando se borran los límites entre la fantasía y la realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que había sido tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado [...] Lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo” (Freud, 1986: 244).

Las presencias y las ausencias forman parte del universo diegético y de la historia del país, intersectando estos dos registros; de allí que lo ominoso pueda referirse al universo narrativo del filme tanto como al de la historia argentina.

Una de las maneras en que se representa la lógica de la presencia-ausencia en nuestro corpus es a través de las figuras fantasmáticas que se oponen al exiliado como una presencia corporal que vuelve inevitable la confrontación con otras formas de ausencia. Un tipo de figura de esta lógica son los fantasmas, apariciones o espectros, que representan personajes del filme, personas de la historia argentina o bien figuras de la mitología nativa. Otra forma que adopta la lógica de la presencia-ausencia es la de los dobles, que puede referirse tanto a personajes duplicados como al establecimiento de relaciones dobles entre un personaje del filme y otro de la historia argentina. Estas figuras articulan, además, concepciones del cuerpo que refuerzan la transición desde el motivo del “cuerpo militante” hacia la del “cuerpo torturado”, al tiempo que evidencian la concepción de la historia del país y la concepción espacio-temporal de la narración fílmica.

Así, en *Tangos* y en *Las veredas de Saturno*, las figuras fantasmáticas aparecen en el espacio diegético combinadas con recursos dispares, dentro y fuera del cuadro, aún sin justificación narrativa. En ambos filmes, la lógica de la presencia–ausencia se combina con la escasa presencia de *flash-backs* y con dos ejes narrativos: la performance de los artistas y la vida cotidiana de los exiliados. En otros, como *Reflexiones de un salvaje*, el recurso varía y las apariciones ominosas se combinan con *flash-backs*, al tiempo que la presencia de figuras célebres se articula con planos de situación y motivos reiterados. Ahora bien, la ausencia de recursos convencionales para representar el pasado de los personajes o bien para poner escena al tiempo pasado de las acciones narradas (*raccontos* o *flash-backs*) no supone que esa dificultad para reproducir el pasado del relato sea el origen de la presencia de figuras ominosas. De hecho, en *Sentimientos*, por ejemplo, la estructura narrativa se organiza a partir de *flash-backs* y *flash-forwards* donde, en primera instancia, no hay personajes de aparecidos en el espacio del cuadro. Sin embargo, tales presencias están señaladas por su falta de representación en ese espacio, como se evidencia en el *flash-back* sobre la historia amorosa entre Mirta y Enrique, que estructura la relación entre pasado y presente. Los compañeros desaparecidos nunca aparecen dentro en pantalla; en cambio, son nombrados y referidos, utilizados como parte de las causas que, en la cadena de eventos, explican el exilio político. Esta última es una modalidad frecuente en la representación de la figura del exiliado, que constituye buena parte de su identidad, por asociación con la desaparición de personas.

De la misma forma, en *Los días de junio* el amigo desaparecido se mantendrá como una presencia sin rostro en pantalla, para organizar los recuerdos y las culpas de los cuatro amigos sobrevivientes. Esta misma utilización de la presencia–ausencia estará presente en *El amor es una mujer gorda*, donde Claudia, la novia desaparecida del protagonista, no estará representada ni siquiera a través de una fotografía. En tanto, en el filme *Amigomío* (a diferencia de en *La amiga*, de la misma directora), la madre desaparecida del niño protagonista es presentada a través de una filmación en una marcha: se trata de una vieja modalidad del cine para insertar el pasado del relato en el presente, en una constitución parcial y momentánea de un espacio heterodiegético, cercana al *flash-back*. En *La amiga*, el hijo desaparecido de la protagonista (la que se convierte en una de las Madres de Plaza de Mayo), está personificado y es uno de los personajes que, aunque en breves secuencias, interactúa con los otros. Esta es una característica de los filmes en los que se revela el momento de producción; la presencia simultánea entre desaparecidos, sus familiares y los exiliados aparece, en especial, en los filmes posteriores a la transición democrática. Así, por ejemplo, en *Reflexiones de un salvaje*, el exilio político no requiere de la desaparición como justificación narrativa. En el filme posterior de Vallejo, el director utiliza un procedimiento diferente para el motivo del exilio, semejante al del conjunto de filmes realizados luego de 1983. En *El rigor del destino*, el abogado de la FOTIA, muerto de un infarto, aparece –aunque brevemente– en el espacio del cuadro. Lo interesante es que, a pesar de que este personaje queda relegado a un espacio narrativo que es parte del pasado del relato, Vallejo evita fundamentar el exilio político de la familia de un militante por medio de la desaparición.

El recorrido trazado hasta aquí permite señalar diversas estrategias de la lógica de la presencia–ausencia: la primera es la que emplea figuras ominosas (fantasmas, apariciones, espectros

y dobles) en el cuadro cinematográfico, a través del *flash-back* o de relatos secundarios, para crear un espacio heterodiegético. La segunda marca la existencia de tales figuras por su ausencia y las relega al espacio fuera de campo; la tercera simboliza la ausencia por medio de la presencia del exiliado o del tango como figuraciones de lo ominoso. Estas caracterizaciones cuestionan la asunción de la figura del exiliado que aparece apenas como anécdota o marco del argumento en los filmes elegidos. Sostendremos, en cambio, que las figuraciones del exiliado y la presencia del director del filme en el espacio diegético, junto con las figuras fantasmáticas o espectrales, forman parte de un debate para refundar la historia argentina a partir del proceso de democratización y en la que el exiliado es una figura de engarce para elaborar una narrativa aceptable y consensual sobre el presente a partir de una explicación dicotómica del pasado.

V.1.1. LA PRESENCIA DE LO OMINOSO EN EL ESPACIO FÍLMICO: FUERA DEL CUADRO Y FUERA DEL CAMPO

En *Volver*, la ambigüedad de la figura del protagonista –emigrado profesional y económico –, coloca al exilio en el sitio de la culpa y la traición de los ideales. El exiliado político no aparece en el cuadro sino como emigrado económico que regresa, poderoso, a la Argentina para concretar el cierre de una fábrica, filial de una multinacional. Lo ominoso está en esa asunción que recuerda que a los argumentos de la campaña antiargentina (el exilio dorado, los intelectuales como los únicos capaces de beneficiarse del exilio) y al discurso oficial de algunos miembros de la dictadura militar de 1976 y de la sociedad civil que afirmaban, por ejemplo, que los desaparecidos, los asesinados o los presos estaban en el exterior rodeados de lujos inimaginables o que tenían todas las comodidades posibles dentro de un sistema carcelario legal que no merecían por ser culpables de la lucha armada. Lipszyc ubica a su personaje central dentro del cuadro y en varias escenas, lo hace salir de ese espacio y regresar al cuadro por una esquina, a veces de improviso o de espaldas; esa indicación de su presencia en el fuera de campo lo torna un personaje ominoso, el que regresa de forma inesperada.

En *Los días de junio*, el papel del exiliado está a cargo de Norman Briski –quien tuvo prohibido trabajar en el país, y que retorna en este filme–; lo que vuelve ominosa a esta figura es la superposición entre el espacio de la ficción y la vida cotidiana. Al mismo tiempo, este personaje es el que regresa para trabajar por primera vez en una obra teatral en su país de origen y genera el espacio del reencuentro, ese mismo que produce la secuencia del encierro–secuestro–encarcelamiento–desaparición. Los otros personajes también han tenido militancia política, pero los perseguidos son el exiliado y el ex preso político. A pesar de que no se trata de una ausencia del cuadro en sentido estricto, el exiliado en el filme de Fisherman es el que está como “ido”, desvaría, como si no estuviera en sus cabales o permaneciese en otro lugar.

En *Sentimientos*, la pareja de Mirta –el perseguido político– desaparece del filme cuando se introduce el tiempo presente del relato (que encuentra a la protagonista viviendo en Estambul), se lo destierra al *flash-back* y aparece como una figura espectral, con una historia discontinua. Esta interrupción, aunque tiene como motivación narrativa la prosecución del viaje iniciático de la protagonista, coincidente con el fin de ese romance, provoca desazón, como si el exilio fuese un

hueco en el cual los exiliados aparecen o se pierden en la oscuridad. Ese espacio es también este filme, como en el de Fisherman, el del fuera de cuadro, porque si el campo es la “parte visible de un espacio más amplio” (Aumont, 1995: 24) que rodea al cuadro, y allí se ubican los personajes, aunque desaparezcan del campo los reintroducimos en el espacio del cuadro, los imaginamos habitando allí. El exiliado puede estar latente en el fuera de campo como en *Volver* y reaparecer en el espacio de la pantalla, o bien mantenerse en el lugar que no vemos pero que sabemos está alrededor, como en *Sentimientos*, rondando a los otros personajes en el fuera de cuadro que explicita la posición desde la cual el director nos obliga a mirar.

V.2. PRESENCIAS OMINOSAS DENTRO DEL ESPACIO DEL CUADRO FÍLMICO

Las figuras fantasmáticas en *Reflexiones de un salvaje* son un tópico que señala la presencia en la ausencia y forman parte de la segunda estrategia de la lógica de la ausencia-presencia. Los fantasmas de Martín Fierro y don Quijote de la Mancha aparecen en un cementerio, y son capaces de ver y de oír al personaje de Vallejo que está realizando un ritual para la Pacha Mama frente a una tumba. En el mismo filme, el personaje de un militante republicano español que pudo salvarse de la masacre regresa al campo en el que tuvo lugar la matanza franquista. El sobreviviente vuelve al pasado, experimentando lo ominoso.

Las figuras de Martín Fierro y de Don Quijote como espectros se reiteran en el anteúltimo filme de Vallejo, *Con el alma*, donde funcionan como dobles de las aspiraciones e ideales del director, y asocian el destierro a la vejez y a la derrota. Este tipo de presencia espectral dentro del cuadro que es, a la vez, la figura doble de un personaje y del director, que ya estaba presente en *Tangos*, donde San Martín y Gardel funcionaban como dobles del intelectual exiliado con una hija desaparecida, personaje encarnado por el actor exiliado Lautaro Murúa y que, del mismo modo, asociaba exilio a vejez y muerte. Este procedimiento transforma a las figuras duplicadas en deícticos del “aquí” (país de residencia de los exiliados) y “allá” (el país de origen). El exilio es presentado como un puente entre la geografía y la historia; en *Tangos*, en la escena en la que Gerardo lleva a Mariana y a María a la casa en la que murió San Martín en Boulogne-Sur-Mer, el efecto ominoso está dado por la niebla que rodea la residencia y por un roble solitario, mientras Gerardo monologa sobre el pasado y el peso del exilio (Pick, 1993). En el filme de Solanas, el exilio se asocia con la ausencia entendida como pérdida y personificada en Gerardo, que en la misma escena afirma: “Exilio es ausencia ¡y qué es la muerte sino una ausencia prolongada!”.

Otros ejemplos: Enrique Santos Discépolo, el “mudo”, ayuda a Juan Dos y a Mariana a comunicarse con Juan Uno, facilitando la técnica correcta para “pinchar” un teléfono público. Gardel canta “Anclao en París” y baila con la protagonista de *Tangos...* Así, cada personaje parece tener su fantasma, Gerardo que sería el que se dedica a pensar la política es San Martín, el militar político por antonomasia; a Juan Dos y Mariana, artistas, es Discépolo quien les explica por qué Juan Uno no quiere y no puede escribir el final de la *tanguedia*: por miedo a la represión en la Argentina.

Recordemos, asimismo, que la de San Martín es una figura asociada al exilio, no sólo en la historia, sino también a partir de una genealogía cultural elaborada sobre los exilios argentinos. San

Martín, al igual que el Quijote de la Mancha y Martín Fierro, operan en los filmes como metonimias de fracasos políticos y de proyectos vitales. La elección de estos personajes históricos y ficcionales prefigura una concepción de la historia política nacional asociada a la grandilocuencia. Otras figuras son las que introduce Fisherman en *Los días de junio*: no se trata aquí de espectros ni de fantasmas, sino de fotografías y libros que construyen otro mausoleo, en el cual se destacan Alfredo Palacios, Karl Marx y Manuel Belgrano. Cada filme utiliza estas figuras, históricas o ficcionales, como espectros para erigir el presente sobre las ruinas de un pasado que se sabe incierto y conflictivo.

Frente a este tipo de personajes, hay otros que no llegan a ser espectros o fantasmas; son anónimos, representados por muñecos, siluetas y extras. Es el caso de los exiliados chilenos, argentinos y uruguayos que aparecen en *Tangos*, de los personajes de Juan Uno y Ángel y las de los emigrados intelectuales posteriores al derrocamiento de Illia, que forman el círculo de amigos de Fabián en *Las veredas de Saturno*. Santiago es uno de los pocos directores que enfrenta el exilio político (el de los militantes montoneros que desde París preparan la “contraofensiva”) con la emigración intelectual. Las estructuras corales aparecen en pocos filmes, como *Tangos*, y aunque en filmes como *Sentimientos*, *Reflexiones*, *Las veredas de Saturno* los exiliados políticos estén rodeados por otro tipo de migrantes, lo que caracteriza su representación es que se trata de figura solitarias. Lo encontramos inclusive en *El amor es una mujer gorda* y *Volver* en los que la migración no es forzada ni política. La soledad del exiliado se combina con el anonimato de los miembros de los grupos de exiliados latinoamericanos en *Sentimientos*. Solamente en *Las veredas de Saturno* y en *Reflexiones de un salvaje* está presente una recuperación parcial de su historia y los motivos del exilio o de la migración. Estos migrantes –forzados o no– rara vez tienen un nombre o una historia en sentido colectivo, como si una estructura verdaderamente coral no fuese posible y lo colectivo fuese producto del recorte de algunas historias personales subsumidas en destinos comunes. Frente a esto, adquieren mayor relevancia las figuras solitarias del exiliado acompañado por fantasmas o espectros. Las figuras anónimas de lo colectivo refuerzan la representación del exilio como lugar para sobrevivir, pero los personajes ilustres convierten al exilio en antesala de la muerte.

V. 2.1. LA FIGURA DEL DOBLE

En las estrategias cinematográficas de los filmes que incorporan al exilio y a los exiliados en su trama, la multiplicación de personajes o la figura del doble remite a la partición entre el “aquí” y el “allá”, entre el país de recepción y el de origen de los exiliados, construyendo una versión audiovisual de esos deícticos (Naficy, 2001). Esta sería una de las interpretaciones posibles para explicar la construcción de personajes a partir de ciertos fragmentos en *Tangos*. El exilio mismo es doble en este filme, porque es sinónimo de marginación de la identidad cultural argentina; por eso, Gardel se encuentra en el exilio y, al mismo tiempo, se reutiliza la noción de exilio político que afectó a un grupo específico de la población argentina, representado en las diferencias políticas entre Mariana y su amiga Ana. En el desplazamiento entre marginación, partición y despolitización del exilio, Gardel como figura histórica está representado por la división entre Juan Uno y Juan Dos.

El exilio de Juan Dos simboliza un supuesto “destino de exilio” de la Argentina; en ese sentido, el tango sería condensación de una supuesta identidad cultural exiliada. Juan Uno, más cercano a una figura espectral, nunca aparece en el cuadro: se trata de algo que es omnipresente y terrorífico al mismo tiempo.⁶⁰ En tanto, Juan Dos no sólo es una figura doble de Juan Uno, sino, además, una duplicación de Gardel. Al mismo tiempo, el cantor de tangos es el doble del personaje de Gerardo. Juan Dos requiere de su otro yo en la Argentina para poder crear la *tanguedia* y otras obras que es Juan Uno; al mismo tiempo, la imposibilidad de conseguir financiamiento para la puesta en escena de la obra es parte de la inclusión de “lo autobiográfico” en el filme y funciona como alter ego de Solanas (Naficy, 2001: 173). Esta presencia del doble se evidencia también en *Las veredas de Saturno*: el fantasma de Arolas puede ser interpretado como un alter ego del protagonista Fabián Cortés y del mismo director del filme, aún cuando Santiago personifique, a su vez, al *marchant* emigrado Pablo Levin. Por medio de este mecanismo, *Las veredas de Saturno* reitera la certeza en la inutilidad del regreso y se ubica como parte de una generación de emigrados, frente al exilio político del protagonista (quien debió partir luego de un atentado a su casa).

En ambos casos, los directores se encuentran dentro del espacio de la diégesis, como personajes secundarios, una forma de autorreferencialidad presente en la producción de los directores de cine exiliados luego de la caída de Allende y que forma parte de una de las características del cine latinoamericano a partir de su crisis desde mediados de la década de 1980 (Pick, 1993). Además, este filme de Vallejo es el único de nuestro corpus en el cual el director aparece en cámara con nombre propio; aún así, los dobles están presentes en *Reflexiones de un salvaje*, porque el tío republicano de Vallejo funciona como su doble y, en un *flash-back* (que es casi un plano de situación del director en su infancia), está personificado por un niño.

La duplicación, basada en la partición, permite la multiplicación de los dobles: en *Tangos...*, Juan Uno es un doble de Perón y Juan Dos el de Solanas que, como militante peronista, sigue lo que imagina que serían sus directivas para un período que el líder no vivió (Naficy, 2001: 273). La estructura repetitiva de la duplicidad también se combina con la fragmentación y el desmembramiento del cuerpo en el filme de Solanas:

“Luego de que funcionarios franceses se rehúsan a apadrinar la puesta en escena comercial de la tanguedia porque no tiene un final y es ‘demasiado argentina’, un brazo de Ángel (Solanas) literalmente se separa de su cuerpo y cuelga de su cintura. En otra situación, Juan Dos, que está sentado en una silla, se desinfla rápidamente como un globo cuyo aire se dejó escapar. En la tercera situación, luego del ensayo del “Tango loco” Pierre, exhausto y presionado, gira y se cae en una silla y expone en su pecho una caja llena de cables y de mecanismos. En un gesto que parodia de forma autorreflexiva al filme mismo, un asistente pone aceite en el pecho mecánico de Pierre con una enorme lata de aceite. Cada instancia de desintegración visual es precedida y acompañada por una ominosa música extradiegética. Esta literalización corpórea de

⁶⁰ Juan Uno es un elemento ominoso porque remite a una amenaza que provoca desasosiego, o bien “horror angustioso” (Freud, 1986: 226). Este personaje se encuentra en el límite entre la señal de angustia que anticipa un peligro y por lo tanto, no siempre se asocia con el terror ominoso, sino con la zona ambigua entre éste y la angustia.

los efectos del exilio y del desdoblamiento y destripamiento da al filme un aire de surrealismo cómico y lo dota de performatividad pero también encarna el tipo de tensiones astilladas que implican muchos exilios...” (Naficy: 2001: 272-3).

Los cuerpos de los exiliados que se desintegran en *Tangos* se combinan con la interpenetración entre ensueño y tiempo pasado. A través de muñecos, dobles y cuerpos fragmentados y desmembrados, Solanas introduce, entre 1978 y 1982, el quiebre emocional y cultural que el peronismo y el tango provocan en los exiliados argentinos en Francia. Aquí, la violencia estatal está presente en el tratamiento de la imagen, en especial en la visión de muñecos con miembros faltantes, en las escenas de los ensayos de baile de la obra ficticia *tanguedia*, y en la danza que representa el secuestro y la violación de una mujer hasta la simulación de una detención-desaparición. Esa violencia se evidencia en las actitudes corporales de los bailarines y en la invasión del espacio privado que supone el secuestro y la desaparición, señalada aquí por el uso de un espacio público (el teatro en el cual se ensaya la obra). De forma simultánea, dicha escena duplica a otra que es el único *flash-back* del filme, la desaparición del padre de María y esposo de Mariana. Las escenas de danza oponen la vitalidad de los bailarines a la melancolía de los cuerpos fragmentados (Pick, 1993: 172). Esos muñecos también son dobles de los personajes, dobles de los humanos, insistiendo en la visión de Solanas del exilio como deshumanización y como una experiencia que provoca una partición interna (Naficy, 2001: 274).

V.2.2. LA FIGURA OMINOSA DEL EXILIADO Y EL AUSENTE

La ausencia del exiliado en el cuadro y su reemplazo por el emigrado económico en *Volver* lo convierte en un mensajero de la dependencia argentina con los Estados Unidos y de la debacle económica (el cierre de fábricas como sinécdoque), cuyo epílogo es el de la “plata dulce”. La presencia del exiliado político, aunque ausente en este filme, está marcada por la imprecisión y la ausencia de otros emigrados económicos o del miedo. Se plantea así una zona de ambigüedad entre la emigración económica y las migraciones forzadas, que tendrían en común la culpa y el aprovechamiento de circunstancias más favorables en el exterior, y porque la soledad y el pasado incierto del protagonista lo convierten en una figura casi fantasmal. Esta misma sensación de desolación y la ambigüedad que ordena la presencia del desplazado en el cuadro en el filme de Lipszyc es la que Agresti utiliza para el protagonista de *El amor es una mujer gorda*.

Este borramiento de la figura en el espacio del cuadro coincide con el de un desplazamiento que no es un exilio político: en *Volver* y en *El amor es una mujer gorda* las dos migraciones tienen un componente económico. En *Volver* se trata de una emigración calificada, producida en 1968, como en *Las veredas de Saturno*, donde la emigración de uno de los personajes del mismo momento histórico remite a la migración intelectual debido al régimen militar de Onganía. Nuevamente, nos encontramos frente a una relectura de este período que lo asocia con la confrontación de los intelectuales divorciada de la persecución política por participar en la lucha armada. En *El amor es una mujer gorda*, la ausencia es la desaparición y el motivo del exilio es tanto económico como emigración producto del miedo. Esta concepción del exiliado como familiar de un desaparecido o de un

militante expulsado se repite con insistencia en otros filmes, pero en combinación otros motivos, en *Tangos*, *Amigomío*, *El rigor del destino* y en *Sentimientos*.

La ausencia del exiliado en pantalla es un recurso simplificado para demostrar la devastación en el filme y al que se escenifica también en el vaciamiento de los espacios en *Las veredas de Saturno*. Esos lugares despoblados son metonimias de la muerte (Pauls, 2002), pero Cortés no es como Orfeo que desciende a los infiernos y consigue retornar, sino que, luego de estar ausente vagando por las calles de París, el protagonista del filme de Santiago reaparece para tocar en *L'Estade* (Pauls, 2002). En su búsqueda del objeto amado, la mirada órfica se desvanece, mata al objeto de su amor, y no es Fabián quien provoca la muerte de su hermana militante. Si así lo fuera, el filme de Santiago no haría sino repetir la interpretación de los exiliados como culpables y traidores. En cambio, la representación de la ausencia en *Las veredas de Saturno* se logra a nivel formal de composición de la imagen, reduciendo la variación en las posiciones de la cámara, en la falta de profundidad de campo y del sonido intradieгético, porque es el director quien asocia la ausencia a la pérdida.

En lugar de un intento de huída del pasado, hay añoranza y nostalgia, claves para la búsqueda de la inteligibilidad de la experiencia del exilio y de la militancia sumada al dolor por la ausencia del país, la pérdida de lo acostumbrado y la esperanza del reencuentro. Frente al exilio igualado a la ausencia, la expectativa del regreso es la de esa misma generación para la cual el exilio es pérdida, la de Mariana, Gerardo, Ángel y Juan Dos que es la misma de Fabián en *Las veredas de Saturno*, aunque en el caso de Solanas el espacio heterodieгético incorpora el humor: "...la puesta en escena de la *tanguedia* parece reforzar la contención y la fragmentación, sin embargo, el sentido de pérdida producido por el exilio es constantemente diferido por el poder expresivo del tango y las actuaciones afectivas de los bailarines" (Pick, 1993: 172). El contraste entre ambos filmes también se produce por el montaje alternado que, en el filme de Solanas, alterna la generación de los hijos con la de los padres, quebrando nuevamente la nostalgia. Una generación funciona como duplicación de la otra, porque en las secuencias en las que los hijos de los exiliados están solos, el país de residencia es parte de su presente y su futuro; cuando las dos generaciones están presentes en el cuadro de forma simultánea reaparece la nostalgia.

En *Amigomío*, aunque es la desaparición la forma de ausencia privilegiada, se hace presente a la generación de los hijos por medio de fotos y de una filmación. La relación entre padres desaparecidos e hijos exiliados aquí también, como en *Tangos*, se presenta a través del *flash-back*, evocado siempre por el padre que sobrevivió, como si la rememoración sólo pudiese tener lugar invocando el nombre de otro. Para Meerapfel, la figura del hijo es también una forma de ausencia del exiliado, porque su fisonomía lo aproxima a su madre, es decir, está allí para recordar al que falta. En lugar de vaciamiento o fragmentación de la figura del exiliado, su presencia es metonimia de otra ausencia, que finalmente lo borra y lo coloca casi en la posición de un doble de su madre.

V.2.3. EL TANGO: FIGURACIÓN DE LO OMINOSO

Señalamos ya que buena parte de las figuras que aparecen en estos filmes son tangueros como Arolas en *Las veredas de Saturno*, la voz de Goyeneche en *Tangos* (y el cantante como personaje en

Sur), Troilo y Discépolo en el mismo filme. Allí, el dibujo/ espectro de Discépolo alienta a Juan Dos a terminar la *tanguedia*, diciéndole que esa será “nuestra venganza”. Estas figuras no representan simplemente arquetipos de la identidad y de la cultura porteñas, dado que el tango se presenta como significante cambiante: ominoso o virtuoso en el filme de Santiago, y cómico-trágico y nostálgico en el de Solanas. Sus apariciones se producen siempre en locaciones interiores, filmadas en Buenos Aires (Naficy, 2001: 108). Los espacios dentro de la diégesis (calles, departamentos, lugares de ensayo) permiten la aparición de los fantasmas de personajes célebres. En *Tangos*, el teatro –en el cual ensayan actores y bailarines de la obra de Juan Dos– sirve para reubicar el espectáculo y el tango en la historia de los personajes; allí aparece Carlos Gardel (Gregorio Manzur) frente a Mariana y a Juan dos en el *Palais Royal* en medio del humo (Pick, 1993: 172). Mientras que Gardel cantaba el tango “Volver” en un barco con escenografía de mar abierto, en un plano entero con poca profundidad de campo, en el filme de Solanas su aparición tiene lugar una locación en interiores, un espacio cerrado mostrado por planos generales (de Gardel, San Martín y Gerardo) y enteros del cantante, que se escucha a sí mismo en un gramófono. *Tangos* establece una relación intertextual, además, con *Tres argentinos en París* (1938).⁶¹

Arolas –como Gardel– tenía una relación especial con Francia, porque sus padres habían nacido allí. La elección de este personaje histórico refuerza el vínculo cultural entre Francia y la Argentina que Santiago defiende y mitologiza en *Las veredas de Saturno* y en filmes posteriores. Arolas, como Fabián, el protagonista del filme, es un bandoneonista que, en uno de sus viajes a París, en 1924, muere, dejando como testamento musical la única obra que escribe en Francia, “*Place Pigalle*”. Para Santiago, la música se presenta como signo eternizado de emigraciones. La milonga, melancólica y no menos arrabalera, se introduce como elemento ominoso en *Sentimientos*, pero integrado a la cultura popular en la escena en la que Mirta y su padre bailan en la fiesta falsa de un casamiento inexistente.

Sólo en *Tangos* y en *Las veredas* los ejecutantes de la música aparecen en escena; el primero es, además, el único de los filmes del corpus en que el tango incluye al baile. El tango en *Las veredas de Saturno* y en *Tangos* es el de los años 30 y 40, opuesto también al tango modernizado, en el primer caso, el de Rodolfo Mederos y las milongas escritas por Borges, en el segundo el tango de Piazzola y Castiñeira de Dios. En ambos, la oposición entre tradición y modernización es parte de la lógica de la presencia– ausencia y el regreso de los tangueros y de la cultura del tango. Para los personajes de *Tangos*, el presente vivido en el relato está mediado por reminiscencias oníricas y por el tango, como si éste pudiese representar a la totalidad de la identidad argentina (al menos, de la exiliada) y está construido como un saber específico y visceral, una forma de experimentar “lo vivido” culturalmente, determinada por una danza sensual, violenta y fracturada.

