# Artistas y viajeros

Recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX

Graciela C. Sarti (Comp.)

Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo Universidad Nacional de Tres de Febrero

#### FUNDACIÓN ALFONSO Y LUZ CASTILLO

Directora / LUZ CASTILLO
Director Artístico / EDUARDO MÉDICI
Coordinación General / MARISOL MAIDANA
Gestión Institucional / MELISA OTTOLINA
Relaciones Institucionales / CRISTINA SACCONE
Curador de Proyectos Tecnológicos / JORGE ZUZULICH

#### COLECCIÓN PENSAMIENTOS INACTUALES

Directores de la Colección / EDUARDO MÉDICI / JORGE ZUZULICH Producción Editorial / MARISOL MAIDANA Corrección / ELOÍSA DOS SANTOS Diseño Gráfico / NICOLÁS ZUZULICH

# EDICIONES ARTE X ARTE DE LA FUNDACIÓN ALFONSO Y LUZ CASTILLO

©2015 Fundación Alfonso y Luz Castillo Arte x Arte ©2015 de los textos el autor

Impreso en la Argentina Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor. El editor no se hace responsable por las opiniones de los participantes en el libro.

#### Sarti, Graciela C.

Artistas y viajeros : recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX / Graciela C. Sarti ; compilado por Graciela C. Sarti. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Artexarte, 2015.

234 p.; 15x21 cm. - (Pensamientos inactuales / Jorge Zuzulich; 5)

ISBN 978-987-24281-8-1

1. Estudios Culturales. 2. Arte Argentino. I. Sarti, Graciela C., comp. II. Título CDD 700.7

Fecha de catalogación: 09/01/2015

# Índice

Artistas y viajeros: presentación Graciela C. Sarti	5
Eduardo Jonquières entre la Argentina y Europa María Elena Babino	13
Ponciano Cárdenas. De Bolivia a Buenos Aires María Juliana Arabolaza	39
Juan Carlos Castagnino y el pasaje a China Fabricio Tranchida	69
Alejandro Puente: La Plata, Nueva York y América prehispánica. Viajes en el espacio y en el tiempo Belén Bauzá	105
El viaje puesto en cuestión: Carlos Ginzburg y su serie <i>Voyages</i> <i>Graciela C. Sarti</i>	121
Los viajes del exilio en el documental argentino: recorridos visuales de memorias y espacios Identidades desplazadas por la violencia: San Martín y Osvaldo Bayer María Gabriela Aimaretti	155
Conversaciones con Alejandro Puente Belén Bauzá	199
Conversaciones con Carlos Ginzburg Graciela C. Sarti	215
Biografías	229

# Los viajes del exilio en el documental argentino: recorridos visuales de memorias y espacios

# Identidades desplazadas por la violencia: San Martín y Osvaldo Bayer

María Gabriela Aimaretti

## Presentación

A partir de la problemática del viaje forzado o mediado por alguna forma de violencia, este trabajo se interesa en abordar la representación de la experiencia del exiliado político en el cine documental argentino observando el itinerario desde y hacia el territorio de origen a partir de los films: Por los senderos del libertador (Jorge Cedrón, 1971) y Cuarentena, exilio y regreso (Carlos Echeverría, 1984).

Los films configuran de distinta manera una constelación temática al analizar, entre otros tópicos, la dislocación del sujeto en el destierro, y su proceso de transformación; la trayectoria físico-simbólica del viajero "forzado" y los recorridos de su mirada que van de sí mismo -como otrohacia los Otros. El tratamiento visual de esa red de problemas comunes moldea relatos sobre el pasado desplegando imaginarios en cruce y trayectorias cronotópicas bifrontes. Emergen amalgamas culturales, territorios elípticos en diálogo y una memoria no unitaria que se debate entre la nostalgia, la invención del pasado, el silencio y la imaginación del futuro. A partir de la idea de viaje, los textos filmicos se constituyen

<sup>1</sup> Parte de las ideas de este trabajo derivan de una investigación previa "Memorias culturales heterogéneas. Una aproximación comparada a las representaciones de las revoluciones independentistas (1970 / 2010)". Aquí puedo profundizar el análisis del *film* "Por los senderos del libertador" (Jorge Cedrón, 1971).

como un ejercicio de la mirada que, exiliada del mundo, habla de él deambulando entre el éxtasis por la belleza y el horror por la violencia.

En torno al "viaje hacia el exilio", indagaremos en las formas en que se construye el símbolo del "primer" exiliado político y su experiencia de desarraigo, para comprender cómo funcionó durante los años de efervescencia y acción clandestina de los movimientos revolucionarios armados bajo la dictadura de Agustín Lanusse (con un líder político exiliado -él también un militar-)². Luego abordaremos la representación del complejo simbólico del "regreso", tanto en su dimensión individual encarnada en la figura de Osvaldo Bayer, como en su dimensión colectiva a partir de la recuperación del orden democrático.

# I. Pensar (desde) el viaje del exilio: el extranjero o el huésped que queda

### 1.1 Consideraciones sobre el viaje

En su tesis sobre literatura y desplazamientos Beatriz Colombi sostiene que como texto: "el viaje se ha tornado necesariamente polifacético, al punto que puede definirse como una encrucijada de discursos, como una pantalla donde transitan y dialogan muy distintas disciplinas" (2002: 18). Se trata sin duda de un tópico y problema fecundo que ha sido abordado por las ciencias y el arte. En esta oportunidad daremos cuenta de algunos de sus rasgos, observando la especificidad de la experiencia del exilio.

En la idea de viaje se hallan inscriptos dos núcleos básicos. Por un lado el desplazamiento: físico, simbólico y/o mnémico (espacial/temporal; concreto/virtual), con sus trayectorias y formas de locomoción/recuerdo: un ex-tenderse para volver a asentarse (Grammatico, 1996; Colombi, 2002). Por otro, el viaje implica interacción: relación de sentido

<sup>2</sup> No todas las agrupaciones de izquierda armada del período eran peronistas, con lo cual la relación de sentido entre "ambos generales" -San Martín y Perón- sólo resultaría política e ideológicamente significativa para la resistencia peronista.

(y poder) que el viajero configura entre el orden cultural o tiempo que visita y su propio orden cultural o tiempo que le sirve como punto de referencia desde el cuál orientarse, comprender y significar. Esa interacción también incluye la compleja dinámica que vive internamente respecto de sí mismo, como aquella que se concreta entre el Yo del viajero y la alteridad: "una ética de la alteridad, que oscilará entre someter, aprovecharse, dejarse invadir o respetar los límites entre el yo y otro" (Todorov en Colombi, 2002: 43).

Es posible añadir que, desplazamiento e interacción modifican, transforman la perspectiva inicial de la mirada, la posición de enunciación del sujeto y de este modo amplifican la representación cronotópica que traía sobre el mundo conocido, habilitando la posibilidad de imaginar nuevos órdenes.

Por último, asociar viaje y *narración* permite pensar la expresión y comunicación de la experiencia:

El relato de viaje textualiza el espacio. El espacio representado en el texto se vuelve *topos*, un lugar literario, una construcción discursiva [...] La figura clave [para construir un topos] es la comparación [...] que habilita la traducción y las equivalencias para hacer que el texto de viaje sea *legible* para aquel que no pasó por la experiencia de la alteridad" (Ídem: 40).

Así, tal como desarrolla Colombi, en la noción de *viaje* se articulan: *desplazamiento*, *interacción*, *perspectiva crítica* y *narración*<sup>3</sup>. Allí el espacio y el tiempo interactúan mediante la comparación –diferencia y semejanza–, territorializando la memoria y desplegando recuerdos y olvidos en el espacio. La reflexión en tránsito deviene en narración que reconstruye, con distancia crítica, un sistema de interacciones establecido en una espacialidad vivida pero perdida<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Aunque los últimos dos no siempre, ni necesariamente formen parte de la experiencia del viaje, nos sirven operativamente para reflexionar sobre sus representaciones estéticas.

<sup>4</sup> Ver: Trigo, Abril. (2003). Memorias migrantes: testimonios y ensayos sobre la diáspora uruquaya. Rosario: Beatriz Viterbo.

En este trabajo el exilio como *problema* nos permite pensar en una figura específica del tópico "viaje", observando cómo su representación estética a través del cine hace posible reflexionar en torno a movilidades, descentramientos, alteridades y formas de memoria en contextos violentos.

#### 1.2 Consideraciones en torno del exilio

El exilio, aunque tenga sus lamés dorados, desterritorializa. Y parece que no hay vuelta, se territorializa en la desterritorialización, un nomadismo de la fijeza.

Néstor Perlonghuer, Revista Babel Nº 9, Junio 1989

Como ya han señalado Luis Roniger (2007, 2009) y Silvina Jensen (2009, 2010) la dinámica de nuestra vida política lleva implícita desde mucho antes de la independencia la experiencia del viaje forzado, es decir el destierro:

El exilio de 1976 no puede entenderse sino en esta tradición de expulsiones del territorio nacional producidas bajo gobiernos autoritarios, dictatoriales y militares que clausuraron la esfera de acción política, pero también bajo regímenes con ciudadanías restringidas y ampliadas que no eliminaron mecanismos legales como la relegación, la deportación o ejercieron la persecución y propiciaron la huida (Jensen, 2010: 18).

En ese sentido "historiar la experiencia del exilio es objetar la legitimidad de la condena" (González Bernaldo de Quirós en Roniger y Yankelevich, 2009: 11), y también -agregamos nosotros- poner de manifiesto su dimensión productiva: la emergencia de nuevas formas de inclusión y articulación social que hace posible. Nuestra intención es resaltar esta doble entrada o paradoja intrínseca al proceso exiliar a través del análisis de sus representaciones dentro del cine documental.

El significado etimológico de la palabra exilio, saltar afuera, expresa un estado dinámico de descentramiento proyectivo: una ausencia o falta que empuja a formas nuevas de presencia, o incluso una forma interrumpida, intermitente de existencia (Schwarzstein, 2001). Históricamente, como migración forzada por razones políticas e ideológicas, y/o por cuidado de la vida personal, el exilio impone el abandono del país de origen inhabilitando temporalmente el retorno. Es un mecanismo violento de exclusión política, control social, neutralización de la oposición ideológica y dispositivo de gobierno con más de tres siglos de uso en América Latina, cuyas complejidades alcanzan tanto la dimensión subjetiva -quien debe partir-; como colectiva/grupal -los que se quedan, y la cultura de origen que pierde un agente activo de conservación y transformación-. El extrañamiento territorial implica el corte o la discontinuidad en las vinculaciones sociales y una pérdida significativa de agencia política en el lugar de origen. En tanto marginación de la escena pública, es una expresión radicalizada de defensa de cierto orden cultural o status quo frente a una acción/discurso disidente, o como lo llama José Luis Abellán "conciencia disidente" que no transige con el poder establecido (1987: 48). El autor advierte que su representación ha ido asociada al caminar, siendo el exilio esa expulsión que obliga a ponerse en marcha. De este modo la exploración de nuevas posibilidades de existencia, esa Otredad de sí que brota en el destierro, se despliega a través de travectorias de camino.

