

# Alejandra Jaramillo Morales

ajaramillomo.unal.edu.co

## Ens.hist.teor.arte

Jaramillo Morales, Alejandra, "Narración espacial en el cine y relocalización de la Nación en *Sur*, *Tangos*, *el exilio de Gardel* y *Un muro de silencio*", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 23, pp. 100-112.

## RESUMEN

Este trabajo se analizan los usos del espacio como representación de la nación posdictadura en tres películas argentinas, *Tangos*, *el exilio de Gardel* y *Sur* de Fernando Solanas; y *Un muro de silencio* de Lita Stantic. En el se desarrollan concepciones sobre los usos diegéticos y extradiegéticos del espacio como maneras de nombrar la nación posdictadura en una forma de duelo que trata de recomponer los vacíos entre pasado y presente y la nación que desaparece con la violencia de la dictadura.

## PALABRAS CLAVE

Cine argentino, espacio, representación, nación, posdictadura.

## TITLE

*Argentine Cinema and Nation*

## ABSTRACT

This article analyzes the uses of space in the representation of Post-Dictatorial Nation in three Argentine films, *Tangos*, *el exilio de Gardel* and *Sur* by Fernando Solanas and *Un muro de silencio* by Lita Stantic. The article develops diegetic and extradiegetic conceptions of space as ways of naming the post dictatorial nation, in a kind of mourning that fulfills the emptiness between the past and present and the nation that disappears with the violence of dictatorial rule.

## KEY WORDS

Argentine Cinema, space, representation, nation, postdictature.

## Afiliación institucional

Profesora asociada  
Universidad Nacional de Colombia  
Bogotá

Escritora, profesora y crítica. Ha publicado dos novelas *La ciudad sitiada* (2006), y *Acaso la muerte* (2010), dos libros de cuentos, *Variaciones sobre un tema inasible* (2009) *Sin remitente* (2012). Su próxima novela, *Mandala*, es un proyecto de libro multimedia y está en proceso de programación digital. Es también autora de los libros *Bogotá Imaginada: narraciones urbanas, cultura y política* (2003) y *Nación y melancolía. Narrativas de la violencia en Colombia, 1995-2005* (2006). Actualmente pertenece al grupo de investigación transdisciplinar de dinámicas creativas, en la Universidad Nacional de Colombia.

Recibido octubre 8 de 2012

Aceptado noviembre 5 de 2012

# Narración espacial en el cine y relocalización de la Nación en *Sur*, *Tangos*, *el exilio de Gardel* y *Un muro de silencio*

Alejandra Jaramillo Morales

## La nación y el espacio cinematográfico

Cuando en 1983 termina la Dictadura militar y se instaura la Democracia en Argentina, una empresa necesaria y muy difícil de realizar fue la localización cultural de los acontecimientos vividos durante los últimos siete años. El pueblo se enfrenta al dolor, a la incomprensión de lo ocurrido y la incapacidad de recuperar la Argentina de antes de la dictadura. Entonces se genera la necesidad de olvidar todo lo acontecido o de exorcizar y reubicar dicha época tan definitiva para el destino del país. El cine, como el resto de las artes, se volcó hacia la segunda posibilidad y por tanto hay una gran producción de obras cinematográficas sobre el tema como lo explicó David Oubiña:

Argentina 1983. Argentina año cero. Recuperación de la historia. Reconstrucción de un país en ruinas, arrasado por la dictadura que —curiosamente— se autodenominó Proceso de Reorganización Nacional. La cinematografía del periodo que se inicia con el restablecimiento de las instituciones democráticas aludirá a ese renacimiento a través de alguna forma de revisión del pasado reciente<sup>1</sup>.

El exilio, el regreso, las desapariciones, la tortura, la ausencia, en fin, la innumerable lista de agresiones a que fue sometido el pueblo argentino durante la dictadura empiezan a ser

---

<sup>1</sup> David Oubiña, “Exilios y regresos”, en Claudio España (comp.), *Cine en democracia, 1983-1993*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994, p. 69.

parte del lenguaje cinematográfico. Las películas que se produjeron en los años posteriores a la caída de la dictadura que trataron este tema se propusieron desde una variedad de puntos de vista, unas buenas y otras malas en términos estéticos, y se preocuparon por explicar, o explicarse (creo que el verbo en esta situación debe verse siempre de manera reflexiva), lo que significó para el pueblo en general y para cada individuo ser parte de la represión de esos años.