En el filme de Agresti, la figura del tanguero es ridiculizada a través de un personaje que encarna al estereotipo del porteño detenido en el tiempo y con la vestimenta de los años 30. Las fra-

⁶¹ El filme dirigido por Manuel Romero para los estudios Lumiton se llamaba originalmente *Tres anclados en París*, pero la censura obligó al cambio del título. En *Tres argentinos en París* los músicos son migrantes económicos pero su viaje se compara con los de la alta burguesía hacia a Europa a principios del siglo XX y en la escena final cuál Hugo del Carril canta en las calles nevadas de París soñando con el regreso imposible a Buenos Aires (Couselo, 1984: 66).

ses que reitera ese personaje (“Yo, argentino” y “No te metás”) se refieren a la actitud de buena parte de la sociedad argentina de esos años frente a los asesinatos, la tortura y la desaparición, reubicando al exilio entre la invisibilidad y la renegación. Si en este filme el desplazado es casi un aparecido, marcado por eventos traumáticos, la figura del tanguero es partícipe de la negación como si ésta, a diferencia de la renegación, fuese electiva. La iluminación y el maquillaje de este último personaje lo acercan también a un fantasma que, cuando comparte el espacio del cuadro con el protagonista, le otorga mayor visibilidad, quebrando su halo fantasmal por comparación con el tanguero como figura espectral.

A pesar de que las duplicaciones, las figuras fantasmáticas y los dobles pueden ser parte de las estrategias para demostrar la fragmentación, la inestabilidad y la partición que el exilio supone, creemos que la figura del exiliado en los filmes analizados es articuladora de la lógica de la presencia-ausencia porque organiza un debate sobre los criterios legítimos de la representación de las experiencias límite. No obstante, a pesar de todo, se trata de una figura circunstancial: el exilio puede transformarse en metáfora o en metonimia de la nación y de los fracasos, que podrá ser sustituida por otro tópico, en otro momento.

V.3. LA HISTORIA Y EL EXILIO EN EL “CUADRO” Y EN EL “CAMPO”

En este apartado analizaremos el lugar que ocupa la historia en la producción cinematográfica sobre el exilio a partir de las representaciones de la historia argentina dentro del cuadro cinematográfico, fuera de éste y en el espacio del fuera de campo.

La discusión en torno del “cuadro”, “fuera de cuadro” y del “fuera de campo” no es sencilla, y aún se mantienen las controversias que marcaron buena parte de la historia del cine, las cuales involucran diversas concepciones del montaje, así como distintas perspectivas acerca de la relación entre el cine y su referente. Otra discusión que concierne al tema y el tipo de análisis de este apartado es la relación entre historia y medios de comunicación como mediación de la experiencia histórica y de la representación epifenoménica de la historia. El enfoque del cine como maquinaria figurativa enlazará las figuras de los exiliados y las representaciones del exilio en la historia dentro del cuadro, fuera de éste y en el fuera de campo.

En este sentido, es preciso dilucidar si hay un tipo de temporalidad vinculada a la representación del exilio en los filmes y si la historia argentina representada en ellos privilegia la simultaneidad (espacio-temporal) o si estamos frente al anacronismo o ante una forma de arcaísmo audiovisual (File, 1990, citado en Pulgarín (1995) Reconocemos, no obstante, que el “discurrir sobre el pasado siempre tiene una dimensión anacrónica” (Sarlo, 2005: 78). Es posible que algunas de las narraciones cinematográficas sobre el exilio realizadas entre 1984 y 1989 utilicen a la dictadura como “escenario” para referirse a las dificultades y a las asunciones que, a partir de ese momento, formaron parte sentido común del significado del proceso de democratización.

Por eso, siguiendo a Sarlo (2005), intentaremos interpretar los filmes con los ojos de quienes vivieron el período. En este sentido, indagaremos si se trata de un tipo de simultaneidad contingente o de una simultaneidad de tiempos largos, en el mismo sentido consideramos que el anacro-

nismo puede ser diferido o sincrónico. La noción de “anacronismo sincrónico” es un oxímoron que permite referirse a la forma en la cual los filmes elaboran narraciones sobre el pasado, reactualizándolo en la contingencia del presente, de modo que suspenden y recrean referencias sobre un pasado (las movilizaciones de los años 80, la debacle económica desde el Rodrigazo o las consecuencias de la violencia estatal) cuyo objetivo es fundar el presente. Si el anacronismo diferido parece un parónimo, en la acción diferida sobresale el aletargamiento y la lentificación que se ligan a la presencia de “lo ominoso” e incluso a la alegoría sobre la nación, una forma más espiralada que la metáfora. Desde el punto de vista formal y estético anacronismos en el cine son el *flash-back* y el *flash-forward* (Gaudreault y Jost, 1995).

Lo significativo en filmes como *Tangos...*, *Sentimientos...*, *El amor es una mujer gorda*, *Las veredas de Saturno*, *Reflexiones de un salvaje*, *Volver*, *Los días de junio* y *El rigor del destino* es la ausencia del uso de fotografías dentro del universo diegético. En *Tangos...* es significativo que haya dos recursos como el uso de fotografías dentro del universo diegético y de material audiovisual del momento histórico en el cual se sitúa la acción narrada. En *Amigomío* y en *La amiga* si hay un uso diegético de la foto, no se verifica el uso de material de archivo. En *Amigomío* podemos encontrar una filmación de una marcha en la que participa la madre desaparecida del niño que tiene como apodo “Amigomío”; se trata de un recurso ficcional de duplicación de los escenarios ficcionales. *La amiga* utiliza un recurso más tradicional: divide el eje de la acción dramática en el tiempo presente de la narración y en el tiempo pasado a través de *flash-backs*.

El uso del metraje documental de archivo o de otras narraciones audiovisuales ficcionales esté ausente en *Tangos...*, *Sentimientos...*, *Reflexiones de un salvaje*, *Volver*, *Los días de junio* y *El rigor del destino*. Esta elección explicita un tipo de vínculo con el período anterior: no se debe a la disponibilidad del material audiovisual o fotográfico, sino a una estrategia estética. Tampoco es posible interpretar esas ausencias presentes simplemente como parte de una estrategia de apoyo al proceso de democratización, como autocensura ni como producto del temor frente al posible regreso de los militares. Distinto es el caso, por ejemplo, de *Operación Masacre* de Jorge Cedrón, realizada en 1971 durante la dictadura de Onganía, y del documental *Malvinas, historia de traiciones* de Jorge Denti, filmada durante la última dictadura, que incluye material de otros medios y que fue realizado en Londres. *Las veredas de Saturno*, por el contrario, pone en escena un noticiero que reproduce el período en el cual se desarrolla la historia narrada. *Reflexiones de un salvaje* y *El rigor del destino*, así como *La amiga*, en cambio, prefieren el uso del *flash-back* para referirse al exilio español en la Argentina y al exilio de los argentinos en España, de la misma forma que, en *El rigor del destino*, Vallejo utiliza el *flash-back* para reconstruir la marcha del hambre (1969) y recrea parte de lo que fue había filmado en *Testimonios del Tucumán* (que fue destruido). Lo curioso es que tampoco recurre a ningún otro material semejante ni a fragmentos de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, ni a *La hora de los hornos*, ni a *Argentina, mayo del '69*, a pesar de que el filme no sobrevivió a la dictadura con la estructura original de diez cortos. Es posible que se trate de una extraña relación del cine argentino con su presente y con el pasado, donde las relaciones entre el espacio de lo visible del cuadro, el lugar desde el que se enuncia que es el fuera de cuadro y lo no visible del fuera de campo son simultáneas, más allá de la tradición cinematográfica a la que se pertenezca.

El objetivo que orienta las indagaciones de la historia nacional en el interior del cuadro, fuera de éste y en el fuera de campo es parte de la estrategia cinematográfica o, más bien, de lo que constituye al cine en una maquinaria figurativa acerca de las representaciones del exilio y los exiliados. Esta maquinaria produjo, en filmes como *Volver* y *La amiga*, el desvanecimiento de las narrativas sobre “lo político” y “lo histórico”, como las denominó Jameson (1995: 73). En otras producciones sobre el último exilio argentino –como en *El amor es una mujer gorda*–, la recuperación de lo histórico enfrenta a lo político para privilegiar las invariantes históricas, confundiendo ambos términos para soportar el “problema de la cultura política argentina”. Esa superposición también rige la narrativa de *Los días de junio*, donde sirve para reforzar la política institucional de democratización de la sociedad civil, y una política estatal instrumentada a través del INCAA y que puede ser definida como la producción de un “cine internacionalmente amigable” (Falicov, 2001: 131) y que formaría parte de lo que Jameson (1995) considera una “estética geopolítica”, porque fueron concebidos no sólo para el mercado interno, sino también siguiendo las demandas y los relatos aceptables en función de imperativos industriales transnacionales. Otra modalidad es la reabsorción de lo político en lo histórico, una de las estrategias de *Reflexiones de un salvaje* y de *Tangos*. El privilegio de lo político va acompañado por una extensión de la historia entendida como eterno presente y en relación de simultaneidad entre la dictadura y la inmediata posdictadura. En este esquema, el espacio cultural es el nudo de la relación compleja entre política e historia que se mantiene siempre por “fuera de cuadro”.

Así, el lugar de la cultura en estos filmes depende de la historia y de la política, sin posibilidad de autonomía; sin embargo, algo de ésta incorporan *Tangos*, *Amigomío*, *El rigor del destino* y en *Sentimientos* para representar las vivencias del exiliado y las diferencias de habitus y capital cultural en el país de residencia. Entonces, es posible afirmar que una de las estrategias del cine como maquinaria figurativa sobre el exilio es el desplazamiento de la cultura por la historia y la política.

V.3.1. LA HISTORIA DENTRO DEL CUADRO CINEMATOGRAFICO

Los filmes en los que prevalece la historia dentro del cuadro son *Reflexiones de un salvaje*, *Amigomío*, *El rigor del destino*, *Sentimientos*, *Los días de junio* y *Tangos*, que se combina con la representación del tiempo vivido en el exilio dentro del cuadro. En *Amigomío*, *Sentimientos*, *Tangos* y *Los días de junio*, la historia social y política argentina se introduce en la narración por medio de indicios proporcionados a partir de referencias a episodios ocurridos durante la última dictadura militar. En *Los días de junio*, exilio e historia están fuera de cuadro, el anacronismo es el del *flash-back* utilizado para remitir al pasado.⁶²

⁶² Por “cuadro” entendemos a la “zona delimitada por los cuatro bordes de la pantalla. El término –nada casualmente– alude de modo directo al espacio de la pintura. Cabe destacar que la proporción clásica de pantalla cinematográfica remeda la relación de uno de los formatos más comunes de la pintura de caballete [...]. Uno de los más tenaces trabajadores del cuadro fue Serguei Eisenstein. Su forma de componer el espacio cinematográfico de modo centrípeto, pensando a los bordes de la pantalla como un marco, recentraba sus imágenes en el juego de las figuras internas al cuadro [...]. El trabajo de pantalla en función de cuadro suele guiar también a la experiencia tele-

El pasado que acecha se conforma en uno de los tópicos del exilio, es central en *Reflexiones de un salvaje* y será recurrente en la filmografía argentina con historias del exilio durante los años '80, así como lo es la autorreflexividad sobre el exilio realizado en ese período (Pick, 1993). En especial, podemos mencionar a *Tangos* (1985), *Sur* (1988) y *Con el alma* (1995).

La persecución política es relatada en *Reflexiones de un salvaje* como persecución de generaciones: Gerardo Vallejo, un argentino perseguido por la dictadura militar debido a su militancia en organizaciones peronistas, se ve obligado a vagar por el pueblo de sus ancestros, como su tío español, quien no tuvo otra opción que ocultarse en una cueva en las montañas. El que está “oculto” y el que se “escapó” parecen equivalentes a “guardado” y “proscrito”, pero los enlaces con la historia argentina de los militantes peronistas entre el '55 y el '73 y luego desde 1975 de la izquierda peronista hasta 1983 se mantienen en este filme fuera del cuadro.⁶³ En este filme, la persecución política se transforma en una persecución de las identidades nacionales y/o regionales. Es notorio que, en los filmes de Vallejo, Coscia y Solanas, no se haga referencia a la proscripción, el pedido de juicio y la prohibición de regresar que el primer gobierno democrático ordenó y ejecutó sobre varios militantes peronistas y de otras agrupaciones de la izquierda marxista, así como sobre ex funcionarios del gobierno de Isabel Perón, que recién fueron “levantadas” entre 1986 y 1989.⁶⁴

Aquello que aparece en *Reflexiones de un salvaje* es el conflicto en el cuadro en la forma requerida por el montaje eisensteiniano; no obstante, la analogía entre España y Argentina, y entre el franquismo y la última dictadura militar en el país requiere del uso del “fuera de cuadro”. Sin embargo, al alternar las escenas del asesinato del campesino español con las de un matadero de cerdos, Vallejo retoma la secuencia de la masacre zarista que tiene como continuación la del matadero en *La huelga* de Eisenstein (1925). Este director afirmaba que en ese filme lo destacable para representar el orden colectivo era la composición y la estructura del mismo como sensación de

visiva y buena parte del documental, donde el énfasis en la composición deja paso a la atención por *lo visible*, centrado en la pantalla. De igual modo que el procedimiento anterior, la concepción de lo puesto en pantalla como puesto ‘en la mira’ deja en segundo término la construcción de un espacio imaginario que haga operar a los bordes del cuadro como *ocultadores*, dejando sospechar la presencia de eso que al no ser visto marca su peso más allá de los bordes de la pantalla. Ese magnífico solitario que fue Bresson supo tensar el cuadro cinematográfico como ninguno desencuadrando a sus personajes hasta el paroxismo para jugar, con un espacio imposible en términos pictóricos, a un verdadero arte del escamoteo” (Russo, 2003: 73).

⁶³ En el primer caso nos referimos a la diferencia entre *Reflexiones de un Salvaje* y otros filmes disímiles entre sí como *Operación Masacre* de Jorge Cedrón (1971) y *Los hijos de Fierro*; en el segundo, a *Ni olvido ni Perdón* (1973) de Raymundo Gleyzer, que iguala la experiencia de los dieciséis militantes de FAR, ERP y Montoneros asesinados y los diecinueve detenidos en la base naval de Trelew, que no alcanzaron a tomar el avión a Chile. Se trata de una elección política e ideológica de Vallejo para representar rupturas y continuidades en la historia argentina.

⁶⁴ Entre 1984 y 1985 se inicia juicio a varios exiliados que habían participado de organizaciones políticas que no se abstuvieron de la lucha armada bajo la acusación de “asociación ilícita”, en algunos casos la eximición de prisión fue anterior a los indultos otorgados por el presidente Menem en 1989 a diversos militares integrantes de la última dictadura militar y que ya habían sido declarados culpables. Se trata de una continuación de la “teoría de los dos demonios” como política de Estado. (Véase Montanaro y Ture, 1998.).

unidad sin interrupciones, porque la metáfora no está en el montaje (en la yuxtaposición), sino en los trozos de montaje representacional (Eisenstein, 1999).⁶⁵ En el filme de Vallejo, la asociación entre la matanza de trabajadores y el matadero es temática y rítmica, involucrando aspectos formales y estéticos. De esta forma, *Reflexiones de un salvaje* establece una analogía de cuatro términos entre la revolución fallida de 1905 en Rusia, la derrota de los republicanos durante la Guerra Civil Española, la masacre estatal sobre las organizaciones revolucionarias de mediados de los años 60 y la persecución y derrota del peronismo de izquierda en la Argentina. La analogía depende del anacronismo sincrónico y lo combina, asimismo, con la noción de simultaneidad de lo contingente (la dictadura y el golpe militar al último gobierno peronista) y de simultaneidad de tiempos largos (el uso del ritual indígena a la Pacha Mama de un exiliado político latinoamericano en España).

Los tres primeros términos de la analogía son aprehensibles para el espectador desde el espacio del cuadro; sin embargo, el último requiere otro tipo de capital cultural sobre la historia argentina y la filmografía de Vallejo. En ese aspecto, la historia política de la izquierda peronista puede ser vista como una zona intermedia entre el fuera de cuadro y el espacio del cuadro, porque las figuras y escenas que permiten el enlace (los personajes de Martín Fierro y el Quijote, los *flash-backs* sobre la infancia en Tucumán, el valor que los espacios abiertos y yermos de España tienen una relación con el paisaje del norte argentino) y requieren de la reinstalación de referencias históricas, no expuestas en el cuadro. Por el contrario, esta exposición de la relación entre geografía e historia y de la continuidad histórica de las luchas populares sí está presente en el cuadro en un filme posterior de Vallejo, *El rigor del destino*. Allí, las montañas de Taffí del Valle, los árboles, los valles calchaquíes son parte de la geografía entendida por el director como determinante de las condiciones culturales e históricas de la provincia del Tucumán. Es el tópico de la geografía como sinónimo de naturaleza y es ésta la que determinaría a la historia. Aquí, Vallejo utiliza de forma mucho más evidente y amplía la representación de la historia argentina a partir del cronotopo abierto. Al mismo tiempo, en la recuperación de la memoria popular de las luchas de la Federación Obrera del Tucumán de la Industria Azucarera (FOTIA) a partir de la marcha del hambre, el cronotopo abierto opera sobre la historia del Tucumán para distanciarla de la historia argentina desde un punto de vista centralista (porteño-portuario). Aquí, la historia asoma en el cuadro a través de *flash-backs*, aunque tienen un sentido distópico, y no está presente la idea del refugio en la analogía entre dos procesos históricos, como sí ocurre en *Reflexiones de un salvaje*.

Al mismo tiempo, las diferencias entre la historia del padre muerto y del abuelo en *El rigor del destino* funcionan como metonimia de los hechos históricos ocurridos en el movimiento obrero argentino entre 1961 y 1976. Ese lapso de la historia local está sintetizado en una escena en la que el cacique levanta en brazos a una trabajadora del ingenio baleada por la represión.⁶⁶ Los *flash-backs* que introducen al padre y al abuelo en su etapa de lucha sindical tienen como justificación narrativa

⁶⁵ Esta interpretación puede ser puesta en duda al notar los cambios en las reflexiones de Eisenstein sobre el montaje y sus diferencias formales e ideológicas con Dziga Vertov. Nichols señala que *La huelga* quiebra los límites en los entre el documental y la ficción, no es el registro documental de una huelga pero tampoco es un filme de ficción en los que según este autor predomina la clausura narrativa (1994: 108-109). Este aspecto es el núcleo de lo que Vallejo retoma del director ruso.

la lectura que hace el nieto del diario de su padre. En *El rigor del destino*, Vallejo explicita que el movimiento obrero ya estaba fracturado antes del tercer gobierno peronista y que la desazón se habría instalado entre mediados y comienzos de la década de 1960. El exilio de la nuera de Don Ramón y de su hijo a España se produce antes o durante el Cordobazo, en mayo de 1969. En esta narración, Vallejo no se deslinda de la sensación de derrota del viejo miembro de FOTIA como metonimia del destino político del florecimiento de las organizaciones obreras de base en diferentes lugares del país (en especial, fuera de la Capital Federal), luego de que el gobierno militar desmanteló el sistema de sindicatos únicos de cada rama de la industria. Tampoco el Rosariazo o el Viborazo están en el espacio del cuadro en este filme, sino fuera de cuadro, en el lugar desde el cual miramos el filme y que enfatiza el fracaso y la desazón, llegando casi a eliminar la importancia política de las luchas sindicales. Tal vez el clima que recrea el filme es, simplemente, el de la desilusión, como la de Don Ramón, quien cuestiona la actuación de la CGT de los Argentinos. La crítica hacia el peronismo es parte de la forma de lectura de la historia de Vallejo, pero con el objetivo de plantear un futuro; en este aspecto, es posible trazar una equivalencia con *Reflexiones de un salvaje*, así como una gran distancia con la filmografía de Solanas y con *Sentimientos* de Coscia y Saura.

Al tiempo que es visible el manejo de la historia en el cuadro, ciertas figuras y elecciones narrativas hacen que la historia tucumana permanezca fuera del cuadro para quienes no conocen a sus personajes: Pancho Galíndez es el poeta tucumano que personifica al amigo con deficiencias motrices del abogado recién fallecido, algo que condice con la persona del poeta. Para continuar con esta forma de autorreferencialidad de la historia tucumana en el filme, participan del filme como actores el pintor tucumano Gerardo Gucenas y dirigentes que fueron “sobrevivientes del último secretariado de la FOTIA, Miguel Lagarte, Rafael De Santis y Fernando Lara” (*La Voz*, 26/09/06). Por ello, la estrategia discursiva de Vallejo convierte a la historia tucumana en modelo para la nacional: está dirigida al presente, a la nueva democracia, no a la resistencia a la dictadura.

En tanto, en *Reflexiones de un salvaje*, el exilio aparece dentro del cuadro como vivencia y parte de un proceso histórico; es un lapso de tiempo entre Argentina y España, entre la lucha republicana del 36 y la revolucionaria de los americanos. El exilio es así una experiencia que resume la temporalización del espacio y lo diferencia de la narración de un simple viaje que espacializa el tiempo. Hay aquí una conjunción de la temporalidad como sentido de la historia argentina y de la temporalidad de la narración cinematográfica. Asimismo, es inevitable que la vivencia del exilio redimensione el tiempo en términos espaciales. “Aquí” y “allá” son coordenadas del pasado y de otra tierra: el salvaje es el tío de Vallejo que debe vivir como un ermitaño y Vallejo mismo, que se refugia en el lugar de sus antecesores. Nuevamente, volvemos a la acepción del tiempo de la historia argentina en la narración del filme, la historia argentina no se narra como paralelo con la del siglo XIX –como sucede en *Tangos*–, sino con la de otras fuerzas revolucionarias del siglo XX. La

⁶⁶ En 1985, esa toma fue elegida para el afiche promocional antes del estreno del filme pero no forma parte de la promoción de la edición posterior en VHS, aunque fue una de las escenas más destacadas por la crítica cinematográfica en el momento del estreno del filme el 28 de agosto de 1985 en el cine Broadway. (Véase *La Voz*, 26/09/1984 y *Tiempo Argentino*, 23/03/85.)

temporalidad de la narración se logra por medio de la temporalidad de los sentidos de la historia (argentina y española) y a través del montaje.

En este marco, para la historia narrada dentro del cuadro cinematográfico hay, al menos, dos dimensiones básicas: el uso de la representación de un pasado ficcional que tiene como referente a la historia argentina (es el caso del *flash-back* en *Sentimientos*, *Reflexiones de un salvaje* y *El rigor del destino* o del documental apócrifo en *Amigomío*), por un lado, o bien la construcción de un universo diegético –desdoblándolo o multiplicándolo–, donde la narración cinematográfica abarca más de un período o suceso histórico del pasado, o no es simultáneo con la acción (como ocurre en *Las veredas de Saturno* y también el de *Tangos*, *Reflexiones* y *El rigor del destino*).

Ejemplo de la combinación de espacios heterodiegéticos y homodiegéticos son las referencias a los Comités de Solidaridad, a los encuentros entre exiliados y a las marchas en *Sentimientos* y en *Tangos*. La presencia de las actuaciones de los comités de solidaridad en el exterior es otro de los tópicos que los filmes sobre el exilio utilizan como sinécdoque de la historia argentina entre 1977 y 1982, para legitimar su mirada sobre la historia al incorporarla en el cuadro. En *Sentimientos*, el Comité de Solidaridad está en Estambul y se refiere a las luchas independentistas de África en los años setenta. De esta forma, la concepción de la historia argentina en el cuadro la conecta con el fuera de cuadro; para Coscia y Saura, la nueva etapa que se abre a fines de la década de 1970 y comienzos de la década de 1980 es la alianza de los países del Tercer Mundo y, a su vez, una reactualización de la conformación del “Grupo de Países No Alineados” al que la Argentina se reincorporó durante el gobierno de Alfonsín. En *Tangos*, el encuentro del Comité de Solidaridad tiene como justificación narrativa el viaje de Alcira (una abogada de presos políticos) a Buenos Aires para buscar datos sobre la desaparición de su hija y de su nieto, en la que el paneo de la cámara por los integrantes del grupo solidario carga al filme con un clima de disforia pero, al mismo tiempo, de esperanza. Se trata de la puesta en escena de sincronía y asincronía de la historia, porque reubica a la campaña de los exiliados contra el Mundial que fue liderada por el grupo de exiliados argentinos en París y, en simultáneo, actualiza el “siluetazo” de 1981.⁶⁷ En los momentos en que los maniqués están junto a los exiliados en un camión que formará la marcha y en la que el comité de solidaridad realiza estos muñecos y las pancartas, la puesta en escena está dominada por una coreografía visual de banderas desplegándose sobre los manifestantes (Pick, 1993: 171).

La multiplicidad temporal está marcada por el material audiovisual porque Solanas –que desde 1978 estaba trabajando en el guión y filmando material para lo que luego sería este filme– grabó, en noviembre de 1981, en París, cuando se realizó el “rally” para apoyar, denunciar y defender la desaparición de artistas en la Argentina y que fue organizado por la Asociación para la Defensa de los Artistas (AIDA) (Pick, 1993: 224). Estas secuencias introducen cierta ambigüedad sobre el presente, la secuencia histórica y las posibilidades del retorno, si bien cuando se estrenó el filme fue interpretado como si se desarrollase en simultáneo con las elecciones de 1983. Por eso,

⁶⁷ Las intervenciones estético–políticas que dieron lugar a lo que se denominó el “siluetazo” –la utilización de siluetas de cartón o papel en las marchas de las Madres de Plaza de Mayo– fueron características y posibles durante la etapa de la transición democrática como inicio del proceso de democratización y que contrastó con la otra estrategia, más defensiva, de las marchas entre 1977 y 1982. (Véase Buntix, 1993; Cerisola, 1993).

entendemos que filmes como *Sentimientos* o *Tangos* se refieren al proceso de la transición o al de la democratización, momento de su producción y realización, junto con la representación de los inmediatos años anteriores. Se trata de la relación de personajes y procesos en el cuadro y en el espacio del fuera de campo.

La otra modalidad de presencia de la historia en el espacio del cuadro es el uso de material radial o televisivo, en especial los Comunicados de la Junta Militar o de noticieros y del discurso periodístico. Por ejemplo, en *El rigor del destino*, son introducidos a partir del sonido, que no es original, sino una recreación del anuncio del golpe de Estado del 24 de marzo, que se transmitió en Cadena Nacional. Aunque el aviso a la población del derrocamiento del gobierno de Isabel Perón se produjo durante la noche, en el filme es presentado a plena luz. Esto puede deberse a que Vallejo insiste en no asociar terrorismo con lo nocturno (una forma de cuestionar la misma noción de terrorismo de Estado, que fue la lectura privilegiada para dar cuenta de la dictadura a partir de 1984, y que continúa hasta el presente). En cambio, la recreación audiovisual está presente en *Las veredas de Saturno*; se trata de la elaboración ficcional de un noticiero francés, con material de archivo. Las noticias como introducción de la historia en el cuadro también recurren a la prensa escrita, como *El amor es una mujer gorda*, donde la noticia de la sanción de las leyes de Punto final y de Obediencia Debida aparece en la tapa de un ejemplar del diario *Página/12*. El filme se estrenó en 1988 y Agresti incluyó la inmediatez del presente y la sincronía para articularlo, con un desplazamiento temporal, porque el protagonista lee esos titulares al salir de la cárcel. Se trata de una referencia doble: a la existencia en democracia de presos políticos que fueron encarcelados por la dictadura, por un lado, y a la política económica y a la judicialización de la protesta política, que no fue quebrada como actuación del Estado en 1983, por el otro. Aquí, Agresti se anticipa a lo que serían luego estos dos ejes como parte del gobierno de Menem. Así, estas escenas y secuencias en *Sentimientos*, *Tangos...*, *Las veredas...*, *El amor...* y *El rigor...*, al trabajar sobre la relación entre historia y la diégesis, se ubican en la frontera entre el espacio del cuadro y el fuera de cuadro.

V.4. LA HISTORIA FUERA DEL CAMPO Y FUERA DE CUADRO CINEMATOGRAFICO

La historia fuera de cuadro sobresale en *Volver*, *El amor es una mujer gorda*, *Las veredas de Saturno* y *La amiga*. El análisis se centra en el tratamiento de la patria financiera, los exiliados del Onganiato y la política industrial y económica procesista en *Volver*, así como los operativos del Centro Piloto de París a partir de 1977 y la campaña antiargentina en *Las veredas de Saturno*, que configuran de otra forma el fuera de cuadro.

