

CINE Y NOVELA. APUNTES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL EXILIO ARGENTINO EN LA NARRATIVA DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA*

Paula Rodríguez Marino**

Narrativas literarias y filmicas, Terrorismo de Estado y

En la narrativa de la literatura argentina de la etapa del Terrorismo de Estado,¹ pueden encontrarse vínculos entre diferentes textos, incluso disímiles tanto en el ámbito de las formaciones ideológicas como de estrategias de escritura y de estilos literarios. Sin embargo, en ellos la construcción

* Esta ponencia forma parte de una investigación en curso: “Exilio, cine y memoria colectiva: la representación y figuración del exilio en los filmes argentinos (1984-2001)”, incluida en el *Proyecto Ubacyt* (2001-2002) “Cultura, Medios y Dictadura: memorias en conflicto”, dirigido por la profesora Mirta Varela y asentado en el Instituto Gino Germani de Investigaciones, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (Argentina).

** Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA), Master en Comunicación e Información, Fabico (UFRGS), docente de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

1 Se considera el Terrorismo de Estado como una metodología nefasta utilizada por el Estado argentino entre 1976 y 1983, que sostuvo políticas sistemáticas de eliminación y represión del oponente político y de disciplinamiento de la vida cotidiana. El Terrorismo de Estado no constituye, sin embargo, por sí mismo al régimen político autoritario o dictatorial.

de la realidad de ese pasado reciente no es mimética, sino, por el contrario, plena de metonimias, metáforas y alegorías² por la imposibilidad, tanto de la censura dictatorial como de las configuraciones del miedo y la supervivencia, a nombrar o referirse de forma más directa a una sociedad sometida a situaciones perversas.³ Este conjunto de estrategias, en el campo literario, podría o no establecer ciertas analogías en la producción filmica de los primeros años de la transición democrática como en los filmes *Tangos: el exilio de Gardel*, de Fernando Solanas (1984) y *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul*, de Jorge Coscia y Guillermo Saura (1987). No son los períodos de tiempo, que son marcadamente diferentes, ni el enfoque sincrónico, los que guían la pregunta por las estrategias utilizadas en estos filmes para construir o representar el exilio, sino más bien su tematización como proceso individual y fenómeno que afectó a sectores importantes de la sociedad argentina en los últimos 25 años.⁴ Si el exilio debe ser entendido como un proceso requiere la indagación de la construcción de la figura del exiliado, como personaje o narrador porque es allí donde toma cuerpo el proceso del exilio y es en ese sentido que se considera la comparación con dos novelas publicadas originalmente en 1984: *La casa y el viento*, de Héctor –la primera novela de Tizón publicada en el país y sólo a su regreso del exilio, y *Composición de lugar*, de Juan Martini corresponden a esa etapa ambigua que se extiende entre el final del Terrorismo de Estado y la incipiente re-democratización de la sociedad argentina.

En el cine argentino de ese período se realizaron, posteriormente, algunas caracterizaciones con el objetivo de identificar los filmes que hacían alusión a alguno de los aspectos vinculados al Terrorismo de Estado o que, directamente, estaban centrados en esa temática. La tipología elaborada para la cinematografía argentina retoma algunos de los aspectos planteados para la literatura de la dictadura y reconoce:⁵ la existencia de totalizaciones y metaforizaciones sobre

2 Las formas alegóricas son concebidas a partir de la eliminación de la apariencia y considerando que permiten el ordenamiento de fragmentos de sentido presentes en la superficie de las vivencias y que antes habían sido silenciados y disciplinados por el discurso autoritario de la dictadura militar argentina (1976-1983). Cf. SARLO, B. Política, ideología y figuración literaria. In: BALDERSTON, D. (Comp.). *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987. p. 45. Por otra parte, la utilización de la noción de metáfora no remite a la oposición al sentido literal sino a cadenas de sustituciones ante la imposibilidad de transmitir el horror en términos discursivos. El funcionamiento alegórico, por su parte, implicará una cadena extendida de reenvíos que opaca su punto de partida.