En términos espaciales, el exilio representa la subversión de lo permanente y estable pues, en lugar del hogar, se encuentra el desplazamiento forzado del propio mundo: se trata del desarraigo de un territorio que por su hostilidad ya se había vuelto "otro" para proteger la propia vida (o sea escapar de un escenario amenazante y destructor). Justamente, pensando en el caso puntual de los exiliados durante la última dictadura cívico-militar argentina, es importante reconocer la cuota de "agencia" política que les corresponde en su decisión sobre la experiencia exiliar lo que:

[...] permitiría trascender la noción de víctima en su actual acepción de pasividad y poder pensar que el exilio fue una *actitud* posible frente a la dictadura, defensiva u ofensiva según los casos, y que fue esa estrategia la que permitió que algunos exiliados se

transformaran en actores políticos importantes en su lucha contra la dictadura desde el exterior. O, sencillamente, fue una estrategia que a algunos les permitió sobrevivir y a otros, a la gran mayoría, les permitió huir del terror y del miedo, con todo lo *legítimo* que tiene que un sujeto elija cómo quiere vivir y si quiere vivir (Franco, 2010: 317).

A partir del destierro, la identidad se configura alrededor de más de un eje de atracción, esto es *entre dos nodos de una elipsis*: por ende no hay una única comunidad de sentido o pertenencia común. La residencia del exilio es el movimiento, un espacio-tiempo de articulación contradictoria de diferencia cultural/contextual, que opera en el linde o interregno entre la Historia y la imaginación.

Si es consecuencia de la derrota o interrupción de un proyecto político el tiempo del exilio conlleva en el sujeto una evaluación retrospectiva de la propia historia. La memoria trabaja para revisar los compromisos, sentidos y prácticas políticas actuadas/creídas<sup>5</sup>. Pero también la extranjería es la oportunidad de reinventar el tiempo, rehabilitando el pasado desde una perspectiva diferente, o a la manera de un contrapunto, abriendo incluso la posibilidad de revisitar la historia familiar bajo una dimensión genealógica.

El retorno o *desexilio* es un nuevo viaje paradójico: cumplido cierto plazo, o "cuarentena", el regreso voluntario produce nuevas pérdidas siendo el inicio de un extraño enraizamiento. El término designa un tenso proceso cargado de "esperanza verosímil de regreso" y miedo latente; nostalgia y contranostalgia (esa nostalgia del exilio en plena patria). El exiliado que retorna es "un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños" (Benedetti, 1985: 41). En la visitación de espacios públicos y privados, de un paisaje que fue propio y ahora es otro, se

<sup>5</sup> Dice al respecto Luis Roniger: "Si bien los exiliados comparten el proceso de desplazamiento con otros viajeros, migrantes y residentes, su reubicación en el extranjero está estrechamente relacionada con una profunda y persistente preocupación por entender los procesos pasados y los eventos que se despliegan en la sociedad de origen. A menudo, se verán inmersos en un diagnóstico y evaluación persistente acerca de los factores que impidieron el logro de su proyecto político [...]" (2009: 96).

juegan identidad y alteridad, pertenencia y ajenidad, reconocimiento de ausencias y nuevas presencias. En palabras de quien acuñó el término "desexilio". Mario Benedetti<sup>6</sup>:

Todo dependerá de la palabra comprensión, palabra clave. Los de afuera deberán comprender que los de adentro pocas veces han podido levantar la voz; a lo sumo se habrán expresado en entrelíneas, que ya requiere una buena dosis de osadía e imaginación. Los de adentro, por su parte, deberán entender que los exiliados muchas veces se han visto impulsados a usar otro tono, otra terminología, como un medio de que la denuncia fuera escuchada y admitida. Unos y otros deberemos sobreponernos a la fácil tentación del reproche. Todos estuvimos amputados: ellos, de la libertad; nosotros, del contexto (1985: 40)<sup>7</sup>.

En términos globales, y pensando conjuntamente las trayectorias representadas en ambos *films*, consideramos el "itinerario exiliar" -partida y regreso- como un "viaje de entre-vistas". El exiliado viaja forzadamente hacia los límites del universo conocido, a la frontera. Si regresa al punto de origen -se desexilia-, tiene sobre él una perspectiva enriquecida. La frontera -o el viaje para nosotros- es un lugar tercero de *entre-vistas*. Álvaro Fernández Bravo señala: "la frontera provee un espacio retórico para que estas voces refractarias [los viajeros], que devuelven hacia su lugar de origen el pensamiento sobre la Nación y su imagen deformada, comien-

<sup>6</sup> El término desexilio aparece por primera vez en uno de sus artículos el 18 de abril de 1983, en el diario español *El País*.

<sup>7</sup> En abril de 1983 Osvaldo Bayer ya había afirmado que el exiliado que regresa: "Debe tener como base que vuelve desinformado a la Argentina, donde encontrará un país absolutamente distinto, al que tendrá que integrarse, sin renunciar a los principios que lo llevaron a la lucha, motivo de su emigración. Para él no puede haber una división entre exiliados y no exiliados. A pesar de su desinformación no tiene que sentirse menoscabado para opinar, y seguir actuando en primera línea. Porque si llegaremos desinformados, encontraremos a los de allá también desinformados en otros aspectos, debido a la manipulación extrema de los medios de comunicación que hizo la dictadura durante varios años [...] el deber es también participar activamente en el esclarecimiento de la opinión pública acompañando a los organismos de DD.HH. y de democratización de base. Mucha es la tarea que aguarda. Será benéfica si regresamos con humildad, sin ansias de privilegios" (1983: 7).

cen a cuestionar los estatutos sobre los que ésta se apoya" (1999: 36).

Señalemos ahora algunas particularidades biográficas de quienes llevaron adelante los proyectos fílmicos que habremos de analizar en detalle en el apartado II.

Los cineastas del *corpus* reflexionan en torno a una experiencia social que no ha cesado de producirse y que Osvaldo Bayer (protagonista y guionista de *Cuarentena...*), Juan Gelman (guionista de *Por los senderos...*, y co-autor con Bayer del libro *Exilio*) y Jorge Cedrón vivieron personalmente. Todos debieron exiliarse en Europa con sus familias durante la última dictadura argentina (1976–1983): el primero debido a sus trabajos como investigador e historiador, y sus denuncias de genocidios y masacres; los segundos debido a su militancia en la agrupación peronista Montoneros<sup>8</sup>.

Hacia 1976 Cedrón estaba escribiendo junto a Haroldo Conti el guión de un futuro *film* basado en la novela *Mascaró el cazador americano*. Cuando Conti y Raymundo Gleyzer fueron desaparecidos a mediados de ese año, Cedrón decidió su partida:

Para empezar se sale en malas condiciones. Algunos salieron elegantemente y otros corriendo, cada cual salió como pudo. Desde el punto de vista psicológico la situación es aún peor. Cuando uno piensa en todos los muertos que han quedado detrás de uno, no es fácil seguir haciendo cine, no es fácil salir de nuevo a trabajar (Cedrón en Peña. 2003: 104).

En Europa Gelman y Cedrón trabajaron juntos en la película *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978), una larga entrevista con el también exiliado Mario Firmenich que incluye secuencias de investigación documental; y luego en *Gotán* (Jorge Cedrón, 1979) donde el exilio se encuadra dentro

<sup>8</sup> A través del contacto y la amistad con Francisco "Paco" Urondo, Jorge Cedrón había comenzado a militar a principios de los setenta en las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), para un tiempo después desvincularse orgánicamente de la agrupación. Más tarde, y por intermedio de Juan Gelman, se sumó a Montoneros.

de la historia del tango y la política argentina. De algún modo el *film Por los senderos del libertador* es una parábola anticipadora de la experiencia lamentable que deberán vivir años después. Cedrón murió en 1980 durante su exilio en circunstancias dudosas e inexplicables hasta el día de hoy.

A principios de 1975 Osvaldo Bayer salió de Argentina amenazado por la Alianza Anticomunista Argentina (conocida como "Triple A"), pero en febrero de 1976 retornó ante el llamado a elecciones. Sin embargo, después del golpe de Estado y con ayuda de la Embajada Alemana se exilió definitivamente en Alemania Federal hasta 1983¹º. En Europa Bayer vivió modestamente trabajando en traducciones para televisión y viajando por Alemania, Suecia, Holanda, Bélgica y Francia para dar conferencias y seminarios donde denunciaba la violación a los DD.HH. en el Cono Sur. Desde el retorno democrático pasó parte de su año en Europa y parte en Argentina¹¹.

Formado en la Alta Escuela de Cine y Televisión de Munich (Alemania), que privilegiaba el área de documental político, el argentino Carlos Echeverría eligió como tema para su primer largometraje el retorno del exilio de Osvaldo Bayer<sup>12</sup>. Si bien la película que nos ocupa no fue realizada por un director argentino exiliado, coincidimos con Javier Campo

<sup>9</sup> Organización paramilitar de extrema derecha que actuó en Argentina desde 1973 a 1975/1976. Fue sumamente violenta: planificó y ejecutó un plan sistemático de persecución, secuestro, tortura y desaparición forzada de personas. Tuvo como principal referente a José López Rega.

<sup>10</sup> Dijo Osvaldo Bayer sobre el inicio de su exilio: "Al final se presentó el comandante Santuchione, me miró a los ojos, traía mi pasaporte, se lo quedó mirando y me dijo: usted va a salir ahora, pero nunca más va a volver a pisar el territorio de la patria, ¿entendió? Le sostuve la mirada y no respondí, porque era una provocación. Cuando el avión remontó vuelo creí que nunca más iba a regresar, sentí un poco de nostalgia y mucha bronca por la humillación con esos tipos" (1999: 69).

<sup>11</sup> Del desexilio y el "arraigo" doble, entre Alemania y Argentina ha comentado: "Esa experiencia es un despelote, no vivís en ninguno de los dos lados porque siempre estás atrasado, volvés y tenés que enterarte de todo lo que ocurrió; uno cae como sapo de otro pozo [...]" (1999: 71).

<sup>12</sup> Un curioso dato complementario que une a los realizadores Cedrón y Echeverría, es que este último, siendo un adolescente asistió a la filmación clandestina de *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1973), experiencia que avivó su interés por el cine y el universo histórico-político argentino.

en comprender este *film* como parte de un *corpus* más amplio llamado "cine del exilio", dado que su núcleo motor es la experiencia de destierro y el regreso de un intelectual argentino perseguido. Adhiriendo a los reclamos de organizaciones de DD.HH. el tema de la película es la situación sociopolítica de la Argentina y su historia reciente intentando, como las realizaciones del exilio, "ser una respuesta a las restricciones artístico-humano-políticas impuestas por la dictadura militar argentina" (Campo, 2012: 141)<sup>13</sup>.

## 1.3 Andares (delincuentes) por la ciudad: espacios y recorridos de la memoria

Habiendo planteado algunas ideas sobre viaje, exilio y sujeto desplazado, y comentado la situación de los realizadores y protagonistas de las películas, propondremos una plataforma de síntesis para abordar el corpus compuesto por: Por los senderos del libertador y Cuarentena, exilio y regreso. Nos interesa detenernos en los modos de representación de los espacios físicos del exilio donde se activan ejercicios de memoria histórica personal y social<sup>14</sup>. De carácter bicéfalo -con dos centros de gravitación- despliegan un trabajo de invención del tiempo vivido/imaginado y emergen a partir de una trayectoria del caminar que los vuelve legibles en una narración visual.