Las partidas al exilio se encuentran en el espacio de la diégesis, pero en el fuera de cuadro o bien el fuera de campo: el exilio de Mariana y de su hija se produjo entre 1969 y 1974; aunque no hay viaje ni huida escenificada, la idea del regreso a la Argentina de la joven María está marcada por el diálogo con su madre sobre los recuerdos de la adolescente acerca de su padre desaparecido y su infancia en Buenos Aires. En el campo designa al espacio donde se disponen los objetos visibles dentro de los márgenes de la pantalla. Ese mismo uso del fuera de campo para la partida –también de madre e hijo y en un período semejante– es el que rige en *El rigor del destino*, porque la

remisión se activa por su dimensión temporal, y se redobra por la acción del sonido sobre la imagen. Entonces, el *flash-back*, el sonido de los gritos de los manifestantes y la banda sonora crean un final con un clima épico.

El fuera de campo en *La amiga* reintegra la desaparición forzada, el regreso de una exiliada y la conformación de Madres de Plaza de Mayo, en 1977, con el Mundial de 1978: poco importa que la cronología no sea precisa. Lo que pretende Meerapfel es utilizar el fuera de campo para señalar su interpretación de la cadena de eventos en el sentido histórico, integrándola a la diégesis. Así, el Mundial forma parte de una de las propiedades o formas del fuera de campo que es “su condición de abrirse evidentemente como exterior a los bordes del cuadro. Pero en lo que respecta a su integración imaginaria, es más bien un espacio *in*; lo visto y no visto forma un todo homogéneo y reversible en cuanto a la diégesis” (Russo, 2003: 114-5). En este filme, como en *Volver*, el fuera de campo tiende a reemplazar al fuera de cuadro como forma de enlazar la historia argentina y lo narrado; en cambio, en *El rigor del destino* y en *Tangos*, se verifica un uso doble del fuera de campo y del fuera de cuadro, como un “espacio radicalmente heterogéneo al de la película, donde se ubica tanto el trabajo técnico como formal que lleva al film, algo así como la ‘cocina’ de cada plano” (Russo, 2003: 115).

En *La amiga*, *Volver*, *Las veredas de Saturno* y *El amor es una mujer gorda*, el fuera de campo se destaca por sobre el fuera de cuadro, debido a que lo invisible en la narración es lo cuestionable en la historia; esa zona que no vemos sugiere una interpretación de la historia argentina conflictiva. En estos filmes, la diferencia esencial entre el fuera de campo y el espacio del campo es que el segundo es visible, mientras que el fuera de campo no lo es. Ambos son interdependientes y necesarios para definir el espacio fílmico o la escena fílmica, tanto a partir de los elementos visuales como de los sonoros (Aumont, 1995: 25). En *Tangos* y en *El Rigor...* la historia argentina está más fuera de campo que dentro del espacio de lo visible.

Si la visita de la CIDH en 1978 se mantiene fuera de cuadro en *La amiga*, pero está presente en la narración, al igual que el Mundial de 1978, es porque la concepción del fuera de campo es deudora de la de Bazin, para quien es el espacio invisible que se prolonga por fuera de los límites del cuadro (Aumont, 1995: 24). Así, en este filme, el Mundial, la actuación de la CIDH y la campaña antiargentina forman parte del campo, que se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda alrededor del cuadro. Este último puede abarcar personajes, objetos, decorados, que “aun no estando incluidos en el campo, sin embargo, le son asignados imaginariamente, por el espectador a través de cualquier medio” (Aumont, 1995: 24). Entonces, el filme de Meerapfel sólo cuestiona, de forma parcial, las designaciones de la denominada “campaña antiargentina”, porque recupera los sentidos conspirativos con los que la prensa escrita prodictatorial asociaba a los exiliados. Los adjetivos recubren la figura del enemigo interno propia de la Doctrina de la Seguridad Nacional, borrando la categoría de opositor.

En tanto, en *Volver*, la interpretación sobre el período entre 1977 y 1982 es más elusiva, en la medida en que la historia argentina opera en el fuera de campo durante todo el filme, pero no contradice ni subvierte la nominación prodictatorial sobre los exiliados. El borramiento entre el exilio económico y el exilio político que organiza la narrativa también coincide con un momento

en el que cual la prensa escrita masiva superpone la figura de “el que se va” a la del exiliado político y a la del económico. En esos períodos – ente 1978 y 1987 y desde 1989 a 1999– los exiliados políticos (de la Triple A y del terrorismo de Estado) no dejaban de estar presentes en la discusión sobre la emigración, como referencia e incluso como presencia ominosa. El carácter elusivo del filme de Lipszyc, que hace desaparecer las marcas espacio-temporales, crea un efecto de paralización de estas coordenadas. Eso provoca la sensación paradójica de una simultaneidad anacrónica o un anacronismo sincrónico, inclusive puede tratarse de un arcaísmo; de esta forma, en *Volver* el pasado inmediato se transforma en espacio pro fílmico, considerando que la película fue filmada en pocos meses, durante 1982, con un crédito del Instituto de Cine.

Por su parte, la elección de Fisherman de situar la acción dramática de *Los días de junio* entre los días 11 y 12 de junio de 1982 condensa una concepción de la dictadura militar marcada por episodios históricos relevantes: la llegada del Papa Juan Pablo II a la Argentina a raíz de la guerra de Malvinas, el regreso circunstancial de un actor exiliado del país. De esta forma, combina la concepción histórica, la del hecho singular y relevante que condensa un período, con la noción de la historia dentro del cuadro y del campo, lo que supone la conformación del espacio fílmico. Dichos eventos sirven para construir fragmentos de anacronismos entre la relación de la historia argentina en el cuadro y el fuera de campo. Así, entendemos a la imposibilidad de la presencia simultánea de la guerra de Malvinas con la llegada de la máxima figura de la Iglesia Católica. Esta perspectiva acerca de la dictadura militar se resume también en las figuras que encarnan cada uno de los personajes como posiciones subjetivas y sociales diferentes: el actor exiliado (Emilio), el abogado marginalizado ex socio de un desaparecido, el ex librero y ex preso político, el científico (Jorge) que hizo concesiones y el desaparecido. Así, Fisherman elige quebrar la historia argentina a partir de la Guerra de Malvinas como punto de inflexión del gobierno dictatorial y prefiere tipificar a los personajes a modo de una propuesta coral antes que como un “fresco social”.

Recordemos que, durante la guerra de Malvinas, la figura del exiliado político adquiere centralidad ligada a las del opositor y el oponente político (Jensen, 1998). La representación fílmica de la guerra, a diferencia de las narrativas sobre el exilio, intenta recuperar, con mayor intensidad, la visión colectiva sobre la dictadura a partir de diferentes figuras: en clave de engaño y luego de la derrota. En los relatos e historias de vida de los exiliados, en cambio, aparecen con insistencia las figuras que conservan el privilegio de la narración individualizada. Si en ese momento el exilio aparece ligado a otras consecuencias de la violencia política (desaparición, prisión política, tortura), esta forma de problematizarlo tiene como antecedente las referencias al exilio político por fuera del discurso oficial. En el caso del cine, los filmes indican que, en el orden de lo colectivo, quedan despojados y sólo es posible narrar como si tratara de una enunciación en primera persona (*Sur* de Fernando Solanas, *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain y *Con el alma* de Gerardo Vallejo).

En *Volver* y en *El amor es una mujer gorda*, la bipartición no es semejante, no es sólo una división entre los argentinos en el exterior y los que se quedaron; esta distinción jerárquica está presente pero se combina, en ambos casos, con diferenciaciones interiores, entre tipos de exilios para referirse a la línea de demarcación exterior entre los supuestamente que huyeron y los que resistieron. En *Volver*, los exiliados políticos son igualados a los exiliados económicos, a los exiliados

del miedo y a quienes se hicieron pasar por exiliados fuera del país. Aquí, como *Los días de junio*, también se sitúa la acción dramática en el proceso de transición hacia un gobierno constitucional, entre el fin de la Guerra de Malvinas y la elecciones de 1983. Sin embargo, la bipartición de la figura del exiliado y su tipificación puede estar desligada de los eventos contemporáneos al exilio; este es el caso de *El amor es una mujer gorda* que, aunque ubica la acción dramática en el momento de sanción de las Leyes de Obediencia Debida y Punto final, presenta un clima histórico que parece atrapado en una dicotomía semejante entre partícipes y víctimas. Esta concepción de la historia argentina, como la de *Los días de junio*, no es menos totalizante que la que podemos encontrar en los filmes que la incluyen en el espacio del cuadro, y tampoco es menos moralizante, como lo demuestra *La amiga*. La diferencia radica en aquello que se concibe como ruptura histórica y que puede ser la última dictadura militar, la de Onganía, el Cordobazo o bien la Revolución Libertadora. También en lo que se considera como continuidad histórica: las luchas obreras o populares, la lucha antiimperialista o la debacle económica, el reacomodamiento y el beneficio de la clase de media durante los lapsos de crecimiento macroeconómico (*Volver* y *El amor es una mujer gorda*).

En todo caso, las totalizaciones acerca de la historia argentina pueden verse en aquellos filmes que sitúan a la historia fuera de campo y, en menor medida, en los que la ubican en el espacio del cuadro. De todos modos, en ambos la historia forma parte del “espacio profílmico” que pertenece al campo delimitado por el encuadre y que permite al espectador recomponer un espacio que no está visibilizado en la pantalla (Gaudreault y Jost, 1995: 94). El campo no puede existir sin fuera-campo; ninguno de ellos puede estar presente sin alguna concepción del cuadro y de lo que está fuera de sus límites, pero aún así forma parte de la narración. No se trata de que este “espacio invisible que prolonga lo visible” (Aumont, 1995: 24) funcione como lo oculto y, por lo tanto, como lo único destacable o verdadero frente a lo que aparece en el cuadro.

Junto con los funcionamientos metafóricos y metonímicos, hay alegoría porque el referente histórico está diferido, forma parte de una larga cadena de enlaces en la cual, con dificultad, podemos reconstruirlo. Los filmes realizados entre 1978 y 1989 son parte de una “alegoría nacional” (Stam y Xavier, 1997; Jameson, 1986), o bien de una “dimensión alegórica” (Stam, Vieira y Xavier, 1995: 394) de la dictadura militar y el proceso de democratización. Sin embargo, aquello que estas narrativas representan no siempre es la “totalidad social” (Jameson, 1995: 70), por eso insistimos en recuperar las filiaciones cinematográficas y políticas para el análisis, así como los conceptos de metáfora y metonimia: aunque hoy parezcan algo desgastados, su uso revela aquello que esconde la alegorización.

Capítulo VI

Devenires

Como ya comenzamos a delinear en el capítulo anterior, el análisis del sonido en el cine plantea una multiplicidad de problemas, ligada a la distinción entre “campo”, “cuadro”, “fuera de campo” y “fuera de cuadro”. La sonorización afecta la concepción cinematográfica de los espacios así como la temporalidad de la historia narrada y de la historia social. En este sentido, el análisis de las relaciones entre imagen y sonido intenta responder a una de las hipótesis particulares: la transición de la figura del militante en el exterior hacia la del intelectual crítico, es un traspaso que provoca el que se abandonen o atemperen los usos del montaje eisensteiniano. En su lugar, las estrategias cinematográficas recurren a la puesta en escena y al fuera de campo. Entendemos que dichas transformaciones están soportadas en el desdibujamiento del exilio político y su superposición con los distintos tipos de exilio. De hecho, desde fines de la década de 1970 hasta la siguiente, a pesar de que responden a la traslación hacia el discurso ético y a los debates sobre la democracia, los filmes conservan algo de esa premisa “todo es política”. Al mismo tiempo, representan el traspaso hacia el orden individual para resaltar la revalorización de la cultura (política) y el impacto sufrido ante la derrota.

Por tanto, este capítulo tiene como objetivo determinar si la asincronía entre imagen y sonido es una característica de la representación del exilio en los filmes ficcionales seleccionados o si es propia de las representaciones identitarias en el cine argentino. Se trata de dilucidar en qué medida la representación del exilio y la figuración del exiliado dependen de la asincronía y qué variaciones se producen cuando éstas no aparecen en algunos de los filmes. En ese marco, la organización del capítulo responde, en primer lugar, al análisis de la música de los filmes como forma de introducir cronotopos cerrados sobre el país de origen y de la disforia, en especial, en *Tangos, Sentimientos, Volver, La amiga* y *Los días de junio*. En segundo lugar, las indagaciones sobre los sonidos “extradiegticos” (en especial, ruidos y sonidos ambiente o de otros medios de comunicación) en *Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul, Amigomío* y *El rigor del destino* conforman representaciones del exilio y la figuración del exiliado asociados a la distopía.⁶⁸

VI.1. SINCRONÍAS Y ASINCRONÍAS

La sincronía y la asincronía como conceptos del análisis cinematográfico plantean dos grandes dificultades: la primera es la afirmación de que ambos son términos inadecuados porque suponen la unificación y una misma jerarquía entre imagen y sonido. Los trabajos de Chion responden a este señalamiento y discuten la línea de interpretación que tiene como fundamento la noción de auto-

⁶⁸ La distopía remite a lo opuesto a la utopía; en nuestro corpus, puede aparecer en el tópico del retorno tanto como en el de la vida en el exilio, y combinarse con la nostalgia por el país de origen y la idealización del regreso frente al denuesto del país de acogida.

mía de la banda sonora de Kracauer. La segunda –sostenida por Chion– es que no hay autonomía de la banda sonora y que está siempre está al servicio de la imagen y de la acción narrada para crear un efecto dramático, el sonido aparecería así como yuxtaposición y su sentido dependería de la relación que el espectador logre establecer con el campo fílmico (Aumont y Marie, 1993).

Si bien sostendremos que la sonorización suele justificarse por su relación con la imagen y con la historia relatada, en la medida en que el efecto dramático requiere necesariamente del sonido, en nuestro trabajo cuestionamos la dependencia absoluta de éste. La sincronía y la asincronía entre imagen y sonido evidencian la constitución de un bloque unificado que es del orden de lo audiovisual. Esa unidad se mantiene aún si se emplean recursos y elementos sonoros que deslignan la imagen, la acción y el sonido mismo. Por esta razón, la alteración de las coordenadas temporales y espaciales a través del montaje es un principio rector de la estética cinematográfica. En la representación cinematográfica del exilio en los filmes analizados, los sentidos o percepciones de espacialidad y temporalidad son parte de los elementos que constituyen las imágenes / figuras del país de origen, del proceso de exilio y el tipo de exilio. El silencio y la ausencia de imágenes sobre y del exilio no minimizan esa configuración de representaciones, que constituyen el cine en tanto maquinaria figurativa. En un sentido general, la asincronía es una forma privilegiada de representación del proceso y de las vivencias del exilio en el cine argentino entre 1978 y 1989. Por otro lado, entendemos que la sincronización puede ser necesaria para conformar un punto de vista (Barthes, 1986) de los filmes sobre el exilio, en la medida en que la identificación simbólica sustenta el traspaso cultural y político en la representación del militante al “exiliado intelectual” –como ocurre en *Tangos*, por ejemplo.

En tanto, la asincronía es considerada por Genette –en *Figuras III*– como variaciones de velocidad entre relato e historia, y se requiere de un “grado cero” como referencia para la coincidencia entre el tiempo del relato y el de la historia (isocronía) para marcar la relación de velocidad o ritmo entre el tiempo del relato y el de la historia, la coincidencia entre “sucesión diegética y sucesión narrativa sería la isocronía rigurosa entre relato e historia. [...] Un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin “anisocronías” o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de *ritmo*” (Genette, 1989: 145).

Por su parte, en *Teoría del cine*, Kracauer reconoce diferentes tipos de sincronización: el “sincronismo–asincronismo” –de especial interés para analizar nuestro corpus– en el cual “el sonido puede estar o no sincronizado con las imágenes correspondientes a su origen natural” (1989: 150), entre ellos ubicar a la voz de un narrador que no aparece en pantalla (*over*); sonidos vocales que pueden excluir la presencia de sonidos ambiente que deberían acompañar a la imagen (sonido *in* en el primer caso y sonido *off* en el segundo); la coincidencia entre el habla y la fuente de la voz (sincronía en sentido estricto); la voz o un diálogo que continúan, aún cuando el personaje o la fuente del sonido hayan dejado de estar presentes en ese momento en la pantalla. Entonces, aunque imagen y sonido no coinciden en un momento exacto, están sincronizados. Así, tomando estas definiciones como marco, entendemos que la asincronía es uno de los recursos fundamentales para las representaciones cinematográficas del exilio, al permitir trabajar temporalidades y espacialidades múltiples, quebrando lugares comunes.

Por otro lado, si bien reconocemos las dificultades que el análisis cronológico del sonido plantea en el cine (la temporalidad del sonido en directo, la regrabación de los efectos sonoros, ruidos y diálogos y la posterior mezcla de sonido), en líneas generales, es posible afirmar que los sonidos sincrónicos parecen ser los que representan menor interés para el estudio, al suponer una sincronización entre el movimiento de los labios y los diálogos (Russo, 2003). La hipótesis sobre la asincronía del sonido y los ruidos responde a una inquietud sobre la necesidad de este tipo de procedimiento para representar la transformación de las coordenadas espacio-temporales y el tipo de presencia distante que el exilio supone.

Los sonidos asincrónicos en los filmes que abordamos pueden ser usados para desmentir, contradecir o ironizar, y responden al sonido como comentario o al establecimiento de un contrapunto audiovisual. El “sonido en *over*”, “fuera de campo”, “en *off*” e “*in*” se combinan con ruidos o diálogos insertados en la narración en una misma escena o una secuencia.⁶⁹ En adelante, analizaremos qué lugar ocupa la producción tanto de los sonidos en *off*, *in*, “fuera de campo” y los “sonidos ambiente” en algunos de nuestros filmes. Nos detendremos en los filmes en los que priman la sincronía y la asincronía, como en *Sentimientos* (en especial, en aquello que se refiere a la voz fuera de campo, *in* y *off*) aplicado a la relación entre los diálogos y lo visible. En este mismo punto analizaremos, en un sentido semejante, los procedimientos audiovisuales en *Los días de junio* y en cómo la relación imagen / sonido configura una tipología de personajes asociados al exilio, la “variedad” de los exiliados, que no siempre responden a las definiciones socio-políticas y jurídicas.

Otro de los interrogantes que nos plantearemos aquí contribuye a dilucidar una de las hipótesis auxiliares de esta tesis, en la que sostenemos que la asincronía es propia de los filmes de o sobre el exilio. Así, se convierte en un recurso cinematográfico explotado por el cine nacional para unificar migraciones y grandes cambios producidos en períodos de aguda conflictividad socio-económica y cultural. Nuestro propósito principal es explicar cómo y porqué la asincronía constituye una estrategia para representar el exilio, porque ese destiempo entre imagen y sonido puede ser una de las formas más destacadas para incorporar al exilio político como tema y argumento.

⁶⁹ El sonido “fuera de campo” impide localizar la fuente de sonido de forma clara aunque esté dentro de la diégesis. El sonido “*in*” permite identificar su origen en el espacio del cuadro, forma parte de la diégesis y es el modo de empleo prototípico para los diálogos. Su equivalente, es el sonido “en *off*” empleado para la música en los filmes de ficción porque este tipo de sonido se mantiene por fuera de la diégesis. Otra nominación es la de “sonido en el aire” (Chion, 1993: 78), en este caso, la fuente del ruido o sonido puede estar fuera del campo visual pero, de todas formas, es un sonido que se destaca en la narración. Remite, simultáneamente, a otro espacio de la producción sonora como la radio o la televisión. El “sonido ambiente” se encuentra dentro del campo cinematográfico, o incluso dentro del cuadro y su origen no es desconocido pero plantea otro territorio o tiempo y “rodea una escena y habita un espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente” (Chion, 1993: 78).

VI.1.1. TRAMAS DEL SONIDO: ASINCRONÍAS

Para dar cuenta de nuestra concepción acerca de los usos de la asincronía, en este apartado atenderemos en especial a dos fragmentos de dos filmes: la primera escena de *Mirta... de Liniers a Estambul* y la secuencia del reencuentro de Caselli con su ex novia en *Volver*.

En *Mirta...*, la asincronía entre los diálogos y la imagen se produce en la continuación del diálogo entre la protagonista y su nueva pareja, en Estambul. Ambos salen del cuadro a medida que Mirta relata la historia de su partida desde Liniers hacia Estocolmo, cuando aparecen las imágenes del pasado y sólo se escucha la voz de la protagonista. La escena se convierte en un monólogo en *over*, casi fuera de campo. Se trata de algo más que un *flash-back*, porque la voz se perderá para dar paso a la historia de Mirta en la Universidad de Buenos Aires, su noviazgo con Enrique, la militancia de éste, la persecución y la llegada a Suecia. Un breve instante antes de que la voz de Mirta y los sonidos de las calles de Estambul desaparezcan, los desplazamientos de la cámara dejan de acompañar a Kemal y a Mirta en su departamento. Dichos movimientos son indisolubles de la duración y de la ocupación del campo fílmico por la voz y el sonido, indivisible de la imagen, se adentra en el “montaje sonoro” (Magny, 2005; Sánchez-Biosca, 1996).

La forma de asincronía entre imagen y sonido en *Mirta...* es semejante a la de *Volver* de Lipszyc, que provoca una separación entre la imagen y los diálogos, en especial en las dos escenas del reencuentro entre Alfredo Caselli y su ex novia, Beatriz. El primer encuentro es fortuito, el protagonista de *Volver* está en el hotel y desaparece del cuadro; en la siguiente toma, Beatriz está hablando con un colega periodista cuando Alfredo aparece, la cámara lo enfoca, pero lo mantiene sin diálogo, ubicado cerca de la profundidad de campo. Los sonidos que dominan son el ruido ambiente y los diálogos de Beatriz. Se trata, en verdad, de una variación del plano y contraplano, y no de asincronía entre imagen y sonido. Recién a mitad de este diálogo la cámara y el foco de visión retornan al personaje de Alfredo Caselli, incluyendo a ambos en el cuadro. El sentido reaparece con la imagen de Caselli observando hablar a Beatriz, callado; no es el sonido, sino la reintegración del personaje en el cuadro y su ubicación en profundidad de campo lo que otorga sentido retroactivo a la escena.

El protagonista no aparece porque el espectador asiste, como un *voyeur*, a una conversación ajena. En tanto, la asincronía entre imagen y sonido en *Volver* se introduce en el segundo encuentro, ahora acordado, entre los dos personajes. La iluminación y los diálogos se trabajan en simultaneidad: a medida que la luz natural disminuye, los personajes se alejan hacia la profundidad del cuadro y sus diálogos se pierden en la música del tango. Este recurso es una de las formas de resolver la relación entre sincronía / asincronía a través de la yuxtaposición entre imagen y sonido (música y diálogos). La separación marcada entre imagen y sonido evidencia el desencuentro emocional entre Beatriz y Alfredo. La yuxtaposición se conjuga con la asincronía hacia el final de la escena y con la sincronía en el mantenimiento de los diálogos a modo de “turnos de habla”, conservando a los dos personajes en el mismo plano. Así, *Volver* pretende ser un filme plagado de transiciones a nivel visual y auditivo, como si este procedimiento remitiese a la historia argentina entre 1978 y 1981.

Más allá de la asociación estereotípica entre “volver”, como mito porteño, el tango y la locación de la escena anterior en el barrio de La Boca, el tipo de asincronía de esta última escena es semejante a la de *Mirta...* En *Volver*, el diálogo entre el que regresa y su reencuentro con alguien de su pasado se ubica en segundo plano. Los diálogos entre Beatriz y Alfredo no se escuchan; sin embargo, sí se provee la información que aporta ubicuidad al encuentro y a la historia de los personajes en la historia argentina: Beatriz trabajaba en *Primera Plana* y en la actualidad –en el período de la transición– hace “periodismo zoológico”; Alfredo es “un mandadero de lujo” y no un “ejecutivo de lujo” como dice el mismo protagonista durante el primer encuentro con Beatriz, su ex novia. El sonido de estos diálogos estará en un plano secundario a partir de la confesión de la identidad, luego de que Alfredo le diga a Beatriz, con sorna e ironía: “somos dos triunfadores”. *Volver* establece un mosaico pequeño de personajes y una postura sobre qué fue el último exilio y quiénes son los que retornan. Las figuras de los emigrados se muestran con bordes imprecisos y oscuros, incluyendo a los exiliados políticos y a los emigrados de orden económico. De hecho, en este filme se abre una zona de ambigüedad entre exilio político y económico, aunque en estos dos casos son diferenciables. El sonido superpuesto o yuxtapuesto, formas de sonorización asincrónica que son parte de los procedimientos cinematográficos, contribuyen a la falta de distinción entre emigraciones forzadas por cuestiones políticas y emigraciones no forzadas (económicas, laborales, por miedo, por cuestiones personales o familiares que no implican peligro de vida). Así, el análisis del sonido y la imagen permite establecer las ambigüedades que signaron a la producción cinematográfica y a sus lugares comunes.

VI.2. VOCES DEL EXILIO

A continuación abordaremos la relación entre la voz de los personajes y la del director de cine para dar cuenta de la diferencia entre la voz *off* y la voz *over*, realizada por los pocos directores de cine que la incorporan al espacio diegético, o bien que la mantienen dentro del espacio extradiegético. Analizaremos el uso de la voz *off* en *Reflexiones de un salvaje* y el de la voz *over* en *Las veredas de Saturno* como formas de autorreflexividad, vinculada a la yuxtaposición en el resto de los filmes. Otro tipo de yuxtaposición es el de la relación entre la voz del director en el espacio de la pantalla que es parte de lo visible del filme y el sonido *over*. Dado que, como ya se mencionó, la yuxtaposición entre imagen y sonido no es exclusiva de los directores que vivieron en el exilio, hay que precisar si es una característica del cine argentino de un período determinado.

La noción de yuxtaposición entre imagen y sonido (diálogos en este caso) permitirá especificar si los sonidos y la voz *over*, en *off*, *in* y fuera de campo son recursos para colocar en el cuadro (y fuera de éste) la partida, el tiempo vivido en el exilio y el regreso, y qué particularidades se presentan en cada caso. La representación en el cuadro del tiempo vivido en el exilio es un elemento característico del “cronotopo cerrado” _ remitir siempre a la tierra de origen (Naficy, 2001: 187). Además, el uso del sonido en *off* permitirá analizar cómo se introduce el tiempo vivido en el exilio en cada filme. El sonido en *over* y la voz *off* aparecen en *Reflexiones*, donde los personajes relatan experiencias pasadas o simultáneas respecto de la acción en pantalla y se incorpora la voz del di-

rector. El proceso del exilio aparece en el cuadro; la voz *off* (del director o de un personaje) refuerza el punto de vista que estructura el filme. En estos casos no hay un desafío de la autonomía del espacio del director fuera y detrás de la cámara; de hecho, en *Reflexiones*, el sonido lo acentúa. Así, hay asincronía entre imagen y sonido, por la anticipación de sonidos en la escena del encuentro del cadáver del campesino asesinado, donde el llanto de su familia precede a la imagen del muerto y se combina la voz del *off* del director (la voz de Vallejo es intradiegetica, aunque esté fuera del cuadro). Este arreglo especifica la localización espacio-temporal particular del llanto intradiegetico y, al mismo tiempo, la generalización, una cierta universalización de las coordenadas espacio-temporales. El sonido intradiegetico del llanto aporta la localización y especificidad del momento histórico, la antesala del exilio republicano español, y la voz *over* del director del filme es local por su acento y referencias a una futura emigración forzada a la Argentina. La necesidad de huir de la *inmigración* republicana aporta al exilio político el sentido de una ausencia que es parte de una experiencia mayoritaria, casi general. Al mismo tiempo, Vallejo se vale de la voz para plantear que, en el exilio, el hogar es siempre provisorio. En este filme, la yuxtaposición entre imagen y sonido es una forma de hacer confluír la sincronía, y remarca la distancia entre pérdida y ausencia que permite diferenciar entre el exilio político y las migraciones no forzadas.