3 SARLO, 1987, op. cit., p. 30-59.

4 El corpus no es extenso porque no se pretende un análisis panorámico de todos los filmes y novelas que tematizan el exilio.

5 SARLO, 1987, op. cit.; SARLO, B. El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. In: SOSNOWSKI, S. (Comp.). *Argentina: represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988. p. 96-107.

casi cualquier situación violenta aparece en los filmes y cumple la función de estructurar el relato;⁶ la construcción de metáforas y alegorías para remitir a situaciones perversas y así, haciendo referencia al Terrorismo de Estado, se plantean relaciones sociales en función del eje represor-víctima y la recuperación de la memoria sobre el pasado reciente –si es que ésta puede perderse. Otra forma de identificar a los filmes depende del género narrativo al que pertenecen: el documental, el drama o las comedias infantiles. Por último, la tipología incluye a los filmes que temáticamente abordan las consecuencias de la dictadura con énfasis en la significación social del proyecto económico o en situaciones específicas como la Guerra Malvinas.⁷

Sin embargo, en esta tipología, la discusión pública de los sentidos del Terrorismo de Estado, no sólo está atada a la metáfora o a la alegoría, sino más bien a la función pedagógica de los medios frente a las audiencias que necesitarían la reafirmación de la necesidad y las bondades del sistema democrático. Este argumento, que aparece subrepticamente en la tipología mencionada, da cuenta de una imposibilidad de establecer algún tipo o nivel de diálogo entre diferentes sectores de la sociedad: a los que avalaron el régimen dictatorial –e inclusive se beneficiaron económicamente–, a los que lo sufrieron en silencio y paralizados por el miedo, a los militantes, opositores y simpatizantes de la lucha armada o a sectores más abiertamente enfrentados con el Terrorismo de Estado. En esta lectura, en definitiva, se mantiene el silencio que los filmes reproducirían sin rescatar una diferencia importante: existen múltiples voces de que desde el silencio o “lo no dicho” refieren al proceso del exilio y a las distintas identidades culturales, sociales y políticas de los exiliados. Subyace en los filmes la ruptura con la monoacentalidad del discurso oficial –incluso del primer gobierno democrático– sobre cómo se debería o se podría elaborar la memoria social del Terrorismo de Estado y una memoria del exilio.⁸ Estos elementos, de forma ambigua y velada, aparecen en *Tangos. el exilio de Gardel* y en *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul*.

Lo anterior no significa que se trate de relatos que mantengan una relación con un referencial “real” o con la historia ni que construyan el mismo sistema de

6 KRIEGER, C. La revisión del proceso militar en el cine de la democracia. In: ESPAÑA, C. (Comp.). *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994. p. 55.

7 KRIEGER, op. cit, p. 55; 59-60; 66.

8 Si bien la categoría “memoria social” presenta algunos problemas se ha mantenido a los fines de este análisis considerando la numerosa bibliografía que la respalda. No obstante, todavía hay pocos trabajos desarrollados en Argentina que permitan establecer de forma independiente a la noción de “memoria del exilio”.

referencias. Tampoco se supone que las marcas producidas por un estado o proceso de una formación social específica ni por las condiciones de producción social del discurso en las obras filmicas o literarias puedan dar cuenta, de forma absoluta, de las características y particularidades de los procesos históricos. Las estrategias políticas, estéticas y narrativas de las creaciones artísticas presentan modalidades y resignificaciones independientes que no se limitan a una relación de reflejo con una situación social más amplia.

Modalidades de la representación del proceso del exilio y de la figura del exiliado

