

El exilio y el cine argentino de reapertura democrática

Lic. Viviana Montes
IAE-UBA
vivimontesgotlib@gmail.com

El cine de la reapertura democrática mira al pasado

En 1983, con la asunción presidencial de Raúl Alfonsín, se inaugura un tiempo en que la búsqueda de verdad y justicia obliga la mirada sobre el pasado reciente. Julieta Zarco denomina a este tiempo *primer momento de la memoria*. Este momento se extiende, según la autora hasta 1989 y se nuclea en torno al lema *recordar para no repetir* (2016:12) y las acciones que lo conforman son la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en diciembre de 1983, cuyo principal objetivo fue la investigación de las violaciones a los Derechos Humanos durante la dictadura cívico-militar (1976-1983); la publicación del informe final de la comisión titulado “Nunca más” y el consecuente juicio a las juntas militares en 1985.

En esta etapa de la reapertura democrática, el cine argentino demuestra un especial interés por la revisión del pasado reciente y forja, muy tempranamente, un fuerte vínculo con la(s) Memoria(s). Superadas la censura de los años previos y la violencia institucional, ineludiblemente, el pasado se hace presente en muchas de las películas estrenadas en la época, revelando marcas, cuestionando supuestos, develando complicidades o tranquilizando conciencias. Las preguntas que ese cine le hace al pasado, replican en un presente democrático que aún no se había despojado del terror y en el que las heridas estaban, todavía, demasiado abiertas. El terrorismo de Estado supuso para muchas personas la necesidad obligada de alejarse de su país para intentar sobrevivir. Cambiar el lugar de residencia, romper lazos, comenzar de nuevo, enfrentar el desarraigo y ¿volver?

El cine no fue ajeno a esas partidas. Muchos exponentes importantes para el campo cinematográfico vivieron la experiencia del exilio y esa experiencia ocupó las pantallas de cine de la transición democrática, hombres y mujeres narraron sus exilios y sus regresos. El exilio se expresa como uno de los temas recurrentes en las películas del período, representando una de las aristas de la violencia política impuesta por la dictadura. A partir de

una selección de filmes de la primera década posdictadura, se propone analizar cómo el cine de la reapertura democrática asumió el tópico exilio, qué miradas propició y qué memorias generó al respecto. En este sentido, vale señalar esta recurrencia a la producción de ficciones sobre exilios como un modo de abordaje de la problemática supone una *conexión entre memoria y política –o dicho en otros términos, la memoria como una dimensión de la subjetividad y el registro de la potencia subjetivante del recuerdo* (Oberti y Pittaluga, 2011: 206).

Las películas seleccionadas para estudiar una parte de las memorias audiovisuales sobre exilio, son: *El exilio de Gardel* (Pino Solanas, 1985); *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987); *Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987); *A dos aguas* (Carlos Olgún, 1988) y *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1989). Los interrogantes que guiarán el análisis filmico se nuclean en torno a las siguientes preguntas: ¿Quiénes se exilian? ¿Quiénes regresan? ¿Qué representaciones de la experiencia del exilio se observan?

¿Quiénes se exilian según el cine argentino?

Cuando uno es arrojado a tierras extranjeras, queda muy a la intemperie el alma y se pierden los habituales marcos de referencia y amparo. *La distancia crece cuando es inevitable.* (Galeano, 1979: 6)

En el caso de las películas escogidas para este análisis se podrían reconocer dos grandes grupos signados por el exilio. Por un lado artistas e intelectuales y por otro, sujetos vinculados a la militancia política. Estos colectivos representan, efectivamente, a la mayoría de los exiliados durante la última dictadura en Argentina, aunque es preciso diferenciar que, si bien en los filmes los protagonistas aparecen como integrando uno u otro grupo, en realidad no se trata de motivos excluyentes.