También se encuentran aquí secuencias que se valen de la asincronía entre imagen y sonido por superposición entre ambos, permitiendo establecer la analogía entre el exilio español luego del triunfo del franquismo y el exilio de los militantes argentinos peronistas. La superposición entre sonidos y sonidos asincrónicos como en las secuencias que alternan el matadero de porcinos y las imágenes sobre las condiciones de vida precarias de los aldeanos españoles provocan un sentido de continuidad histórica que puede extenderse al exilio de los militantes argentinos en España. En otros fragmentos, domina la yuxtaposición entre imagen y sonido, como en la secuencia de la lectura de la carta del abuelo republicano de Vallejo, exiliado en la Argentina. Es un tipo de *overlapping*⁷⁰ en el que el sonido *over* acompaña a las imágenes de la lectura realizada por la única persona del pueblo que sabe leer. Esta secuencia se continúa por medio de un *travelling* por las calles, introduciendo a los habitantes de Cespedosa de Tormes en el filme; así, la fuente del sonido de la lectura se pierde. En el cuadro vemos a otros personajes –como a la hermana del emigrado– leyendo la carta; de esta forma se logra una sincronía incompleta entre sonido e imagen, un falso contrapunto.

Secuencias como ésta permiten indagar acerca de la relación entre yuxtaposición y autorreferencialidad en los filmes que representan el exilio y los exiliados, y afirmar que puede tratarse de dos formas diferentes de asincronía/sincronía. Antes que paralelismo, el contrapunto falso –así como la yuxtaposición frente a la superposición– privilegian la forma de representar la presencia

⁷⁰ Se puede traducir como solapamiento y se refiere “a la sincronización entre imagen y sonido que con este recurso superpone el sonido de un plano sobre el que le sigue, o el de una escena en la posterior, recurso habitual para evitar efectos de corte brusco en los cambios de imagen o de espacio” (Russo, 2003: 189–90). El *overlapping* puede, incluso, emplearse para los diálogos, donde se recrea una conversación más cercana a la vida cotidiana. También puede establecerse a partir de un monólogo o un soliloquio en el que el opositor es el mismo personaje que lo ataque y coloca a prueba.

del exiliado político en la historia, aunque se encuentre fuera de campo, fuera de la pantalla. Además de la voz *off*, la voz *over* es recurrente en este filme de Vallejo, también en la secuencia del sobreviviente del fusilamiento perpetrado por los franquistas, que combina una reescenificación. Aquí se revela la sincronía entre imagen y sonido, curiosa forma elegida para representar la rememoración en *Reflexiones de un salvaje*. La asincronía en esta secuencia permite evitar el *flash-back* y suplantarlos por un “falso *flash-back*” en el cual el personaje recorre el lugar donde están los cuerpos de los asesinados en tiempo presente del relato –en 1977 o 1978, mientras Vallejo está exiliado en España– pero en tiempo pasado de la historia narrada (durante la Guerra Civil). La voz *off* del director acompaña la secuencia con su propia narración de los eventos, relato que sólo es posible para los exiliados españoles en tiempo futuro: el exilio de sus nietos argentinos. Ese relato, así como la presencia del personaje del republicano exiliado en pantalla, forman parte de la diégesis, en un tiempo desdoblado en el que la asincronía y esas dos temporalidades enlazan la ausencia y la presencia de quien se vio obligado a emigrar.

En las producciones cinematográficas en las que asincronía y paralelismo no se diferencian, se trata del uso de cronotopos cerrados para escenificar la tierra que se dejó y diferenciarla de la vida en el exilio. Por ejemplo, en *Las veredas de Saturno*, una voz *over* recita un poema que es la despedida de Fabián Cortés de París. La voz aparece luego de un ensayo de grabación de Fabián con la orquesta y continúa, aunque con pausas, en aparente simultaneidad con lo visible. “París de mi exilio, yo te digo adiós”, dice una voz femenina, que calla con la imagen del joven emigrado asesinado, dentro del féretro. Fabián desaparece del cuadro y la voz prosigue: “Adiós noches sin cruz y del cielo sur”, acompañada por los acordes de un bandoneón; en tanto, las imágenes presentan a Fabián despidiéndose de las calles parisinas. Luego, el protagonista aparece en pantalla, pero se desencuentra con la voz *over*: es la toma de la cremación del joven que deja lugar, de forma ascética, al sonido ambiente. La voz *over* y Fabián se unen cuando él sale del cementerio: “París de mi exilio, adiós, París adiós, te libero de mí. Te agradezco mi exilio y haber acogido mi música...”. Entonces, el protagonista retoma el recorrido por la ciudad. En esta larga secuencia es difícil determinar si la presencia de Fabián en la pantalla antecede a la imagen del muerto y si la cremación no está intercalada dos veces, como si el protagonista saliera y volviera de ese escenario. La simultaneidad de la voz cede ante el sonido ambiente en esta secuencia, pero no hay voz e imagen en paralelismo, sino como trampa. Esa voz *over* alterna sincronía y asincronía con las imágenes del personaje caminando por París, yendo al entierro solitario de un coterráneo conocido y encontrándose con un amigo. Frente a la muerte no hay silencio, pero se narra una despedida doble: la del joven y la de Fabián. Esa voz *over* anticipa la decisión que Fabián tomó: volver a Aquilea, aunque este indicio no se encuentre respaldado por el diálogo del protagonista, ni por otro tipo de imágenes. (Se sabrá luego que Fabián no llegará a armar su valija para el regreso.)

En tanto, en *El amor es una mujer gorda*, el trabajo de duelo se traduce en una asincronía entre el sonido y la imagen (las voces en *off* que se superponen con imágenes de diferentes temporalidades, donde lo narrado por dicha voz no coincide con aquello que aparece en el encuadre). Pareciera que, en los filmes de ficción sobre el exilio argentino, la posibilidad de una voz que narre desde el espacio extradiegético se torna dificultosa. Se teme que, como en cualquier otro filme ficcional, este

recurso afecte la veracidad de lo narrado. En cambio, en *Reflexiones de un salvaje*, las secuencias que introducen a los españoles que Vallejo entrevista en cámara presentan asincronía entre imagen y sonido, y lo narrado se refuerza por la voz *over* del director y por el sonido directo del relato de los miembros del pueblo.⁷¹ La inserción de este tipo de voz se combina con la voz *en off* en las transiciones entre secuencias y permite anticipar el siguiente cuadro, pero remarcando en la pantalla esos pasajes. Vallejo permite que la asincronía sea un instrumento para cuestionar formas canónicas del montaje y alejarla de la comparación con el procedimiento de plano y contraplano.

La alternancia entre la voz y el sonido en *over* con el sonido en *off* se repite, a pesar de las diferencias en las adscripciones políticas de los directores y de las formas de las ideológicas particulares en *Volver* y en *Mirta...*, así como en *Reflexiones de un salvaje* y en *Los días de junio*. Esto implica que debemos responder al interrogante de porqué el sonido está “atrasado” en relación a la acción en el filme de Vallejo y, en cambio, “adelantado” en el de Coscia y en *Los días de junio*. En este último caso, los diálogos no se anticipan a la imagen como en *Sentimientos*, sino que parecen dislocados y borrados, como si el sonido estuviese atrasado en relación a los aspectos visuales.

De la misma forma, la exclusión de la voz *en off* y de la voz *over* es notoria en *La amiga*, donde la reintroducción del pasado del relato parece haber sido cooptada por el *flash-back* en blanco y negro. En la secuencia inicial de *Las veredas de Saturno*, la ausencia de voces se suplanta por la musicalización, este fragmento que permite situar al espectador en el lugar que habita el emigrado y que no es reconstruido por medio de palabras, sino por las imágenes y la música. A pesar de que algunos diálogos explicitan los motivos del exilio, es notorio que el de Santiago es el único filme que se acerca al empleo tradicional –en la ficción y en el documental– de la voz *off* o voz *over* para ubicar al espectador en las razones del desplazamiento. Esas faltas de voz *off*, *over* e *in* abre el interrogante sobre la significación de un tipo de silencio, el de la palabra, para representar al exilio. Esta particularidad solamente en *Las veredas de Saturno* y en *El amor es una mujer gorda* colabora en la ambigüedad que el filme crea sobre el sentido del desplazamiento tanto si éste es forzado por razones políticas (se trata del exilio político o del destierro) como si es electivo (emigración laboral o si remite a la figura de la migración intelectual).

En algunos de estos filmes no hay narración en voz *over* o voz *off*: dichos recursos son reemplazados por la lectura de cartas en *over* como en *Tangos* –los familiares en Argentina le escriben a los exiliados– y en *Sentimientos* –donde ocurre lo inverso–, así como por la lectura del diario personal del padre del protagonista en *El rigor del destino*. Los *flash-back* prescinden de la voz *off* en *Tangos* y en *La amiga*. En este último filme, la ausencia de una voz que articule el lazo con el pasado de la madre del desaparecido y de su amiga íntima refuerza la ruptura con el presente. Nuevamente, reaparece aquí la importancia de un deslinde entre la voz del exiliado y su presencia corporal en pantalla; voz e imagen aseguran un vínculo o un quiebre entre pasado y presente, entre espacio

⁷¹ El uso del sonido directo se debe a dos cuestiones: Vallejo realizó una primera grabación en audio para realizar el guión y porque la forma que eligió para continuar el proyecto de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* y, al mismo tiempo, proponer el lazo entre aquello que el cineasta denomina “destierro” de dos generaciones que son la del mismo director y la de su abuelo, producto de dos procesos socio-políticos diferentes pero que tenían en común con la expulsión y asesinato de los opositores (Vallejo, 1984: 220–221).

dentro y fuera de campo. En cambio, la voz de Vallejo se imprime sobre el final de las escenas de su infancia en Tucumán, donde los diálogos resaltan la continuidad entre el pasado y el presente. Lejos están el filme de Vallejo, el de Meerapfel y el de Solanas de crear un vaciamiento del cuadro, aunque el montaje dependa de la asincronía entre imagen y sonido.

En ese sentido hay continuidad en el manejo de la autorreferencialidad, de la voz *over* y en *off*, y de la yuxtaposición entre imagen y sonido en la filmografía de Vallejo; algunos de estos rasgos son compartidos con la filmografía de Solanas y la de Santiago. Es curioso que estos tres directores sean los únicos que incorporan la narración de una voz *over* en cartas o en diarios personales, porque esto permite que no sea la voz sino la narración visual la que domina, acercándose a los “filmes *image-over*” (Naficy, 2001: 104). Los usos de la voz *off* no se encuentran en los filmes que dibujan la figura del exiliado político como lo contradicen los relatos en *off* de Mirta en el filme de Coscia y Saura. Tampoco la voz *over* está vinculada a un desplazamiento electivo como lo demuestra *La amiga* en la secuencia de la voz de Raquel mientras ella está en Berlín y María en Buenos Aires. *Reflexiones de un salvaje* es un caso en el que la voz *off* es constitutiva del exilio político, mientras que en *Las veredas de Saturno* la voz *off* y también *over* colaboran con el extrañamiento de la migración pero sobre todo con el tormento del quiebre provocado por el exilio político. La voz *off* a la que se le otorga mayor importancia en *El amor es una mujer gorda*, como en todos los otros filmes mencionados, es la del protagonista, pero el objetivo es aquí resaltar la falta de ubicuidad espacio-temporal como consecuencia de la posdictadura, aún cuando la migración de José no haya sido un exilio político.

VI.3. MÚSICA INTRADIEGÉTICA, AFECTOS Y CRONOTOPOS CERRADOS

Elegimos centrar las indagaciones sobre la asociación entre música, disforia (Nacify, 2001) y cronotopos en ambos filmes porque incluyen música intradiegética como parte de su estructura (a partir de una justificación narrativa, porque los protagonistas son bandoneonistas), y no se limitan sólo a algunas escenas y/o secuencias.

Precisamente, el lazo entre música y/o musicalización y disforia es parte de las vivencias de los exiliados en el país de residencia, y permite profundizar cuestiones largamente abordadas en los estudios sobre el exilio: la desazón, la depresión, el desamparo, el *shock* cultural, la melancolía, la aculturación y las dificultades en la adaptación por los diferencias ideológicas de los exiliados políticos, y por sus diferentes capitales culturales y sociales, entre otras. Si bien varias de estas sensaciones y sentimientos pueden ser propias de la vida en el exilio y de migraciones no forzadas, éste no es el único factor que explica su incorporación en la producción cinematográfica ni en otras como la literatura. Se trata, en verdad, de la constitución de una configuración de significaciones del exilio que conjuga diferentes tipos de cronotopos, el de la transición, el del exilio, el del idilio, el de la modernidad, el cronotopo de la tierra y /o país de origen o “*home chronotope*” (Nacify, 2001). En nuestros filmes, se construye una configuración específica sobre el exilio y la música resalta la disforia y conforma tópicos, mitos, concepciones de espacio-temporales e ideales que forman parte de los cronotopos cerrados. En el conjunto de filmes que analizamos, la territorialidad, las raíces y la geografía forman parte tanto de las estructuras abiertas como de las cerradas.

En *Tangos*, se destaca el concepto de *tanguedia* que, aunque es el fundamento para el cronotopo cerrado, constituye, a su vez, el soporte para el anudamiento entre imagen, palabra y sonido antes que la mera yuxtaposición entre sonido e imagen.

“La primera condición de la ‘tanguedia’ era la de transgredir y mezclar constantemente los géneros y los lenguajes. Esta intención de romper sistemas; de mezclar cartas; claves e imágenes ya me venía desde *La hora... o Los hijos...*, pero ahora el elemento musical era tan esencial que formaba parte de la estructura misma. Por eso es que *Sur* es contrapartida y continuación de la ‘tanguedia’, en una concepción más dramática e intimista, donde la música, también juega un rol protagónico” (Solanas y González, 1989: 177).

En *Las veredas de Saturno*, Fabián toca el bandoneón en *L’Estrade* y ensaya con una grabación de “Balada para otro filme” con una orquesta. A diferencia de *Tangos*, el de Santiago es un filme con largas secuencias de ejecuciones musicales. La música del bandoneonista no consiste en meras irrupciones, como las de Juan Dos en el filme de Solanas, sino que, en *Las veredas...*, pueden estar presentes aunque no tengan justificación narrativa específica. En las secuencias en las que Fabián está interpretando tangos, la cámara se fija en su imagen; hay una sola secuencia en la que se aparta de él para hacer un *travelling* que muestra a sus amigos emigrados y a su esposa francesa entre los asistentes. Remarcar el conocimiento musical y utilizar a un músico como actor es la decisión de Santiago, inversa a la de Solanas: “...en este caso particular, el hecho de que actor no sepa tocar el bandoneón queda evidenciado por el propio film, en el propio film, como una carencia” (Beceyro, 1997: 53).

Para Solanas, la música es una forma de narrar el exilio político, para Santiago la música se interpenetra con diferentes tipos de migraciones, incluido el exilio político. En el primer caso, la música está al servicio del exilio; en el segundo, se explora el borde del arte que destina a la emigración. En este marco, en *Las veredas de Saturno*, el afecto es la pasión por una ciudad y por la música, mientras que en *Tangos* es la desazón y la aflicción por los proyectos políticos truncados, la disforia por la inadaptación al país de recepción. Ambición, expectativas de triunfo, nostalgia y pérdida de los ideales autorizan la inclusión de la música dentro de acción narrada en los dos filmes. El cronotopo cerrado es el de la tierra origen en *Tangos*, que es también la “patria chica”, en *Las veredas de Saturno* la música es lo que mantiene a Fabián fuera de la demencia absoluta.

La música marca el ritmo del filme, le agrega una cadencia y le otorga otra dimensión afectiva. En *Tangos...* y en *Las veredas...* señalamos cómo la música es esencial y nos permite afirmar que la presencia del cronotopo cerrado es crucial, en particular, a partir de dos de sus componentes: la remisión nostálgica a la tierra de origen y el tono melancólico que adquieren los filmes.

VI.4. MÚSICA EXTRADIEGÉTICA Y NOSTALGIA

Retomaremos aquí el film *Tangos* para dar cuenta del uso de la música extradiegética. Este tipo de música se anuda con la nostalgia como un elemento que es parte de una representación recurrente del exilio y del sujeto exiliado. También en otros filmes como *Volver*, *Mirta...* y *La amiga*, el uso

del tango dentro de la diégesis parece ser una constante para remarcar la desazón, el desamparo, la soledad, la añoranza y la aflicción por la lejanía.

En realidad, tangos como “Volver” y “Anclao en París” –aunque Solanas los utiliza para reforzar la disforia y la nostalgia–, forman parte del repertorio de temas sobre la partida y las migraciones de distinto tipo, hasta el tema de la inmigración europea en “La galleguita” o en “Madame Ivonne” que no fueron usados en ninguno de los filmes, aunque éstos vinculen exilio e inmigración hacia la Argentina. El tango “Volver” tiene, además, un fuerte vínculo con los filmes de Gardel, los de Hugo del Carril y con la presencia de otros tangueros en el cine argentino. En tanto, “Anclao en París” de Enrique Cadícamo y Guillermo Barbieri aparece también en el ya mencionado filme *Tres argentinos en París*, que no tiene ningún vínculo con el exilio, excepto que se considere a las migraciones laborales una forma de exilio. En todo caso, la lectura de “Volver” como ligado al exilio político depende de acontecimientos e interpretaciones posteriores y no de su letra.

En *Sur*, a diferencia de *Tangos*, “su división en cuatro partes o cuentos es de carácter operístico como en *Tangos. El exilio...* El film se abre con el tango *Sur*, suerte de obertura típicamente teatral, y se cierra con un preludio final, un tango *Sur* al revés, *Vuelvo al Sur*. El tango es del que vuelve a reencontrar el amor” (Solanas y González, 1989: 177). Algunas letras fueron escritas específicamente para este filme, mientras que, en *Sur*, Solanas sólo recurre a tangos ya existentes, porque considera “que expresan un sentimiento de cada parte” por oposición a los “tangos narrativos” de *Tangos* (Solanas y González, 1989: 177). En cambio, Solanas considera que en *Sur* los tangos son “puntuaciones evocativas o contrapuntos musicales al drama” (Solanas y González, 1989: 177). Sin embargo, el contrapunto orquestal en *Tangos* llega a producir “imágenes–visiones” (la aparición de la madre de Juan Dos; los recuerdos de María de su padre en *flash back*) e “imágenes–sonidos” (la escenificación de la violación de un miembro del ballet –interpretado por los miembros de Núcleo Danza–; María cantando en la secuencia inicial del filme).

En *Mirta...de Liniers a Estambul*,⁷² un tango en sueco irrumpe entre la secuencia del primera conversación de Mirta con Kemal (quien luego se convierte en su marido) y otra que es metonimia del recorrido de Mirta (las calles de Estocolmo, sus edificios antiguos y la cercanía del mar) para regresar, luego, al escenario de una secuencia anterior, que tiene lugar en el departamento de Mirta y Enrique. En este filme domina la música instrumental; en las canciones, se resalta la dificultad de ubicar el origen y la relación estereotipada con la nacionalidad para fracturar el concepto de cronotopo cerrado. En otra secuencia del encuentro entre Mirta y Kemal, la música instrumental acompaña a los personajes que se ven en el cuadro, aunque no hay ruido ambiente ni diálogos. Lo mismo sucede en la escena del encuentro sexual entre ambos y, aunque se diferencia de la de Enrique (quien, solo en su departamento, adivina la infidelidad de Mirta), la misma música une ambas secuencias, como si se tratase de quebrar, a través del sonido, la noción misma de se-

⁷² En el filme de Coscia y Saura la composición musical es de Leo Sujatovich, los arreglos y la producción musical son de Oscar Cardozo Ocampo. La música y la letra del tema musical que funciona como *leitmotiv* es también de Leo Sujatovich. La música instrumental no podía ser una excepción: el bandoneón está a cargo de Carel Kraaventhof, el piano de Paul Michael Brugee, la viola de Hilka Jelsma, el contrabajo de Gustavo Lorenzati y la trompeta de Ron Limberg.

cuencia (cambio de escenario y de tópico o tema) y la de escena (una misma locación, acciones con vínculo temático común, o bien, con el mismo tópico). Asimismo, la imposibilidad de ubicar la nacionalidad, género y procedencia de algunas melodías o canciones es evidente, por ejemplo, hay una canción que parece española cantada en sueco y acompañada por guitarra y castañuelas. En otra escena, una canción (presumiblemente, en sueco) acompaña el recorrido de las imágenes por las calles de Estocolmo.

El tango tampoco está ausente en el filme: en la ya referida escena de la primera conversación entre Mirta y Kemal, él identifica a la Argentina con el tango porque en “Turquía se lo usa para los casamientos”, porque se lo considera “alegre”. *La Cumparsita* es el tango que suena en el mecanismo de una caja musical accionado por Kemal, en una versión que, por los tonos agudos y los instrumentos poco ortodoxos, es distorsionada. En este mismo escenario, el diálogo los dos personajes excluye el ruido ambiente y cualquier otro tipo de sonido, excepto sus voces y ese tango.

En *Volver*,⁷³ a diferencia de lo que ocurre en *La amiga*, el tango es instrumental, como en *Las veredas de Saturno*,⁷⁴ aunque se trata de música original de Astor Piazzolla para el filme. Uno de sus temas irrumpe junto con los créditos del filme, acompañando al protagonista recién llegado al país, quien pasea por la calle Corrientes y cena en el restaurante Chiquilín; el fin del tango y de los créditos lo dicta la imagen, porque el emigrado mira al obelisco y se sobreimprime el título “Volver”. La música se reúne con el cronotopo cerrado del hogar y del país de origen, celebración de una nostalgia estereotipada. Otra marcación tiene el tango en el filme de Hugo Santiago que define el ritmo de los *travellings* laterales, hacia delante y hacia atrás en *El Marne* y *Maipo* de Eduardo Arolas, así como en las secuencias en las que el tango cede ante Bach.

En *La amiga*, el tango “Quedémonos aquí” de Héctor Stampone y Homero Espósito es uno de los pocos ejecutados por una voz femenina. Esta es la música extradiegética que acompaña a las tomas de Raquel, y se encuentra en el avión que la lleva al exilio en Berlín. El tango reaparece como música ambiente en una escena casi ominosa en la que María está con su familia en un restaurante, pero su volumen lo vuelve casi irreconocible y está sincronizado con el momento preciso en el que la protagonista dirige su mirada a uno de los secuestradores de su hijo, que está sen-

⁷³ La música original de este filme es de Astor Piazzolla. La única canción del filme, que no tiene nombre, es de la autoría de Rudy L’Scala e interpretada por Stella Mc Nichols; la dirección de sonido es de José Gramático y la compaginación es de Danilo Galasse. A pesar de que Lipszyc contó con la asistencia de Ricardo Wüllicher (ya exiliado) como asesor fílmico, éste dejó pocos trazos de su cine en *Volver*; en realidad, se destaca más la escritura del guión, a cargo de Aída Bortnik.

⁷⁴ La música es de Eduardo Arolas y del actor protagónico, Rodolfo Mederos. Se incluyen los temas: *Sabat Mater* de Giovanni Pergolese, *Fuga* y *Partita* de Johann Sebastian Bach y los tangos de Arolas son *Maipo* y *El Marne* interpretados por Aníbal Troilo y Roberto Grela (Oubiña, 2002: 124). El filme incluye la *Balada para otro filme* (sin asignación en los créditos) que es el tema que Mederos y la orquesta tocan durante la secuencia en el estudio de grabación y es el único de los filmes estudiados que, como todos los de este director, tiene un *régisseur* general. En lugar del tango, Santiago utilizó la milonga en *Invasión* de Aníbal Troilo y Jorge Luis Borges, interpretada por Ubaldo de Río y Roberto Villanueva. En ese primer filme, la banda de sonido tenía mayor jerarquía frente a la música, en parte por cuestiones argumentales, ambas a cargo de Edgardo Cantón, y en contrapunto con la fotografía de Ricardo Aronovich.

tado a unas mesas de distancia. Sin embargo, no se trata de una anticipación, una fracción de segundos separan esa mirada de la afirmación de su otro hijo: “son los que se llevaron a Carlos”.

En los filmes estudiados, la relación entre exilio y tango está a destiempo, porque ni en los años ochenta ni en los setenta hubo auge ni consolidación de la renovación del tango, ni de la fusión de éste con el jazz. Dicha fusión es la que representa Piazzolla y constituye una referencia permanente en los filmes sobre el exilio. Si bien los músicos de cine y compositores más prolíficos y solicitados por el cine nacional durante el primer gobierno democrático no eran especialistas en tango (por ejemplo, José Luis Castiñeira de Dios y Luis María Serra, quienes se ocuparon, respectivamente, de *El rigor del destino*, *La amiga* y de *Los días de junio*), es imposible desviar la escucha del lazo oscuro y profundo que ciñe la música de Piazzolla, original o imitada, al exilio, y que es parte de algo más que de una memoria social compartida por directores argentinos (exiliados o no).

Con respecto a otros géneros, en *El amor es una mujer gorda*, el tango deja el paso a la revalorización de Billie Holiday en la primera secuencia del filme. Se escucha *Good Morning Headache* desde el inicio del filme hasta que José posa como la estatua de la libertad de los Estados Unidos en medio de un basural, donde un equipo binacional filma la *pobreza argentina*. La canción de la cantante de blues se quiebra como un disco rayado, mientras el protagonista levanta a uno de los chicos de la calle que está en el basural y espeta críticas al equipo extranjero: “todavía está tibio [...] Yanquis go home”.

En tanto, el rock tiene una ausencia marcada en el conjunto de filmes estudiados y en la producción de este período que aborda temas ligados a la última dictadura y sus consecuencias. Una excepción la constituye *El amor es una gorda*, en el que la banda sonora introduce dos temas de Pescado Rabioso: “Como el viento voy a ver” y “Credulidad”. Otra es la canción principal de *Mirta... de Liniers a Estambul* identificada como el “tema principal” del filme, pero sin título, y cantada por Sandra Mihanovich. Son escasos ejemplos de música contemporánea con el tiempo narrado o con el periodo en el que se produjo el filme.

Entonces, desde el punto de vista musical, el tango de los años 20 y 30, la renovación del tango entre fines de los años 50 y mediados de los 60, la música instrumental y de orquesta, y la musicalización vinculada a la historia de la transición y el primer gobierno democrático tienen más peso que temas musicales más ligados a la militancia política y a la cultura contestataria con la que posteriormente se identificó al rock y al pop nacionales.

Procedimientos dispares como los usados en *Reflexiones*, *Sentimientos*, *Tangos* y *Los días de junio*⁷⁵ llevan a alimentar un destiempo entre imagen y sonido, en el que la música puede ser reinte-

⁷⁵ Fue musicalizado por Luis María Serra –el único que figura en los créditos en este rubro–, quien realizó las partituras a partir de ideas de Fisherman. Frente al relativo silencio de este filme, Fisherman se valió de cánticos de multitudes, Vivaldi, Piazzolla, Beethoven, Chopin, Schönberg, Debussy, Ravel (por mencionar sólo algunos) y mezclas de música de cámara y de orquesta en *La pieza de Franz* (1973) para quebrar las jerarquías en consonancia con la interpretación del período histórico. La innovación y la experimentación en la música y en la banda de sonidos fueron constantes en el cine de Fisherman desde su primer filme hasta en el episodio “Los pocillos” del filme colectivo *Las sorpresas* (1975). Esta producción adaptó algunos cuentos del libro *Montevideanos* de Mario Benedetti basada en el libro de Manuel Mujica Láinez y fue el filme anterior a *Los días de junio*. El sonido de este episodio fue trabajado en

grada a la diégesis (*Tangos*, *Las veredas de Saturno* y *Sentimientos*), o bien la voz es el puente sonoro entre secuencias, que permite que la imagen se retrase en relación con la acción visual (*Los días de junio*, *Amigomío*, *La amiga*, *Reflexiones de un salvaje* y *El amor es una mujer gorda*)⁷⁶. A pesar de que en el filme de Fisherman la música produce una sensación de totalidad, y los diálogos y fragmentos de los noticieros en la banda sonora ocupan un segundo o tercer plano, para reforzar el clima opresivo de 1982, Fisherman no experimentó con la música, la musicalización y el *collage* entre imagen y sonido como en sus filmes anteriores.