El cine de Solanas se caracterizaría por la utilización de metáforas, metonimias y alegorías, especialmente en *Tangos: el exilio de Gardel*. Por el contrario, en el caso de *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul*, el proceso de exilio y el desarraigo no emplea estos procedimientos. Uno de los cuestionamientos es si las estrategias audiovisuales y la apropiación de la metaforización, la metonimia y la alegoría, presentes en diversas novelas producidas durante el Terrorismo de Estado, pudiesen pensarse en los filmes como en la imposibilidad de decir y nombrar, aún recién comenzada la transición democrática.⁹ Al mismo tiempo, la presencia o no de estas estrategias retóricas podría ser explicada como: a) particularidades o especificidades en función de la obra de cada director –concepción que, a veces, se contraponen a la del medio cinematográfico como un sistema de producción industrial y colectivo. A partir de este primer juicio, el desborde y la redundancia en la utilización de metáforas, sinédoques y alegorías en los filmes de Solanas, y en especial, en *Tangos: el exilio de Gardel*, podría suponer que sus obras están marcadas por cierta superficialidad y esteticismo. “En la construcción de *El exilio de Gardel* hay un implícito desprecio por ciertas cuestiones (que los hechos narrados se entiendan claramente, por ejemplo) y un elogio, también implícito, a la imaginación del artista”.¹⁰ Otro de los argumentos posibles es: b) se tratarían de meras diferencias en cuanto a la tipología de los personajes.

9 KRIEGER, op. cit.; OUBIÑA, D. Exilios y regresos. In: ESPAÑA, C. (Comp.). *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994. p. 68-81.

10 BECEYRO, R. *Cine y política*. Ensayos sobre cine argentino. Santa Fe: Centro de Publicaciones – Universidad Nacional del Litoral, 1997. p. 56.

Los personajes de *El exilio de Gardel* están contruidos por medio de fragmentos y alegorías: Juan Dos en lugar de Gardel, el exilio actual como simbolización del destino de exilio de la Argentina que se pretende desde el título, o bien, el exilio de los argentinos en tanto su identidad cultural está representada por el tango. En la novela *Composición de lugar*, el personaje principal ni siquiera puede nombrar el exilio que además le impone: por un lado, la ausencia de su lengua nativa y, por el otro, el cruce y el sincretismo con las otras que encuentra en su viaje errático.

Si en *Tangos: el exilio de Gardel* y en *Composición de lugar* la justificación narrativa de la partida del lugar de origen y el tipo de desplazamiento presentan diferencias –exilio, en el primero, y migración o viaje iniciático en el segundo–, uno de los elementos comunes que unen a los dos relatos es la desazón, la desesperación y la creación de una atmósfera sanguinolenta. Esta última es utilizada sistemáticamente por Martini y en el filme de Solanas en las secuencias de baile de la *Tanguedia* para referirse de forma alegórica a las metodologías de destrucción sistemática del oponente político durante el Terrorismo de Estado, a la sensación de asfixia, a la convivencia cercana con la muerte y la tortura.

Fragmentación y alegoría remiten en *El exilio de Gardel* a la violencia estatal que está presente en el tratamiento de la imagen en la visión de muñecos con miembros faltantes o en las escenas de los ensayos de baile de la obra ficticia *Tanguedia*: desde la representación estilizada –aún así no analógica– del secuestro y de la violación de una mujer hasta la simulación de una detención-desaparición, evidenciada por la violencia de las actitudes corporales y la invasión del espacio privado.

Mirta de Liniers a Estambul y *Tangos: el exilio de Gardel* responden a formas variadas y disímiles de figuración y/o de construcción del proceso del exilio y de los personajes exiliados: en *Tangos*, los recursos metafóricos y la fragmentación abarcan todo el filme y los personajes exiliados, como Mirta, han aprendido durante años, y dolorosamente, la larga experiencia del desarraigo, del desamparo y del extrañamiento. También la reconstrucción de la identidad personal y colectiva a partir de fragmentos de la memoria personal, que forzosamente se transforma en memoria social de las experiencias en el país de origen. En este sentido, existen algunas semejanzas entre el filme de Solanas y la novela de Tizón –en menor medida con *Mirta de Liniers a Estambul*– en cuanto a la concepción de los procesos y sometimientos que el exilio impone sobre la identidad, la historia (vívida) de un país y la memoria.