El regreso se ha considerado como el retorno al país de aquellos ciudadanos que tuvieron que exiliarse, aunque también ha sido entendido, de manera más acertada, como el retorno de todos los ciudadanos, es decir el retorno de la nación misma. Entonces la nación, como esa comunidad imaginaria<sup>2</sup> que está en permanente cambio, que es reubicada culturalmente a cada momento, es el concepto que el cine argentino trata de relocalizar. La nación perdida, esa que también estuvo exiliada de sí misma, debe ser recuperada, no como realidad pues es evidente que esa nación ha sido desplazada, sino como parte fundamental de la nación de posdictadura. La Argentina, entonces, es imaginada como la relación dialéctica de la nación perdida y la nación resultante de esa pérdida.

El cine argentino propone ese proyecto de recuperación de la nación en los años siguientes al término de la dictadura. Aunque la nación aparece como ilusoria por todos aquellos que se fueron y los que se quedaron, no volverán a ser ni a tener nunca más. Nos propone a nosotros como espectadores que abramos los ojos, que entendamos que la única manera de seguir viviendo para un pueblo que ha sufrido una represión como esta es entendiendo lo que pasó, viviendo el regreso a cabalidad, tratando de darle un lugar a lo perdido, lo pasado, dentro de lo presente y lo por venir.

El exilio, como identidad siempre desplazada, como una condición permanente de no pertenecer y de no acceder a lo completo y esencial —como sueño y no como verdad—, es una de las características que se le atribuye a la condición humana en nuestra época. “The discourse of dislocation and relocation often mirrors the reconfigured consciousness of post-modern culture itself. ‘Exile’, writes the Polish émigré Eva Hoffman in her autobiography, *Lost in Translation: a Life in a New Language* is the archetypal condition of contemporary lives”<sup>3</sup>. Esto es esencial para entender que la reubicación de la nación y que el proceso de regreso de los ciudadanos a la Argentina posteriores a la dictadura está también permeado por dichos conceptos, que ser argentino y tratar de entender dicha condición en relación con la pérdida impuesta por la dictadura es enfrentarse a la pregunta por la identidad como una construcción de sentido permanente. Adicionalmente, la identidad y la nación existen

---

<sup>2</sup> Evidentemente me refiero al término que Anderson propone, que yo prefería ver como *Imagining Communities* en tanto ese imaginar está siempre en proceso. Véase Benedict Anderson, *Imagined Communities*, New York: Verso, 1995.

<sup>3</sup> Azade Seyhan, “Ethnic Selves/Ethnic Signs: Invention of Self, Space and Genealogy in Immigrant Writing”, en Daniel, Valentine & Jeffrey M. Peck (eds.), *Culture/Contexture: Explorations in Anthropology and Literary Studies*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 175-194.

como representación, como simulacro de realidad<sup>4</sup>, y el cine es utilizado para representar esa realidad, para articular la problemática de ubicar y entender la identidad y la nación.

Las películas que voy a analizar se produjeron después de 1983 y desarrollan el proyecto de reentender y ubicar la “nación perdida”. Estas películas son *Tangos: el exilio de Gardel y Sur* de Fernando Solanas y *Un muro de silencio* de Lita Stantic. En su propósito de hacer o imaginar la nación convierten a este concepto en metáfora de una “poetics of displacement”<sup>5</sup> en tanto tratan de representar lo inalcanzable, lo perdido. La nación, al igual que los ciudadanos, no puede regresar del todo, hay algo que ha dejado de existir, que es irrecuperable. Ahora bien: esto no quiere decir que el exilio, como condición de un país que vivió bajo una dictadura como la Argentina, no se termine, que no haya posibilidad de retorno. Por el contrario, la nación regresa solo para ser parte de un diálogo entre el pasado y el presente. La nación exiliada vuelve en estas tres películas para mostrarnos la dificultad de recuperar lo pasado, lo que ha venido siendo desplazado, por el tiempo, y en este caso en especial, también lo desplazado por la dictadura y la represión.

Lo que me propongo exponer en este trabajo es cómo el espacio cinematográfico, en las películas nombradas, desempeña un papel determinante para relocalizar la nación, es decir que el espacio como parte de la narración cinematográfica o, más bien, como narrador en el cine, produce significado, más allá de la narración literal en la que desarrollan simplemente las acciones cinematográficas. Visto de esta manera, el espacio es uno de los elementos esenciales del cine. La narración cinematográfica es siempre a la vez una narración espacial, no solo porque el espacio está presente como locación, sino porque el espacio narra<sup>6</sup>, produce significado. El espacio que el espectador percibe como una imagen mimética de una cierta realidad ofrece más que esa imagen y logra articular conceptos que normalmente no podrían ver en relación con el espacio. Así, el lenguaje cinematográfico produce significado en diversas formas, y una de ellas es la idea de que el espacio es narración.