La orientación está marcada por una concepción de la música en el cine y también por una del exilio: “existe una cierta opinión, aberrante desde mi punto de vista, aunque muy extendida. Es la que pretende que la música de una película es buena si no se la oye, la fotografía lo es si no llama nuestra atención y la puesta en escena si no se repara en ella” (1985: 203) –como ya lo había advertido Eisenstein luego de filmar *Iván el Terrible* en color. Fisherman no es un director que pudiera seguir el regodeo por la sincronía y el paralelismo entre lo visual y lo sonoro como lo hizo en *Los días de junio*. Al respecto, afirmó el mismo director:

“Abandono la experimentación en la medida en que éste [*Los días de junio*] no tiene el carácter de ruptura que tuvo mi primer film” y, al mismo tiempo, aseveró que: “para mí el cine siempre es experimentar, en tanto sea riesgo. Desprecio el cine seguro, el cine melodramático, consolador, donde el mundo está dividido en buenos y malos para dejar feliz al espectador [...] Tenemos que cambiar los códigos” (citado en Tirri, 2001: 48–49).

A partir de la relación entre música y diégesis; podemos señalar tres subgrupos: en el primero, la música está integrada en el mundo ficcional, como en *Tangos* y en *Las veredas de Saturno*; en el segundo, compuesto por *La amiga*, *Los días de junio*, *Volver*, *El rigor del destino*,⁷⁷ *Reflexiones de un salvaje*⁷⁸ y *Los días de junio*, la música es extradiegética; en el tercero, la música se incluye sólo en determinadas escenas, como en *Mirta...* y en *El amor es una mujer gorda*.

dos bandas y en casi tres planos y los diálogos fueron grabados en estudio, no en directo. La música en este caso fue del jazzista argentino Baby López Furst que trabajó en musicalización de spots publicitarios (Tirri, 2001).

⁷⁶ El filme de Agresti fue musicalizado por Paul Michael van Brugge, el sonido es de Colin Mc Clure, y la grabación y mezcla de Tjeerd Van Zanen.

⁷⁷ Este filme de Vallejo fue musicalizado por Luis Castiñeira de Dios y utilizó la voz y piano de Susana Lago, al igual que en *La amiga* y en *El exilio de Gardel*. La música de cámara fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Santa Fe bajo la dirección de Reinaldo Zemba y en la banda sonora participó el Coro Polifónico de Santa Fe dirigido por Francisco Maragno. En este filme la música fue compuesta por Castiñeira de Dios, aunque hay interpretaciones de temas flamencos a cargo de Pepe Alonso y su Compañía, y se utilizaron otros instrumentos de viento, cuerdas y percusión: guitarra, clarinete, corno, xilofón, la percusión ejecutada por Domingo Cura y el acordeón por Alejandro Dolina. Esto indica que la banda sonora combina varios planos y es posible que haya sido grabada en más de una banda para otorgar profundidad emocional y simultaneidad espacio-temporal a la narración.

⁷⁸ La música de este filme de Vallejo es de Chango Farías Gómez, el director sigue la línea del denominado “cine de intervención política” opta por el folklore, o bien, por un intérprete o autor identificados con las canciones de protesta.

En el primer grupo, la música depende del argumento y de la sucesión de las acciones, como si no pudiese estar incorporada al exilio en tanto mera rememoración de los personajes, por lo que luego se incorpora al espacio de lo visto por el espectador. Pareciera que puede haber, con mayor frecuencia, “música *in*” o “música *over*” antes que “música *off*”. Uno de los pocos filmes en los que se hace presente este recurso es en *El amor es una mujer gorda*. En el film de Agresti, si el cronotopo cerrado se reconoce por la nostalgia de los exiliados y emigrados forzados hacia el país de origen, el tango y la mayor presencia de la música extradiegética junto con la ausencia de las canciones de protesta lo refuerzan, pero también en *Volver* donde la secuencia del recuerdo de la juventud idealista del personaje está acompañada por “La Cumparsita”. Es muy probable que la recurrencia del tango y su asociación con el cronotopo cerrado se expliquen porque este género musical es una barrera que diferencia grupos y subgrupos; también es un homogeneizador cultural frente a diferencias de clase, etnia y género sexual dentro de la Argentina.

La música coadyuva en la constitución de los puntos de vista que el filme privilegia pero, excepto en *Tangos*, los exiliados no son el foco de la narración al ejecutar un instrumento ni al hablar de música. En la primera secuencia de este último filme, el protagonista está dando un concierto en un pequeño local, junto a su orquesta, pero no parece disfrutar su virtuosismo; antes bien, la música le permite mantenerse encerrado en sí mismo, taciturno y melancólico. Esta característica propia del cronotopo cerrado refuerza la nostalgia por el hogar/patria, en la que retornar es como volver a Saturno, porque –como lo dicta este tipo de cronotopo– nada debería haber cambiado en el país de origen; se trata de un ejemplo del cronotopo de la tierra origen (Naficy, 2001: 187). Pero los sonidos de una lengua y la música colaboran en la rememoración del país de recepción: por ejemplo, algunos que el nieto del Cacique recién llegado de España recuerda, en especial algunos sociolectos y las canciones que escucha en *El rigor del destino*.

La disforia aparece tempranamente en los filmes argentinos producidos en el exilio –como *Reflexiones de un salvaje* finalizado en 1978 y *Tangos*, estrenado en 1985–, aunque también está presente en los filmes de cineastas alejados del compromiso político con estas organizaciones como David Lipszyc, quien filmó *Volver* en 1981. Así como la nostalgia tampoco es exclusiva de un posicionamiento político e ideológico como lo demuestran filmes realizados ya en democracia, como *Los días de junio*. De hecho, la nostalgia y la disforia se articulan con la autocritica y la crítica en el sonido de los diálogos, en la música y en el ruido ambiente de los filmes. En *Mirta... de Liniers a Estambul*, el compañero de Mirta es el que extraña el hogar, su lugar y su país, pero ese echar en falta de la disforia se sitúa en el espacio de un territorio ajeno, que es el cronotopo del país de origen imaginado (Naficy, 2001: 153). Lo mismo le sucede a Carlos en *Amigomío* y a Fabián en *Las veredas de Saturno*; en cambio, para José en *El amor es una mujer gorda* y para Mirta en *Mirta... de Liniers a Estambul* el hogar y el país de origen son una prisión. La sonorización no siempre resalta la visualización de la nostalgia, no simplemente por la ausencia de música sincrónica y en paralelo a las rememoraciones, sino por la falta de ruidos y sonidos “de fondo” –fuera de la diégesis–. Algunas veces los sonidos ambiente –dentro de la diégesis– todavía están ausentes, aunque esta estrategia para potenciar el dolor no sea tan común, lo cual puede encontrarse en algunos fragmentos de *Amigomío* y *El rigor del destino*.

En *El amor es una mujer gorda* y, en menor medida, en *La amiga*, la disforia es intensa. Precisamente en ese último filme. Raquel, la amiga exiliada, personifica la distopía y María, la madre del muchacho desaparecido, lucha contra la disforia. En el filme de Agresti, hay en algunas escenas una separación entre sonido e imagen e imagen y musicalización, como si el paralelismo no fuese suficiente para que los sonidos musicales trabajen como contrapunto o comentario de la historia relatada, “porque la música puede asumir también la función cinemática de acentuar discretamente algunas implicaciones de aquellas tomas fílmicas” (Kracauer, 1989:184).

En otras ocasiones, en *El amor es una mujer gorda*, la disforia, la frustración y la renegación del personaje hacen que el montaje se lentifique: por ejemplo, en la escena en la que José está en la cama con una mujer que desearía que fuera Claudia, o bien, en otra secuencia en la que recorre su barrio, en ruinas, con casas precarias de chapa y una tipología de personajes estereotípicos de los porteños, José llega solo a su hogar y nuevamente, sus acciones y la musicalización parecen detenerse. Se trata de “escenas con ritmo decreciente” (Balázs, 1985: 90) que incrementan la tensión dramática, provocando en el espectador una sensación de ahogo que refuerza la disforia del personaje. De esta forma, la música otorga continuidad al relato como si fuese homogéneo antes que resaltar una escena o secuencia específica. En cierta manera este procedimiento no está alejado de *Amigomío* ni de *El rigor del destino*.

Existe una diferencia notoria de estos tres filmes (*El amor...*, *Amigomío* y *El rigor...*) con respecto a *Mirta... de Liniers a Estambul* que, aunque trabaja con insistencia la asincronía entre imagen y sonido, tiene una canción como leitmotiv (un recurso menos arriesgado). Otra distinción entre el filme de Agresti y *Amigomío* es que, mientras en este filme la música instrumental acompaña los *flash-back* de las protagonistas, remarcando el traspaso espacio-temporal, las remisiones al tiempo pasado de la desaparición, de la infancia o juventud no aparecen en *flash-back* ni la música está en paralelo. En el filme de Meerapfel, la sincronía entre imágenes del pasado y música naturaliza el procedimiento frente al espectador, remitiendo a la cuestionable cuarta pared, “focalización cero” o “invisibilidad” del cine comercial y clásico (Genette, 1989; Jost y Gaudreault, 1995: 139). La disforia y la distopía en *El amor una mujer gorda* están amparadas por saltos temporales e irrupciones de sonidos. Aún así, ambos filmes tienen en común que las secuencias con música extradiegética mantienen cierta contigüidad, conforman musicalmente otro espacio diegético dentro del filme, que integra a los *flash-back* como intertexto.

En cierta medida, es curioso que la música de otros países de América Latina o aquella que se emparentó con la de otras regiones de la Argentina, apenas aparezca en *Mirta... de Liniers a Estambul* (el carnavalito tanto argentino como boliviano tocado por los exiliados como “changa” en un subte sueco), en *El rigor del destino* y en *Amigomío*. Si en el primero predominan los sonidos y la música del norte argentino (Tucumán) en el otro filme la música del ritual quechua a la Pacha Mama y del Carnaval boliviano o la Diablada, así como las cholas pueblan de cierto exotismo al filme pero, al mismo tiempo, le otorgan una noción de “latinoamericanismo” ausente en otras producciones de directores como Vallejo y Solanas.

En *Las veredas de Saturno*, el sonido –a través de la música– está en primer plano y el punto de vista no es el de Fabián, sino el del enunciador del filme, cercano a la “focalización cero” identificada

con el “gran narrador” o no ‘focalizado’, como un narrador omnisciente (Genette, 1989) o bien como “ocularización cero” (Gaudreault y Jost, 1995: 143). La música no es aquí comentario azaroso, sino que, al ocupar la mayor parte del cuadro, parece dejar los aspectos visuales en un segundo plano. En la secuencia en la que ensaya la orquesta, la música puede suspender el tiempo y el espacio del exilio (identificado con lo visual); algo semejante ocurre en la secuencia en la que Mirta, caminando por un parque nevado en Estocolmo, no escuchará el tango cantado en sueco, sólo disponible para el espectador, aunque en este caso, la ocularización cero se combina con la música ubicada en el espacio extradiegético, por lo que se trata de la “auricularización cero” (Gaudreault y Jost, 1995: 146).

En *Amigomío*, el metraje coincide y la música casi lo ilustra, en especial en algunas escenas: la llegada de Carlos y su hijo a una precaria estación terminal de ómnibus en Bolivia, una de sus primeras zonas de pasaje hacia su destino final en Ecuador. En esta escena, el ruido de ómnibus, los tañidos de la campana de la iglesia y los diálogos de los transeúntes no llegan a ubicarse en segundo plano, excepto en contadas ocasiones en las que hay un diálogo entre los dos protagonistas. Aún así, el volumen de estos ruidos y sonidos apenas desciende, ni siquiera se destaca la diferencia. Bolivia como espacio territorial es presentada como caótica, luchadora, en decadencia y pobre. Estos atributos son generados por elementos visuales y sonoros tales como manifestaciones, el caos de paseantes apresurados y temerosos, la falta de servicios de transportes eficientes y la presencia amenazadora, profusa y constante de fuerzas armadas y de seguridad de todo tipo. La música, en su mayor parte instrumental, acompaña en muy pocos momentos la sensación de desamparo, el peligro y la inseguridad que viven los personajes. Meerapfel utilizó en este filme instrumentos autóctonos que evitó antes en *La amiga*; así, en *Amigomío*, el sonido de la quena introduce pequeños quiebres en la música instrumental que no es la de Gieco y que domina el filme y que tiene una sola aparición en los créditos.

La musicalización escueta está en sincronía con las imágenes de nostalgia y soledad, o con las rememoraciones que Carlos tiene sobre su padre. Son casi ensoñaciones y funcionan como “elipsis abruptas”, la voz del padre está incluida en el *flash-back* o en la imagen onírica. Priman los ruidos de armas, motores, gritos de personajes, sonidos de pisadas o corridas de autos en marcha, o el bullicio de calles estrechas con demasiados transeúntes. El traspaso de una toma a otra está incluso marcado por un elemento visual: un cielo rosado y violáceo es la imagen que da inicio a esa música. Luego, el plano pasa al interior del autobús donde se encuentran Carlos, Amigomío y los militantes; éstos lo interrogan sobre su participación política y, aunque la iluminación es escasa, la misma música continúa, pero esta vez en segundo plano, y recupera su volumen inicial hacia el final de la conversación cuando los viajantes se acercan a la frontera peruana donde permanecerán circunstancialmente los dos protagonistas. En este caso la música no es el “sonido emotivo dominante de fragmentos o secuencias: en esta secuencia de *Amigomío*, hay asincronía entre imagen y sonido aunque no se utilice el montaje tonal en sentido estricto. La nostalgia por el país, los ideales, una visión estereotipada del lugar de origen, el cronotopo cerrado de la tierra natal, coincide con las opciones musicales. En ese sentido, esta musicalización es cercana al “montaje tonal” (Eisenstein, 1985: 75) y los sonidos instrumentales extradiegéticos parecen casi extemporáneos, aunque no se oponen al estado emocional de Carlos ni al general del film.

En el inicio de *Amigomío*, la música extradiegética es sincrónica a las filmaciones de los padres de Carlos en el barco que los lleva a la Argentina, y otra filmación de una marcha donde están la madre de Amigomío, “la negra”, Carlos y el niño acompañados por varios militantes con pancartas. Esta secuencia resalta del resto del filme por la sincronía entre lo visual y las imágenes y porque la musicalización opera como acompañamiento de un clima emocional no obturado por la tristeza ni el dolor. Estos sonidos y su relación con los planos hacen que la música cumpla con el rol de comentario porque “la música puede llegar a mantener a flote ciertas imágenes que están a punto de ser ahogadas por las palabras” (Kracauer, 1989: 183). La partitura del filme de Meerapfel tiene una preponderancia que luego va perdiendo, al ser interrumpida por las escenas de la vida cotidiana entre padre e hijo, que denotan la ausencia de la madre. Carlos no sabe cocinar, y escuchamos sus parlamentos y ruidos en la cocina antes de que aparezca un plano de cuerpo entero; esos sonidos reemplazan a la música, su ausencia los remarca como si, a pesar de todo, hubiese silencio.

Las filmaciones de los padres de Carlos y de la nueva familia se suceden en diferentes tomas, pero este efecto de alternancia del montaje también depende de la música que abarca, al igual que estas imágenes, desde la presentación inicial de los créditos del filme hasta que el punto de vista se transforma en subjetivo, adoptando nuevamente el lugar desde el cual Carlos y Amigomío están mirando esas viejas filmaciones de la militancia juvenil de Carlos y su compañera. La música, el tiempo y el espacio anteriores desaparecen en sincronía con esas imágenes gracias a una elipsis que los traslada espacio-temporalmente, pero que, conjuntamente, modifica el sonido: la música nostálgica y melancólica de un piano abre paso a los ruidos del vehículo y cánticos a favor de un equipo de fútbol –en primer plano sonoro–, así como a los diálogos entre los pasajeros del colectivo, entre el chofer y un vendedor ambulante en segundo plano, y la charla entre padre e hijo casi en tercer plano.

En las siguientes tomas, la música reaparece como anticipación del peligro –recurso tradicional en cine– ante la irrupción de un grupo de tareas; por medio de una sinécdoque vemos las piernas que suben las escaleras, escuchamos gritos, disparos de armas o bombas, insultos y ruidos de vidrios rotos, pero no podemos ver las fuentes de los sonidos (se trata de sonidos *over*). La disforia se transforma aquí en la simbolización del encierro y en la nostalgia por el lugar de origen. La secuencia continúa en una pesadilla, con la música de un piano en la que el padre de Carlos lo obliga a caminar por un bosque oscuro, acompañado tan sólo con una linterna. En esta nueva incorporación la música se modifica, es esta vez más melancólica, aunque también provoca temor. A pesar de ello, no hay sincronía absoluta entre el espacio del sueño y la imagen de Carlos y Amigomío abrazados en una misma cama, como si historia y relato pudiesen separarse para señalar un espacio heterodiegético en el que uno de éstos está formado por sueños, recuerdos y rememoraciones traumáticas. Lo interesante, hacia el final de esta secuencia, es el *raccord* que articula imagen y sonido, porque la voz de niño de Carlos no se ve en pantalla y la siguiente toma brinda continuidad por medio del primer plano del rostro de Amigomío, que le hace una pregunta a su padre. Las voces de los personajes son continuas, se trata de un *overlapping* del tipo de sincronización imagen-sonido, pero el resultado es la voz de estas dos infancias como un solo cuerpo, como si las identidades se confundiesen y la historia fuese mera reiteración, indicios que, nuevamente, remiten al cronotopo cerrado.

Es curioso que, a pesar de los recursos narrativos poco osados de este filme, en esta escena aparezca nuevamente el cuestionamiento de la militancia y del tipo de compromiso con ésta que tuvo Carlos, a diferencia de su mujer. Es difícil que Carlos como exiliado revista la categoría de “ni”, de exiliado económico o del miedo, pero lo llamativo sería que por la consanguinidad su hijo recupere para sí el sentido político del exilio, como si una pareja o compañero no fuese parte de una familia y de los amigos y personas cercanas, aunque no compartan la misma carga genética.

VI.5. SONIDOS EXTRADIEGÉTICOS Y DISTOPÍA

Los sonidos extradiégeticos pueden incluir la música en sincronía o en asincronía. El primer caso es el más usual; el segundo permite asociarse con el montaje contrapuntístico de forma que éste incluya el contrapunto entre imagen y sonido. Si se considera que la narración es extradiégetica, los recursos y procedimientos elegidos por cada director y los efectos creados en cada filme ayudan a diferenciar aquello que está en el espacio del cuadro, en el del campo–contracampo y en el fuera de campo: lo que imaginamos como continuación del campo. Los sonidos o la música extradiégetica configuran el campo–contracampo como vínculo espacio–temporal y permiten que creamos el fuera de campo. Los sonidos extradiégeticos en sincronía no siempre son problemáticos, porque “no siempre prestamos especial atención a los sus aspectos visuales a la realidad y al filme como tal. Lo cual no contradice la experiencia según la cual, en las películas, los ruidos, con frecuencia, aumentan más que disminuyen el interés del espectador por las imágenes sincronizadas” (Kracauer, 1989: 183). En los filmes que analizamos, el uso de sonidos extra e intradiégeticos y de la distopía dependerá de las concepciones cinematográficas, políticas e históricas de cada director, pero sobre todo de la noción del exilio y del exiliado representada en el filme. En este sentido, *Mirta... de Liniers a Estambul*, *El rigor del destino*, *La amiga*, *Amigomío* y *Las veredas de Saturno* contribuyen a la formación de una maquinaria figurativa acerca del exilio.

La música extradiégetica en *Mirta... de Liniers a Estambul*, en la secuencia inicial del filme, no deja de ser un recurso convencional y reiterado: las tomas de las calles de Estambul y los diálogos de sus habitantes están acompañados, a un nivel menor, por la música extradiégetica –una suerte de *leitmotiv* del film–; en las primeras tomas, esa música aparece en primer plano aunque sea extradiégetica, porque la fuente de sonido y su justificación narrativa no forman parte del relato. A pesar de que el bullicio de los negocios, del tránsito y los paseantes aumenta en forma paulatinamente su volumen, la melodía inicial sólo desaparece cuando se introducen los diálogos que permiten la presentación de Mirta y Kemal. Esas tomas son breves; la misma música se sobreimprime sobre los diálogos, relegándolos a un segundo plano en la diégesis; la clave para este recurso está dada por una línea del diálogo que es parte del título del filme: el marido de Mirta señala que el viaje transformador es el “de Liniers a Estambul”.

En la siguiente secuencia, la música vuelve a modificarse, otra vez se ubica en el espacio extradiégetico y es el “puente sonoro” que indica una traslación temporal al pasado de Mirta en Liniers, en una escena urbana semejante a aquella que presenta a Estambul. La musicalización opera como elipsis temporal y espacial reforzada, a su vez, por el segundo rótulo del filme que indica

ciudad y año (1975). La desaparece del espacio audible solamente cuando la cámara detiene su panning por las calles de Liniers. Entonces, los “puentes sonoros” –ya sean canciones o ruidos– son frecuentes en el filme de Coscia y Saura: por un lado, incrementan el “efecto dramático” de la acción narrada en las imágenes; por el otro, remarcan la naturalización del sonido sincrónico, pudiendo ubicarse unos breves segundos en los que hay asincronía entre el sonido y la imagen. Este elemento remite a la noción de “distopía”, señalando la desilusión y caída de la militancia y del cine de género, y el de denuncia como grandes relatos.

La forma en la que el silencio es empleado en *Sentimientos* también refuerza el quiebre utópico, al tiempo que expone el peligro vital a los que están sujetaban sujetos los militantes del peronismo (aunque el vínculo entre el peronismo de izquierda y las organizaciones armadas y las que no “pasaron” a la clandestinidad es ambiguo). Luego de la “aparición” en la facultad de un compañero que había sido secuestrado por las fuerzas militares con la pretensión de señalar y marcar a otros compañeros de militancia, el personaje llamado Raúl advierte a Enrique del peligro. Las escenas siguientes están conformadas por tres tomas, dos de ellas iguales, en las que Enrique corre por un pasillo oscuro de la facultad para escapar de los militares; no hay en ellas sonido ni ruido ambiente, los pasos del protagonista son sordos. El ruido ambiente reaparecerá en la toma en que este personaje sale al pasillo y corre por una galería; los únicos sonidos ahora serán los de sus pasos, eliminando otros del ambiente. Esos ruidos de pasos, aunque podemos identificar su fuente intradiegetica, parecen indicar que el sonido está “fuera de campo”: la dictadura y la persecución política son silencio, una explicitación de la distopía.

Entonces, esta última noción no siempre se asocia con los sonidos o musicalizaciones extradiegéticos, pero sí con la variación de sonidos en diferentes planos en una misma escena o toma. Para dar cuenta de ello, volveremos aquí al ya analizado filme *Amigomío*, donde, desde el inicio del viaje en tren desde la Argentina, los sonidos de los transportes, las conversaciones de los pasajeros, la música indígena y militar y los diálogos de los protagonistas aparecen en primero, segundo y tercer plano en el espacio auditivo. Esta superposición de sonidos –en su mayoría intradiegeticos, pero que se interpenetran con los extradiegéticos– se detiene en el momento en que ambos protagonistas se encuentran en Anticuyo con el “gringo”. Hay dos secuencias en las que estos tres planos sonoros son notorios: la de la espera de Carlos y Amigomío en la comisaría y la cena en un bar provinciano. En las dos primeras el sonido está en primer plano. Es una telenovela y lo que puede oírse depende de la representación visual, en segundo lugar, el diálogo de los extras y en el tercer plano sonoro el de los protagonistas. En algunas tomas, el orden se invierte, privilegiándose la audición de los parlamentos de Carlos y Amigomío, transformación que, aunque no relegue sonidos, diálogos ni ruidos al espacio extradiegético, los posiciona “fuera de campo” o “fuera de cuadro”. En general, es el murmullo de los parroquianos en la plaza en Bolivia o en el restaurante el cual no identifica su fuente, aunque no esté fuera del universo de las acciones narradas. Estas secuencias del viaje de Carlos y su hijo contrastan con la falta de ruidos y sonidos ambiente de las primeras secuencias del filme que se desarrollan en Buenos Aires, como si el sonido de la voz, de los diálogos de los protagonistas, fuese “sucio” en el viaje y “limpio” en su ciudad natal. Hay una escena en la que esta sobreposición se produce y es la que se confirma que La Negra, la esposa de Carlos y madre de Amigomío, fue capturada

y “está chupada”. La escena se desarrolla en el Tigre, donde se decide la salida imperiosa del país y, mientras Carlos y el hermano de su esposa hablan, Amigomío grita a su padre desde una lancha para llevarlo a pescar, en una enunciación acompañada por el ruido del motor y el del agua. De este modo, el sonido y la imagen se anticipan a la información del relato para indicar que Carlos y Amigomío están “guardados” y comenzaron, sin saberlo, la huida.

Más tarde, en el momento en que los protagonistas están por llegar a Potosí, escapan del ejército sin los documentos de Amigomío y suben a un ómnibus, el diálogo entre ellos es quebrado por la música, que en esta ocasión es extradiegética, pero luego se torna intradiegética. El procedimiento se repite en la toma siguiente, donde son los diálogos los que irrumpen y logran detener la música. El procedimiento no se invierte porque la música no reingresa al espacio extradiegético. Esos diálogos son imaginarios entre la figura fantasmática de la esposa de Carlos y una mujer coya. Otros diálogos semejantes son los de *Amigomío* con un gaucho fantasmal, pero se encuentran en el espacio del campo y la voz es del tipo *in*. La voz *off* sirve para marcar una dimensión del espacio diegético en la que Carlos rememora a su padre, aunque no siempre consiste en diálogos pero tampoco se trata de un *flash back*. El sonido de la voz del padre permite reorientar las razones personales y el estado emocional del personaje de Carlos, y estas imágenes quiebran la linealidad de la historia. En este caso la voz es *in*, pero el efecto provocado por la rememoración y por lo abrupto de su aparición se transforma en un sonido que parece extradiegético. Ese sonido es casi equivalente a la música extradiegética y la ausencia de Carlos en pantalla suplantado por la imagen de su padre son como la insistencia de la experiencia del exilio para el espectador. A través de este procedimiento formal y de la narrativa se representa al exilio como acuciante e inesperado.

Los sonidos (caracterizados como intra o extradiegéticos) reproducen el debate sobre la neutralidad del sonido y su concepción en términos de mero acompañamiento. “Para ser exactos podemos decir ‘sólo’, ya que lo que ha sido pensado como una representación artística, debe ser realmente un espectáculo y actuar a través de la belleza visual” (Balázs, 1985: 92), así todo sonido resaltaría por su valor formal, lo cual puede verificarse en varios filmes de nuestro corpus.

En *La amiga*, en una de las primeras secuencias, la música es dietética, mientras las dos amigas con uniforme de una escuela pública ven a escondidas un filme musical *Ayúdame a vivir*, protagonizado por Libertad Lamarque. Sin embargo, la música vuelve a ser extradiegética en la secuencias en la que las impresiones en primer plano de las fotos, acompañadas por un fondo neutro que opera como una suerte de árbol familiar, sirve como elipsis visual y, al mismo tiempo, sonora, porque la música está fuera de campo para indicar el paso del tiempo. En las fotos, Raquel y María ya son adultas, y una nueva elipsis temporal –también acompañada por sonidos en *off*– es reforzada por un cartel que indica que la historia transcurre en febrero de 1978, en plena campaña antiargentina. El sonido de la voz de Raquel en *off* y el diálogo anticipa la próxima secuencia: Raquel está en el teatro representando a Antígona y la policía va a buscar al hijo de María, un militante popular de base que trabaja en una villa miseria.⁷⁹ Ambas escenas son en paralelo porque es el sonido el que otorga el indi-

⁷⁹ Se trata de una variante otro tipo de “auricularización inter”, diferente a que apreciamos en *Amigomío* para introducir a la telenovela. En *La amiga* se trata del tipo interno porque no conocemos la distancia en la que se ubica la fuente sonora y no hay señales de la ‘escucha activa’.

cio, aunque los espacios en los que transcurre la acción sean diferentes. En este caso no se trata de *raccords* de planos o de escenas, sino de falsos *raccords* porque los cortes son demasiado abruptos; sin embargo, no dejan de estar ausentes en este filme de Meerapfel en el encuentro entre las dos amigas en Berlín en 1981, así como en las secuencias del regreso de Raquel a Buenos Aires en 1983, cuando acompaña a María y a su marido al cementerio para buscar los restos de su hijo.