La memoria social en *La casa y el viento* es la historia argentina, pero resignificada desde el lugar marginalizado de las historias regionales que suelen

contradecir a las narrativas oficiales sobre la constitución de la nación y sus proyectos. Si la historia fracturada de los espacios regionales no aparece en el filme de Solanas, se debe en parte que el relato está centrado en Buenos Aires y en los íconos de la urbanidad y de la cultura tanguera. Esta concepción hegemónica de la historia aparece más desdibujada en *Sentimientos* y asociada al primer viaje que Mirta debe realizar desde el clima monocorde y estabilizado de la Provincia de Buenos Aires hacia la ciudad capital y que provocará hasta promediar el filme una pseudo concientización social y política, desde ya, endeble. Desde este punto de vista, también, el viaje de Mirta pudo ser elaborado desde la primacía de la mirada urbana, porteña. La estereotipia en *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* está enclavada, como en el filme de Solanas, en el tango: “La cumparsita” como símbolo de argentinidad y el supuesto e inasible carácter nacional se resumiría en el comentario de la próxima pareja de Mirta: “Me gusta tu gente, su sentido dramático y temperamental”.

La historia es la de los desterrados de los proyectos centralistas que aparece en *La casa y el viento* en porteños, en *Sentimientos* es la historia personal la que se juega entre los márgenes de la participación en los procesos históricos, las luchas y la militancia revolucionaria, que tampoco están ausentes en *Tangos: el exilio de Gardel*. En los filmes y en las novelas analizadas, la respuesta a la pregunta sobre cómo narrar el horror y qué estrategias estéticas utilizar para relatar la historia reciente llevan a la remisión de constantes en la historia argentina: la expulsión por motivos políticos, la pérdida del lugar de ciudadano –incluso dentro del sistema republicano burgués–, el olvido, el rechazo, la humillación y la nostalgia por el territorio y su cultura. Estas cuestiones se reelaboran en *Composición del lugar* pero en apariencia evitando asociaciones con procesos históricos precisos y con adscripciones políticas.

En el filme de Solanas, la experiencia del exilio podría ser indistinguible de la identidad rioplatense, en la medida en que la política y los afectos pueden ser representados y expresados a través del tango: *Volver* es el tema casi obligado que comparten Gardel y Gerardo –el personaje del profesor universitario expulsado y exiliado, padre de un detenido-desaparecido– cuando afirman que es necesario regresar para continuar la construcción del país soñado; la Navidad de 1979 aparece musicalizada con *El día que me quieras* y *Rubias de New York* se escucha mientras Juan Dos se comunica con su familia en Buenos Aires utilizando un teléfono “pinchado”.¹¹ “La Tanguedia no debe terminar porque el exilio sigue aquí y allá –sostiene Juan Dos”.

11 Se trata de la utilización no legal ni autorizada de teléfonos a través de un artilugio técnico.

Si el exilio implica la expulsión de un ciudadano de su territorio nacional y el riesgo de su integridad física y psíquica si permanece en él, sumado a la imposibilidad de regresar por circunstancias y decisiones ajenas a su voluntad, en *Tangos el exilio de Gardel* queda establecido que el exilio sólo puede ser político como su definición lo indica. En este filme se expone cómo el exilio atraviesa a la historia y a la sociedad argentina, aquello que en *Tangos* es temporalidad y espacialidad, ejes esenciales de cualquier experiencia humana y del exilio, en especial, aparecen unidos en *Sentimientos* sin las fracturas extrapoladas de *Tangos* donde espacio y tiempo pueden encontrarse, pero en una dimensión casi fantasmática. Una irrupción del presente argentino en el filme, diferente, pero dependiente del espacio y del tiempo del exilio parisino, es la presencia de un personaje que visita a la protagonista exiliada en París criticando a las campañas de denuncia contra las violaciones de los derechos humanos realizadas por los exiliados y que reactualiza el pasado y el presente.

En el filme *Sentimientos*, tiempo y espacio no están unidos, en especial para el personaje de Mirta, como lo están para los personajes de *Tangos*. Para Mirta, las relaciones entre desplazamientos espacio-temporales son espiraladas hasta despegarse de la dictadura militar y de la Argentina. Algo semejante a esos viajes espiralados sucede en *Composición de lugar*, pero sin hacer casi referencias a ninguno de los dos ejes, espacio (experiencia de los argentinos como territorialidad) y tiempo, están presentes en sentido alegórico. El pasado, que es tematizado en *La casa y el viento*, permite vivenciar el territorio norteño y es este pasado que determinará el espacio territorial en el futuro. Espacio y tiempo no son indistinguibles en la novela de Tizón, pero –a la manera moderna– no pueden dotar de sentido a las experiencias sino es por su íntima relación.