El espacio mimético que produce el cine es en verdad un simulacro de realidad que puede generar significación pues está determinado por la distancia y la incapacidad de ser real. Como dice Baudrillard “Whereas representation attempts to absorb simulation by interpreting it as a false representation, simulation envelops the whole edifice of representation as a simulacrum”<sup>7</sup>. Para Baudrillard el problema del espacio está representado por la

---

<sup>4</sup> Hablo de *simulacro* refiriéndome al concepto de Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Michigan: University of Michigan Press, 1994.

<sup>5</sup> Kaplan menciona la problemática de la identidad siempre desplazada y la posibilidad de la representación de nombrar lo marginal y lo reprimido. Véase Caren Kaplan, “The Poetics of Displacement in Alicia Dijovne Ortiz’s *Buenos Aires*” en *Discourse*, núm. 8, Fall - Winter 86-87: 84-102.

<sup>6</sup> La concepción del espacio cinematográfico como espacio narrativo la planteó Stephen Heath en *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.

<sup>7</sup> Baudrillard, p. 6.

incapacidad que tenemos en nuestra época de diferenciar entre el territorio y el mapa, es decir, entre lo real y su representación. Esta dificultad se basa en que la realidad ha pasado considerarse como un simulacro, una *hiperrealidad* en la que lo real no es asible pues es en sí mismo parte de lo simulado, de lo representado. “In fact, it is not longer really the real, because no imaginary envelops it anymore. It is a hyperreal, produce from a radiating synthesis of combinatory models in a hyperspace without atmosphere”<sup>8</sup>. Por tanto, la manera en que conocemos está determinada por el simulacro que hace parte de esa hiperrealidad.

El espacio como simulacro es la representación llevada a su expresión de no-real, de esta manera la narración espacial del cine produce lugares simulados en los que es posible jugar a representar lo irrepresentable, como es toda la problemática de la *nación perdida* en relación con el cine argentino que trata el tema del regreso después de la caída de la dictadura.

El espacio es también *espacio de representación*, es el espacio llevado a niveles simbólicos en los cuales “Places and spaces are hypostatized from the world of real space relations to the symbolic realm of cultural signification”<sup>9</sup> y dichas significaciones culturales son las que el espacio cinematográfico puede producir consciente e inconscientemente, pues aunque un director crea que los espacios en los que está realizando su película son solo locación, el espacio por sí solo está produciendo significado. Es importante tener en cuenta que para Lefebvre el espacio puede ser signo, y por tanto producir significado, aunque él se inclina más a pensar que el espacio que supuestamente es el real, donde vivimos, es más direcciones e instrucciones de cómo vivir en él que signos, pues lo importante es la práctica que en él realizamos<sup>10</sup>. Ahora bien: cuando ese espacio de lo supuestamente “real” pasa a ser parte del lenguaje cinematográfico, se convierte inmediatamente en signo, en simulacro.

En las películas que voy a trabajar hay una evidente preocupación por lo espacial, es decir que hay una conciencia de que el espacio narra y, más aún, que por medio de él se articulan muchos de los conceptos que el cine busca generar. De Certeau plantea que cierto tipo de espacios tienen “the function of articulating a second poetic geography on top of the geography of the literal, forbidden or permitted meaning. They insinuate other routes into the functionalist and historical order of movement”<sup>11</sup>. Así, las *geografías poéticas* que están presentes en la narración cinematográfica producen visiones nuevas de la realidad.

En una entrevista que Horacio González hizo a Fernando Solanas, éste último dice que “lo más importante para mí, en el cine, es cómo expresar la historia en imágenes, cómo

---

<sup>8</sup> Baudrillard, p. 2.

<sup>9</sup> Rob Shields, *Places on the Margin: alternative geographies of modernity*, New York: Routledge, 1991, p. 47.

<sup>10</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Cambridge: Blackwell Publishers, 1995, p. 142.

<sup>11</sup> Steve Pile & Thrift Nigel, “Mapping the Subject” en S. Pile & T. Nigel (eds.), *Mapping the subject: Geographies of Cultural Transformation*, New York: Routledge, 1995, p. 33.

sintetizarla en cuadros poéticos que tengan capacidad de perdurar en el espectador”<sup>12</sup>. Las imágenes de las que habla Solanas tienen gran fuerza pues el espacio, manejado por él de manera poética, se llena de significado. Es un espacio-imagen, que en la simulación de una imagen poética hace narrar al escenario, le da voz al espacio para que ayude a contar la historia, para que haga de cada imagen ese cuadro inolvidable que busca Solanas.