Los sonidos ambientales, voces y diálogos extradiegéticos son menos habituales que los que ubican la fuente (*in* o *diegéticos*); más bien se trata de una “localización del sonido”, más frecuente para la música, lo que es usual en el cine más industrial y comercial. La música en *Las veredas de Saturno* está dentro del cuadro como parte de la *performance* del artista, pero estos sonidos e imágenes son tan explicativos como la música extradiegética (*off* u *over*) (Chion, 1993: 82).⁸⁰ Sin embargo, este filme que narra la vida en el exilio de un bandoneonista es casi silencioso; la música en *off* y *extradiegética* son exiguas, la música no es acompañamiento ni paralelismo. La historia y el relato, la narración, requieren que el exilio y la música existan en palabras y sonidos porque hay silencio.

Este filme de Santiago se diferencia de *Invasión* en el que el director se vale de cierta música y ruidos extradiegéticos (que, sin embargo, minimiza en *Las veredas*), y también de *El rigor del destino* de Vallejo, en el que abunda en la musicalización por fuera de la diégesis, ilustrativa al colocar en pantalla las reacciones del Cacique frente a la muerte de su hijo, a la pobreza y a su alejamiento de la militancia política. Aquí, para representar el cronotopo idílico y la naturaleza de los cerros tucumanos como refugio, se redonda en la incursión en ruidos “naturales” en *off* y en *in*, lo cual imprime continuidad y un ritmo aletargado al filme. En cambio, la ausencia de tipo de redundancia de ruidos ambiente en *Las veredas de Saturno* tiene un efecto perturbador: mientras Pablo Levin y la esposa francesa de Fabián hablan sobre el estado psicológico del bandoneonista, se suceden sus desapariciones por días y sus charlas con el fantasma de Ricardo Arolas, casi en contrapunto se escucha en *off* el ruido del tránsito parisino. El volumen de esos sonidos en conjunto con el diálogo en francés provoca la sensación de que esa toma pertenece casi al fuera de campo, aunque estamos frente a ésta y la veamos en el cuadro.

Por otro lado, en la ya mencionada escena de *Las veredas de Saturno*, asistimos a una confidencia, a una demostración de que la locura de Fabián no es tal sino, antes bien, desazón, desesperación y evidencia de la dificultad para el trabajo de duelo por estar atrapado en un núcleo traumático, debido a vivencias reales. La misma historia remarca esta asunción en la escena en la que la hermana del protagonista que milita en Montoneros llega a París, va a la casa de Fabián y le trae noticias de Aquilea-Argentina, incitándolo a volver a la militancia. Asimismo forma la distopía como padecimiento propio del exilio político, provocado por la derrota, lo cual se explicita en la escena en que la primera esposa de Fabián le muestra a la segunda esposa que es francesa lo que significó la represión y la violencia que traerá aparejado un nuevo golpe de Estado, esta vez en el

⁸⁰ Chion diferencia entre “música de foso” que es “la que acompaña a la imagen desde una posición *off*, fuera del lugar y del tiempo de la acción” (1993: 83). Ese es el espacio extradiegético, siguiendo la terminología de la narratología, y que este autor, como tantos otros, cuestiona. La música diegética este autor la denomina “música de pantalla” porque es “la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo” (1993: 83).

futuro en 1986, fecha de realización del filme. Los fragmentos de noticiero televisivo o del documental que ven y escuchan ambas aparecen a través de otro medio antes que producto de una conversación con un coterráneo o con otro personaje, como ocurre en *Tangos* y en *Mirta...*, donde es una voz intra o extradiegética la que relata los acontecimientos de la represión.

En lugar de señalar la sensación de engaño y la frustración, como sucede con las noticias de la radio en *Los días de junio* y en *El rigor del destino* o los titulares de los diarios en *El amor es una mujer gorda* (que dan cuenta de la sanción de las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final) o el noticiero-documental en *Las veredas de Saturno*, en cambio, en *La amiga* el cine sirve para acentuar la armonía y la felicidad del tiempo de la infancia y los puntos de vista semejantes de Raquel y María, sumadas a la esperanza y a la confianza de la niñez sobre el futuro de ambas como adultas. La presencia del cine en la escena inicial permitirá luego trazar la distancia desde ese punto hasta que sus historias personales y la realidad del país separan sus caminos, cambiando sus posiciones. Raquel se convertirá en figura más tradicional del *emigré*, migrante por elección y por razones profesionales y culturales; María se transformará una madre de Plaza de Mayo luego de la desaparición de su hijo. Si los diálogos entre ambas resaltan esta concepción de un tipo de emigrado es porque, en la producción cultural y académica, se los ha considerado exiliados, siguiendo más la autodenominación de los actores antes que buscando reforzar la dificultosa diferencia entre el exiliado político y otro tipo de migrantes.

La propia Meerapfel incorpora los fragmentos de un filme casero en el filme *Amigomío* para señalar la distopía, oponiéndose al cine clásico argentino y para distinguir la relación entre exiliado político y *émigré*. Lo curioso es que el exiliado político requiera de un lazo con la desaparición forzada, como si no pudiera serlo por derecho propio, aunque esta presunción es, en realidad, parte del cronotopo de la metamorfosis del personaje. Carlos deberá reconocer su pasado militante, su necesidad de exiliarse junto a su hijo para salvar la vida y poder continuarla.

La transformación del personaje, esa metamorfosis, está encarnada en el personaje de Mirta en el filme de Coscia y Saura, en el personaje de María, la madre del desaparecido, en *La amiga*, en el Cacique y en su nieto en *El rigor del destino*, así como en José, el protagonista de *El amor es una mujer gorda*. En esos casos se requiere la aceptación del pasado personal, y este aspecto lo asemeja a la novela de iniciación y a la construcción cultural del exilio existencial. La distopía puede llegar a ensombrecer el proceso de transformación y de evolución de los personajes en *Volver*, *Los días de junio* y en *Las veredas de Saturno*: se trata de filmes desangelados, donde el sonido y la imagen se encargan de decir que del exilio político, de la emigración por decisión propia, de la prisión política, de la marginación de la vida pública como forma de sobrevivencia, no hay regreso ni redención.

En tanto, *Las veredas de Saturno*, *El amor es una mujer gorda* y *Volver* abonan la concepción del exilio como producto de la derrota política, aún cuando las referencias a ésta permanezcan fuera de campo en el espacio-tiempo que imaginamos para continuar el filme y en el universo ficticio creado por cada producción cultural. El sonido y la imagen no ocultan tampoco que estas representaciones del exilio y de la vida cotidiana durante la dictadura ha sido ficcionalizada destacando los aspectos de soledad, individualismo y una cierta retracción necesaria para conservar la integridad psíquica y física.

VI.6. LENGUAS Y ACENTOS: PALABRAS DE EXTRANJERO

VI.6.1. ¿CINE ACENTUADO / CINE CON ACENTO?

Como ya comenzamos a señalar al comienzo de este capítulo, Naficy (2001) distingue, dentro al cine acentuado, la forma narrativa, formal, estética y de producción que corresponde al cine de los migrantes, realizado, en su mayoría, por migrantes o grupos minoritarios⁸¹ que se insertarían en sociedades multirraciales y multiétnicas como considera Naficy a Europa y a los Estados Unidos. Este cine se divide en “cine del exilio”, “de la diáspora” y “poscolonial”. A lo largo de nuestro trabajo, la noción más relevante para el caso del cine argentino resultó ser la del “cine del exilio” como modo principal del “cine acentuado”, y vinculamos la lengua y sus acentos regionales y nacionales al denominado “estilo acentuado” [*Accented Style*] (2011: 22). Naficy utiliza aquí como sinónimos al acento del exilio y al cine acentuado, aunque considera que este tipo de cine es producto del proceso de hibridación cultural, por lo que propone nuevas modalidades que, según este autor, estarían constituidas por las tradiciones de las producciones culturales de la diáspora y de las inmigraciones de las que los directores de primera, segunda o tercera generación de emigrados por diferentes razones para Naficy son herederos.

Es preciso aquí hacer una aclaración que distancia nuestra perspectiva de la propuesta de Naficy, vinculada también con la naturaleza diversa de los filmes analizados por este autor en relación con los del corpus. Nuestros filmes, realizados por exiliados, no necesariamente se ajustan a las características que Naficy le atribuye a su corpus. Sin embargo, producciones como las de Meerapfel, Santiago y Agresti tendrían algunos de los rasgos del “cine acentuado” porque están vinculadas a la historia migrante de sus directores. En cambio, asumiremos que existe cierta duplicidad, que involucra la ya mencionada dicotomía entre el “aquí” y el “allá”. En el material analizado esa duplicidad también incluye a personajes dobles, fantasmas, espectros, la figura del doble, tópico usual del cine industrial. Sin embargo, coincidimos con Naficy en señalar que en los filmes del corpus así como en otros a los que él se refiere la figura del doble aparece con excesiva frecuencia. Es decir, entendemos que los filmes tienen algunos elementos del cine acentuado, pero no coinciden con otros aspectos centrales de la noción que Naficy postula.

Esa doble conciencia también conforma el estilo acentuado. Los atributos de estilo del cine acentuado se convierten en tales por su “inscripción repetitiva” en cada filme, así como en la obra entera de directores de cine y en los trabajos de varios de los directores desplazados más allá de su lugar de residencia o de origen. Para Naficy (2001), en última instancia, el estilo demuestra la dislocación, al tiempo que sirve para localizar a los directores como autores.

⁸¹ Nos referimos a migrantes recientes, nacionales de ex colonias, miembros de países considerados pobres y con poco desarrollo industrial como paquistaníes, iraníes, iraquíes, indios, armenios, hispanos de segunda generación como chicanos o los llamados, “latinos”, en general, afro-descendientes, segundas y terceras generaciones de emigrados de chinos, vietnamitas y camboyanos, entre otros.

VI.6.2. ACENTOS, IDIOMA Y LENGUA

Indicamos ya que el cine sobre el exilio y la diáspora fue caracterizado como un cine “con acento” o “acentuado” (Naficy, 2001) y por tratarse de un tipo de producción realizada por emigrados económicos y desterrados que contiene las particularidades de su “comunidad de origen” y del país de residencia. En este marco, afirmamos aquí que la acentuación como estrategia para representar al exilio como experiencia traumática no es uniforme.

La lengua considerada “materna” y el acento “de origen” prefiguran una concepción de identidad nacional y nación, de “país de origen” y de “patria” que, en los filmes analizados, aparece como marca del desplazamiento. Por ejemplo, en el filme *Amigomío*, el niño pequeño rápidamente logra adoptar el “acento ecuatoriano” y afirmar a su padre que no quiere regresar a la Argentina porque “Yo soy ecuatoriano”. No obstante, aquí la lengua no remite al lugar de nacimiento, al menos para dos generaciones: la del abuelo alemán que se identifica y se concibe a sí mismo como “argentino” y la del niño que puede ser “argentino”, “ecuatoriano” o “alemán” o “parecido a tu mamá” (como le dice su padre), lo cual refiere al interior del país. De hecho, nunca se aclara el lugar de nacimiento de la madre desaparecida, como si la piel, el pelo oscuro y los ojos renegridos fuesen un argumento para señalar que es una migrante interna, al igual que su marido, descendiente de alemanes, que vivía en Villa Ballester antes del exilio.

Esta producción de Meerapfel tiene en común con *Reflexiones de un salvaje* de Vallejo que trata de emigrantes de sus países de nacimiento, el abuelo español del protagonista que se instala en Tucumán (y que no tiene acento), se repite en el nieto que, en el exilio en el pueblo de la familia paterna en España, parece haber abandonado su forma de hablar, neutralizada por un acento “porteñizado” y con dejos de “rosarino”. En cierta forma, la representación de la lengua permite establecer este linaje familiar signado por el desplazamiento. Al mismo tiempo, puede decirse que, a través de la neutralización de los acentos del exiliado (como ocurre en el filme de Vallejo y también en *Las veredas de Saturno*), se logra la identificación y el reconocimiento del lugar de pertenencia por el acento. Ese eje común es parte del uso de la lengua, encarnada en individuos, indicio de la subjetivación del exilio, la identidad nacional y sus fracturas.

El acento neutralizado de Fabián en *Las veredas...* contrasta con el de su esposa francesa, lítote de un prototipo de europeo: ella no habla el idioma de su pareja exiliada por las dictaduras del Cono Sur; hay una ajenidad en las vivencias traumáticas de este tipo. Esta posición puede contrastarse con la del director teatral francés en *Tangos*, quien, al organizar la puesta y dar indicaciones a los bailarines y músicos argentinos, lo hace alternativamente en español y en francés, como si hablase en una mezcla que permite escenificar la duplicidad subjetiva que representa la tanguedia.

Una de las particularidades que marca la relación de los exiliados con la lengua y con su identidad nacional es que, en la huida, el sentido de nacionalidad se intensifica. Asimismo, los exiliados políticos también pueden sentir que no son “nacionales auténticos”, asumiendo la perspectiva de los perseguidores. Distinto es lo que pasa con otras generaciones: por ejemplo, los hijos de los exiliados en *Tangos...* no hablan francés, salvo cuando cantan; en las pocas tomas en las que estos jóvenes interactúan con amigos franceses, el español es dominante, aunque se conciban a sí

mismos más como franceses. Esto se diferencia del caso del acento neutralizado de Vallejo en el filme *Reflexiones...* respecto del acento tucumano utilizado en *El rigor del destino* o de los acentos sudamericanos presentes durante el viaje en *Amigomío*. Salvo esas circunstancias, la representación del país que se deja por destierro pero lo uniformiza el acento. La Argentina será en los filmes un país expulsor con acento porteño. Ocurre que la diferencia está no sólo en la misma lengua sino en que:

“El lenguaje adquiere una resonancia particular en el exilio. Encontrarse en el lugar en el cual el lenguaje no es familiar implica retornar a un estado de dependencia y ser percibido como incompetente intelectualmente” (Kaminsky, 1999: 68).

Esta sensación de incompetencia aparece también en *Los días de junio*, donde al personaje del actor emigrado a los Estados Unidos –luego del secuestro ocurrido en Buenos Aires– el inglés es la lengua que le otorga seguridad. Otra forma de esa incompetencia en el aspecto intelectual involucra los sentimientos y es la que personifica Fabián en *Las veredas de Saturno*. La esposa habla en francés y él responde en ese mismo idioma, pero con la distancia de quien la usa como segunda lengua, aprendida por necesidad y no por placer. La barrera no es estrictamente lingüística: ocurre que resulta prácticamente inconcebible explicar en otra lengua el horror de la partida forzada de la Argentina. Esta distancia entre la narración de la propia historia en la lengua materna y en una lengua ajena es parte de lo que problematiza Hugo Santiago.

Esa inseguridad en la percepción de sí mismo y de los otros, sobre el lugar de nacimiento y sobre el origen como nacionalidad también aparece en *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul*, y se revela en el acento del mismo idioma. A Mirta, un exiliado turco –su futuro marido– la confunde con una exiliada uruguaya en una fiesta en Estocolmo; ninguno de los dos puede usar la propia lengua para reconocerse, el sueco y el inglés son los mediadores del reconocimiento. Luego, el aprendizaje del sueco presentará a Mirta las ventajas y las debilidades de transitar dos lenguas: enriquece pero empobrece, la lengua deja de ser un juego y se buscarán las expresiones correctas (cf. Kaminsky, 1999). Distinto es el vínculo que el personaje de Amigomío o el niño de *El rigor del destino* puedan tener con los acentos de una misma lengua, donde no hay demasiados conflictos en incorporar “acento ecuatoriano” o “español” junto con el “argentino” en su versión porteña.

En el caso de *Sentimientos...* como en el de *Los días...* y *Las veredas...*, la aceptación y el aprendizaje de la lengua del país de residencia es forzosa marca del tipo de migrante. El novio militante peronista de Mirta se negará a acercarse y a doblarse frente a la “Madre Suecia”, que proporciona el curso para la incorporación de los migrantes a la vida cotidiana. La tesis que sostiene este tipo de representaciones es que los militantes exiliados (no los emigrados) son los que rechazan la lengua del lugar de acogida. Algo semejante sucede con un personaje de *Tangos...* –el profesor, modelo del intelectual emigrado luego de la desaparición de su hija–, quien, con mirada nostálgica respecto del país de origen, se resiste a Francia y al francés. Sus libros en lengua castellana son su refugio. Entonces, una de las grandes privaciones del exilio pareciera ser el deterioro gradual y la posibilidad de perder el lenguaje nativo original, porque el lenguaje no sólo conforma identidades individuales, sino también regionales y nacionales, previas al desplazamiento.

En definitiva, consideramos que la asociación entre lengua y aprendizaje en los filmes se vincula a la militancia previa al exilio. Éste es el lugar distintivo que consideramos que ocupa *Sentimientos...*, en relación con las otras producciones que componen el corpus. El emigrado que es capaz de aprender la lengua del país de residencia e inclusive imitar su acento, tratando de minimizar el de la “lengua materna”, es lo que definiremos como la “posición del testigo”. Por el contrario, la de los personajes que, como el novio de Mirta en *Sentimientos...*, se niega y, a la vez, se ve imposibilitado de aprender sueco y modificar su acento, está asociado a la militancia previa y a la partida forzada por razones políticas. Esta es la que designamos como la “posición del protagonista”.

En el caso de *Las veredas de Saturno*, si bien la asociación entre lengua, patria y pasado llevaría a ubicar al personaje del bandoneonista como “posición del testigo”, esto ocurre aún a pesar de que su partida se haya debido a razones políticas. Lo mismo sucede con el personaje del actor que regresa de los Estados Unidos en *Los días de junio*; caso en el cual esta designación se vería reforzada por la aceptación de la lengua del país de adopción. En cambio, consideramos que la posición de los hijos, tanto en *El rigor del destino* como en *Amigomío*, se encuadraría en la del “exiliado como testigo”, por su vínculo con el aprendizaje de los acentos del lugar de residencia, más allá de las diferencias respecto del vínculo que los niños pueden establecer con el país al que emigraron sus padres. Así, en las representaciones de la lengua en *Amigomío* y en *Volver*, ésta es acento antes que idioma, por lo que la diferencia no se encuentra tanto en la forma en el que el idioma señala fronteras como en las divergencias entre grupos sociales. Es la oralidad de lo cinematográfico lo que hace posible esta distinción. Al mismo tiempo, se destaca cierta invisibilidad de los argentinos por su acento, a diferencia de otros migrantes latinoamericanos, en parte quizá porque la emigración argentina no ha sido masiva, como la de otros sudamericanos (paraguayos, uruguayos y chilenos).

De hecho, creemos que en la inclusión de otras lenguas o acentos en filmes no puede atribuirse como un rasgo prototípico de las representaciones del último exilio argentino en el cine, ni siquiera en el conjunto de filmes analizados. La introducción de lenguas diferentes al español no responde a una concepción metalingüística de la cultura, propia de los filmes acentuados, ni su carácter transnacional, a no ser que éste se considere como las necesidades que las producciones extranjeras o coproducciones imponen en el tratamiento de temas como el exilio. Tampoco la utilización de otros acentos diferentes al “porteño” o al “rioplatense” sería un indicio de transnacionalización producto de las migraciones y del exilio, o una marca permanente y reconocible en las producciones.

Además, factores extradiegéticos también determinan la incorporación de los acentos en los filmes de nuestro corpus, y no se deben a que pertenezcan a un cine acentuado –como puede verse en el uso del español de Cespedosa de Tormes en *Reflexiones...* y en las variaciones de los acentos nacionales de esta lengua en *Amigomío*–. Lo mismo sucede con el empleo del doblaje, como el que encontramos en el ya mencionado filme de Solanas y en *La amiga*. En el primer caso, se trata del doblaje de Marie Laforet, y en el segundo, de Liv Ullman, ambas actrices con roles protagónicos dentro de cada uno de estos filmes y dobladas al español con “acento porteño” por actrices argentinas. Sin embargo, resulta evidente su falta de sincronía en la emisión de los diálogos, lo que llevaría a cuestionar la verosimilitud de la relación del personaje con la Argentina, su cultura y su

historia. En estos casos, no se conservan acentos ni lenguas originales, sino que se tiende a unificar el español en su versión porteña o bien en un supuesto español neutro.

Los filmes son capaces de poner en escena un tipo de adecuación e integración al nuevo lugar de residencia, que permitiría no perder lo propio del país y de la cultura de origen y, al mismo tiempo, integrarse y compartir nuevos aspectos de la vida cotidiana. Es el filme de Coscia y Saura el que con el aprendizaje del sueco, el esfuerzo por adaptarse, las dudas, cierta cuota de nostalgia permite que en el este tipo de cine argentino sea la lengua la que funciona como mediadora y no como herramienta para el rechazo o la aceptación sin cuestionamientos sino como parte de una lógica sincrética (al respecto, véase Guinsberg, 2005).

Es por eso que el mantenimiento de la lengua, como se evidencia en *Tangos...*, *Sentimientos...* y *Las veredas...*, hace que se construyan grupos con lógicas gregarias que permitirían al refugiado y al exiliado político la preservación de la propia identidad. Si esta es la situación retratada en el filme de Solanas, no obstante, resulta infrecuente entre el resto de los filmes analizados, tanto por la presencia de las tres situaciones: sincretismo, rechazo y adaptación, como por la constitución de un grupo de exiliados, fundamental para el sostenimiento del sentimiento de identidad asociado a la lengua. En este aspecto, *Tangos...* se diferencia de *Sentimientos...*; además, en este último, la asociación entre Estado del país receptor, política de recepción o de migración y aprendizaje de la lengua pasa cumplir una función que nosotros consideramos equivalente a la del maternaje –proceso psicológico y afectivo que liga a madre y niño para producir el vínculo de la maternidad–, el cuidado materno y la presencia que permiten reordenarse y contar con apoyo frente al desamparo, por eso cobra particular sentido la designación de la lengua materna asociada a la “madre patria”.

En este marco, multilingüismo, multiaccidentalidad y heteroglosia no parecen encontrarse en abundancia en el conjunto de filmes analizados; antes bien, el tratamiento que se le otorga a los acentos y a la lengua, a “lo vocal” en relación con “lo visual”, no es de yuxtaposición, sino de complementación. En realidad, *Volver* es el único filme en el cual hay subtítulos en español cuando el protagonista habla en inglés.⁸² Así, engaña a algunos de sus colegas de la sede local, mientras lo reciben en el aeropuerto y lo llevan hasta el hotel. Pero este no sería un ejemplo de multiplicidad de voces ni de multilingüismo. Se trata, antes bien, de un recurso común en la ficción, que se reitera en géneros literarios, teatrales y cinematográficos, en macrogéneros como el melodrama, o en géneros populares como la comedia de situación. De hecho, el inglés de este ejecutivo argentino es deficiente, su acento es marcadamente porteño, el vocabulario en el idioma extranjero es pobre así como la sintaxis. De este modo, el filme de Lipszyc pretende señalar un estereotipo frecuente en el cine argentino, que va más allá del período de la transición y el primer gobierno democrático.

Entonces, en *Volver*, el silencio frente a los connacionales que hablan en inglés remite al plot de “hacerse pasar por otro”. En este sentido, el uso del inglés opera como contraejemplo con el uso del francés por parte de los hijos de exiliados y el español que arriesgan los franceses que

⁸² En *Tangos...*, Juan Dos y Mariana hablan en francés sólo con ciudadanos de ese país, y eso justifica el subtítulo. En tanto, el sucinto diálogo en inglés en *Los días de junio* se mantiene en inglés. Lo que ocurre con el francés en *Las veredas de Saturno* es semejante, en cuanto a las traducciones, a lo que vemos al filme de Solanas, a pesar de que, en la narración de Santiago, el francés tiene mayor relevancia.

comparten el espacio teatral con algunos de los argentinos exiliados en París. Remite a la ligazón entre lengua, adaptación a una nueva situación propia de la migración y duelo. En este filme, desde la llegada del protagonista hasta el aeropuerto de Ezeiza, la única lengua que se escucha es el español; en montaje alternado se muestra a Caselli en la zona de llegada, transitando pasillos mientras que en el hall está el representante de la filial local y se lo ve en plano medio hablando por teléfono, con cierta desesperación, tratando de buscar al supuesto ejecutivo norteamericano que “estaría perdido en el aeropuerto” o sería incierto su arribo efectivo. Lo que se destaca en esta escena es la presencia del español como lengua primordial y necesaria para el vínculo y que servirá, más adelante, para sustentar el plot.

Parte de la discusión sobre la existencia o no de un cine acentuado y de ésta como categoría aceptable para los filmes argentinos producidos en el exilio y sobre el exilio remite al estudio de la asincronía entre imagen y sonido. Esa relación entre “lo auditivo” y “lo visual” permite cuestionar si la utilización de distintas lenguas y acentos forman también parte de la “*acusticidad del exilio*” [*acousticity of exile*] (Naficy, 2001: 25) o la propiedad acústica del exilio. Sobre ello volveremos en el próximo apartado.

VI.6.3. EL CINE CON ACENTO Y EL CINE ACENTUADO

El problema de la dislocación en el caso de nuestro corpus no concuerda, en sentido estricto, con la caracterización realizada por Naficy, en la medida en que las marcas de esa supuesta desterritorialización no siempre están presentes. Nos referimos, en especial, a *El rigor del destino...*, *Reflexiones de un salvaje* y *Amigomío*. En todo caso, si existe algún indicio de la presencia del cineasta en el país de residencia, ésta no se traduce en la representación del exiliado de forma inequívoca. En el caso de *Tangos*, la coincidencia está dada porque se trata de una coproducción, lo cual requirió del doblaje de los actores franceses así como de la ubicación de la acción en Francia, aunque buena parte del rodaje fuese realizado en la capital argentina. Lo mismo sucede con las explicaciones en torno de la tanguedia, están orientadas no sólo al público europeo o internacional, sino también al argentino; de hecho, la explicitación de sus características tal vez esté exacerbada por la necesidad de que el filme pudiese integrarse a los circuitos de distribución internacionales con cierta facilidad. Algo semejante se observa en *Las veredas de Saturno* respecto de las aclaraciones acerca de la realidad socio-política de Argentina-Aquilea, aunque resultan escuetas para audiencias de otro continente, no necesariamente al tanto del tipo de dictadura que fue la Argentina. Otras referencias, como la concepción del inicio del Terrorismo de Estado antes del golpe de 1976 (algo que puede verse en *Reflexiones de un salvaje* y, en cierta medida, también en *Los días de junio* y en *Volver*), pueden haber estado específicamente destinadas a un público europeo, que tendió a aceptar con mayor facilidad esta versión en la medida en que se adecuaba a una lectura del último gobierno peronista ligada al caos.

Además, consideramos que, si en nuestro corpus hay algunos rastros de esa mirada desde el exterior, vinculada a la sociedad y a la cultura de los países de recepción, son aquellos en los que el exilio argentino queda preso del vínculo con la desaparición forzada de personas y es lo que

ocurre en *Tangos...*, *Amigomío*, *La amiga*, *Sentimientos...* y *El amor es una mujer gorda*. Esta ligazón, subordinada al exilio, se evidencia en las cinco producciones mencionadas que, además, tienen la particularidad de tratarse de coproducciones y de filmes realizados por cineastas que, debido a diferentes circunstancias, vivieron en el exterior. Por eso es posible caracterizarlas como “cine con acento” –en lugar de “cine acentuado” –, es decir, como un tipo de producción cultural que establece relaciones con otros países, tanto por los orígenes de parte del capital que lo sustenta como por el hecho de que sus directores experimentaron algún tipo de migración y, sobre todo, porque en ellos prima una forma de representar el exilio asociada a la desaparición forzada de personas. Como salvedad, es preciso aclarar que *Los días de junio* y *Las veredas de Saturno* constituyen un caso especial, no necesariamente separado del grupo anterior, pero sí con algunos rasgos propios, distintivos: no hay una asociación tan marcada entre desaparición forzada de personas y exilio; éste es representado con anterioridad a 1976 y abarca un mosaico de posiciones e historias que conforman, en cierta medida, el aspecto coral de estos filmes.