La experiencia sin final: exilio, identidad y memoria

Los fragmentos, la remisión a las fracturas sociales –inclusive entre los personajes exiliados–, el extrañamiento de la propia cultura, del pasado, de la identidad y de la memoria son elementos comunes en *La casa y el viento*, *Sentimiento: Mirta de Liniers a Estambul*, *Tango: el exilio de Garde* y *Composición de lugar*. Si bien las experiencias del exilio están representadas de formas distintas y asocian cuestiones específicas en cada caso, se podría decir que el proceso del exilio es estos relatos una experiencia sin final, aunque sea posible demarcar exilios ficticiales y reales.

Las alegorías y las metáforas que unen a las historias íntimas y personales con la historia argentina a través de personajes ilustres de la vida pública argentina del siglo XIX¹² priman en *Tangos: –el exilio de Gardel*, pero en *Sentimientos: el Mirta, de Liniers a Estambul* la figura de Perón no aparece metaforizada. En la novela de Tizón por medio de la referencia a la Guerra del Chaco sólo aparece la historia marginada de los ciudadanos comunes. En *Tangos: –El exilio de Gardel*, los personajes del filme establecen una relación onírica que se agrega a la fragmentación de los cuerpos y muñecos en las escenas de baile de tango como alegoría de la fractura social, cultural y económica de la Argentina. Mientras que en *Composición de lugar* Minelli, el personaje principal, mantiene una relación dramática con su posibilidad de recordar y con la memoria como pesadilla, así como también con el intento de enlazar la historia personal con el presente del exilio.¹³ Para los personajes de *Tangos el exilio de Gardel* el presente parece mediado por las reminiscencias oníricas y por el tango, como si éste pudiese representar a la totalidad de la identidad argentina –o de la exiliada– y está construido como un saber específico y visceral, una forma de experimentar *lo vivido* culturalmente determinada que es una danza sensual, violenta y fracturada.

En cambio, en *Sentimientos* la fractura no aparece, tan marcadamente, en el nivel corporal, a nivel del relato se establece una continuidad, que es la de un largo viaje en búsqueda de esa identidad, semejante al personaje de Minelli que encarna el desplazamiento errante, sin aparente sentido, pero que mutila el cuerpo, aunque sea metafóricamente.¹⁴ El personaje de Mirta otorga carnadura a la constitución fragmentaria, cambiante y situacional de la identidad donde no aparece la rememoración del pasado como idílico.¹⁵ Si en *Mirta de Liniers a Estambul* y en *Composición de lugar* la nostalgia no aparece como pivote que

12 En una secuencia bastante analizada por otros autores, el personaje de Gerardo – interpretado por el actor uruguayo Lautaro Murúa, exiliado en España durante el Terrorismo de Estado en Argentina– entabla un diálogo con San Martín y con Gardel sobre el exilio, la condición del desterrado en el pasado y en el presente de la vida política argentina. Ver BECEYRO, 1997, op. cit.; y OUBIÑA, op. cit., p. 68-81.

13 SARLO, 1987, op. cit., p. 53.

14 La presencia de los elementos sangre-sufrimiento-sexo-soledad es constante en la novela de Martini y evidencia una concepción de los desplazamientos asociada a la soledad, a la búsqueda y al desarraigo. Se trata también de una visión que unifica la deriva cotidiana de los personajes con la imposibilidad de establecer lazos interpersonales –o sociales de cualquier tipo– duraderos y cimentados en la confianza mutua. Toda relación interpersonal –sobre todo las amorosas– en la novela de Martini conllevan dolor, traición y soledad.