El espacio como narración se presenta en estas tres cintas de dos maneras. Por un lado tenemos una narración extradiegética y, por el otro, una narración diegética. La narración espacial extradiegética es el espacio de la película en su totalidad; la suma de los lugares en los que tiene lugar toda la narración, es decir, todos los espacios que conforman la filmación. En este sentido, esta narración es como la narración extradiegética del cine en general: “Extradiegetic narration in film can be defined as the primary narratorial or discursive activity flowing from the medium of cinema itself”<sup>13</sup>. Por su parte, con la narración espacial diegética, me refiero a los espacios dentro de la película que son a su vez parte de una puesta en escena, que conscientemente son simulacros o representación. De esta manera, la narración diegética hace evidente el proceso de significación del espacio en tanto lo dirige hacia lo representativo, mientras que la extradiegética parece ser menos consciente de este proceso.

*Tangos: el exilio de Gardel* es una película que cuenta la historia de un grupo de exiliados en París, —los que salieron de Argentina y sus hijos e hijas— y cómo deciden montar una tanguedía. El espectáculo que van creando se teje con imágenes y conversaciones con un personaje que desde la Argentina está intentando enviarles tanto los recursos económicos como el material simbólico que deben trabajar. *Sur* es la historia de un hombre, Floreal, que pasa una noche caminando por Buenos Aires y su pasado, después de que sale de la cárcel en los años de la dictadura. El recorrido por el tiempo y el espacio lo hace con el Negro, su amigo, que desde la muerte le va contando la historia de lo que sucedió durante sus años de encarcelamiento. Mientras tanto los espectadores conocemos toda la historia de Floreal, su esposa y demás personajes del barrio en ese periodo de tiempo. Por su parte *Un muro de silencio* cuenta el proceso de creación de una película sobre una *àreja* durante la dictadura militar. La película muestra las vicisitudes de la directora mientras va tomando el filme y las de los personajes reales en quienes se basa la película, cómo los recuerdos regresan y transforman la vida en el presente.

## Narración espacial extradiegética

Como expliqué antes, concibo la narración espacial extradiegética como una cadena de significados generada por todos los espacios de una película. En las tres películas que

---

<sup>12</sup> Horacio González, *Fernando “Pino” Solanas, La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*, Buenos Aires: Puntosur, 1989, p. 127.

<sup>13</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics, Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, New York: Routledge, 1995, p. 103.

analizaré, la narración extradiegética presenta una serie de pautas de significación en las que se articula la idea de la *nación perdida* y su recuperación.

*Tangos: El exilio de Gardel y Sur* comparten algunas de las características principales de su narración extradiegética, lo cual evidentemente corresponde a los intereses de Solanas por crear un cierto tipo de imágenes, y por la inclinación poética, y en algunos casos hasta surrealista, que le da a sus películas, aunque él mismo lo niegue<sup>14</sup>.

Uno de los ejes que articulan toda la narración espacial es el espacio público como escenario de lo privado. Lo íntimo se vuelca hacia la calle, creando una sensación de que el universo del que se habla, en el caso de *Sur* el regreso de Floreal, y en *Tangos*, la puesta en escena del exilio es común a toda la gente, es precisamente lo que toda la población está viviendo. Escenas como la llegada de Floreal a la casa de sus padres, más específicamente a la habitación, que está en medio de una calle es, por un lado, la confirmación de que estas situaciones son parte de una historia común de todos los argentinos, lo cual no significa que todos estuvieron presos o exiliados, pero sí que todos fueron desplazados de la nación anterior a la dictadura y que tienen que enfrentar esta reconstrucción o relocalización de la misma. Y, por el otro lado, marcan el desplazamiento del espacio hacia lo mítico, hacia un lugar donde todos los tiempos se unen y la representación es capaz de mostrar lo imposible.

En *Tangos* todas las escenas de apertura a cada uno de los cuatro movimientos que componen la tanguedia, y por supuesto también la película, son la apropiación del espacio exterior de los *hijos del exilio* de manera que el mundo del exilio que sus padres viven en lugares cerrados y escondidos puede ser llevado por ellos a la calle. La tanguedia es desplazada a la calle y de esa forma el espacio nos narra el intento por localizar una nación inalcanzable en las calles de ese “otro” lugar donde viven, París.