En la tercera parte de *La invención de lo cotidiano* Michel De Certau aborda el "andar" por la ciudad en tanto práctica del espacio o manera de hacer y ser en el mundo, en el marco de una vida social regulada. Apartándose de la regla totalizadora, disciplinadora y eficacista de la unidad urbanística, ciertas prácticas "multiformes y astutas" como el caminar, proponen otra espacialidad: una *vivida*. Las motricidades peatonales "carecen de receptáculo físico. No se localizan: espacializan [...]"

<sup>13</sup> El mismo autor destaca dos polos de estrategias discursivas en el cine del exilio, uno revolucionario y otro humanitario, en el que incluímos el film de Echeverría: "En las gradaciones entre ambos se ubicaron los films que, en un extremo, continuaron con realizaciones combativas; en un lugar intermedio, aquellos que remontaron la historia argentina para reflexionar sobre la política nacional y la propia condición del desterrado o, en el otro extremo, las películas que sostuvieron un discurso moderado a favor del sistema democrático y el esclarecimiento de las desapariciones" (2007: 142).

<sup>14</sup> Nótese que los campos semánticos de viaje, territorio y tiempo dilatado ya aparecen en los títulos de ambos films, que condensan "programas de viaje".

(2007: 109). Según De Certau caminar es "un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón, es una realización espacial del lugar; implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir "contratos" pragmáticos bajo la forma de movimientos" (2007: 110).

En su planteo hay dos distinciones muy interesantes a recuperar. La primera separa los "lugares", caracterizados por su univocidad y estabilidad ordenadora; de los "espacios", que son la resultante de operaciones que circunstancian y temporalizan. El espacio es el lugar tomado, transformado, realizado, practicado, atravesado por la historia y la existencia del sujeto que se mueve. La segunda distinción se refiere a los modos del relato o narración del viaje: por un lado el "mapa", que registra unidades asertivas y es un ordenamiento de lugares. Por otro, el "recorrido" que presenta movimientos, acciones espacializantes.

Ahora bien: ¿qué vínculo es posible bosquejar entre sujeto desplazado, narración y caminar? Creemos que la clave está en la idea de *relato delincuente* que De Certau formula para pensar una movilidad contestataria en respuesta a una sociedad disciplinadora, y que nosotros retomamos para abordar la representación de los recorridos del exiliado por la ciudad:

Si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el estado, el relato es delincuente [...] esta delincuencia comienza con la inscripción del cuerpo en el texto del orden (De Certau, 2007: 142).

Dado que en ambos films las acciones de caminar y mirar son paradigmáticas en la representación del exiliado y se reenvían mutuamente; y que su figuración audiovisual funciona como procedimiento narrativo, pensamos el "andar" como enunciación delincuente que gestiona recorridos por espacios que se historizan.

En las películas la basculación reflexiva del exiliado entre dos centros espaciales y momentos de tiempo aparece expresada en trayectorias "peatonales-visuales" que ligan, dislocan, fragmentan, yuxtaponen,

citan sitios, los comparan en dinámicas elípticas y exageran, en una suerte de geografía de segundo grado sobre la literal. Nuestro análisis "ensambla" dos relatos delincuentes en un díptico de "viaje exiliar de entre-vistas", a fin de observar cómo se despliega la representación del desterrado: ese sujeto de mirada panorámica y disidente, que se mantiene exterior al orden en el que se inscribe y observa.

# II. Hacer visible el silencio (el exilio) de la Historia

II.1 El viaje hacia el exilio

Hago falta...
Yo siento que la vida se agita nerviosa si no comparezco,
si no estoy...
Siento que hay un sitio para mí en la fila,
que se ve ese vacío,
que hay una respiración que falta, que defraudo una espera...
Alfredo Zitarrosa. "Guitarra negra"

Para situar históricamente *Por los senderos del libertador* es necesario atender, a nivel regional la influencia política, ideológica, simbólica y cultural de la Revolución Cubana (1959); y a nivel local la politización de amplísimos sectores de la sociedad y la cultura en paralelo a un descrédito progresivo de los partidos políticos tradicionales. Si bien el peronismo estaba proscrito desde 1955, la figura de su líder –un militar exiliado–, distancia y tiempo mediante, se agigantaba cada vez más. Desde la segunda mitad de los sesenta la Argentina vivió un proceso de peronización política, ideológica y cultural, con crecientes índices de militancia clandestina que no era exclusiva de ciertos sectores sociales o profesionales. Creemos que, con su película, Jorge Cedrón buscó dar cuenta o testificar los valores utópicos perseguidos y exiliados, bajo cierta homologación de ideas patrióticas y nacionalistas de izquierda. Recuérdese que el marxismo nacional alcanzó durante la década del

sesenta un importante predicamento, replanteando la interpretación de la historia y la cultura local desde "una perspectiva revolucionaria, americanista y socialista" (Chumbita, 2006: 77). Esas tesis procuraban una proyección regional "en tanto postulan un nacionalismo de dimensión sudamericana. Sus propuestas militantes -reflexión para la acción, "para transformar el mundo" - expresaron, en general, el espíritu revolucionario del siglo pasado y en particular los cambios sociales que introdujeron en nuestras latitudes el peronismo y otros movimientos cercanos" (2006: 77).

Por eso no es extraño que en el campo cinematográfico: "En el ideal de ciertos productores de un cine de intervención política, el general José de San Martín ha sido también un modelo de militancia [...] un anhelo por reavivar el panamericanismo, que será uno de los puntos de partida en los movimientos en pos de la independencia cultural y económica de América Latina" (Flores, 2010: 218). Cabría preguntarse cuántos de los militantes peronistas que vieron la película de Cedrón relacionaron los ideales y experiencia de exilio de aquel militar -"el padre de la Patria"- con la de su propio referente -el así llamado "padre del pueblo argentino" del siglo XX-. Entrevistado por Fernando Martín Peña, Bebe Kamín -sonidista de *Por los senderos...*- recordaba que Cedrón hacía cierto paralelismo entre San Martín y Perón:

Desde ese punto de vista, él fue un peronista popular [...] que encontraba el sentido último en la cuestión de la gente postergada. En ese sentido, fue un peronista ingenuo, en la mejor aceptación del término [...] Como Leonardo Favio, él ponía a Perón en un lugar de mitología bonhomista; del tipo que era, por sobre todo, el que había reivindicado a un sector de la población postergada, que representa el deseo de la gente que carecía (Kamín en Peña, 2003: 66-67).

Por otra parte, en aquel momento todo el arco disciplinar de producción cultural -desde el culto al popular, el experimental y el llamado político-, se propuso renovar sus formas, lenguajes, materiales, dispositivos y temas, modos de creación, circulación y exhibición. Asimismo es necesario advertir la presencia de una serie de factores institucionales que incidieron en las condiciones de producción fílmica. En un contexto de autorita-

rismo y censura, desde 1966 se estimuló, mediante regímenes especiales, toda producción cultural que privilegiara y preconizara el estilo de vida nacional sustentado en los valores de orden, tradición y patriotismo. Ello implicaba tanto la sanción de disposiciones, decretos y leyes que delimitaban beneficios –privilegio de temas– y prohibiciones; como la creación del Ente de Calificación Cinematográfica (Ley 18.019, 1969), esto es, un organismo institucional, política y económicamente organizado para la regulación y aplicación de la censura. En este marco distintas asociaciones civiles y militares asesoraron la producción de películas vinculadas el modelo criollista–histórico, en función de la moralización de la sociedad a partir de ejemplos paradigmáticos (Lusnich, 2005).

Precisamente, el Gral. Tomás Sánchez de Bustamente -ligado al Instituto de Historia Militar Argentina- se acercó en aquel momento al Banco Ciudad buscando apoyo para la realización de un proyecto sobre San Martín. El director de la entidad, Saturnino Montero Ruiz, era el padre de Marta Montero entonces compañera de Jorge Cedrón, quien ya había realizado muchos cortos documentales para esa institución. Montero Ruiz puso en contacto al realizador con Sánchez de Bustamante y se acordaron las condiciones de trabajo. Si bien se trataba de un *film* "por encargo", la personalidad y el punto de vista político de Cedrón no quedaron menoscabados:

El proyecto me tentó por varias razones: dinero, que me permitirá hacer otras películas; la posibilidad de conocer Europa y ver cómo se trabaja allá; y el riesgo que implica rescatar de la deformación histórica la figura de San Martín, un tipo que luchó contra el imperialismo en cualquier lugar donde haya estado (Cedrón en Peña. 2003: 57)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Según Miguel Pérez -montajista de la película- el valor personal que Cedrón le daba al 'viaje a Europa' era muy alto. En lo concreto, esa travesía por España, Francia, Bélgica y otros lugares del viejo continente, tuvo connotaciones familiares y amicales que la volvieron 'inolvidable', aunque con altas dosis de improvisación en lo que a la realización del film respecta. Pérez recuerda que en un primer recorrido trabajaron en las ciudades que tenían que ver con la historia sanmartiniana, y también buscando escenografías y locaciones vinculadas a la época; y en un segundo recorrido hicieron el recorte específico para la filmación.

Así, entre la experimentación formal y la investigación documental, la película de Cedrón propuso la apertura de nuevos sentidos sobre la historia y la exploración de posibilidades visuales con procedimientos como la distorsión, la meta-reflexividad, el extrañamiento, el autocuestionamiento del relato y la hibridación de procedimientos de ficción y documental. Sin abandonar completamente la dimensión heroica -no se olvide que el *film* se realiza durante la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse, y bajo el auspicio económico del Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y el Instituto de Historia Militar Argentina-16, y tratándose de un cineasta muy poco apegado a reglas y ortodoxia, el tratamiento estético de San Martín en *Por los senderos del libertador* desarma la imagen paradigmática de su personalidad, abriendo espacio también a la representación de los sectores populares -del pasado y el presente-:

Lo sospechaba antes de quemar los primeros rollos de película: San Martín era -de algún modo- un español. Y durante mi viaje a Europa logré descubrir el verdadero espíritu de los españoles, el verdadero trasfondo humano del libertador. Recorrimos veinte mil km. de caminos, filmamos miles de metros de película [...] San Martín aparece como el primer líder que formó un ejército popular en América Latina y los datos de la historia están allí para quien quiera verlos (Cedrón en Peña. 2003: 59).

Interactuando más o menos veladamente con la propuesta revisionista de los sesenta y el modelo político de la cultura de izquierda, y apropiándose de documentos e imágenes de manera crítica y auto-referencial, este documental reflexiona en torno de la representación del mundo histórico desfamiliarizando estilemas y retóricas propias del discurso de sobriedad de la ciencia-Historia. Entre la exhibición de dispositivos de construcción de la mirada, y el tratamiento poético e intertextual de fuentes y archivos -que se expresa a través del guión literario de Juan

<sup>16</sup> Ante la instalación de la paradoja respecto a que un realizador militante haya obtenido fondos económicos de organismos institucionales oficiales, ajenos a sus ideales políticos, recordemos que Cedrón aprovechó esa subvención para recaudar dinero para su siguiente proyecto cinematográfico; esto es, su obra emblemática *Operación masacre*, transposición cinematográfica de la novela de Rodolfo Walsh (Flores, 2010: 207–208).