15 VARELA, M. Memoria y medios de comunicación o la coartada de las identidades. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN (ALAIIC), 5., abr. 2000, Santiago de Chile. *Anales...* Santiago de Chile, 2000. 1 CD-ROM, p. 10.

estructura y organiza la identidad, el interrogante se abre en *Tangos: el exilio de Gardel* y en *La casa y el viento*.

Así como los caminos recorridos por Tizón en *La casa y el viento* donde el paisaje del Norte del país se convierte en un personaje más, que agrega su letanía desértica, su miseria y su angustiosa demora, la figura de Tizón como narrador-personaje también cuenta un exilio interior –que denomina *viaje o fuga*– como búsqueda de la identidad que lo lleva al lugar de origen. La asociación del exilio y del viaje interior para encontrar la propia identidad aparece en el recorrido que realiza el personaje de Minelli, en *Composición de lugar*, y Mirta, en *Sentimientos: Mirta, de Liniers a Estambul*, aunque para el personaje de Minelli la imposibilidad de construir un marco de referencias cultural y social propio contrasta con el viaje espiralado en el que Mirta, sucesivamente, rearma sus experiencias cotidianas, su “mapa afectivo”¹⁶ y un proyecto de futuro. *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul* representa la posibilidad de la vida fuera del propio territorio, el exilio sin retorno, pero sin nostalgia. Por el contrario, en el filme de Solanas, Gerardo –el personaje del profesor universitario– afirma a Mariana –esposa de un detenido-desaparecido– en *Boulogne Sur Mer* frente a la última casa de San Martín: “Exilio es ausencia y qué es la muerte sino una ausencia prolongada”.

Existe una diferencia marcada de la experiencia del exilio entre la novela de Martini y la novela de Tizón: mientras en la primera el protagonista también pretende huir de su pasado, incluso sin pretenderlo, esta fuga no la emparenta sino parcialmente con la novela de Tizón. En *La casa y el viento* se trata de un desplazamiento temporal hacia el pasado para hacer frente al futuro, el exilio, en lugar de anular el pasado para transformar en tolerable el presente. No podría decirse, tampoco, que hay intento de huida del pasado en *Tangos: el exilio de Gardel*, por el contrario, existe una añoranza alimentada del pasado y de la búsqueda por la inteligibilidad de esas experiencias que no es nostalgia sino el dolor de la pérdida y la esperanza del reencuentro. Personificada ésta por las expectativas y temores de Juan Uno y Juan Dos. Como diría el personaje de Martini, que nunca puede definirse por la anulación del pasado y que añora,

16 La expresión “mapa afectivo del protagonista” que designa el viaje de recuperación de los recuerdos que conformarán la memoria social y personal que el personaje llevará– y tal vez, deberá olvidar– al exilio remite a la noción de “memoria afectiva” de Walter Benjamin. Este mapa está constituido por los fragmentos de la infancia y del pasado del lugar de origen, sujetados, en la novela de Tizón, por la escritura de estos recuerdos mediadas por el presente. Ver LORENZANO, S. Con otras voces: la memoria en la narrativa de Héctor Tizón. *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, Buenos Aires, col. 4, n. 9, p. 157, abr. 1999.

también el regreso, el fin de los desplazamientos y, como dice Martini, el término de la migración de las ocas.

La apuesta al presente eternizado es uno de los elementos que estructuran *Composición de lugar* y donde el regreso aparece poco identificable, un universo de confusión y desamparo como una reafirmación del sin sentido del presente, de su búsqueda en el pasado y de una posición que bien puede interpretarse como política: el regreso a pesar de que signifique el encierro. El reencuentro entre *La casa y el viento*, *Composición de lugar* y *Tango: el exilio de Gardel* puede aparecer entonces en el regreso al lugar de partida, mientras que en *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul* volver supone buscar otro destino en cada momento.