El exilio de Gardel despliega toda una línea de exilios que incluye, además de los personajes principales que sostienen la trama, a San Martín y a Gardel. Ana Amado sostiene que el filme de Solanas narra el drama del desarraigo por medio del contrapunto entre las épicas de sobrevivencia cotidiana de un grupo de argentinos expatriado en París, con el mito de los grandes desterrados (San Martín, Gardel) y de una profusa cosmogonía porteña, mítico literaria, teatral y tanguera. (2009: 72). Así es que este grupo de artistas, intenta a lo largo del relato darle un final a su propia *tanguedia* (cruza de tango y tragedia), un final postergado,

una conclusión imposible que se cruza con el debate sobre la posibilidad/imposibilidad de volver. “Los tangos del exilio de Gardel, son tangos que se hacen con la piel. Tanguedias que no bajan de cartel” cantan los personajes de la película enfatizando la vivencia del artista creando en el extranjero (“se hacen con la piel”) y señalando una temporalidad sin fin; estas *tanguedias* no bajan de cartel porque marcan al sujeto para siempre, de allí su carácter trágico.

Este exilio artístico también replica en el filme de Hugo Santiago, *Las veredas de Saturno*. Aquí, el protagonista de la acción es el famoso bandoneonista Fabián Cortés, exiliado de Aquilea, ciudad que ya había aparecido en la mítica *Invasión* ((Hugo Santiago, 1969). En el relato sobre el presente represivo de Aquilea se la iguala en signo con la violenta realidad argentina durante la dictadura. Fabián es músico, tiene barba y si bien *no correría peligro* volviendo a Aquilea (según le explica otro personaje referido como “el comisario”) tampoco *hay garantías* para él dado el contexto y los grupos paramilitares que operan allí.

También se exilian Enrique y Mirta (*Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul*). Él milita en una agrupación peronista, ella estudia antropología. Ella va a la facultad “a estudiar, no a hacer política”, pero se enamoran y sigue los pasos del muchacho hasta Estocolmo. Se exilian (y regresan) Gregorio Rey (*A dos aguas*) y Ariel Llanarte (*Revancha de un amigo*). Rey se exilió durante el gobierno de Onganía y regresa en 1976, el golpe militar lo sorprende en viaje y Llanarte es presentado como un intelectual comprometido con la lucha política. Mientras la secretaria de su padre empresario le indica por teléfono que debe irse del país, él escucha la voz femenina del otro lado del teléfono sentado frente a una máquina de escribir, detrás suyo se observa una biblioteca en la que se aprecian (ubicadas estratégicamente en la composición el plano) la famosa foto de Cortázar tomada por Sara Facio e imágenes icónicas de Eva Perón, Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara; así se construye narrativamente y a la vez su intelectualidad y su compromiso político. La mujer explica que el motivo por el que el joven debe exiliarse es que “anda con gente de la izquierda” y que figura en una “lista negra”.

Vivir en el exilio

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza.

La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores (sic). Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire.

Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. (Gelman, 2006: 34)

Edward Said sostiene la existencia de una *grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su ciudad natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza*. (Citado en Zarco, 2016:125) ¿Cuáles son los posibles modos de representación de esa grieta? ¿Se representan los exilios solo a través de la palabra de los personajes o existen, en los filmes, marcas narrativas propias de la experiencia del desarraigo?

En principio, más allá de las líneas de diálogo en las que se expresan sentimientos e ideas sobre el exilio, se observa la repetición de algunos elementos formales en la composición de los filmes analizados. Un elemento que se reitera en algunas de las películas es el desdoblamiento del personaje protagonista. Así, en *El Exilio de Gardel* tenemos a Juan Uno y Juan Dos, en lo que podría significar una distinción entre el exilio interior y el exterior representado en cada uno de los Juanes, pero, además, se podría reflexionar, a partir de esta inclusión de un *doble*, sobre cierta escisión del sujeto exiliado, viviendo, de algún modo, en dos sitios al mismo tiempo. Algo queda de sí en la patria abandonada mientras que algo nuevo intenta en esa patria ajena a la que ha sido arrojado.