Gelman, el montaje rítmico de Miguel Pérez, la música y la imagen plástica<sup>17</sup>-, se configura un punto de vista que no pretende centralizar/ corporizar cierta voz de autoridad epistémica, ni subyugar argumentativamente otros medios expresivos por debajo de la palabra. Desde allí, emerge un inacabado perfil del libertador.

Diversa en sus elementos compositivos, Por los senderos del libertador propone una coherente aproximación formal al tópico del sujeto exiliado definido por Álvaro Fernández Bravo y Florencia Garramuño como lugar heterogéneo y no unitario constituído por "la errancia entre dos (o más) culturas y la proyección de ficciones de identidad [...]" (2003: 11). A una experiencia en sí misma dual, que aglutina signos contradictorios; el film añade sentidos igualmente complejos en torno del sujeto exiliado: exclusión sin ley, derrota política, gesto magnánimo, castigo, integridad personal<sup>18</sup>. El "recorte exiliar" de la vida del libertador no es ingenuo en un período de censura, férrea proscripción y creciente efervescencia política (de resistencia) peronista. En ese sentido, y siquiendo la línea de pensamiento planteada anteriormente, podría pensarse que a través de la figura de San Martín, Cedrón "contrabandea" la ponderación de Juan Domingo Perón, delineando en el ostracismo de ambos una continuidad y homologación ética y política, dado que sus renunciamientos políticos habrían tenido como objetivo no provocar el derramamiento de sangre civil.

El *film* se sirve del tópico del viaje para construir la mirada fascinada y reflexiva del San Martín Otro, descentrado, alejado de su condición y

<sup>17</sup> Alberto Cedrón participó en la película haciendo las ilustraciones, y aunque en los créditos figura el Gral. de brigada Tomás Sánchez de Bustamante como guionista, junto a Miguel Briante, guien desarrolló esa tarea fue Juan Gelman.

<sup>18</sup> Silvina Jensen piensa los primeros exilios en tiempos de la Independencia de la Corona, cuyo caso paradigmático es el de San Martín, con el calificativo "ostracismo", que en su sentido griego indicaba un castigo a la oposición política dominante, y aludía a situaciones mixtas que incluían: "dosis de autoexilio, derrota política y renunciamiento para mantener intactos los ideales y evitar inmiscuirse en luchas de facciones o guerras civiles [...] En el caso de San Martín [...] si evaluó que embarcar hacia Europa era la única alternativa para evitar las desconfianzas del gobierno de Buenos Aires y el uso que de su nombre y su figura hacían las facciones contrarias al gobierno, no es menos cierto que, como afirma su más célebre biógrafo, su "alejamiento" no fue ajeno al desprecio, la indiferencia y hasta las acusaciones de "desertor de la bandera argentina", "ladrón" o "asesino" que le imputaron los gobiernos de Buenos Aires, de Perú y de Chile" (2009: 22).

ejercicio militar, perfil excluyente del discurso histórico hegemónico. Se propone reconstruir el itinerario físico y visual que hubiera hecho durante su exilio otorgándole a la mirada un papel preponderante en tanto ejercicio de comprensión del mundo circundante y primer gesto para habitar un espacio ajeno. De forma experimental, combinando fotografías fijas y secuencias descriptivas de espacios referenciales como monumentos, paisajes y edificios antiguos, la película diseña un territorio de memoria cultural y despliega un trabajo de reinvención del tiempo que emerge a partir de una *trayectoria del caminar*. La visualidad construida no pretende ser un "reflejo fiel" o arqueológico de aquello que pudo haber visto San Martín, sino estimular al espectador para que reflexione sobre su propio repertorio cultural<sup>19</sup>.

El film bascula entre dos núcleos bajo una órbita elíptica y dialógica: el Río de la Plata/los Andes y Europa, caracterizados como territorios heterogéneos de convivencia entre lo nuevo y lo viejo, lo antiguo y lo moderno, para señalar que esa es también la condición de identidad del héroe y su herencia. Resulta llamativo que la caracterización espacial de España -país de la segunda infancia y adolescencia del libertadoresté dividida en dos claros polos opuestos. Por un lado se homologa al "pueblo" que "peleó por su libertad a garrote limpio", reponiendo visualmente ámbitos campesinos, labriegos y gitanos. Por otro, España es también el poder político y económico hegemónico e imperialista, representado a partir de pinturas y grabados de palacios, reves y autoridades. Es destacable la inclusión del conocido cuadro de Francisco Goya sobre los fusilamientos de mayo de 1808, y aquí nuevamente vale la pena pensar si la lectura peronista del film no vinculó esas imágenes con los fusilamientos de José León Suárez (1956). Téngase en cuenta que Jorge Cedrón guería filmar una película retomando el trabajo de Rodolfo Walsh, cosa que comenzó a hacer en días próximos al estreno del film que nos ocupa.

<sup>19</sup> Según la compañera de Cedrón, Marta Montero quien trabajó en la producción de la película, el director "trataba de conseguir imágenes que evocaran aquel mundo que San Martín pudo haber visto en su época" (Montero en Peña, 2003: 60). Esa búsqueda más poética que estrictamente documental de "visualidad epocal", unida al tipo de viaje improvisado por Europa que caracterizó la producción del film, habrían conducido a cierta desorganización estructural del material y al hecho de que se haya filmado en espacios donde San Martín nunca había estado.

La representación del recorrido peatonal delincuente del exilio sanmartiniano admite en sí misma dos calidades de movimiento contrapuestas: la que refiere propiamente al destierro, al movimiento forzado que se autoimpone el libertador; y la que caracteriza al viaje, como itinerario elegido. De ahí que en Por los senderos..., se subraye la movilidad interna del exilio sanmartiniano no sólo en lo que respecta a sus sucesivas residencias sino también a las frecuentes caminatas y cabalgatas que hacía por placer. La reposición de posibles recorridos por paisajes, monumentos y palacios, la descripción de personas que conocía y con las que se trataba, dan cuenta del sentido productivo de la inestabilidad espacial vista, entonces, como vía de encuentro con lo Otro y clave de aparición de nuevas facetas de sí (emergentes incluso de la mezcla de lo propio y lo ajeno). En la configuración de la visualidad-peatonal delincuente es frecuente la apelación a la pintura (paisajística e histórica, pero también el retrato) con grados variables de metatextualidad. No hay un privilegio de la pintura académica por sobre dibujos o bocetos, sino que todos los materiales son manipulados a la manera de un collage. Por ejemplo, a partir de fotografías de la antológica película de Leopoldo Torre Nilsson El Santo de la espada (1970) tomadas de una moviola, Alberto Cedrón redibujó libremente figuras y escenas, y es atractivo que para hacerlo haya elegido fibrones: extraña mezcla de irreverencia, juego, cita secreta y burla a los dibujos escolares, y por qué no pensarlo, al mismo film de Torre Nilsson. De este modo se reflexiona también en torno del legado público, simbólico-cultural de la imagen, la construcción epistemológica de la representación y las condiciones de la mirada (la evidencia de sí y la visibilidad del artista/cineasta).

Ya desde su niñez la figura del libertador es asociada a la movilidad y la heterogeneidad: parte de su infancia la pasó en Yapeyú (provincia de Corrientes, Argentina), parte en Málaga (Andalucía, España) y parte en Orán (Argelia). Son estos tránsitos, el contacto con espacios y culturas distintas aquello que, según el film, va fraguando su perfil de eterno migrante y mucho después enriquece su perspectiva como exiliado. Es sugestivo cómo en la búsqueda de su mirada patriota-desterrada, la película se detenga cuidadosamente no sólo en arquitecturas majestuosas, sino también en campos desérticos, estepas, cuerpos y rostros campesinos, obreros y niños: los sectores populares y su cultura (especialmente la andaluza y la marroquí), simbolizan esa otra riqueza a la que se expuso y con la que también se forjó San Martín.

La figura y el andar del libertador sirven como trampolín para pensar los tránsitos, préstamos y choques simbólicos entre España y el Río de la Plata, así como la convivencia de identidades culturales en un mismo territorio: justamente, la condición exiliar expresa, sin síntesis conciliadoras, una afiliación dividida. El montaje, la banda de sonido y las tres voces *over* del *film* (entre las cuales hay una con marcado acento español) producen un diseño alusivo a San Martín mientras que las figuras poéticas del guión subrayan constantemente "esos varios lugares" desde donde habla y *es* el sujeto exiliado<sup>20</sup>.

Por otra parte, la película resalta desde su inicio los mecanismos y dispositivos de control de la disidencia móvil: José de San Martín es un sujeto desplazado que amenaza peligrosamente la tierra propia y la ajena, un sujeto cabalmente *delincuente*. Como señala una de las voces *over*, se trata de un nuevo Dante:

Días de exiliado, días de conocer bajar, subir; las mismas escaleras que conoció, bajó y subió el Dante en el exilio: 'Has de dejar cuanto al amor alcanza,' es este el primer dardo envenenado/ que el arco del destierro en pos nos lanza.' Probarás el ajeno pan salado/ y el subir y bajar lento, penoso,' ajenas escaleras, desterrado'.

El General es revelado en su dimensión contestataria a la escalada por el poder, pues no desea "desenvainar la espada para luchar contra los hermanos americanos". De ahí que se insista en representarlo sumido en el ostracismo, reponiendo a través de las voces *over* fragmentos de cartas donde se expresa nostálgico, dolido, abatido; pero a la vez firme en su convicción de no plegarse a una guerra fraticida. El viaje del exilio, y el caminar por las ciudades de residencia y visita en tanto itinerario delincuente, quedan íntimamente asociados a una auto-expulsión ética que obliga a ponerse en marcha: San Martín es él mismo un *ex-cursus*, un "fuera del discurso" hegemónico-oficial. Según Bebe Kamín, Cedrón reivindicaba a San Martín como revolucionario:

<sup>20</sup> Que "se acerca al océano que lo aleja de su Patria"; o que "recordará ese día luminoso [el de su ingreso a las milicias siendo un niño] casi ciego ya [siendo un anciano]".

Iba a encontrar en sus orígenes esa vocación libertaria que él tenía más allá de quien produjera la película. Entre la práctica y la idea hubo algunos momentos de conflicto, pero él estaba absolutamente convencido de que lo que estaba haciendo era más un tributo a una idea progresista, la idea de reivindicar los afectos revolucionarios de San Martín, que dar cuenta de las necesidades institucionales de quien lo producía (Kamín en Peña. 2003: 63).

En lo que respecta a la configuración del tiempo, es coherente que un relato de cartografías inéditas, delincuentes, no posea un orden cronológico estable sino que se asemeje a una cadena de asociaciones simbólicas que entrelazan espacios y tiempos distintos, donde cierto pasaje del pasado se conecta con presentes y futuros imaginados, sin relaciones de necesidad o causalidad. El ejercicio de memoria queda plasmado por un montaje asociativo y no lógico-argumental: es por saltos, con reiteraciones y desvíos, ralentís y detenciones, pues cada elemento "recordado" arrastra consigo una cadena de lugares y temporalidades elípticas y espiraladas. Frente a discursos marmóreos la película se vergue como memoria viva, en transformación, un ejercicio que empuja al espectador a realizar su propio recorte e itinerario. Por eso la reevaluación retrospectiva cede frente al enriquecimiento alegórico de la experiencia del pasado: un pasado que se transforma dinámicamente a partir de la reposición lúdica de lo perdido, praxis de recuerdo e imaginación, olvido e invención.