El regreso en *Tangos –El exilio de Gardel* no sólo se identifica con la nostalgia, el dolor de la partida forzada y la imposibilidad de volver sino también con la figura de los hijos de los exiliados y la posibilidad del retorno como búsqueda de su identidad personal. Así lo expresa la canción interpretada por el personaje de María, la hija de veinte años de la protagonista, hacia el final del filme: “Algún día partiré cuando sepa quién soy, no hay mal que dure 100 años”. El retorno promete un acercamiento a la historia personal de los hijos de exiliados, pero la Argentina continúa siendo un lugar amenazante y expulsor, en la canción-denuncia de María: “Un país que me ayude a vivir aunque lleves chupete y que valga tu opinión aunque seas un ratón. ¡Qué país será, ese país!”

De la misma manera, en el filme: *Sentimiento, Mirta de Liniers a Estambul*: el afinamiento de la protagonista en Estambul está representado por la presencia de su pequeño hijo nacido allí. En este filme, como también en *Tangos* las canciones funcionan para explicitar aún más las posturas políticas y las vivencias de los personajes en términos de pasado, presente y futuro. En las escenas finales de *Sentimientos* se escucha la letra: “Recuerdo los que se fueron, a los que nunca volvieron, a los que nunca volverán”. El pasado de Mirta queda integrado a su presente y podrá delinear su futuro. Las canciones en uno y otro filme no sólo refuerzan los parlamentos sino también clarifican vínculos temporales: pasado como clave para el presente y como bagaje y determinación del futuro.

Las caracterizaciones del exilio político son, en unos casos, aparentes viajes iniciáticos o recorridos sin sentido y, en otros, la única salida para salvar la propia vida, tienen en común el planteo de la necesidad de formar y poder nombrar el “mapa afectivo” de los exiliados. El personaje de Mirta deberá conformar ese mapa de la cultura, el amor, la militancia política y la geografía, es decir, la memoria, para vivir y experimentar el exilio, entenderlo y sufrirlo para

comprender su historia personal anterior. La transición de la ignorancia a la búsqueda que realiza el personaje de Mirta, por momentos, la emparenta con los jóvenes hijos de los exiliados en París de *El exilio de Gardel*, la confusión y el hartazgo por la vivencia del exilio, al que, como sus padres, fueron arrastrados.

El pasado de Mirta se diferencia de los hijos de exiliados cuando alega: “A mí no me interesa la política”. Yo acá vengo a estudiar”, frase que dicha por el personaje de Mirta en una clase de Historia Argentina interrumpida ante la posible intervención de la Universidad Pública. El personaje puede representar tanto a otras mujeres que acompañaron en el exilio a sus compañeros como permitir la identificación de otros sectores sociales que pretendieron permanecer ajenos a la represión y a la violencia estatal –como si esto fuera posible– y en los que de forma más evidente durante la transición democrática repercutió por primera vez la discusión pública de algunas consecuencias de la dictadura militar. Mirta parte de la *ignorancia*,¹⁷ inicia su recorrido acompañando la militancia política argentina de la década del '70 y llegará a compartir la marginación cultural de los exiliados: “No te preocupes, flaca, síndrome de exilio, nada más”, le dice otro exiliado argentino a Mirta sobre su novio, o bien “Asimilarte es lo que vos querés” –que como reproche hacia la protagonista marca la negativa de su pareja a incorporarse a la sociedad sueca. El final del viaje de Mirta estará dado por el reingreso hacia otras formas de militancia política en Estambul. Finalmente, el pasado reaparece en el futuro para Mirta y para los personajes del filme de Solanas y de las novelas de Tizón y Martini.

Tangos y Sentimientos como *Composición de lugar* y *La casa y el viento* no eliminan la ambigüedad del proceso del exilio y de las figuras de los exiliados aunque en el cine parece difícil el balance entre los aspectos testimoniales y los representacionales con el sostenimiento de la complejidad y las formas alegóricas que se facilita en el caso de la literatura.