Entonces, la discusión se plantea entre lo que para este corpus preferimos denominar “cine con acento” y aquello que Naficy designa como “cine acentuado”, impacta en el “problema de la lengua” y permitiría explicar parte de la diferencia entre los exiliados argentinos y los chilenos. A su vez, se vincula con la imposibilidad de una designación como la de “cine argentino del exilio”, porque la producción no fue homogénea ni tuvo elementos que permitieran unificarla. De este modo, si la lengua y los acentos se asocian al denominado “exilio existencial”, no es solamente por las características de la creación, por la posición marginal del intelectual, sino también porque hacen extensiva la concepción de la Argentina como país expulsor.

Capítulo VII

Palabras finales

En principio y aunque las conclusiones suelen concebirse como una instancia de reafirmación de certezas, proponemos aquí –motivados por la honestidad intelectual– atemperar las afirmaciones tajantes, sin dejar de plantear un brevísimo recorrido por las dimensiones que fuimos analizando y los conceptos a los que arribamos.

VII.1. DISYUNTIVAS: ENTRE EL EXILIO POLÍTICO Y LA EMIGRACIÓN FORZADA

La falta de especificidad sobre la designación de los exiliados en las representaciones cinematográficas está enlazada, por un lado, con la definición misma de exilio y, por el otro lado, con la forma en que los modos de representación del exilio y las figuras del exiliado conforman una especie de política de la representación y de la rememoración del exilio producido a partir de 1974 e intensificado desde 1976.

En la primera parte de la tesis planteamos que una de las ambigüedades del término “exilio” provenía tanto de los estudios migratorios como de las designaciones de la jurisprudencia internacional; además, señalamos que la posibilidad de definir de forma unívoca el concepto se veía enormemente reducida debido a la constelación de representaciones sobre el exilio en la esfera de la cultura. De allí deriva la importancia del análisis de cinematográfico y la elección del conjunto de filmes propuesto. Claro que, entre éstos, no todas las figuras corresponden en sentido estricto –es decir, en sentido político– a la definición de “exiliado”, entrelazando, en numerosas ocasiones, las migraciones forzadas y las voluntarias.

Otro de los elementos a destacar es la problemática y esquiva puesta en escena de la figura del desterrado, cuya representación no coincide –ni tiene por qué hacerlo– con otras definiciones provenientes de los estudios migratorios, la historia, la sociología o la politología. En nuestro corpus, el único que podría ser pensado como un desterrado es el personaje–director–narrador de Vallejo, en esa especie de autoficción biográfica que es *Reflexiones de un salvaje*.

En este marco, cuestionamos las metaforizaciones del término “exilio”, así como otras nociones que han intentado reemplazarlo –“migraciones” o “emigraciones políticas”, por ejemplo–, por considerarlas inadecuadas. Entonces, para evitar acepciones ambiguas e equívocas, proponemos la utilización de la noción del “exilio del miedo”, que proviene del discurso periodístico y de la ficción autobiográfica. Si tanto el miedo como las condiciones económicas –que no deben ser plantearlas como dicotómicas respecto de la política–, se han utilizado como argumentos para incluir a estas emigraciones dentro de las forzadas, consideramos que el cine permite designar el exilio político como producto de la amenaza a la integridad psíquica y física, a partir de datos objetivos. Así, la transición del militante en el exterior a la del intelectual exiliado en los filmes reproduce una visión sostenida por algunos actores sociales y por sus producciones.

Cabe destacar, además, el vínculo del exilio con el tiempo y con el espacio; en el primer caso, indicamos también que la nostalgia tiene que ver con quién era el exiliado antes y con la pérdida de los ideales, lo que motiva la partida forzada y el trabajo de duelo. Si bien tanto espacio como tiempo se ven afectados en el exilio, esto es típico del desplazamiento; no obstante, a diferencia de estos últimos, el exilio refuerza la partición aquí/ allá, y constituye un clivaje imborrable. Entonces, tal como lo leímos en nuestro corpus, lo vivido está indisolublemente ligado al espacio y al tiempo, pero como “espacialización del tiempo” y “temporalización del espacio”, es decir, como formas a través de las cuales los filmes revelan el funcionamiento del cine en tanto constructor de narrativas.

VII.2. PASAJES / TRANSICIONES

La posibilidad de periodización de la representación cinematográfica del exilio depende de qué tópico se asocie al exilio y cuáles las concepciones y principios que guíen el análisis. En nuestro trabajo, entendemos que *Reflexiones de un salvaje* de 1978 es el filme que inicia la yuxtaposición entre elementos ficcionales y autobiográficos, tendencia vinculada a la representación del exilio. En tanto, el pasaje de la figura del militante hacia la del intelectual democrático se consolida en *Tangos...* (1985). En parte la figura del militante en el exterior quedó sepultada bajo la del exiliado político, dado que la primera estuvo asociada al documental-testimonial sobre figuras públicas. Luego, a partir de 1995, la reaparición del exilio como tema significativo está dada por un tipo de lectura que lo equipara a diversas formas de marginación social, económica y política. De este modo, lo que se mantiene es la cuestionada visión del exilio como metáfora.

En este marco, las representaciones de la vida en los márgenes, de la falta de expectativas sobre el futuro, y que cuestiona las condiciones de la ciudadanía en el marco de democracias delegativas permitiría usar otra noción para estos caso que no sea el término exilio. Así también se evitaría las analogías entre el exilio y la vida fuera del centro, la marginación, la extranjería como condición de extrañeza y desencanto respecto del presente y el porvenir. Consideramos que esto es lo que, mayoritariamente caracterizó al cine posterior a 1988, el cual, a pesar de tener su auge entre 1995 y 2002 aproximadamente, presenta ya indicios en filmes precedentes, como *El amor es una mujer gorda*. En tanto, si hay un filme que retoma algunos de los principios del filme de Agresti (1988-9) y lo combina con los retornos del exilio que se inician con *Tangos*, es *Un lugar en el mundo*, estrenado en 1991, que plantea, al mismo tiempo, un giro hacia el desplazamiento interno, ya no por razones políticas, sino debido a ciertos tópicos que tienen que ver con el regreso y con la decadencia y dependencia económica de la década de los 90.

VII.3. LA MAQUINARIA FIGURATIVA: CINE, EXILIO E HISTORIA ARGENTINA

El cine en tanto maquinaria figurativa ha conformado modos de concebir la historia reciente. En nuestro análisis, sostenemos que dicha maquinaria beneficia a un tipo de política de la representación y rememoración del exilio que, en lugar de excluir las partidas al exilio, las coloca en el es-

pacio del fuera de campo. Por ello, lejos se está de una ausencia de partidas; en todo caso, si éstas no forman parte del espacio del cuadro, constituyen pivotes de la narración o justificaciones narrativas para el regreso. Así, en los espacios dentro y fuera del cuadro fílmico, se establece la relación de estas producciones con la historia argentina y se proponen los enlaces de este último exilio con desplazamientos anteriores, lo que evidencia una concepción de la historia basada en una noción de recurrencia, cuando no de circularidad. (A este enfoque escaparía sólo *Sentimientos...*, con su apuesta al futuro antes que al pasado.)

Hacia el final de la tesis, señalamos también que parte del debate entre el cine acentuado y el cine con acento depende de las posibilidades de subjetivación en los filmes del corpus.⁸³ Por eso, entendimos que el llamado “giro subjetivo” sobre las narraciones del pasado no comienza en los años 90 (Sarlo, 2005) ni con el “boom de la memoria” (Feld, 2002). En este marco, señalamos también que otro de los rasgos definitorios de esta maquinaria es la capacidad de poner en escena el trabajo de duelo, aunque en el cine analizado esto toma características particulares –no siempre subjetivadas en el relato–, a través de la combinación entre documental y ficción, o bien de la integración de una voz narrativa casi autorreflexiva.

Así, promediando la tesis, la búsqueda de aunar las nociones de “lógica de la ausencia–presencia”, “emplazamiento del exilio”, “memoria airada” y “cronotopo del exilio” pretendió, a pesar de los inconvenientes y de la heterogeneidad del corpus, trazar un panorama común y proponer, además, que dichos recursos y estrategias comunes podrían conformar una serie de estrategias, constituyendo lo que denominamos una “política de la representación y de la rememoración del exilio”.

La asincronía entre imagen y sonido como una de las características de la representación cinematográfica del exilio también responde a esa política de la representación y de la rememoración del exilio. Es el caso de la voz *over*, que permite dotar de una voz a las narraciones del exilio; además, la asincronía del sonido permite poner en escena la movilidad del desplazamiento, es un modo que, a nivel formal, imprime –tanto dentro como fuera del cuadro– las variaciones espaciales y los cambios temporales. Al mismo tiempo, los juegos entre imagen y sonido, así como los diferentes tipos de voz (en *off* y *over*) permiten diferenciar los distintos tipos de exilio.

En conclusión, a lo largo de nuestro trabajo buscamos conferir a las representaciones cinematográficas del exilio una lógica propia, aunando todas las dimensiones desplegadas hasta aquí. Señalamos asimismo que, aunque lo ominoso en los filmes se encarna, con demasiada frecuencia, en la figura del detenido–desaparecido, no es ésta la figura que domina las representaciones de las consecuencias de la violencia estatal. Indicamos en cambio que la figura del héroe con la que se representaba al militante constituye lo ominoso y que, incluso el exiliado, por su misma presencia y carnadura, se vuelve ominoso. Sin embargo, a pesar de lo que se creía en el ambiente académico y era una asunción de sentido común, consideramos que la representación del exilio político en el cine argentino no está sobrerrepresentada.

⁸³ De hecho, sostuvimos que la noción de “cine acentuado”, tal y como la postula Naficy, no resulta adecuada para dar cuenta de nuestro corpus. Esto permite poner en duda su vinculación con la producción cultural *sobre* el exilio, o producida o filmada *en* el exilio.

Por último, a pesar de las numerosas críticas que han despertado algunos de los filmes que constituyen nuestro corpus, incluso a pesar de sus limitaciones formales y estéticas, y de cierta recurrencia cuestionable a la “Teoría de los dos demonios”, creemos que todos ellos rescatan algunos de esos “desconocidos” en el exilio, al tiempo que tejen historias que son colectivas, grupales y, al mismo tiempo, individuales y subjetivadas. Entonces, aunque reconocemos que toda investigación presenta olvidos, ambigüedades y fallas, esperamos que nuestro trabajo contribuya, aunque sea en una pequeña parte, a escribir otra/s historia/s sobre el último exilio argentino, a partir del análisis cinematográfico.

VIII. Bibliografía

- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ARIÉS, Phillipe (1982) *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, Argos Vergara.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M., VERNET, M. (1995) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1993) *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- AVELAR, Idelver (2002) *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- BAJTÍN, Mijail (1990), *Estética de la creación verbal*, México. Siglo XXI Editores.
- BAKHTIN, Mijail (1981) "Forms of Time and the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics", en *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press: 84-258.
- BALÁZS, Béla (1985) "El montaje", en Romagueira I Ramió, Joaquim, Alsina Thevenet, Homero (ed.) *Textos y Manifiestos del Cine. Disciplinas, fuentes, innovaciones*, Buenos Aires, Corregidor.
- BALDERSTON, Daniel et al (1987) *Ficción y Política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.
- BARTHES, Roland (1986) "Diderot, Brecht, Eisenstein", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (1970) "El efecto de realidad" en Barthes, R; Bloom, M-C; Burgelin, O, et. all. *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo: 95-101.
- BECEYRO, Raúl (1997) *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- BERNETTI, Jorge Luis y GIARDINELLI, Mempo (2003) *México. El exilio que hemos vivido. Memoria del exilio en México durante la dictadura 1976-1983*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- BHABHA, Homi K (2000) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- BOURDIEU, Pierre (1996^a), "El campo intelectual: un mundo aparte", en *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre (1996^b) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama,
- BROCATO, Carlos A. (1986) "La cultura militante y sus malentendidos", en *El exilio es el nuestro*, Buenos Aires, Sudamericana /Planeta.
- BUNTIX, G. (1993) "Desapariciones forzadas/ Resurrecciones Míticas (Fragmentos)", en: VV.AA. *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA: 236-255.
- BURCH, Noël (1995) *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra.
- CASULLO, Nicolás (1995) "Los cielos de la historia". *Revista Diálogos*, N° 41, FELAFACS, Bogotá, Marzo, s/p.
- CERISOLA, Roberto (1995) "Aparición con vida. Las siluetas de detenidos-desaparecidos" en *Arte y violencia*, México, UNAM.
- CORRADI, Juan; WEISS FAGEN, Patricia; GARRETÓN, Manuel Antonio (eds.) (1992) *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*, Berkeley, University California Press.
- COUSELO, Jorge M. (1984) *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- CHION, Michel (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*, Barcelona, Paidós.
- Da SILVA CATELA, Ludmila (2001) *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen.

- DANEY, Serge (1998) *Perseverancia. Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, Ediciones El Amante/Tatanka.
- DE DIEGO, José Luis (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- DUFOIX, Stéphane (1996), "Conditions juridiques et politiques de l'exil d'après-guerre en France", *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Nanterre, Bibliothèque du Documentation Internationale Contemporaine, octubre-diciembre: 55-58.
- EISENSTEIN, Sergei (1985) "Del color en el cine" en: ROMAGUEIRA I RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero (ed.) *Textos y Manifiestos del Cine. Disciplinas, fuentes, innovaciones*, Buenos Aires, Corregidor.
- EISENSTEIN, Sergei (1999) *La forma del cine*. México, Siglo XXI Editores.
- ENAUDEAU, Corinne (1988) *La paradoja de la representación*, Barcelona, Paidós.
- ESPAÑA, Claudio (comp.) (1994) *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- DELPONTI, Patricia (2000) "La dictadura militar de los 70 abordada por el cine argentino de la democracia: una perspectiva estético-política", *Revista Latinoamericana de Comunicación Social*, julio, vol. 3, N°30.
- FALICOV, Tamara (2001) "Film Production in Argentina Under Democracy, 1983-1989: The Official Story (*La historia oficial*) as an International Film", *Southern Quarterly*, Vol. 29, N° 4, Special Conference Issue On Transnational Cinemas, verano: 123-34.
- FELD, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- FELMAN, Shoshana (1992) "The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah." en FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge: 204-283.
- FOSTER, David William (1997) "Contemporary Argentine Cinema", en MARTIN, Michael T., *New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas*, Detroit, Wayne State University Press: 464- 482
- FOUCAULT, Michel (1995) *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. *La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1987) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1984) "Des espaces autres", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 4, octubre: 46-49.
- FOUCAULT, Michel (1967) "Des espaces autres (1967), Hétérotopías", capturado en febrero de 2006: 1-6 ; disponible en: "360. Otros espacios" traducción del francés de Felisa Santos, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- FRANCO, Marina y GONZÁLEZ BERNALDO, Pilar (2004) "Cuando el sujeto deviene objeto: la construcción del exilio argentino en Francia", en YANKELEVICH, Pablo. *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, La Plata, Ediciones Al Margen: 17: 48.
- FRANCO, Marina (2008) *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- FREUD, Sigmund (1986) "Lo ominoso", en *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu: 215-251.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Buenos Aires, Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GETINO, Octavio (1998) *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS.
- GILMAN, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GOCIOL, Judith e INVERNIZZI, Hernán (2006), *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- GOITY, Elena (1994) "Las realizadoras del período", en ESPAÑA, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 272-128.

- GONZÁLEZ BOMBAL, Inés (1999) "'Nunca Más': el juicio más allá de los estrados", en GRAHAM- YOLL, Andrew, *Memoria del miedo (Retrato de un exilio)*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1981) "Tres novelas argentinas", *Punto de Vista*, Año IV, N° 13, noviembre: 13-7.
- GROPPO, Bruno y DREYFUSS-ARMAND, G. (1996) «Objectifs de la journée d'études 'Écités et réfugiés politiques dans la France du XX e Siècle», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Nanterre, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, octubre-diciembre: 44: 6-8.
- GUINSBERG, Enrique (2005) "Migraciones, exilios y traumas síquicos" en *Opresión Política y reconfiguración cultural, Política y Cultura*, primavera, N° 23: 161-181.
- HUYSEN, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, Frederic (1995) *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, México, Paidós.
- JELIN, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- JENSEN, Silvina (1998) *La huida del horror no fue olvido: el exilio político argentino en Cataluña (1976-1983)*, Barcelona, M.J. Bosch-Cosofam.
- JENSEN, Silvina (2000) "Nadie habrá visto esas imágenes pero existen. A propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual", mimeo.
- JENSEN, Silvina (2003) "Marcas del exilio en el imaginario argentino: para una historia de la memoria del exilio en los espacios público y cultural de la argentina (1976-1999)", ponencia presentada en Santiago de Chile, 2003.
- JENSEN, Silvina (2004) *Suspendidos de la historia / Exiliados de la Memoria. El caso de los argentinos desterrados en Cataluña*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis Doctoral.
- KAMINSKY, Amy K. (1999) *After Exile. Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KANG, Jung Ha (2002) "La forma es el mensaje. A propósito de *Invasión* de Hugo Santiago", en GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana. *Historias del cine de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken- Grupo Editor Altamira.
- KLEIN, H. (1985) "Los procesos de identificación y renegación durante el nazismo", en *Revista de Psicoanálisis*, N° 4, Tomo XLII, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, julio-agosto: 750-766.
- KRACAUER, Siegfried (1989) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- KRIGER, Clara (1994) "La revisión del proceso militar en el cine de la democracia", en ESPAÑA, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 54-68.
- LACAPRA, Dominic (2001) *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hospinks University Press.
- LAMÓNACA, Julio y VIÑAR, Marcelo (1999) "Asilo político desde la subjetividad", en DUTRÉNIT BIELUS, Silvia y RODRÍGUEZ DE ITA, Guadalupe, *Asilo diplomático mexicano en el Cono Sur*, México, Instituto José María Mora.
- LANDI, Oscar y GONZÁLEZ BOMBAL, Inés (1987) "Los derechos en la cultura política" en LATTES, Alfredo y OTEIZA, Enrique, *Dinámica migratoria argentina (1955-1984): Democratización y retorno de expatriados*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- LE BRETON, David (2004) *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral.
- LORENZANO, Sandra (2001) *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- MAGNY, Joël (2005) *Vocabulario de cine*. Barcelona, Paidós.

- MANETTI, Ricardo (1994^a) “Cine de autor”, en ESPAÑA, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 104-123.
- MANETTI, Ricardo (1994b) “Cine testimonial”, en: ESPAÑA, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 256-271.
- MASIELLO, Francine (2001) *El arte de la transición*. Buenos Aires, Norma.
- MESTMAN, Mariano (2005) “Los hijos del viejo Reales”, *Cuadernos de Cine Argentino 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*, Buenos Aires, INCAA.
- MESTMAN, Mariano (2001) “Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (19773/1974)”, en Yoel, Gerardo (comp.). *Imagen, Política*, Buenos Aires, Libros del Rojas: 233-251.
- MESTMAN, Mariano (1995) “Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política”, en *Causas y Azarés*, Año II, Número 2, Buenos Aires, Otoño.
- MESTMAN, Mariano (2001) “Postales del cine militante argentino en el mundo”. *Kilómetro 111*, n°2, septiembre: 7:29.
- MEYER, Eugenia y SALGADO, Eva (2002) *Un refugio para la memoria. La experiencia de los exiliados latinoamericanos en México*, México, UNAM/Océano.
- MONTANARO, Pablo y TURE, Salvador (1998) *Palabra de Gelman*, Buenos Aires, Corregidor.
- MONTEAGUDO, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MOYANO, Daniel (1983), *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires, Legasa.
- NAFICY, Hamid (2001), *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press.
- NAVIA, Alicia (1999) “Análisis sociológico del cine argentino en el Proceso (1976-1983)”, disponible en <http://www.oocities.org/collegepark/5025/cine.htm>.
- NICHOLS, Bill (1994) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- ORTÍZ, Fernando (1987) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Caracas, Ayacucho.
- OUBIÑA, David (1994) “Exilios y regresos” en: ESPAÑA, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 68-81.
- OUBIÑA, David (2000) *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial.
- PARCERO, Daniel; Helfgot, Marcelo y Dulce, Diego (1985) *La Argentina exiliada*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- PAULS, Alan. “Ficción Fantasma” (2002) en OUBIÑA, David. (comp.). *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos/ IV Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)/ Universidad del Cine: 91-92.
- PICK, Zuzana M. “Chilean Cinema (1973-1986)” (1997) en MARTIN, Michael. *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press: 423: 442.
- PICK, Zuzana M. (1993) *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, University of Texas Press.
- PIGLIA, Ricardo (1998) “Echeverría y el lugar de la ficción”, en *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de La Urraca.
- POLLAK, Michel y HEINICH, Natalie (1986) “Le teimoniage”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.62-63, París.
- PULGARÍN, Amalia (1995) *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos
- RAMA, Ángel (1983) *Transculturación narrativa América Latina*, México, Siglo XXI Editores.
- REATI, Fernando (1992), *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.

- RICHARD, Nelly (1988) "La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales", en *Residuos y Metáforas*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (1993) *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- RICOEUR, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife.
- RICOEUR, Paul (1996) *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XIX Editores.
- ROBIN, Régine (1996) *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, Secretaría de Posgrado. Facultad de Ciencias Sociales- Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires.
- ROUSSO, H. (1991) *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*, Cambridge, Harvard University Press.
- RUSSO, Eduardo (2003) *Diccionario de Cine*. Buenos Aires, Paidós / El Amante Cine.
- SAER, Juan José (1981) "Exil et literature", en *Les Temps Modernes*, 420-421: 224-225.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996) *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- SARLO, Beatriz (1985) "Intelectuales ¿escisión o mimesis?", en *Punto de Vista*, N° 25: 1-6.
- SARLO, Beatriz (1987) "Política, ideología y figuración literaria", en: BALDERSTON, Daniel et al. *Ficción y Política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza: 30-59.
- SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2002) "Micenas y Aquilea. Figuras de lo trágico en el cine de Hugo Santiago", en OUBIÑA, David, *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos/ IV Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)/ Universidad del Cine: 85-90.
- SHAIN, Yossi (1988) "Who is a Political Exile? Defining a Field of Study for Political Science", *International Migration*, Geneva: Intergovernmental Committee for Migration (ICM): 387- 400.
- SHAIN, Yossi (1989) *The Frontier of Loyalty: Political Exiles in the Age of the Nation State*, Middletown, Wesley University Press.
- SIGAL, Silvia (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Punto Sur.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SOLANAS, Fernando y GONZÁLEZ, Horacio (1989) *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*, Buenos Aires, Punto Sur.
- SOSNOWSKY, Saúl (Comp.) (1988) *Represión y reconstrucción de la cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- SOUBIATE, Susana (1996) "Fenómenos y objetos transicionales" en GREGO, Beatriz (Comp.), *Lecturas de Winnicott*, Buenos Aires, Lugar Editorial: 47-58.
- STAM, Robert, VIERA, João Luiz, XAVIER, Ismail (1995) "The Shape of Brazilian Cinema in the Postmodern Age" en JOHN-SON, Randal & STAM, Robert (eds.) *Brazilian Cinema*, Nueva York, Columbia University Press: 362-387; 473- 476.
- STAM, Robert, XAVIER, Ismail (1997) "The Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization", en MARTIN, Michael, *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press.
- STAM, Robert (2001) *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- TABORI, Paul (1972) "The semantics of exile", en *The Anatomy of Exile*, Londres, Harrap.
- TAL, Tzvi (2001) "Imaginando dictaduras. Memoria histórica y narrativa en películas del Cono Sur", disponible en <http://www.tau.ac.il/~tzvi/ARTICLES/ImagDic.htm>.
- TAL, Tzvi (2002) "Cine político y lucha cultural en Argentina y Brasil. Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo", *Revista Film on line: www.filmonline.com.ar* (capturado el 08.01.2002).
- TAL, Tzvi (2005) *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumière.

- TERÁN, Oscar (1993), *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1959-1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- TIRRI, Néstor (2001), *El Grupo de los Cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1973)*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales – Buenos Aires III Festival Internacional de Cine Independiente.
- TRAVERSA, Oscar (1997) *Cuerpos de papel*, Barcelona, Gedisa.
- VALLEJO, Gerardo (1984) *Los caminos del cine*, Córdoba, El Cid Editor.
- VAN ALPHEN, Ernest (1997) *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, Stanford University Press.
- VAN ALPHEN, Ernst (1999) “Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma”, en BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover & London, University Press of New England: 24-38.
- VARELA, Mirta (2009) “Entre la televisión y el cine político: imágenes y sonidos del Cordobazo”, *Primer Encuentro Anual de la Sociedad de Estudios de Cine y Audiovisual*. Tandil, Universidad Nacional del Centro, 16 al 19 de junio, mimeo.
- VIÑAS, David (1964) *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor.
- WARJACH, David (1996) “Winnicott y el espacio de la subjetividad”, en GREGO, Beatriz (Comp.), *Lecturas de Winnicott*, Buenos Aires, Lugar Editorial: 31-46.
- WILLIAMS, Raymond (1988) *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- WINNICOTT, Donald W (2007) *Realidad y juego*, Buenos Aires, Gedisa.
- YANKELEVICH, Pablo (1999), “‘Usted no es de aquí, verdad?’ Huellas de identidad entre el exilio sudamericano en México”, *Taller*, Vol. 4, N°9.
- YANKELEVICH, Pablo (2001), “Memoria y exilio. Sudamericanos en México,” en GROPPPO, Bruno y FLIER, Patricia (comps.) *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Ediciones Al Margen: 229-248.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994), *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.

MATERIAL HEMEROGRÁFICO CONSULTADO:

- “Los argentinos siguen buscando la fórmula de huir del país. ¿Dónde está el piloto?”, *Página/12*, 5 de diciembre de 1989.
- J.A.M. “El rigor del destino se exhibe en el Auditorium”, *Tiempo Argentino*, 28 de marzo de 1985.
- “Los idus de junio”, *Clarín*, 16 de junio de 1985.
- C.M. “¿Lo que no fue?”, *El Cronista Comercial*, 14 de junio de 1985.
- Cossio, Ana María. “Lágrimas y aplausos para el ‘Rigor del destino’ en Tucumán”, *Tiempo Argentino*, 8 de septiembre de 1985.
- Cossio, Ana María. “Lágrimas y aplausos para el ‘Rigor del destino’ en Tucumán”, *Tiempo Argentino*, 8 de septiembre de 1985.
- Couselo, Jorge Miguel. “‘Los días de junio’, entre la severidad y la angustia”, *Clarín*, s/f.
- Couselo, Jorge Miguel. “Alberto Fisherman. Testigo y protagonista de jornadas dolorosas”, *Clarín*, 03 de mayo de 1985.
- Dabas, Elina. “Aeropuerto internacional de Ezeiza. Sólo la punta del iceberg”, *Página 12*, 6 de abril de 1990.

Di Tella, Andrés. "Junio y sus días a través de la cámara de Fisherman", *Tiempo Argentino*, 6 de septiembre de 1984.

Entrevista con J.A.M. "Carlos Carella: 'Yo tengo lo peor y lo mejor del hombre'. *Tiempo Argentino*. 21 de enero de 1985.

FUSCO, Coco. "The Tango of Esthetics and Politics: An interview with Fernando Solanas" *Cinéaste*, vol. 16, N. 1-2, 1987.88: 59.

J.A.M. "El rigor del destino se exhibe en el Auditorium", *Tiempo Argentino*, 28 de marzo de 1985.

López, Daniel. "Filme retórico y confuso sobre la condición humana", *La Razón*, 15 de junio de 1985.

López, Fernando. "Intención alegórica en un filme nacional de depurado lenguaje", *La Nación*, 16 de junio de 1985.

M.L. "Comienza en Tucumán su rodaje", *La Voz*. 26 de septiembre de 1984.

OSTRIA, Vincent. "Le tutoiment du rêve", *Cahiers du Cinema*. N° 377, noviembre de 1985: 50-52.

Saidón, Osvaldo. "La única salida no es Ezeiza", *Página 12*, 9 de marzo de 1990.

Ulanovsky, Daniel. "Los que no vuelven, los que se van", *Clarín*, 29 de abril de 1987.