El viaje del exilio de José de San Martín ha sido un tópico poco tratado en el cine argentino. Además de la película de Cedrón y la presencia simbólica del libertador en la ficción *Tangos*, *el exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985), *El exilio de San Martín* (Alejandro Areal Vélez, 2006) es el segundo documental que aborda la temática de un modo exclusivo. En oposición al trabajo de Cedrón, con una forma clásica, que actualiza el modelo prototípico del héroe magnificado, ligado orgánicamente a estructuras jerárquicas de poder y a valores tradicionales, esta película recupera el discurso historiográfico tradicional a través de una modalidad expositiva, cuya voz persuasiva y *desencarnada* establece juicios "bien fundados" sobre la realidad que presenta (Weinrichter, 2005: 36). El *film* de Vélez configura su autoridad apoyándose en el valor y la investidura de aquellas instituciones y referentes oficiales de asesoramiento especializado a los que recurre para organizar su discurso, que

matiza con breves escenas silentes de ficcionalización ilustrativa. Se propone observar el crecimiento mítico-heroico de San Martín y señalar el proceso de monumentalización, especialmente después de su muerte y repatriación de sus restos en 1880. La narración construye, ordenada y didácticamente, un rompecabezas sin piezas faltantes ni anomalías.

Contrariamente al film de Cedrón, El exilio... busca reponer referencialmente los espacios exactos que hubiera recorrido San Martín en Europa a través de una narración que se centra en "lugares", a través de "mapas": las entrevistas obligan a una constatación visual in situ, que certifica lo ya argumentado. Los monumentos, grabados, pinturas, fotografías y planos topográficos apoyan, como documentos fidedignos del pasado, la potencia eficaz del "estar ahí" de la imagen registrada en el presente de la enunciación.

Sin embargo consideramos que el uso político de la imagen del viaje del exilio sanmartiniano tiene alguna semejanza con Por los senderos... La película contó con el apoyo de organismos oficiales nacionales y de la ciudad de Buenos Aires (similar al caso de Cedrón) y, si bien se realiza en 2005, su estreno es el 17 de agosto de 2006, durante la segunda mitad del mandato de Néstor Kirchner. En el final de la película se alude explícitamente a la gestión de gobierno en curso bajo el término de "nueva refundación de la Patria", recuperando, continuando y actualizando los valores sanmartinianos desde una nueva oficialidad. Recordemos que, si bien se produjeron cambios en materia social que beneficiaron a sectores sociales empobrecidos y golpeados por la crisis de 2001, hacia inicios de 2006 el clima político se había tensado considerablemente, en especial entre los medios de comunicación y el gobierno. Buscando continuar con el proyecto político kirchnerista (he ahí la "refundación" aludida), en julio de 2006 (un mes antes del estreno de la película) se anunció la candidatura de Cristina Fernández para la presidencia en la elecciones del año siguiente. Véase entonces, coincidentemente, como en dos coyunturas políticas distintas (1971/2006), a partir del trazado de una "memoria-herencia" ideológica y política continua, la estrategia de homologación simbólica está en función de respaldar "desde el pasado" a una figura política del presente que pretende proyectarse hacia el futuro.

#### II.2 El viaje del regreso

"No sé si para bien, no se si para mal, volver tiene la magia de un ritual [...] Y estoy pisando las baldosas, ¡floreciéndome las rosas por volver!..."

Eladia Blázquez, "Siempre se vuelve a Buenos Aires"

La experiencia de exilio y desexilio de Osvaldo Bayer retratada en Cuarentena, exilio y regreso -un título de carácter topográfico experiencial-, se enmarca en el inicio de una etapa compleja designada como "transición democrática"21, nominación que es en sí misma metáfora espacial y de movimiento, que aglutina ideas de tránsito, traslación y transformación entre regímenes de experiencia. Como en la noción de viaje, aquí también aparecen los ejes desplazamiento e interacción. Precisamente, cuestionando la certeza de un supuesto estado final a alcanzar que se cristaliza, el film dirigido por Carlos Echeverría da cuenta de cómo en el tiempo de la transición se sobreimprimen permanencias del pasado (continuidad) y diferencias con él (rupturas), y así revela en qué formas, en tanto construcción social, la sociedad democrática va configurando la-vida-en-común, la cultura, los modos de existencia colectiva y la reaparición del diálogo en la praxis política<sup>22</sup>. En un sentido amplio, el film es testigo del viaje de regreso de la democracia, incluyendo el entusiasmo por y la dificultad de la configuración del consenso heterónomo para hacerse cargo del pasado, otorgando estabilidad institucional al presente (Habermas, 2001; Lechner y Güell, 2006).

<sup>21</sup> Ver el trabajo de Lesgart, Cecilia. (2002). "Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ochenta" en *Revista Universitaria Estudios Sociales 22–23. Año XII.* Universidad Nacional del Litoral.

<sup>22</sup> Y es que, tal como señala Cecilia Lesgart, la imagen de la transición como tránsito expresa un ritmo, estadios intermedios: es una manera de pensar el cambio político en tanto proceso gradual, y no como cambio concluyente. Esta idea también "esconde", deja abierta, la posibilidad de retrasar la llegada del futuro pues se está en tránsito hacia el estado que se desea. La autora recuerda además que el punto de llegada, la democracia, nunca fue discutido sino que creó una "experiencia futura": "la democracia se organizó como un ideal y como un concepto que anticipó el movimiento histórico influyendo en la organización de imágenes y representaciones sobre el futuro y fijando sentido" (2003: 116).

Si la película da cuenta de un momento de revisión de lo acontecido y proyección del porvenir, es porque la transición democrática activó y legitimó un marco de relaciones de poder que organizaron y regularon la producción de olvidos y recuerdos, es decir, puso en marcha determinada política de la memoria. En medio de la despolitización de la sociedad, la des-socialización de la política y el repliegue ciudadano a la esfera privada (el individuo se convirtió en la unidad social por excelencia), Cuarentena... expone la emergencia de nuevos actores sociales contestatarios (militantes de organismos de DD.HH.), escenarios de evocación polémica y escenarios de olvido regulado, en tanto formas colectivas de procesar conflictos que ligan, de formas muy distintas pasado, presente y futuro<sup>23</sup>.

Sin embargo hay que señalar que el *film* bebe de polémicas previas al viaje de retorno de Bayer, y no sólo de la coyuntura histórica de las elecciones presidenciales. En el exterior, buena parte de los intelectuales podía sentirse identificada con las palabras de Héctor Schmucler: "¿Cómo se implica nuestra subjetividad para pensar la Argentina de *adentro*, desde esta otra Argentina de *fuera* que constituimos? ¿Cómo evitar que marchen paralelamente, es decir, que nunca se toquen?" (Schmucler en Gago, 2012: 59). Precisamente, durante la década del setenta y comienzos de los ochenta el exilio marcó no sólo el *locus* topográfico e ideológico de ciertos testimonios de denuncia en campañas de solidaridad y defensa de los DD.HH., sino que fue motor y motivo teórico de reflexiones y debates en revistas como *Controversia* (1979–1981), que aglutinaba a un conjunto de exiliados argentinos en México y en la cual colaboró Osvaldo Bayer. En esa publicación aparecen varios núcleos problemáticos que serán claves para poder pensar, imaginar y proyectar lo que será

Recuérdese la creciente atención pública que recibieron en esa coyuntura las organizaciones de DD.HH. -cuyo intenso trabajo de resistencia político-cultural durante la dictadura fue evidente-, mientras los partidos políticos y los sindicatos debieron pasar del congelamiento y la marginalidad, a la reactivación interna a causa de las elecciones. En su reclamo por la Vida y la denuncia de la lógica de dominación represiva, las organizaciones abonaron al surgimiento de un discurso contestatario que configuró una forma de poder inédita, reclamando para sí la verdad, la ética y la justicia, y operando como un proyecto hacia el futuro en su insistente demanda por la democratización de la sociedad. "Los DD.HH. ya no son sólo aquello que está antes y que hay que respetar, sino aquello que está después y que hay que construir. Se presenta como un horizonte, como utopía" (Sonderéquer, 1985: 161).

la transición democrática, desde una revisión crítica de las trayectorias militantes de la izquierda revolucionaria argentina<sup>24</sup>.

Balance y conceptualización van unidos en el destierro, y temas como la "derrota" -formas de la violencia, legitimidad de la lucha armada, etc.-, el "exilio" -percepción y valorización del repliegue forzado, conversión de la subjetividad, formas de pensar-proponer el regreso, etc.-, y la "democracia" -su desconfianza, desprecio y posterior revalidaciónson nodos en disputa y problematización<sup>25</sup>. Precisamente en relación con el segundo punto -el exilio- desde febrero de 1980 hasta febrero de 1981 se desarrolla una polémica entre la posición de Rodolfo Terragno (compartida en el interior de la revista por Carlos Ulanovsky) y la de Osvaldo Bayer. Mientras el primero entiende crítica y amargamente al exilio como privilegio. Bayer se opone y propone la denuncia y el trabajo solidario como antesala de un planificado retorno<sup>26</sup>. Mencionamos este debate como la revista en la que se inscribe porque en ambos aparecen varios núcleos temáticos presentes en el film de Echeverría: las dificultades laborales del exiliado, la zozobra en la que vive su cotidianeidad, la militancia en su destierro, el vínculo con el territorio de origen, la reflexión sobre la muerte, el deseo de preparar un plan de regreso conjunto al país. En aquella polémica por el retorno, Bayer sostenía: "Debemos llevar a cabo este plan en forma colectiva y no individual, basado en la solidaridad entre todos y en la mutua ayuda. En ese sentido, anunciar públicamente nuestro regreso sin esconder nada, borrando todo toque conspirativo del viaje" (Bayer, 2009: 167). Claramente, si bien el "viaje del des-exilio" es una preocupación ética, ideológica, política y vital del historiador, es parte de un panorama epocal más amplio y complejo.

<sup>24</sup> Dice la especialista Verónica Gago: "Así, la operación de *Controversia* es construir una voz pública para hacer ese balance colectivo [...] [lo que] implicó, en la constitución misma del grupo, abandonar la reflexión privada, más cautelosa, que se hacía desde la llegada del exilio" (Gago, 2012: 19).

Y es que si, como señala Gago: "Controversia hace de la derrota su password, su palabra de pasaje, lo que permite un cambio de época" (Gago, 2012: 10), es porque "el exilio permite leer fuera de lugar, en múltiples sentidos. Fuera de aquel espacio-tiempo donde lo que se discute tuvo sentido" (Ídem:11).

<sup>26</sup> Otras posturas que aparecen en la revista son las de Héctor Schmucler y León Rozitchner: exiliado como derrotado, o como ser de excepción, respectivamente.



Osvaldo Bayer y Carlos Echeverría, Rodaje de Cuarentena en Berlín, 1983.



Rodaje de Cuarentena en Buenos Aires, octubre de 1983.