Los filmes y las novelas analizadas evitan remitir al maniqueísmo facilista de la distinción: dentro/afuera, “los que se quedaron”/ “los que se fueron” y “los militantes”/ “los que no sabían”, por citar sólo algunas de las dicotomías comunes.¹⁸ El problema de estas clasificaciones del exilio y de los exiliados es que reproducen los argumentos oficiales del Terrorismo de Estado, y lo que se

17 El término es utilizado aquí en el sentido de *anagnorisis*.

18 Con esta tipología remito a una discusión y al debate público que se desarrolló durante y después del Terrorismo de Estado al respecto de los militantes, intelectuales y escritores exiliados o no, son conocidas las discusiones entre Liliana Heker y Julio Cortázar; así como la caracterización de Luis Gregorich de “literatura dividida” y la polémica que generó incluyendo, entre otros, a Juan Martini. Se trata de una discusión que todavía no está saldada. Ver SOSNOWSKI, 1988, op. cit.

denominó como “doble fractura”¹⁹ del campo intelectual puede extenderse a muchos otros sectores o campos de la sociedad argentina lo que dificultaría una comprensión –en sentido amplio e incluyendo la empatía– del pasado reciente de la Argentina y de una política de la memoria social del exilio político.

RESUMO

São diversos os formatos, as narrativas e os suportes midiáticos que constroem a figura do exilado e do processo de exílio, porém, o cinema e a novela apresentam formas de figuração específicas nos procedimentos narrativos e no tratamento das coordenadas espaço-temporais. Neste artigo, por meio de uma análise comparativa dos filmes *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul* (1987), de Jorge Coscia e Guillermo Saura, e *Tangos: el exilio de Gardel* (1985), de Fernando Solanas, e das obras literárias *La casa y el viento* (1984), de Héctor Tizón, e *Composición de lugar* (1984), de Juan Martini, estabelecem-se as marcas das estratégias usadas na construção do exílio argentino.

Palavras-chave: exílio argentino, cinema, romance.

RESUMEN

Diversos son los formatos, narrativas y soportes mediáticos a través de los cuales se hace posible la construcción de la figura del exiliado y del proceso de exilio, sin embargo, el cine y la novela presentan formas de figuración específicas en los procedimientos narrativos y en el tratamiento de las coordenadas espacio-temporales. Este artículo realiza un análisis comparativo de los filmes *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul* (1987), de Jorge Coscia y Guillermo Saura, y *Tangos: el exilio de Gardel* (1985), de Fernando Solanas, y de las obras literarias *La casa y el viento* (1984), de Héctor Tizón, y *Composición de lugar* (1984), de Juan Martini, para establecer las marcas textuales que conforman estrategias discursivas en la construcción del exilio argentino.

Palabras-clave: exilio argentino, cine, novela.

19 SARLO, 1988, op. cit. p. 100-102.

REFERÊNCIAS

BECEYRO, R. *Cine y política*. Ensayos sobre cine argentino. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1997.

KRIEGER, C. La revisión del proceso militar en el cine de la democracia. In: ESPAÑA, C. (Comp.). *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994. p. 54-67.

LORENZANO, S. Con otras voces: la memoria en la narrativa de Héctor Tizón. *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, Buenos Aires, col. 4, n. 9, p. 149-161, abr. 1999.

OUBIÑA, D. Exilios y regresos. In: ESPAÑA, C. (Comp.). *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994. p. 68-81.

SARLO, B. Política, ideología y figuración literaria. In: BALDERSTON, D. (Comp.). *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987. p. 30-59.

SARLO, B. El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. In: SOSNOWSKI, S. (Comp.). *Argentina: represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988. p. 96-107.

VARELA, M. Memoria y medios de comunicación o la coartada de las identidades. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN (ALAIIC), 5., abr. 2000, Santiago de Chile. *Anales...* Santiago de Chile, 2000. 1 CD-ROM.

MARTINI, J. *Composición de lugar*. 2. ed. Buenos Aires: Legasa, 1988.

TIZÓN, H. *La casa y el viento*. 2. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

Material filmico:

SENTIMIENTOS: MIRTA DE LINIERS A ESTAMBUL. Dirección de Jorge Coscia y Guillermo Saura. Argentina: [C/ AUTOR: Distribuidora?], 1987.

TANGOS: el EXILIO DE GARDEL. Dirección de Fernando Solanas. Argentina-Francia: [C/ AUTOR: Distribuidora?], 1985.