El espacio íntimo volcado hacia lo externo es, de cierta manera, como la *heterotopia* de la que habla Foucault ya que en él se yuxtaponen tiempos y espacios diferentes, como vimos en los dos ejemplos anteriores.

The heterotopia is capable if juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible[...] Their role is to create a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory<sup>15</sup>.

Habría que recordar que para Foucault la existencia de las *heterotopias* es una forma de colonización y de ejercer poder sobre el otro, pero en este caso en específico funcionan como una colonización de la propia nación o de la propia cultura. El espacio como lugar mítico donde se unen pasado, presente y futuro localiza la nación en relación con los recuerdos y hace de ellos elementos dialécticos para entender el presente, en el caso de *Sur* y la reunión de personajes pertenecientes a épocas distintas y la yuxtaposición del espacio de París con

---

<sup>14</sup> González, p. 127.

<sup>15</sup> <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>.

las fotografías de Buenos Aires, lugar donde se supone que suceden las cosas que Juan Uno escribe y que están siendo narradas por la tanguedia, es decir las cosas que suceden en un allá que se vuelve aquí<sup>16</sup>, en el caso de *Tangos*.

El espacio como entidad mítica que da cabida a lo atemporal crea la noción de que el espacio es parte de la dialéctica del conocer en nuestra época. Tiempo, espacio y seres humanos se unen e interactúan entre ellos produciendo una nueva manera de relación dialéctica. “[...] a triple dialectic of space, time and social being: a transformative re-theorization of the relations between history, geography and modernity”<sup>17</sup>. Una escena muy significativa en relación con la concepción del espacio como algo dialéctico, que nos delimita como seres humanos y sociales, es el momento en *Tangos* en que Gerardo lleva a Mariana y a María a visitar la casa del General San Martín en donde vivió su exilio y murió en 1850. En esta escena, el espacio del exilio de San Martín se convierte en espacio para el propio exilio de los personajes, y entender su propia situación es apropiarse de lugares del pasado, y no solo de las historias: “exile is presented as a means to bridge history and geography”<sup>18</sup>.

Una vez que el espacio ha sido conquistado como elemento dialéctico y generador de significado —lo cual no se da únicamente en esta secuencia pues como ya hemos visto sucede desde el principio de la película con las escenas de los *hijos del exilio*—, narrar la nación es un acto histórico-geográfico-social en el que se yuxtaponen una inmensa cantidad de elementos. Entonces nos encontramos con escenas como la reunión de Gerardo, San Martín y Carlos Gardel en donde el espacio se ha convertido en el mediador del pasado y el presente, en el lugar en donde puede darse el encuentro de la *nación perdida* de tres generaciones diferentes. Kathleen Newman plantea que “The immensity of the space, lighted for night, is used in the first part of this sequence to locate the three characters in a Utopian space beyond both everyday politics and the nation-state, to measure their small contribution to the greater cause of the nation”<sup>19</sup>. La inmensidad del espacio no solo representa la idea de una pequeña contribución sino la magnitud del proyecto de crear una nación. Los espacios inmensos y hasta cierto punto vacíos son recurrentes en toda la narración extradiegetica, especialmente en los lugares donde se producen los ensayos para la Tanguedia.

Otro tipo de espacio mítico es la yuxtaposición de París y Buenos Aires. Mientras Juan Dos le cuenta a Pierre sobre el proyecto de la Tanguedia para tratar de convencerlo de que

---

<sup>16</sup> En esta situación también vemos como la idea de las *heterotopias* de Foucault están presentes.

<sup>17</sup> Edward Soja, *Postmodern Geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York: Verso, 1989, p. 12.

<sup>18</sup> Zuzaja Pick (ed.), *The New Latin American Cinema: a continental project*, Austin: University of Texas Press, 1996, p. 173.

<sup>19</sup> Kathleen Newman, “National Cinema after Globalization, *Fernando Solanas’s Sur and the Exiled Nation*”. en J. King, A. M. López y Manuel Alvarado (eds.), *Mediating Two worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, London: British Film Institute, 1993, p. 245.

les ayude con este, menciona que Juan Uno escribe desde Buenos Aires, y en ese momento la película, o el espacio extradiegético, mezcla imágenes del París por donde van los personajes con las fotografías en blanco y negro de Buenos Aires, generando así una heterotopia en la cual la ciudad que corresponde a la *nación perdida*, que ellos tratan de reubicar con la tanguedia, se inserta en el París del exilio, es decir que es a la vez lo inalcanzable que se encuentra allá en ese lugar a donde no pueden volver, y es también el territorio que ellos mismos llevan dentro, un lugar que existe también como representación.