A partir de la concreción de ese viaje de regreso a la Argentina y su memoria subjetiva, Bayer es protagonista de un retrato repleto de motivos elípticos que hace dialogar pasado y presente, exilio y desexilio, Berlín y Buenos Aires. En un marco de intimidad y complicidad especial entre cineasta, "personaje" y espectador, se despliega un flujo discursivo que combina la comunicación de la experiencia vivida y sus sentimientos a través de la voz off del historiador, y un relato que parcialmente responde a las formas del documental observacional. Cercano a la autobiografía, la "figura en el retrato" permite reflexionar sobre un fresco de

problemas sociales, a la vez que expresa y da cuenta de su compromiso personal con causas históricas. Los elementos biográficos, la inclusión de registros de la vida cotidiana privada y sus objetos, se entrelazan con la serie socio-cultural y sus materiales de archivo recuperados y reinterpretados, para leerla desde un sesgo que, aunque singular, apela a lo colectivo: el conjunto de los exiliados y la sociedad toda que "hace volver" la democracia. La película no sólo es un documento del regreso, sino un discurso que legitima el exilio de los argentinos y su activismo internacional –"a pesar de los errores, las derrotas, los resignados" como advierte Bayer en el mismo film-.

Estudios recientes han señalado que el documental post 1983 estuvo más vinculado a la idea de información que a la de interrogación, al explicar el presente político con relación a grandes procesos históricos, desde cierto tono didáctico y normativo (Amado, 2009; Margullis, 2011; Aguilar, 2012; Kriger y Piedras, 2012). De ahí que, sin formularle preguntas y utilizándolos como prueba indicial sobre cierta argumentación preexistente al film, los materiales de archivo tienen un uso ilustrativo, implicando "un déficit epistémico" (Kriger y Piedras, 2012: 94). La especialista Paola Margullis sostiene que en estos casos la innovación formal tendió a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso. Pero también existiría otra serie de films que, sin difusión comercial, abordaron el pasado reciente y no un extenso periodo, desde perspectivas puntuales que "no intentan minimizar el conflicto sino que, por el contrario, abren toda una línea de preguntas, incertezas y denuncias en torno de los horrores vividos durante la última dictadura militar" (Margullis, 2011: 202)<sup>27</sup>. Cuarentena... integraría este segundo grupo, donde la tensión singular-colectivo carece de una solución totalizante y se escenifican distintos discursos y situaciones no intencionadas, en las que el espectador construye su propio sentido. El film es en un doble sentido reflexivo: "reflexivo por la tendencia a incorporar elementos del lenguaje fílmico (narradores, quionistas, equipos técnicos) a la representación, y también por la apelación al juicio crítico del espectador,

<sup>27</sup> El film de Echeverría no tuvo estreno comercial en Argentina y fue difundido por la televisión alemana. En 2005, en el marco del 7º Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, se presentó la película, que fue también difundida en la IV Edición del Ciclo de Cine Pasado y Presente del Cine Político y Social en Argentina 2010 organizado por el Grupo ClyNE, la Universidad de Buenos Aires y Espacios INCAA.

menos condicionado por la mera identificación sentimental o emotiva con los acontecimientos narrados" (Amado, 2009: 23)<sup>28</sup>. La apropiación de imágenes de películas precedentes, archivos televisivos y fotográficos, no se da en función de un uso transparente e ilustrativo sino que se convierte en "detonante de encuentro para la memoria" (Kriger y Piedras, 2012: 105); mientras que la subjetividad de Bayer es el centro de gravitación del relato, rasgo que adelanta la "batería discursiva del documental en primera persona" (Ídem: 99).

La película muestra el retorno a un espacio arrasado a través del recorrido delincuente, in situ, sobre una geografía afectiva y mnémica bifronte: el cuerpo de Bayer está afectado o en resonancia con dos geografías urbanas trastocadas por la violencia a las que su andar historiza y resignifica al ponerlas en relación. En ese itinerario por las ciudades de Berlín y Buenos Aires, se materializan distintas dinámicas de elaboración situada del exilio y el desexilio que van desde la observación y la remembranza, al activismo. Todo se orienta hacia un trabajo y narrativa mnémico-espacial que facilite la continuidad de su identidad subjetiva aún a sabiendas que ya está fracturada. De ahí el permanente ir y venir del relato (fílmico) y la narración (en off) "entre ciudades", cuestionando el espacio nacional uniforme y el tiempo lineal cronológico, remarcando la dislocación, el defasaje de espacios y temporalidades, donde pasado y presente coexisten, sin completitud de uno sobre otro<sup>29</sup>. Por eso para describir la dinámica que configura al exiliado que se desexilia el relato subraya sus dos polos constituyentes: las dos ciudades tienen un tratamiento cromático que permite distinguir -y a la vez reunir- el pasado reciente (en blanco y negro) del presente (en colores), el exilio del desexilio, sin que ello equivalga a una mirada edulcorada sobre el regreso30. Muy por el contrario: tanto el relato como la narración off (a veces poética a veces periodística) son cautas, prudentes frente a la dominante tónica triunfalista.

<sup>28</sup> Esto es evidente tanto en la escena donde explícitamente un testigo comenta por qué no quiere que su rostro aparezca en cámara, como durante el vuelo de retorno de Bayer, donde se lo ve conversando con el director del *film*.

<sup>29</sup> Recuérdense las ideas expuestas más arriba en torno al "itinerario exiliar" -partida y regreso- como "viaje de entre-vistas" que provee una perspectiva enriquecida o espacio retórico contestatario: cuestionamiento del lugar de origen.

<sup>30</sup> Señálese que el presupuesto para filmar en Buenos Aires, debido a contar con más apoyo económico, permitió rodar en película color.

El tratamiento de los temas de la película corresponde a cada "orilla" espacio-temporal constituyente del desterrado. Si el relato fílmico adquiere esa forma no es sino porque el protagonista, delincuente, cuenta con una doble afiliación cultural: su pertenencia idiomática (español y alemán) y el vaivén cronotópico remarca un tipo de subjetividad sin síntesis conciliatoria alguna cuyo "[...] desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado" (Cornejo Polar en Bravo y Garramuño, 2003: 17).

Frente a un contexto opresivo donde la supresión de la disidencia se realizó material y simbólicamente mediante muerte, desapariciones y un discurso que impuso la abrumadora presencia del "nosotros" autolegitimado del poder militar (Masiello, 1987), la voz en primera persona de Bayer que en off hilvana toda la película es disrupción enunciativa, balbuceo del por-venir democrático: una forma de reelaboración de espacios sociales, territoriales y culturales que permite demarcarlos de la forma de expresión oficial. La autoinstitución de la junta militar como fuerza protectora del interés general y garante del orden, "esta no-demasiado-discreta manipulación de un modelo discursivo fue utilizada para controlar la proliferación de sujetos hablantes dentro del estado, normalizando las expresiones públicas en un intento de volver pasivos a los sujetos [...]" (Masiello, 1987: 14). En tensión con esta pasividad impuesta, devolver al centro del discurso a los cuerpos a través de la voz y el caminar en el audiovisual, permitiría "dejarlos hablar" de su propia opresión hacia una reconfiguración de la identidad como voz disidente-delincuente: es la restauración de la diferencia enunciativa, la recuperación de las voces en sordina<sup>31</sup>.

La enunciación del film se sitúa en el linde que media lo público y lo privado a partir de una mirada-voz que, a distancia, elabora el sentido del presente a partir de capas superpuestas a la manera de un palimpsesto. Inicialmente acompaña y se pliega al recorrido de Bayer bajo una modalidad de tipo observacional. Pero conforme avanza el filme, se independiza, plantea un tipo de reflexión expectante, nece-

<sup>31</sup> Se trata además de un itinerario-voz testimonial que demanda cierta escucha y da cuenta, entre otras cosas, de la imposibilidad de reposición plena de "escenas del pasado".

saria para un presente histórico convulso, dramático y abigarrado: una mirada que bascula entre la resistencia (al terror) y la esperanza (por la fiesta democrática que llega). El retorno del film sobre sí mismo se da a la par del retorno físico de Bayer y simbólico de la democracia: un triple volver a mirarse, y reenlazar temporalidades y espacialidades. De ahí el uso reflexivo de los fragmentos insertos de la película La patagonia rebelde (Héctor Olivera, 1974) o los archivos televisivos recuperados -tanto de programas alemanes de discusión política y debate, como de documentos militares difundidos en cadena nacional-, que sufren un cambio de dimensión, un énfasis que permite una comprensión del curso del tiempo y subraya su ser construcción social<sup>32</sup>. En ese vaivén observacional y reflexivo del relato, tanto de su protagonista como sus materiales visuales, se construye un punto de vista liminal, de entrevistas, portador de incertezas, que asume el sesgo y la complejidad de la revisión del pasado y la reconstrucción de sus múltiples sentidos en función de un presente contradictorio<sup>33</sup>.

Perteneciente al campo de los documentales de la memoria, este *film* del retorno comienza reproduciendo un fragmento del "Informe final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo" difundido por cadena nacional el 28 de abril de 1983, que buscaba clausurar el debate por los reclamos de DD. HH. legitimando el aparato represivo –precisamente el segmento reproducido explicita la consideración de muertos, a todos los desaparecidos-<sup>34</sup>. El propósito de incluir

<sup>32</sup> Los *inserts* de película son también la manera en que el relato da cuenta de la causa central del exilio de Bayer: haber historiado y denunciado los exterminios tanto de obreros como indígenas a manos de las fuerzas militares.

<sup>33</sup> Un presente que: "[...] que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas [...] sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas, lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfera pública y la dimensión intelectual y moral" (Sarlo, 1987: 33).

Para profundizar el análisis sobre este documento ver el trabajo de Claudia Feld "La representación televisiva de los desaparecidos: del Documento final... al Informe de la CONADEP" (2013). Allí señala: "En 1983, en el clima posterior a la derrota de Malvinas, con una opinión pública cada vez más favorable a la apertura democrática y una creciente capacidad de denuncia del movimiento de DD.HH., la última Junta Militar, produjo un documento escrito y un programa televisivo [...] [que evidencian] el intento de los militares por dejar asentada, antes de retirarse del poder, una versión de los hechos que les evitara dar explicaciones y les permitiera deslindar responsabilidades

inicialmente este intertexto puede ser delimitar el discurso contra el cual la película se construye, en tanto busca ser respuesta simbólica y política a esa pretendida autoamnistía35; así como también denunciar el uso político (y encubridor) de los medios de comunicación<sup>36</sup>. La forma de impugnación elegida es documentar -y legitimar- el viaje de regreso de Bayer, para cuya concreción se hace necesario comprender los motivos del desarraigo y la experiencia exiliar en Europa. Si el enlace entre lo privado y lo público, el exilio y el desexilio, el pasado y el presente fue la inquebrantable tarea política, ética y vital del historiador en su destierro, a través de la recurrencia de imágenes del escritorio y la máquina de escribir, el relato condensa la praxis y personalidad de Osvaldo Bayer (los motivos de su exilio, la práctica laboral e intelectual durante el mismo, y la proyección en el desexilio convergen allí). Precisamente hacia el final del film el protagonista dirá sobre sí mismo: "Informarse como antidoto del olvido, contra la resignación. Informarse para informar a otros. Escribir en un estilo polémico para provocar la discusión y estar alerta"37.

por las violaciones a los DD.HH." (Feld, 2013: 259).