Por otra parte, pueden leerse los constantes encuentros que refiere Fabián Cortés con el viejo Arolas, músico muerto en 1924 como la confluencia entre el exiliado y un fantasma que actuaría como doble. Como si en ese cruce espectral, Fabián se igualara bajo el signo muerte con su antecesor, algo de él ha muerto a la distancia y eso permite el encuentro con el músico muerto.

Finalmente, Rey, el protagonista de *A dos aguas* comparte parte de la trama con un *alter ego*, un yo duplicado en una suerte de mimo que acompaña sus pasos, interviene en alguna acción y lo controla tan silenciosa como sigilosamente. En cierto momento este *alter ego* se torna visible para Rey, entonces lo ahorca y al asfixiarlo se enfrenta con su propia imagen, un espejo toma en el lugar del cuerpo desvanecido del doble evidenciando la dicotomía del personaje, es de él mismo de quien debe liberarse. Esa duplicidad en la construcción del sistema de personajes constituye una estrategia narrativa que permite enunciar la experiencia dislocada del exilio.

En otra línea, la fábula de *Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul* se construye a partir de la figura de la pareja imposible típica del melodrama. La trama se organiza en torno a la pareja emblema del amor romántico, sumándose a una larga lista de películas que, en la posdictadura, utilizan una historia de amor para derivar la mirada sobre el pasado, como si existiera una necesidad de melodramatizar la referencia al pasado, como si no se pudiera hablar directamente del horror del pasado y hubiera que encararlo al sesgo como esquivando la mirada de Medusa con temor a quedar petrificados.

Ya instalados en Estocolmo, la película se ocupa de mostrar la inserción del exiliado en la vida de otro país. Mirta y Enrique encarnan dos posicionamientos subjetivos disímiles. Ella se informa sobre los derechos y obligaciones de los exiliados, intenta integrarse, aprender el idioma, se convierte en maestra de niños. No quiere vivir de beneficencia, en cambio Enrique no quiere “asimilarse”, se reconoce como un “cabecita negra” y es lo que quiere seguir siendo, por momentos se instalada en la melancolía, toca el saxo en el transporte público y se lamenta por la vida que lleva. Finalmente la pareja se separa y ella vuelve a migrar hacia Estambul, Turquía, enamorada de otro exiliado que retorna a su país de origen; allí, Mirta finalmente se establece, forman una familia y tanto el principio como el final del filme se dan este nuevo y definitivo escenario.

Las otras vidas, la de los artistas en los filmes de exilio, van y vienen entre la alegría del arte como refugio, como punto de encuentro con otros y el dolor, las dificultades y el recuerdo por la patria arrebatada. En el caso de *El exilio...* la presencia constante de maniqués compartiendo el espacio con los vivos refleja, en su corporalidad involuntaria, fría y estática la experiencia del destierro. “Exilio es ausencia” sostiene uno de los personajes, la comparación con la muerte es inevitable. “¿Qué es la muerte sino una ausencia prolongada?” Remata. Cortázar había ya referido que el exilio *es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente*. (Citado en Bayer, 2006: 53)

La *tanguedia* es, además, la manifestación del exilio como experiencia estética. Solanas explicó *mi película no es sólo una película sobre el exilio, es una historia de ficción, de amor y de creación* (Citado en Getino, 1998: 48). *Las veredas de Saturno* también imprime a la labor artística el carácter de constituirse en punto de reunión y en modo de supervivencia, no

estrictamente económico, sino más bien simbólico. Fabián Cortés, el protagonista de la película, es un reconocido bandoneonista y comparte escena, en París, con su sexteto de tango. En ambos filmes, el escenario del exilio es París y el tango (género musical porteño por antonomasia) el nexo entre las dos latitudes, el terruño que los vio partir y la tierra que los recibe. El idioma se reparte, en ambos casos, entre el español y el francés. Repartida la lengua, como el alma del exiliado, aferrada a lo nativo en medio del extrañamiento propio de la vida del desarraigo.