[...] when Juan Uno writes the tanguedia, the rain-slicked streets of Buenos Aires evoke a strange place. Because Juan Uno is the alter-ego of Juan Dos, the highly stylized mise-en-scene of these sequences, as Solanas points out, places Juan Dos in a state "of reflection and consciousness always attached to a place" and to a dual sense of belonging<sup>20</sup>.

En *Sur*, la larga caminata del regreso de Floreal está siempre colmada de recuerdos, de historias suyas y de otros que se van uniendo gracias a que el espacio es testigo y participante de los hechos. Hay dos tipos de planteamientos en relación con el espacio como productor de memoria: los espacios poéticos que van apareciendo frente a Floreal, como la mesa de los sueños donde se reúnen seres ya muertos como espectros en el presente, y los de la memoria de esos personajes que hacen parte de una historia más amplia, de la historia del regreso de toda la nación, de todos los ciudadanos que se exiliaron fuera y dentro del territorio nacional. Las calles que Floreal recorre son la evidencia de lo que pasó, son escenario pero a la vez son memoria.

En *Un muro de silencio* la narración espacial extradiegética tiene elementos muy diferentes a los de las películas citadas. En este filme lo íntimo se mantiene como tal en relación con el espacio, pero no en la manera en que se cuenta la historia. Las dos historias paralelas, la vida de Silvia y Jaime y la puesta en escena de esas vidas, que es la de Ana y Julio, son una forma de llevar lo íntimo hacia lo público, pero suceden en el espacio íntimo de la casa de Silvia o en los estudios donde reproducen la vida de Silvia y Jaime. Ahora bien: los espacios externos de la película, aunque determinantes en la narración, no son testigos de lo íntimo sino que representan de nuevo la imagen del espacio como testigo.

Por un lado tenemos un edificio en ruinas, que parece ser uno de los lugares donde guardaban y torturaban a la gente, que aparece en la primera escena mientras Bruno y Kate lo están recorriendo. Estos dos personajes son externos a la historia que tratan de contar, aunque cada uno tiene una conexión con ella; Bruno escribió el guión y Kate, quien es extranjera, y por tanto no accede a lo supuestamente esencial de la historia argentina, es la directora de la película que están produciendo. En ese mismo edificio se termina la película cuando Silvia y su hija, después de revivir su pasado, van a ese lugar, y la hija pregunta si nadie sabía lo que pasaba allí, pregunta que Kate ha hecho desde el principio, y que Bruno

---

<sup>20</sup> Pick (ed.), *The New Latin American Cinema...*, p. 173.

y Silvia responden sí, pero que la gente no quería ver. Este lugar es memoria, es la evidencia de que no es posible borrar el pasado, pero que siempre hay algo que va a ser imposible de entender. De esta manera este edificio sirve como espacio de lo inenarrable y se convierte en la metáfora de una película que trata de “contar aun sabiendo que es imposible y mostrando que es imposible”<sup>21</sup>.

En esta película también encontramos la *heterotopia* de Foucault, pues el espacio de la narración está formado por la yuxtaposición de espacios temporalmente incompatibles, como los documentales que Kate está viendo y que se convierten en parte de la narración, y los espacios de representación de la vida presente de Silvia y los del pasado que están en la película como puesta en escena, como invención de otros.

Un elemento que está presente en *Sur* y *Un muro* es un recorrido en auto por las calles de Buenos Aires. En *Sur* este recorrido tiene un carácter muy especial. En la segunda parte de la película *La búsqueda*, la cámara dentro de un auto andando por la ciudad nos genera la sensación de que la estamos recorriendo en busca de los desaparecidos, en este caso buscando a Floreal, ya que escuchamos la voz de Rosi en *off* hablando con diferentes personas, preguntando qué hacer para encontrarlo. Pero al mismo tiempo el espacio de la búsqueda es el de la desaparición; la ciudad es testigo de las dos situaciones y el momento en que la película nos monta en ese auto y nos lleva a buscar, también nos está haciendo sentir la sensación de que estamos siendo llevados. La ciudad es memoria y es el espacio en el que se articulan todas las historias, esas que luego se vuelven representación y que nombran y relocalizan el espacio en relación con las *comunidades imaginarias*. La nación como espacio necesita de la práctica espacial de la gente en general, gente recorriendo los espacios que conforman la representación de la nación-espacio, como la llama Bhabha, en la que la gente “are neither the beginning or the end of the national narrative; they represent the cutting edge between the totalizing powers of the social and the forces that signify the more specific address to contentious, unequal interests and identities within the population”<sup>22</sup>.