Específicamente, en cuanto a la ley de autoanmistía -22.924- sancionada el 23 se septiembre de 1983, y repudiada por distintos sectores sociales: "De lo que se trataba, para la última Junta y la última administración procesista, era de cerrar, sino una discusión política, histórica y moral, al menos el camino a los tribunales. Este intento, además de hallar escasos apoyos civiles, debió lidiar con fuertes resistencias internas, reflejo del disenso entre duros y moderados [...]" (Novarro y Palermo, 2003: 508). En relación con las consecuencias sociales del "Documento final..." Claudia Feld explica que: "Dada la falta de respuestas y la evidente intención de los militares de no rendir cuentas por los crímenes cometidos, el *Documento Final* tuvo, de algún modo, un efecto contrario al que la Junta buscaba. No sólo no convenció a la opinión pública con sus "explicaciones" acerca de lo sucedido, sino que contribuyó a instalar en el centro de la campaña electoral, entonces en curso, la cuestión de la verdad y la justicia por las violaciones a los DD.HH." (González Bombal en Feld, 2013: 265).

<sup>36 &</sup>quot;En los medios de comunicación se mezclaban estos distintos niveles de información: lo que la dictadura exhibía (la "cara feliz" del "orden recuperado"), lo que dejaba ver (los cadáveres de supuestos "extremistas muertos en enfrentamientos), lo que se veía de todas maneras (las solicitadas con listas de desaparecidos, publicadas por los familiares en algunos medios de prensa) y lo que la dictadura negaba (que hubiera centros clandestinos, que se torturara, que las Fuerzas Armadas estuvieran involucradas en las desapariciones)" (Feld, 2013: 258).

<sup>37</sup> En su "primer regreso", a través de una entrevista que le hiciera Osvaldo Soriano para la Revista Humor en abril de 1983, Bayer recalcó: "En cuanto al exilio, para

La pregunta inicial de la película es: ¿quiénes son los exiliados, y cómo viven su desarraigo? Asociadas mediante un relato bifronte, la dimensión privada, familiar -expuesta en espacios cerrados asociados a la cotidianeidad de los guehaceres del hogar, las conversaciones menoresy la dimensión pública -manifestaciones en la calle, clases-, describen la experiencia exiliar que siempre se tensa en relación con la tierra de origen, esto es, al viaje de retorno. En Berlín, en un marco íntimo, Bayer hace presente la escena pública. Se pregunta por la imagen que en Argentina se tiene de los exiliados, cuál es su tratamiento jurídico, y si es posible o peligroso el retorno junto a otros exiliados, entre los que se destaca el Premio Nobel de la Paz en 1980 Adolfo Pérez Esquivel<sup>38</sup>. Cuando efectivamente emprende el regreso, como preámbulo a su llegada al aeropuerto argentino el relato pone en relación otro tiempo y otro espacio de control militar: las listas negras del nazismo. Los planes sistemáticos de exterminio, la quema de libros (sea en Berlín o en Córdoba), la persecución ideológica de ayer y de hoy son homologadas bajo la misma órbita de violencia e intolerancia. La tensa espera en la aduana, y el trámite "sin inconvenientes" desorientan a Bayer, que una vez en camino a la ciudad trata de encontrar referencias espaciales conocidas preguntando al taxista que lo lleva al hotel: "¿Cambió mucho todo esto?". Si en un primer momento, la voz off del protagonista homologará los recorridos hacia y desde el aeropuerto, aparecerán rápidamente las pérdidas, las ausencias.

Bayer recorre la ciudad en trayectorias improvisadas desde una posición de espectador ambulante y suspicaz. Un extranjero en plena

mí representó contestarme a la pregunta: ¿qué hacer para combatir a los que sin ningún derecho cambiaron mi destino y el de mi familia y sumieron a mi país en el crimen, en el despojo, en la vergüenza ante los países civilizados? Y en cuanto llegué a Alemania comprendí que había que movilizarse e informar. Imité el proceder de los exiliados alemanes en la década del treinta, que para mí fueron un modelo de conducta: denunciar el crimen día y noche, en la calle, en la tribuna, en los diarios, en la televisión" (1983: 6-7).

<sup>38</sup> El reconocimiento a su trayectoria humanista a través del premio, si bien vigorizó la apertura del tema del exilio a la sociedad argentina, reforzó el debate interno entre los exiliados sobre la vuelta al país, las formas de participación y experiencia políticomilitante en Europa, y la evaluación diversa sobre la correlación de fuerzas con los militares en el poder. Es en este momento del *film* cuando el relato se autoevidencia al exponer los desacuerdos entre los exiliados, sobre las consecuencias de su aparición visible en la película que se está rodando.

patria que no podrá votar, pero seguirá de cerca el devenir político de esos días previos a las elecciones explorando las calles en efervescencia: un espacio público que había sido vedado y ahora se descongelaba. No es casual, como decíamos anteriormente, que el intertexto principal con el que discuta la película sea el polémico "Informe final..." donde durante casi cuarenta minutos se insiste en representar el espacio público entre 1973-1979 como un lugar desordenado. fracturado, penetrado por la agresión terrorista a través de bombas, destrucción física y violencia. En suma, un espacio en guerra, sucio, desarticulado socialmente: "[...] en el Documento final las imágenes apelan a una memoria visual del espectador, no a un recuerdo concreto de acontecimientos concretos, sino a una memoria de la violencia como hecho global" (Feld, 2013: 261)39. Como respuesta a esas imágenes, Cuarentena se encarga de mostrar una ciudad que impugna esa supuesta paz reestablecida a través de la enunciación delincuente del caminar-visual de Bayer, un exiliado-desexiliándose, que historiza y politiza espacios y formas de grupalidad: si los habitantes o la comunidad nacional en el "Informe..." son representados sin organización política en tanto aglomeración anónima, urbana y de clase media; el relato fílmico repondrá una imagen activa, organizada, festiva y plural de las masas movilizadas. Pero también, y no es menor, la banda de sonido subrayará la potencia desbordante de distintos sectores sociales que recorren la ciudad, se apropian de sus espacios y los habitan con grafitis, pintadas y afiches, manifestaciones, mitines callejeros y campañas en la vía pública. Asimismo, las voces, sonoridades y discursos diversos que se superponen caóticamente exhibiendo la presencia de la diferencia, también evidencian la dificultad e incluso incapacidad del diálogo y el trabajo conjunto40.

<sup>39</sup> En el "Informe..." la referencia al conflicto bélico "no convencional" es constante. El pasado violento en blanco y negro se contrapone con el presente de la enunciación que en colores, denota "orden, producción y progreso".

<sup>40</sup> Esta dinámica de sonoridades heterogéneas se repite al final de la película durante los festejos por la victoria radical, cuando se yuxtaponen los discursos televisivos y radiales, con imágenes de la redacción del diario *Clarín* y de las calles, escena que finaliza con el sonido del bullicio masivo.



Cuarentena, Avda. de Mayo 1983.



Carlos Echeverría en Plaza de Mayo, 1985.

Dado que el viaje es la oportunidad de re-inventar el tiempo, al rehabilitar el pasado desde una perspectiva diferente y hallar similitudes o contrapuntos con el presente, será frecuente que el relato establezca paralelismos visuales y simbólicos entre los discursos y prácticas políticas de los años veinte -correspondientes al anarcosindicalismo-, los setenta -la represión sufrida y encarnada en los desaparecidos y

torturados- y ochenta -de organizaciones de DD.HH-<sup>41</sup>. De este modo, Echeverría puede poner en relación la manipulación de la información y la censura de ayer -insertando escenas del *film* de Olivera donde se ven afiches que prohíben cualquier reunión política-, y de hoy -incluyendo una polémica protagonizada por Bayer en la TV Alemana, donde se discute la ilegitimidad de una supuesta "unión" de los argentinos debida a la guerra de Malvinas-<sup>42</sup>. En otra secuencia este procedimiento se repite: mientras un militante santiagueño cuenta en Berlín su experiencia de tortura en la cárcel y la incertidumbre por el lugar en que se encontraba detenido, el relato escenifica el castigo y la condena a muerte con imágenes del *film* de Olivera, enlazando a los desaparecidos de ayer (fusilados y quemados en la Patagonia), con los del presente (en las cárceles clandestinas)<sup>43</sup>.

Pero además Bayer vuelve al barrio, a la casa de la infancia donde se encuentra con su madre y hermano: allí las memorias familiares

<sup>41</sup> Por ejemplo, los *insert* de la película de Olivera subrayan el paralelismo entre los huelguistas patagónicos y los desaparecidos, como activos agentes políticos sobre los que se desató una feroz violencia metódicamente planificada.

<sup>42</sup> Mientras Bayer argumenta en contra de la "falsa democracia" del gobierno militar, su representante expone las características del "caos" reinante en el país previo al accionar de la Junta, a lo que Bayer contesta que el verdadero caos es la guerra. Seguidamente Echeverría vuelve a un inserto del *film* de Olivera: la retórica de "pacificación" por medio de la violencia presente en el discurso del representante de la Junta, es idéntica a la que se ve en *La patagonia...*sobre los sucesos de la década del veinte.

También es interesante cómo el relato trabaja contrapuntísticamente la cobertura de la victoria del mundial 1978: por un lado la banda sonido remite a la propaganda oficial de los festejos que los medios masivos propagaron donde "la familia argentina festeja pacíficamente", mientras la banda imagen muestra largas colas de familiares de detenidos-desaparecidos frente a la Oficina Interamericana de DD.HH., cuya visita coincidió con el mundial de fútbol. La banda imagen y sonido vuelven a coincidir justamente en el momento en que un familiar da testimonio de la desaparición de sus allegados en la Iglesia de la Santa Cruz. Esa iglesia sirvió durante los primeros tiempos de la organización Madres de Plaza de Mayo como lugar de reunión. Allí se infiltró Alfredo Astiz, quien hizo posible el secuestro de doce personas que pertenecían al grupo, entre ellas las religiosas francesas Alice Domon y Leonie Duquet, y Azucena Villaflor, una de las impulsoras de la organización Madres de Plaza de Mayo.

<sup>43</sup> Además de lo dicho, nótese que los insertos en el relato operan analógicamente como la visualización de "aquello obturado", las escenas de violencia represiva, los planes de exterminio, las órdenes de ejecución desde el poder político, y la actuación del poder militar "borrando cualquier vestigio".

desacuerdan a la hora del recuerdo. El film se encarga de subrayar que la reconstrucción de lazos, experiencias, temporalidades y espacialidades se desarrolla en la simultánea conciencia de los cambios producidos en el entorno (físico, socio-cultural y humano) y del propio exiliado, bajo una resignificación comparada. Es interesante que en esta secuencia la narración en off enfatice la dócil complicidad de los sectores civiles durante el régimen, la indiferencia y el silencio frente a la muerte, mientras en el exterior Bayer buscaba formas de intervención en escenarios públicos que aludían a la Argentina y su situación dictatorial.

Otro núcleo temático que desarrolla el film es la tarea intelectuallaboral de los exiliados. La mostración de la cotidianeidad del historiador en Alemania, tiene un correlato en la conversación con Osvaldo Soriano en Buenos Aires, en torno al futuro del proceso democrático y las perspectivas de trabajo para los exiliados, la "obligación de dar pruebas de buena conducta" y la riqueza del destierro por medio del que han incorporado nuevos problemas a su producción ensayística, aprendiendo además "una nueva manera de convivir". Así se manifiesta cómo el viaje de Bayer, que comenzó con una expulsión que lo forzó a ponerse en marcha, le permitió explorar nuevas posibilidades de conocimiento, incorporar temas en su agenda (machismo, feminismo, homosexualidad, ecología) e inéditas formas de su propia identidad, aunque a veces eso signifique una dolorosa cuota de desorientación e inverosimilitud.