IX. Anexos

IX.1. CORPUS: FICHAS TÉCNICAS

IX.1.1. CORPUS:

1. *Reflexiones de un salvaje* (1978)
2. *Volver* (1982)
3. *Tangos. El exilio de Gardel* (1985)
4. *Las veredas de Saturno* (1986–89)
5. *La amiga* (1987)
6. *El rigor del destino* (1986)
7. *Los días de junio* (1986)
8. *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (1987)
9. *Amigomío* (1988)
10. *El amor es una mujer gorda* (1988)

IX.1.2. FICHAS TÉCNICAS:

Título: *Reflexiones de un salvaje*

Guión: Gerardo Vallejo

Color

Fecha de estreno: 23 de agosto de 1984. Reestreno: 28 de agosto de 1995.

Duración: 90 Minutos

Actores: Gregorio Vallejo, Elena Gil Mateos, Angel (Tío) Sánchez.

Género: Testimonial–Drama

País: Argentina–España

Año: 1978

Idioma: Español

Intérpretes: Gregorio Vallejo, Elena Gil Mateos, Ángel Tío Sánchez pueblo de Cespedosa de Tormes.

Equipo Técnico

Producción ejecutiva: Gerardo Vallejo; Ayudantes de Producción: Benito Tío Peral y Luis García Gil; Jefe de Producción: Gustavo Manilow;

Cámara: Gerardo Vallejo

Ayudantes de Montaje: Cristina Velazco y Joaquín Álvarez

Montaje: Jorge Salcedo

Música y temas musicales: Chango Farías Gómez

Intérpretes musicales: Chango Farías Gómez, Gustavo Beytelmann, Tommy Gubitsch, Sergio Arriagada, Enzo Gieco, Juan José Mosalini y Guillermo Reuter

Ediciones musicales: Hexagone, París.
Sonido directo: Joaquín Álvarez
Estudio de sonido: Sincronía
Ayudante de dirección y producción: Joaquín Álvarez
Fotografía: Gerardo Vallejo
Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.
Transcripciones: Jacinto Cora
Mezcla: Manola Cora

Título: *Volver*

Dirección: David Lipszyc

Guión: Aída Bortnik

Color

Fecha de Estreno: 5 de agosto de 1982

Duración: 90 minutos

Género: ficción

País: Argentina

Intérpretes: Héctor Alterio (Alfredo Caselli, el Tano); Graciela Dufau (Beatriz); Rodolfo Ranni (Chino); Hugo Arana (Angel Ragucci); Aldo Barbero (José); Héctor Pellegrini (Lezcano); María Rosa Gallo (Laura); Aldo Braga (Daneri); Raúl Serrano; Vicky Olivares (amante de Fisher); Isaac Jaimovici (Fisler); Augusto Kretschmar; Boris Rubaja (Rubén, hijo de el Chino); Manuel Callau (Pablo Rivas); Guillermo Battaglia, El mago (eliminado del corte final); Jorge Varas (Actor obra de teatro (no acreditado)); Manuel Bello; Ricardo Díaz (II); Jorge Safatle; Norberto Pagani; Aldo Mayo; María Fournery; Vanina Andrés; Chela Villanueva; Ana Nisenson; Alberto Cordella; Fernando Cubero (fotógrafo hotel –no acreditado–); Claudio Daniel Minghetti (periodista hotel –no acreditado–); Ricardo Wüllicher (Barman –no acreditado–).

Equipo Técnico

Producción: David Lipszyc; Producción ejecutiva: Kiko Tenenbaum; Jefe de Producción: Perla Lichstein; Asistente de Dirección: Felipe López; Fotografía: Miguel Rodríguez; Cámara: Daniel Karp; Vestuario: Liliana Schwartz, Cynthia Sassoon; Montaje: Danilo Galasse; Música: Ástor Piazzolla; Sonido: José Gramático; Ayudante de dirección: Urbano López; Gustavo Wagner; Maquillaje: César de Combi; Peinados: Haydée Aued; Supervisión: Ricardo Wüllicher; Fotógrafo de filmación: Alfredo Suárez; Escenografía: Liliana Schwartz, Cynthia Sassoon.

Título: *Tangos.... El exilio de Gardel*

Director: Fernando Solanas

Cine Sur, Tercine Srl.

Color

Fecha de estreno: 20 de marzo de 1986

Duración: 119 minutos

Género: ficción

País: Argentina- Francia

Año: 1985

Intérpretes: Marie Lafôret (Mariana); Miguel Ángel Solá (Juan Dos); Philippe Léotard (Pierre); Mariana Vlady (Florence); Lautaro Murúa (Gerardo); Ana María Picchio (Ana); Gabriela Toscano (María); Georges Wilson (Jean-Marie); Miguel Etcheberry (San Martín); Pino Solanas (Discépolo; Angel); Gregorio Manzur (Carlos Gardel); Leonor Galindo; Eduardo Pavlovsky (Dr. Figueroa); Jorge Six (Miseria); Héctor Malamud; Oscar Castro (El social) Emilio Cedrón (hijo de Juan Dos), Lorena Gelso (hija de Juan Dos); Victoria Solanas.

Equipo técnico:

Producción: Vicente Díaz Amo; Envar El Kadri; Pino Solanas; Guión: Pino Solanas; Fotografía: Félix Monti; Edición: ; Música: Ástor Piazzolla; Sonido: Adrián Nataf; Dirección de Arte: Pino Solanas; Escenografía: Jimmy Vansteenkiste; Vestuario: Judy Shrewsbury; Luis Diego Pedreira.

Título: *Las veredas de Saturno* (1986)

Dirección: Hugo Santiago

Blanco y negro

Fecha de estreno: 20 de abril de 1989.

Duración: 145 minutos

Género: ficción

País: Francia

Guión: Juan José Saer, Hugo Santiago y Jorge Semprún

Intérpretes: Rodolfo Mederos (Fabián); Berangère Bonvoisin; Edgardo Lusi; Andrea Aronovich; Philippe Llévenot; Emmanuel Dechartre; Sophie Locuachevsky; Diego Más Trelles; Mónica Mórtola; Juan Quirno; Hugo Santiago (crítico de Arte Pablo Levín); Michel Brokovska; Patrick Bonel; Osvaldo Caló; Tomás Gubitsch; Catherine Jarret

Equipo Técnico

Fotografía: Ricardo Aronovich Montaje: Françoise Belleville; Música: Rodolfo Mederos; Escenografía: Laurence Herneaux.

Título: *La amiga*

Jorge Estrada Mora Producciones SA, Journal Film KG y Alma Film, Alemania,
Color

Fecha de estreno en Buenos Aires: 13 de abril de 1988

Duración: 108 minutos

Género: ficción

País: Argentina / Alemania

Director: Jeanine Meerapfel

Guionista: Jeanine Meerapfel y Alcides Chiessa. Colaboradores: Osvaldo Bayer y Agnieszka Holland

Intérpretes: Liv Ullmann (María); Cipe Lincovsky (Raquel); Federico Luppi (Pancho); Víctor Laplace (Diego); Harry Baer (amigo de Raquel en Berlín); Lito Cruz (Tito; Jefe de Policía); Greger Hansen; Nicolás Frie (Jefe de Comandos Especiales) Cristina Murta (Madre de Plaza de Mayo); Amancay Espíndola (Madre de Plaza de Mayo); Chela Cardala (Madre de Plaza de Mayo); Gonzalo Arguimbau (Carlos); Fernan Mirás (Pedro); Victoria Solarz (Raquelita); María Carla Bustos (María joven-niña); Silvina Pilat (Raquel joven-niña); Pablo Aquilante (Pancho joven-niño); Max Berliner (guardia del cementerio de Chacarita); Ana María Amlos (Madre de María); Ruth Jasiuk (Madre de Raquel); Bernardo Baras (Director de teatro); Pedro Loeb (Asistente de Raquel); Estela Prez de Guerrero (Asistente de Raquel); José Luiz Diez; Verónica Gargani (mujer comando); Cecilia Biagini (esposa de Pedro); Jorge Sanate (Comando); Raúl Florido (Comando); Mario Fromentese (Comando); Roberto Zanoui (Comando); Claudio Rissi (II) (Comando); Federico Scasso (Comando); Luis Quirós (Comando); Oscar Escobar (Comando); Luis Aranovsky (Comando); Beatriz Thihaudin (vecina); Sara Krell (vecina); Carlos Giordano (chofer de Raquel); Guillermo Sosa (Policía); Omar Sucari (Policía); Néstor Tirri (periodista); Gustavo Bonamino (periodista); Ricardo Alanis (trabajador del cementerio); Pier Vincenzi (trabajador del cementerio); José Andrade (soldado); Gustavo Parisi (soldado); Jorge Palacios (soldado); Marc Papanastasiou (guitarrista en Berlín).

Equipo técnico:

Productores: Klaus Volkenborn (II), Jorge Estrada Mora; Productores asociados: Jeffrey Steiner, Hans-Gerhard Stahl; Camera, Film & Tape; Director de Fotografía: Axel Block; Operador de Cámara: Carlos Ferrara, Peter Polsak-Lohmann; Editor: Juliane Lorenz; Casting: Alcides Chiesa; Supervisores de producción: Jorge Sabate, Renee Gundelach, Sabina Sigler, Adrian Eduardo Solar, Thomas Dierks. Asistentes de Dirección: Fernando Bassi, Lindsey Morrison, Ana Poliak. Storyboards: Julia López; Diseño de Producción: Jorge Marchegiano; Rainer Schaper; Vestuario, peinados y maquillaje: Jorge Ferrari (vestuario), Mirta Blanco (maquillaje); Regrabaciones de sonido: Hartmut Eichgrun; Mezclas de sonidos grabados: Dante Amoroso, Gunther Kortwich; Música: José Luis Castiñeira de Dios. Canción "Nunca más": José Luis Castiñeira de Dios; Intérprete: Susana Lago; Canción "Quedémonos aquí": Héctor Stampone-Homero Expósito; Intérprete: Rosana Falasca; Canción "Muchacha ojos de papel": Luis Alberto Spinetta; Intérprete: Gonzalo Arguimbau; Efectos especiales: Tim Cumdon; Consultor: Osvaldo Bayer (investigación histórica); Asistente de producción: Fernando Bassi, Lindsey Morrison, Ana Poliak. Distribuidores a nivel mundial: ICA Instituto de Artes Contemporáneas; Prima Films; Arsenal/Progress; Theatrical Distributor (Reino Unido de Gran Bretaña); Theatrical Distributor (Canadá); Theatrical Distributor (Alemania). Distribución de ventas (internacional): Jupiter Telecommunications.

Título: *El rigor del destino*

Color

Fecha de estreno: 29 de agosto de 1985

Duración: 100 minutos

Género: ficción

País: Argentina

Producciones Gerardo Vallejo, Eduardo Carey y Asociados.

Director: Gerardo Vallejo

País: Argentina / Alemania

Intérpretes: Carlos Carella (Cacique); Víctor Laplace (amigo del hijo del Cacique); Alejandro Copley; Leonor Manso (esposa del hijo del Cacique); Alberto Benegas; Ana María Picchio; Rafael Mesantis; Rosa Ávila; Alejo Ávila; Silvia Quintana; Fernando Arce; Alfredo Fénix; Susana Romero; Liliana Barrionuevo

Equipo técnico:

Producción: Eduardo Carey, Gerardo Vallejo; Guión: Gerardo Vallejo; Fotografía: Yito Blanc; Escenografía: Abel Facello; Edición: Luis Mutti; Música: José Luis Castiñeira de Dios; Sonido: Miguel Babuini; Vestuario: Beatriz Di Benedetto.

Título: *Los días de junio*

Director: Alberto Fisherman

Guionistas: Alberto Fisherman, Marisa Gaillard y Gustavo Wagner

Color

Fecha de estreno en Capital Federal: 13 de junio de 1985

Duración: 90 minutos

Género: ficción

País: Argentina

Intérpretes: Protagonistas: Norman Briski (Emilio), Arturo Maly (Jorge), Víctor Laplace, Lorenzo Quinteros. Reparto: Ana María Picchio (Inés), Guido Almerighi, Mercedes Alonso, José Andrada, Juan José Aquino, Gladys Aristimuño, Guillermo Battaglia, Joaquín Bonet, Aldo Braga, Mariana Briski, Adrian De Piero, Ethel Duarte, Ricardo Fasan, Ricardo Félix, José Luis Fernández, Teresa Ferri, Elena Gaidin, Mónica Galán, Gustavo Garzón, Fabián Gianola, Agustina Herrera, Liliana Kolinski, Inda Ledesma, Marcelo Magaldi, Luis Marangoni, Anahí Martell, Haydée Mascaro, Pablo More, Ariel Marcelo Nacache Pola, Armando Parente, Américo Pellizari, Carlos Píromaki, Carlos Roffé, Néstor Rosendo, Ariel Rosner, Carlos Salegh, Carlos Silva, Mari Tapia, Jorge Teicher, Carlos Thiel, José Tolomei, Silvia Ucha, Pía Uribelarrea, Carlos Uriona, Julia von Grolman, Fernando Wein Schalbaum.

Equipo Técnico

Producción: Quique Santos; Producción ejecutiva: Natalio Koziner; Jefe de Producción: Eduardo Aparicio.

Título: *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul*

Dirección: Jorge Coscia y Guillermo Saura

Producción: Jorge Coscia, Guillermo Saura y Julio Fernández Baraibar.

Guión: Jorge Coscia según libro de Julio Fernández Baraibar

Color

Fecha de Estreno: 21 de mayo de 1987

Duración: 100 minutos

Género: ficción

País: Argentina

Intérpretes: Emilia Mazer (Mirta Cáceres), Norberto Díaz (Enrique), María Vaner (madre de Mirta), Arturo Bonín (militante referente del grupo de Enrique), Cristina Banegas (Laura), Víctor Laplace (Profesor de Historia), Guillermo Battaglia, Saim Urgay (Kemal), Elvia Andreoli (Helga), Ricardo Bartís, Marcelo Alfaro (Pablo), Mercedes Morán (amiga de Laura) Fernando Álvarez, Alberto Busaid, Claudio Gallardou (primer novio de Mirta), María Fiorentino, Paulino Andrada.

Equipo Técnico

Asistente de Dirección: Chino Collado, Fotografía: Diego Bonacina; Montaje: Darío Tedesco y Lilianna Nadal; Música: Oscar Cardozo Ocampo; Escenografía: Guillermo Palacios.

Título: *Amigomío*

Chelko Producciones, Telefilm Saar GmbH, Malena Films GmbH, Aleph Producciones.

Director: Jeanine Meerapfel

Guionista: Jeanine Meerapfel

Color

Fecha de estreno: 9 de junio de 1994

Duración: 114 minutos

Género: ficción

País: Argentina / Alemania

Intérpretes: Daniel Kuzniecka (Papá- Carlos); Diego Mesaglio (Amigomío); Atilio Veronelli (Tony); Manuel Tricallotis; Gustavo Luppi; Débora Brandwajnman (Abuela); Hugo Pozo; Gabriela Salas (La Negra); Mario Adorf (Abuelo).

Equipo técnico: Dirección: Alcides Chiesa – Jeanine Meerapfel; Producción: Martín Buchhorn; Paul Müller; Mirta Reyes; Guión adaptado: Alcides Chiesa Jeanine Meerapfel; basado en la novela: *Historias de Papá y Amigomío* de Pablo Bergel; Fotografía: Víctor González Edición: Andrea Wenzler; Música: Osvaldo Montes; Sonido: Paul Oberle, Jorge Stavrópoulos; Vestuario: Valentina Vari.

Título: *El amor es una mujer gorda*

Director: Alejandro Agresti

Blanco y negro

Fecha de estreno: 2 de junio de 1988

Duración: 82 minutos

Género: ficción

País: Argentina / Holanda

Producción: Movimiento Falso Producciones Cinematográficas Independientes, Allarts Enterprises BV.

Intérpretes: Elio Marchi (José); Sergio Poves Campos; Theo Mc Nabney; Stella Fabrizzi; Mario Luciani; Harry Havilio; Ernesto Lerer; Norma Graziosi; Ernesto Ciliberti; Silvana Silveri
Producción: Liliana Cassante; César Maidana; Producción asociada: Eduardo Álvarez, Osvaldo Pena; Guión Alejandro Agresti; Fotografía Néstor Sanz; Edición René Wiegmans
Música Paul Michael van Brugge; Sonido René Wiegmans; Escenografía Eduardo Fasulo; Vestuario Noemí Bono.

IX.1.3. RESÚMENES ARGUMENTALES

1. *Reflexiones de un salvaje* (1978)

Gerardo Vallejo exiliado en España recorre Cespedosa de Tormes –la tierra de su abuelo– y narra la vida cotidiana de sus pobladores en una localidad rural pobre. Se presentan, en especial las consecuencias de la Guerra Civil española entremezcladas con la historia local, los recuerdos familiares de Vallejo en Europa y los del propio Vallejo con su abuelo emigrado a Tucumán. La emigración de su abuelo es tanto política como económica; Cespedosa es un pueblo signado por el latifundio y la escasez de la producción. En ese marco, Vallejo reconstruye, por medio de entrevistas, la historia de su tío, quien se escondió en el monte para huír de la persecución franquista y hace lo propio con una matanza ocurrida en esa localidad.

2. *Volver* (1982)

Un argentino emigrado, que se convirtió en un ejecutivo de una multinacional, retorna al país para cerrar una fábrica que ha sido comprado por la empresa para la cual trabaja en los Estados Unidos. Una vez en Buenos Aires, se reencuentra con su ex novia, es una periodista ignota, separada. Ambos recuerdan sus ideales y compromisos anteriores. Caselli también retoma el vínculo con su mejor amigo que está quebrado económicamente y cuyo hijo le advierte al protagonista que esa familia se está desmembrando, producto de la inestabilidad económica, el desencanto y la depresión.

3. *Tangos. El exilio de Gardel* (1985)

El filme tiene como protagonista a Mariana, esposa de un desaparecido y exiliada en París, quien debe lidiar con su hija adolescente Ana y está acompañada por Juan Dos. Este último y Mariana forman parte del grupo teatral que realizará la Tanguedia, una imbricación entre tango y tragedia, a través de la danza moderna y de la música. El relato también presenta una estructura, coral que abarca desde la figura de un intelectual exiliado y una mujer que, en búsqueda de su hija desaparecida, forma parte de comisiones binacionales de lucha por los derechos humanos, hasta la de una pareja que se forma y crece en el exilio, llegando a convertirse en una familia ampliada.

4. *Las veredas de Saturno* (1986–89)

Un bandoneonista emigra a París cuando su casa es atacada, luego del golpe militar de 1976. Su ex pareja, también argentina, vive en París (se encuentran en esa ciudad desde hace al menos diez

años). Fabián, el músico, se casó con una francesa y toca con frecuencia tangos en locales parisinos; tiene visiones en las que se le presenta Arolas, el músico argentino ya fallecido. Esos hechos y sus ausencias del hogar preocupan a su nueva esposa. Fabián se reúne con un grupo de artistas argentinos que vive París, con el cual debate acerca del deseo de regresar a la Argentina, aunque la dictadura aún persiste. La hermana del protagonista –presumiblemente militante de la agrupación Montoneros– llega a verlo y esa visita desata acontecimientos trágicos aunque previsibles.

5. *La amiga* (1987)

Dos amigas de la niñez encuentran caminos diferentes: una de ellas, tras la desaparición de su hijo se convierte en miembro de Madres de la Plaza de Mayo; la otra, actriz, luego de una amenaza de bomba decide emigrar a Alemania, la tierra de sus ancestros. Esos recorridos implicarán desencuentros durante el Mundial de 1978 para, finalmente, unir las en la comprensión de la búsqueda de la verdad y de la justicia, ya en democracia. Eso se torna posible, además, debido al regreso de la amiga emigrada.

6. *El rigor del destino* (1986)

Una mujer y su hijo regresan a Tafí del Valle (Tucumán) luego de haber emigrado a España. El esposo de la mujer era un abogado laboralista de los trabajadores de los ingenios. Perseguido y amenazado por su actuación política y profesional, muere de manera abrupta. El retorno corresponde a la experiencia del hijo, quien permanece en la casa de su abuelo, desde donde comienza a reconstruir la historia de su padre y a encontrarse en el nuevo lugar.

7. *Los días de junio* (1986)

El filme tiene una estructura coral: la acción comienza con el regreso de un actor exiliado, quien se reúne con su antigua pareja y benefactora, y su grupo de amigos: un científico que ha cedido a las presiones de las autoridades militares en su lugar de trabajo y abandona sus ideales, un desplazado interno que migra a Carmen de Patagones por motivos políticos y deja su librería para montar una fábrica familiar de banderas. La acción transcurre en 1982, durante la visita de Juan Pablo II a la Argentina. El tercer amigo es un ex abogado que no ejerce desde la desaparición de su socio y que se dedica a dar clases en colegios secundarios. Todos ellos han sufrido el secuestro y se replantean su actuación desde el comienzo de la dictadura en comparación con sus principios políticos y su ubicación ideológica previa.

8. *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (1987)

Mirta es alumna en la Universidad de Buenos Aires y proviene de una familia tradicional. En sus clases conoce a Enrique, un militante de la Juventud Peronista, de quien se enamora. El grupo en el cual milita su novio es perseguido; varios compañeros son secuestrados luego del golpe de Estado de 1976. Enrique es perseguido, Mirta no milita pero lo acompaña y las desapariciones ilegales, asesinatos y torturas de compañeros llevan a Enrique a escaparse de la universidad antes de ser detenido de forma ilegal. Emigra Suecia, adonde lo acompaña Mirta, con la anuencia de sus pa-

dres, tras un casamiento ficticio. Mirta intenta adaptarse a Estocolmo; Enrique, en cambio, se resiste al exilio; la pareja sufre varias crisis, mientras la protagonista conoce a un emigrado turco con quien vive un romance. Forma una nueva pareja, emigra a Estambul y definitivamente se inserta en la vida política junto a su nuevo compañero. Enrique se reubica en España.

9. *Amigomío* (1988)

Un ex militante político durante la última dictadura se exilia de la Argentina luego de la desaparición de su esposa. Lo acompaña su hijo de ocho años, al que llama Amigomío. El filme está estructurado como una *road movie* en lo que constituye el viaje hasta el destino final en Ecuador. Allí, Carlos trabajará para una multinacional aprovechando su conocimiento del idioma alemán por ser hijo de un inmigrante de esa nacionalidad.

10. *El amor es una mujer gorda* (1988)

La compañera de José, periodista, fue desaparecida durante la dictadura y años después no acepta su ausencia. A este evento traumático se suma su relación fugaz con otras mujeres, su soledad y desilusión en el marco de la Argentina neoliberal. El relato sobre el estado de la ciudad, las consecuencias del Terrorismo de Estado y las leyes de impunidad marcan la imposibilidad de José de elaborar el duelo.

IX.2. BREVE CRONOLOGÍA CULTURAL DE LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO

1971: *Palestina, otro Vietnam* de Jorge Denti y Jorge Giannoni; *Bolivia, tiempo de generales* de Jorge Denti y Jorge Giannoni; Juan Gelman, *Cólera de buey*.

1975: *Compadre, vamos p'adelante* de Gerardo Vallejo; *Diálogo de exiliados* de Raúl Ruíz.

1977: *Las tres A son las tres armas* de Cine de la Base.

1978: *Reflexiones de un salvaje* de Gerardo Vallejo; *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig; *País verde y herido* de Jorge Denti.

1981: Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*; Marta Traba, *Conversación al sur*; José Donoso, *El jardín de al lado*; Andrew Graham-Yooll, *Memorias del miedo. Retrato de un exilio*; Jorge Denti, *Insurrección cultural*.

1982: *Volver* de David Lipszyc; Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota*; Héctor Tizón, *La casa y el viento*; Juan Gelman. *Citas y comentarios*; *Journal Inachivé [Unfinished Diary]* de Marilú Maillet; *Three Crowns of the Sailor* de Raúl Ruíz

1983: Carlos Ulanovsky, *Seamos felices mientras estemos aquí. Pequeñas crónicas de exilio*; Daniel Moyano. *Libro de navíos y borrascas*.

1984: *Geografías* de Mario Benedetti; *Composición de lugar* de Juan Martini; *Hacer la América* de Pedro Orgambide; *Exilios* de Osvaldo Bayer y Juan Gelman.

1985: *Tangos. El exilio de Gardel* de Fernando Solanas; *Cuarentena, exilio y regreso* de Carlos Echeverría; *Contar hasta diez* de Oscar Barney Finn.

- 1986: *El rigor del destino, Los días de junio, Las veredas de Saturno, Acta General de Chile* (Parte I y II) de Miguel Littín.
- 1987: *La amiga, Mirta de Liniers a Estambul*.
- 1988: *Amigomío, El amor es una mujer gorda; Cosmogonías* de Cristina Peri Rossi; *Bajo otro sol* de Francisco D'Intino
- 1989: *Sur* de Fernando Solanas.
- 1991: *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain; *El santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli; Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*.
- 1990: Luisa Valenzuela, *Realidad Nacional desde la cama; Tununa Mercado. En estado de memoria*.
- 1993: *Un muro de silencio* de Lita Stantic.
- 1994: Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día; Martín* (Hache) de Adolfo Aristarain.
- 1995: *DNI* de Luis Brunati.
- 1996: *Los Argenmex, 20 años* de Jorge Denti.
- 1999: *El mar de Lucas* de Víctor Laplace.
- 2000: *Nueces para el amor* de Alberto Lecchi; *Qué absurdo es haber crecido* de Rolando Santos; *Jorge Giannoni, NN soy yo* de Gabriela Jaime.
- 2002: *Palabras Verdaderas* (sobre la vida y el exilio de Mario Benedetti) de Ricardo Casas; *En ausencia* (El preludio del exilio y las decisiones sobre la vida personal) de Lucía Cedrón; *Vidas Privadas* de Rodolfo Páez.
- 2004: *Vereda tropical* de Javier Torre; *Carta Abierta de Hijas e Hijos del Exilio* (conformación y objetivos de Hijas e Hijos del Exilio); *Árbol del exilio* (filmación sobre instalación de Mercedes Fianza).
- 2005 *Hermanas* de Julia Solomonoff.
- 2008: *Juan Gelman y otras cuestiones* (Serie Argenmex) de Jorge Denti; *Argenmex* (hijos de exiliados en México) de Violeta Burkhart Noé, 64', Color, DVD, Argentina, (2006–08)

Figuras del destierro.
Narraciones del éxito en el cine argentino
es una publicación
de la Universidad Nacional de Río Negro.
Editada en diciembre de 2013.

Este archivo PDF es una versión para impresión personal del libro original,
que fue creado en formato ePub,
y puede descargarse del sitio web de la UNRN:
<http://www.unrn.edu.ar>



Figuras del destierro.

Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988)

Esta tesis analiza las representaciones cinematográficas sobre el exilio y la figura del exiliado en el cine argentino producido en el exterior y en el país entre 1978 y 1988. Para ello, se seleccionó un conjunto de diez filmes: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) de Fernando Solanas, *Mirta de Liniers a Estambul* (1987) de Jorge Coscia y Guillermo Saura, *Las veredas de Saturno* (1986) de Hugo Santiago, *Reflexiones de un salvaje* (1978) de Gerardo Vallejo, *La amiga* (1987) y *Amigomío* (1988) de Jeanine Meerapfel, *El rigor del destino* (1986) de Gerardo Vallejo, *Los días de junio* (1986) de Alberto Fisherman, *El amor es una mujer gorda* (1988) y *Volver* (1982) de David Lipszyc.

Este corpus se leerá en contraste con novelas, poesías y otros filmes que, en tanto materiales secundarios, servirán para determinar si hay características específicas en estas narraciones sobre el exilio que las diferencie de filmes del mismo período, así como de otros que representan la desaparición forzada de personas, la apropiación ilegal, la tortura y la prisión política.

Paula Rodríguez Marino

Vivió en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en San José (Costa Rica) y en Porto Alegre (Brasil). En la actualidad, reside en Viedma donde es Profesora Adjunta Ordinaria y desempeñó como Coordinadora de la Licenciatura en Comunicación Social. Es representante por las UU.NN. con Carreras de Comunicación Social por la Federación Argentina de Carreras de Comunicación Social ante el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual.

Se graduó en Ciencias de la Comunicación (UBA), es Magíster en Comunicación e Información (UFRGS) y Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Fue docente en UBA, UFRGS y UCES e investiga sobre representaciones del pasado reciente en el cine argentino. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales y el libro *El pasado en el presente. Desplazamientos, cine y literatura*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009-13.