El recorrido en auto en el que somos llevados en *Un muro de silencio* tiene unas características un poco diferentes, pero hace también de la ciudad testigo y representación del pasado. Silvia, mientras va y viene por Buenos Aires, tiene la sensación de haber visto a Jaime, todo esto evidentemente influenciado por el conocimiento de que su historia está siendo reproducida y, por tanto, llevada a lo público, y a la vez, al recuerdo. Silvia se entera de la filmación y el recuerdo la golpea también, hasta el punto de recomenzar la búsqueda, de revivir la sensación de que Jaime está vivo y que ella debe encontrarlo, y así el espacio

---

<sup>21</sup> En la revista *El amante*, publicada en Internet en <[www.elamante.com](http://www.elamante.com)>, hay un artículo de Quintín que se titula “La memoria en los tiempos del olvido”, del cual saqué esta cita sobre *Un muro de silencio*.

<sup>22</sup> Homi K. Bhabha, “DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation”, en H. Bhabha, *Nation and Narration*, New York: Routledge, 1994, p. 297.

que ella recorre muestra igualmente la búsqueda de ella en el presente, la del pasado cuando recién se lo llevaron y la de todo el resto de la gente. Otra vez lo mínimo, que es lo de cada individuo, es metáfora de lo colectivo, de la búsqueda de la *nación*, de todo lo que desapareció con la dictadura.

De esta manera la narración espacial extradiegética, dentro de la cual están los espacios de los que voy a hablar en la narración diegética, representa por medio del espacio problemáticas sociales, hace que el espacio tome un papel relevante y dialéctico en la manera de entender la nación dentro del cine. Estas tres películas tejen con espacio la pérdida, y después veremos cómo en la narración diegética este tejido se vuelve mucho más consciente aún.

### Narración espacial diegética

Con el término narración espacial diegética me refiero a una serie de escenas en las películas en cuestión en las que hay una conciencia del proceso de representación de la nación por medio del espacio cinematográfico. Es decir que en estas escenas se da una doble representación. El espacio al ser parte del lenguaje cinematográfico es de por sí representación, y cuando dentro de la narración se genera una noción del espacio como puesta en escena (cuando digo esto no me refiero a que el espacio se convierta solo en locación) y como signo está a su vez volviéndose un simulacro que acentúa su función de representación o simulación en la que es posible articular discursos más allá de los implicados por cualquier tipo de práctica espacial. Anderson plantea que los discursos simbólicos del espacio derivan en, o hacen parte de, las *comunidades imaginarias* lo cual se hace evidente en estas películas en la medida en que el lugar donde se llevan a cabo las puestas en escena, que tratan de mostrar cómo la nación se convierte en discurso, en significación y representación de este concepto.

Si bien toda la narración de *Sur* gira en torno a la historia que “el negro” o “el muerto”, personaje que conduce al protagonista en su retorno, le narra a Floreal, es decir, que todo lo que pasó mientras él estuvo ausente vuelve a tomar lugar ante los ojos de Floreal a través de la narración del muerto, hay una serie de secuencias en las que el muerto deliberadamente pone en escena algunos de los acontecimientos que está contando. De esta manera, el espacio como escenario de esta revisión del pasado ayuda a desplazar la realidad y la idea de la nación, y las hace parte del simulacro la cual es la única manera que les queda a todos aquellos que están en el proceso de regresar de reconocerlas y entenderlas. Este espacio ya no es el de la yuxtaposición sino el de la representación deliberada; en esas escenas el espacio nos dice: – existo como metáfora de lo que no puede existir.

La *tanguedia*, y en este caso me refiero al elemento diegético, a la producción de una obra dentro de la obra y no a la *tanguedia* en general, es decir a la película que es la *tanguedia* con mayúscula, es producida o ensayada en un espacio como los espacios inmensos y vacíos de los que hablé antes. Allí la música y la danza se combinan en una escenografía que oscila entre lo barroco e imponente del edificio y el vacío, constituida también por maniqués que

representan la ausencia y, que como dice Pick, evidencian la dificultad de producir una identidad en el exilio<sup>23</sup>. Esa misma dificultad de producir identidad es la que tienen para recomponer la nación, y el proyecto de la tanguedia espacialmente es una narración de lo que ocurre en Buenos Aires, pero es también una alusión a que solo en espacios de representación es posible intentar una recuperación de esa otra vida, la de allá, la de la nación que están perdiendo mientras viven en el exilio.