El difícil (o imposible) retorno

Al hombre desterrado
No le hables de su casa
La verdadera patria
Caro lo está pagando.

(*El árbol, el río, el hombre*. Texto: Julio Cortázar. Música: Atahualpa Yupanqui¹)

Varias referencias incluidas en los filmes enfatizan la imposibilidad del retorno, otros personajes, sin embargo, regresan. ¿Existe un país al que volver? ¿Es el mismo que se ha dejado? ¿Vuelve quien se fue o vuelve otro sujeto atravesado, modificado por el exilio? Gregorio Rey vuelve a Argentina en 1976 y de camino lo sorprende el golpe de Estado, vuelve como Olguín, el director de la película, quien estuvo viviendo fuera del país exactamente el mismo período que el personaje y que al igual que él regresa para filmar su ópera prima, un *filme noir* dice el personaje. El retorno se revela complicado, entre encuentros, desencuentros y una disputa interna por desprenderse del mandato de su padre recientemente muerto y seguir el designio de su deseo.

Ariel Llanarte también regresa, el inicio de la película lo muestra en un avión, volviendo al país. Dos referencias precisan el tiempo de la acción, Noviembre de 1982 se superpone en una de las primeras imágenes y luego, en el diario que lee el personaje también se aporta información al espectador: “Bignone: El país necesita con urgencia concertación” y “Estiman factible adelanto electoral”. Llanarte refiere haber estado seis años fuera y cuando es

¹ Yupanqui acompaña el texto que Cortázar le legara entre partidas y partidas de ajedrez con la música de una antigua canción catalana, *El testamento de Amelia*, que a Cortázar encantaba.

preguntado sobre si hace tiempo que no ve Buenos Aires, responde “mucho” y enseguida se instala el *flashback* que retrotrae la acción al momento de su obligada partida. Al volver necesita saldar cuentas pendientes, fundamentalmente, averiguar y explicar a la madre de su amigo las causas por las que un grupo que irrumpió violentamente, años atrás, en su domicilio, llevándose al muchacho que hasta entonces permanece desaparecido. Lleva la carga del sobreviviente y debe lidiar con la culpa que le genera haberse ido.

Mirta no vuelve, se asienta y forma una familia en Estambul, ese es el presente de la diégesis, mientras que el pasado, el tiempo en que comienza el exilio se narra a través de *flashbacks*. Las escenas del presente tienen un clima de nostalgia que culmina en una escena en que ella y su compañero comparten con el bebé que han tenido; ella dice que el niño conocerá primero el idioma de su marido (también ex exiliado en Estocolmo) que el materno, pero él responde: aprenderá el tuyo, el mío, el nuestro. De este modo, se inscribe en la llegada del hijo una terceridad de la que deriva una nueva lengua, podría decirse un sujeto nuevo, hijo del exilio.

En *Las veredas de Saturno* el arribo de la hermana de Cortés, miembro de una organización política, moviliza una operación para el retorno de varios miembros a Aquilea a que se suma el bandoneonista exiliado, pero la operación fracasa, todo se trataba de una trampa para capturar a miembros de la organización y Fabián no alcanza a salir de París, es asesinado allí. Su cuerpo yaciendo en las calles parisinas sella la imposibilidad del retorno y el largo alcance de las políticas de exterminio. En *El exilio...* se manifiesta que el país dejado ya no existe y ante la posibilidad del regreso es María, representante de la generación de los hijos, quien expresa la negativa al retorno.