Escenas de persecución, de afecto, de agresión son marcadas por el espacio en que suceden. Las paredes del edificio hablan, tienen mensajes escritos que entran en conflicto con lo solemne del lugar y lo subvierten. Es Argentina representada por un lugar inmenso en el que pueden suceder, en un mismo tiempo, todas las cosas. Bailes de amor en los que el espacio se desdibuja y persecuciones en las que el espacio de los corredores se acentúa marcando los límites de la ciudad, de la nación que reprime y acorrala a sus ciudadanos.

En *Un muro de silencio* la narración espacial diegética también es muy importante. La escenografía de la película que Kate está filmando es el espacio de la representación de la realidad, de lo vivido por Silvia y Jaime. Ese pasado solo es recuperable como simulacro, y por tanto el espacio es manejado de manera tal que nos lleva al punto en que no sabemos cuál es más real, aun cuando sabemos cuál es el irreal. El cine dentro del cine es, otra vez, la metáfora de la nación irrecuperable pero ansiada, la nación perdida pero representable por medio del arte, de la memoria.

En la primera escena de la filmación, la cinta nos presenta un espacio que parece no estar terminado de construir, pero que por la fuerza que tiene la escena creemos que es real, solo hasta el momento en que oímos “corten”, entendemos que dicho lugar es un estudio, que lo que estamos viendo es la reproducción de la vida de “otro2. Poco a poco ese otro se va convirtiendo en cualquiera, en todos los argentinos que necesitan renombrar todo lo sucedido para poder seguir viviendo.

Luego las escenas de la filmación se presentan por la fecha en que toman lugar, pero llega un momento en que estamos tan metidos en la historia que ya no necesitamos esa aclaración, y por el contrario la película empieza a jugar con el tiempo presente y el pasado, con lo real y lo irreal, que son por sí mismos solo simulacro, pero, y esto es lo más importante, estamos frente a un simulacro que trata de ser simulacro de sí mismo, y me refiero al espacio de la filmación queriendo ser el de la realidad, que a su vez desea ser la realidad, y lo que realmente encontramos es una nación que se nombra por medio de la representación de lo irrepresentable, de lo irrecuperable.

La nación, la perdida y la de después de la dictadura, es representada en el cine por una variedad de elementos, y uno de ellos, como hemos visto, es el espacio. La narración espacial determina la manera en que es nombrada dicha nación, ya que el espacio cinema-

---

<sup>23</sup> Zuzana Pick, “The Dialectical Wanderings of Exile”, *Screen*, vol. 30, núm. 4: 63, Autumn, London, 1989.

tográfico es representación, y como tal produce significados. En el espacio se produce una doble articulación; están los elementos de la concepción o representación que los individuos pertenecientes a una comunidad tienen sobre la misma, pero dicho espacio es a su vez creado como una producción de esa misma comunidad. La diferencia con el espacio cinematográfico, lo cual le permite ser representación sin estar siempre determinado por la producción, es decir, romper con la doble articulación, es su condición de lenguaje simbólico, cada lugar que vemos en una escena cinematográfica es un signo que se ha desprendido de la realidad, que es solo simulacro y que de ninguna manera quiere ser realidad.

En *Sur*, *Tangos* y *Un muro* la nación es renombrada y relocalizada como representación, y es importante hacer énfasis en esto, no hay en ellas una búsqueda para encontrar una verdad o una imagen idéntica de la nación, sino una preocupación por hacerla parte del presente para entenderla y encontrar los puntos de contacto con la nación de hoy. Newman escribe sobre *Sur* que “the film itself is evidence that the one exile that will not return to Latin America in the 90s is the nation itself”<sup>24</sup>. Esta crítica que hace a la película podría aplicarse a las otras dos, pues plantea que, aunque trata de nombrar la nación, lo único que consigue es mantenerla en el exilio; sin embargo, las películas logran también relocalizar la *nación perdida* teniendo en cuenta que es totalmente imposible asirla, pero con la seguridad de poder utilizarla como un elemento dialéctico para entender y ubicar la nación, para comprender el presente utilizando el espacio como parte del lenguaje cinematográfico, logra nombrar y localizar la nación como representación y signo de un duelo que debe hacerse.

---

<sup>24</sup> Newman, p. 256.