Reapertura democrática, cine y exilio

Algunos de los directores de estas películas atravesaron la experiencia de vivir en el extranjero en primera persona. Fernando “Pino” Solanas se exilió en España y Francia durante los años dictatoriales tras haber sido amenazado de muerte y sufrir un intento de secuestro; Carlos Olguín viajó por varios países entre 1968 y 1976 (tal como el protagonista de su ópera prima) y Hugo Santiago obtuvo una beca en 1959 con la que viajó a París, más allá de algún regreso puntual (a fines de la década del sesenta filma su mítica *Invasión en Argentina*) se radicó en Francia, país en el que desarrolló su carrera y falleció.

El propio Fernando “Pino” Solanas se hace presente en El exilio de Gardel en la figura de Ángel, un productor para el que “la tanguedia se acabó” en función de la demora del proyecto. Con dolor abandona al elenco y se convierte en el ángel caído, literalmente se rompe, la mitad de su cuerpo se parte y se desprende de sí, equiparándolo con un muñeco más

Galeano expresó que *el exilio, que siempre nace de una derrota, no solamente proporciona experiencias dolorosas. Cierra unas puertas, pero abre otras. Es una penitencia, y a la vez, una libertad y una responsabilidad. Tiene una cara negra y tiene una cara roja.* (1979: 8)

Una cara negra y una roja, nunca una blanca, hecha de pura luz. Efectivamente, gran parte de lo que estas películas aportan sobre la experiencia del exiliado tiene que ver con cierta suspensión de la vida que, sobre todo, artistas, intelectuales y militantes políticos sufren en sus partidas obligadas. Ser despojado de la patria equivale a una pérdida identitaria, algo debe reconstruirse para que el sujeto pueda continuar siendo en otra tierra; algunos lo encuentran en el amor, otros en la creación artística, pero en todos los casos se manifiesta un cambio estructural en los personajes exiliados. Mayormente, la melancolía cede espacio en el relato para la expresión de los modos de sobrevivir en/el exilio.

Por otra parte, los sujetos que vuelven a la tierra natal, también presentan cambios. Cargan con un peso importante, son sobrevivientes, la culpa los obliga a alguna acción reparadora, liberadora. En definitiva, lo que el cine argentino de posdictadura se esforzó por narrar, desde la singularidad de cada realizador, es la consecuencia del exilio, ya sea la muerte, la continuidad de la vida en otras latitudes o el retorno, todo ha cambiado para siempre, sin retorno posible al tiempo cero anterior a la partida. Por un lado, en el tejido social, esta distinción entre los que se fueron, los que se quedaron, los que volvieron y los que no, provocó toda una gama de sospechas y pesares; por otro, el desgarró de la identidad, individual y colectiva. El exiliado insiste en las pantallas porque su presencia en ellas tiene sabor a reivindicación y porque muestra una cara más de las muchas que tomó la violencia institucional en nuestro país, en tiempos donde revelar todas las caras del terrorismo de Estado se imponía como imperiosa necesidad, por eso el cine posdictadura debió alojar, sobre todo, a los torturados, a los asesinados, a los desaparecidos, a los niños apropiados y a los desterrados, a los que pudieron volver y a los que no.

Bibliografía

Amado, Ana (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Bayer, Osvaldo y Juan Gelman (2006). *Exilio*. Buenos Aires: Planeta.

Cortázar, Julio (1980). “El exilio” entrevista con Guillermo Schavelzon en *Unomásuno*. S/d

Galeano, Eduardo (1979). *El exilio: entre la nostalgia y la creación* Barcelona: s/d.

Getino Octavio (1998). *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Minghetti, Claudio (2013), *Cine argentino de colección*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga (2012). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.

Oubiña, David (1994) en España Claudio *Cine Argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Zarco, Zarco, Julieta (2016) *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

Películas

El exilio de Gardel (Fernando “Pino” Solanas, 1985)

Revancha de un amigo (Santiago Carlos Oves, 1987)

Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987)

A dos aguas (Carlos Olguín, 1988)

Las veredas de Saturno (Hugo Santiago, 1989)