Según Bayer en el exilio la experiencia y la narración de sí es semejante a un cuento fantástico: "cuanto más lejano es el país donde encontró refugio más fantástico es el cuento, y cuanto más repentino el desarraigo más irreal". Si, como su narración confiesa, la lengua, los rostros, los horarios, los espacios son ajenos, distantes, y de algún modo sólo permiten ser contemplados, el relato cinematográfico lo subraya con la utilización de unas pocas y lentas panorámicas circulares o semicirculares, y sobre todo con planos fijos donde el silencio y la detención de movimiento exteriorizan aún más la relación con los espacios de la Alemania Federal. Por el contrario, en Buenos Aires el relato acentúa las aproximaciones, muestra los recorridos de Bayer en distintos medios de locomoción, siempre en marcha, visitando amigos, ámbitos familiares, frecuentando lugares que otrora fueron caros a su

corazón. Esos viajes le permiten ir cartografiando no sólo un territorio físico sino también mnémico y vincular<sup>44</sup>.

Ya muy cerca de los comicios se muestra la "última ronda" de la organización "Madres de Plaza de Mayo" donde Hebe de Bonafini exhorta a continuar la lucha en los albores de un nuevo período político "con fuerza y esperanza", reclamando aparición con vida<sup>45</sup>. Precisamente, la problemática de los desaparecidos, las muertes clandestinas, la oposición sepulto-insepulto, es resemantizada en una escena íntima, casi silente, subjetiva, donde Bayer visita el Cementerio Alemán, recordando a sus allegados y al poeta alemán exiliado en Buenos Aires Paul Zech, cuyos escritos en Argentina siempre remitían y describían paisajes de su patria (nuevamente el motivo elíptico presente). Alter ego del narrador protagónico, Zech también remite a "los amigos que han muerto en el exilio". En esta escena el relato cinematográfico muestra mayor distancia y reflexividad, con detenciones e incluso incorporando imágenes que no responden al relato en off de Bayer, mostrando parte de un barrio marginal y sus casas precarias. Aquí se evidencia el punto de vista liminal que explicamos anteriormente: un punto de vista que no sólo revisa el pasado y el presente, sino que se propone comprender las pervivencias de uno en otro, las rupturas y continuidades para volver visibles los espacios invisibilizados por los discursos no sólo militares sino también progresistas, que desde el optimismo de la coyuntura eleccionaria mapearon rostros y lugares.

Finalmente, señálese que incluso en Buenos Aires y en plenos comicios, la identidad social-relacional de Bayer estará marcada por la "cuarentena"-metáfora higienista en la que se expresa la necesidad de

Así llega y reivindica a la "Sociedad libertaria" (Sociedad amigos de la ciencia) compuesta por "viejos soñadores, amigos que no me negaron" donde "aprendí el sentido de la solidaridad". Allí comparte un fragmento del libro que escribiera junto a Juan Gelman, *Exilios*. Precisamente, el extracto leído describe sus recorridos por otra ciudad herida por el militarismo y la violencia, Berlín, cuya cicatriz –el genocidio y el muro– la divide material, política y simbólicamente.

<sup>45</sup> Dado que debido a la censura y la persecución política las organizaciones de DD.HH. no accedieron a la irradiación informativa de los medios -en manos de la Junta Militar-, su acción de lucha se concentró en actos, manifestaciones en el espacio público que buscaban denunciar secuestros "quebrando el cerco de silencio en torno a las desapariciones" (Feld, 2013: 258).

controlar a cierto individuo dañino que, homologado a un virus, hay que mantener sin contacto con el cuerpo social sano-. Ello se hará evidente en el momento en que observe junto a sus ex-compañeros del diario *Clarín* los resultados parciales de la elección presidencial. Bayer pertenece a otro tiempo del diario y el país (incluso las viejas máquinas donde escribía han quedado obsoletas). Años después, recordando ese momento señaló:

Me arrastraba toda la nostalgia: quería ver esas paredes, esos escritorios, esos sonidos. Pero en el film se ve: todo fue decepción. Me recibió el vacío. Nadie se paró para el abrazo. Pasé como un forastero. Me quedé parado en el escritorio que había sido de Raúl González Tuñón. Se hallaba sentado allí alguien que escribía noticias de la Bolsa. Era suficiente para dar el adiós (Bayer, 2008: 14).

Y es que sin duda, tal como el relato lo ha descrito, él expresa como extranjero fuera y dentro de su patria, un cambio de posición frente a la cultura de origen. Sin embargo ello no implica autoexclusión. La película testimonia precisamente una opción política y ética incómoda: en tanto sujeto delincuente, *rompe* su cuarentena –que es también una forma de prisión– y se mueve entre universos desiguales sin síntesis conciliadoras, asumiéndose disidencia peregrina, inquieta.

## III. Elipsis epilogales

Si, como hemos sostenido, los viajes del exilio son ese lugar tercero de *entrevistas* desde el cual las voces refractarias cuestionan el *status quo*: ¿qué claves de representación encontramos en los *films* analizados? ¿Cómo se figuran los *senderos* de la memoria exiliar, los *regresos* delincuentes? Y si de viajes hablamos: ¿no hay ya uno inscripto en el convite topográfico del título del *film* de Cedrón, así como en el periplo histórico al que alude el nombre de la ópera prima de Echeverría?

La figuración visual del "andar" -caminar-mirar- del exiliado funciona en tanto enunciación delincuente gestionando recorridos por espacios

que se historizan, proponiendo una espacialidad vivida que desorganiza los códigos de fijación del sentido instrumental. Incluso es posible admitir que se presenta en un doble nivel: ya sea en tanto representación de la circulación de los protagonistas -reconstrucción metafórica en el caso de San Martín, registro observacional en el caso de Bayer-, como en lo que respecta a la enunciación fílmica propiamente dicha, que no se reduce ni a la voluntad arqueológico-didáctica, ni a la superposición acrítica del punto de vista del retratado. (Auto)Reflexivos, ambos relatos no sólo se evidencian al espectador, sino que alteran posibles expectativas en torno a un discurso documental estrictamente referencial, sobrio o científico. Su potencia radica en no soslayar de su primaria voluntad historizadora, una dimensión poética e incluso lúdica, incluyendo el silencio, las incertezas, el azar y lo "aparentemente impertinente", como medios incómodos para dar cuenta de las problemáticas políticas de su tiempo. ¿Cuán inconducente es, para un documental sobre la figura de Don José de San Martín, mostrar cantos y danzas populares gitanas de 1971, cuando al hacerlo re-elabora y re-jerarquiza las prácticas y memorias culturales populares? ¿Cuánto silencio entra en un discurso audiovisual sobre la historia nacional, para aludir por primera vez a los desaparecidos, la violencia de Estado y la complicidad civil, desafiando la comodidad pedagógica y la retórica desideologizadora?

El exilio es el móvil que permite pensar, desde el itinerario político de la figura más emblemática de la historia de la emancipación americana, el presente histórico: la vigencia de la lucha por la liberación<sup>46</sup>; la continua persecución y exclusión del poder de referentes políticos que pelearon/pelean por la soberanía y la dignidad de los pueblos; el redescubrimiento y valorización de la cultura popular nacional, sus expresiones estéticas, sus agentes, sus formas de socialidad, el tipo de percepción sensorial que despliegan.

Diez años después, el exilio es una realidad histórica masiva, concreta, problemática. En 1983/1984 varios "retornos" son simultáneos. En me-

<sup>46</sup> Palabra cara al imaginario cultural del momento, que delimita al sujeto protagónico de la película de Cedrón -Por los senderos *del libertador*-, y puede ser parábola o sentido desplazado sobre el "otro" exiliado -Juan Domingo Perón-.

dio de una coyuntura confusa, "entre el terror y la fiesta" 47. Bayer comienza su desexilio recorriendo la ciudad y su propio pasado sin adhesiones triunfalistas ni excesivamente optimistas, observando no sólo las rupturas históricas, sino las continuidades en ciclos repetitivos y perversos. Ambulante, cauto, a veces incluso escéptico, evidencia el enorme trabajo por-venir: el diálogo, la deliberación, la política, ese juego de disputas y diferencias que la dictadura había desaparecido, y que parecía reactivarse (no casualmente el film cierra dentro del Congreso de la Nación, mientras se observan los preparativos de reacondicionamiento del salón parlamentario).

Si, paradójicamente, la huella del viaje exiliar sanmartiniano en 1971 señalaba un camino posible de liberación, justicia y protagonismo de los excluidos, si a pesar de todo allí se entreveía la resistencia y la esperanza, el retorno del exilio en 1983 es, por lo menos, áspero, doloroso: allí más que esperanza, hay vigilia. Y si la hay es por la conciencia de la indeterminación de ese nuevo orden en común a crear: la democracia. *Incertidumbre* política, que se da a ver en el azar de la imagen. Casi cerrando la película de Echeverría y en una larga escena, Bayer -con el diario del lunes en mano- conversa sobre el futuro del país con el mozo del antológico bar porteño "Los 36 billares" el día después de las elecciones. El relato -más delincuente que el propio Bayer- decide dejar en el mismo plano a un hombre que, muy cerca de la mesa del protagonista, primero solo y después acompañado, juega a los dados golpeando ruidosamente el vaso contra su mesa, sin reparar ni en la cámara ni en el historiador. ¿Qué pulsa en este microcosmos, en esa simultaneidad de acciones? ¿La apertura de un nuevo juego con viejas y mal conocidas reglas? ¿La reactivación del círculo de victorias y derrotas? ¿La incapacidad de ver, oír y dialogar con el semejante? ¿Qué será (o que está siendo) la democracia? Hacia su construcción -y celebrando sus primeros treinta años de continuidad-, entre la esperanza y la vigilia, en el viaje del exilio se entrevé una cifra estratégica: creatividad refractaria, memorias contestatarias y disidencias transformadoras.

<sup>47</sup> Así se titularon unas jornadas de reflexión en el Instituto Gino Germani a cargo del grupo de investigación dirigido por Ana Longoni en abril de 2013.

# Filmografía

Por los senderos del libertador (Jorge Cedrón, 1971) 52 minutos Color Español

Cuarentena, exilio y regreso (Carlos Echeverría, 1984) 86 minutos Blanco y negro, color Español y alemán

# Referencias bibliográficas

Abellán, José Luis. (1987). "El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas" en *Cuadernos Americanos Nueva Época*. Año 1 Vol. 1 Nº 1. Enero-Febrero. Mexíco: UNAM.

Aguilar, Gonzalo. (2012). "La historia más allá del cine (el documental argentino y el retorno de la democracia" en *Archivos de la filmoteca Nº 70*, octubre 2012. Versión disponible: http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/365

Amado, Ana. (2009). La imagen justa. Buenos Aires: Colihue.

Bayer, Osvaldo. (1983). "Entrevista con Osvaldo Soriano" en *Revista Humor Nº 103, abril.* 

Bayer, Osvaldo. (1999). "Osvaldo Bayer. Todo es ausencia" en Boccanera, Jorge (ed.) *Tierra que anda. Los escritores en el exilio. Textos y testimonios.* Buenos Aires: Ameghino.

Bayer, Osvaldo. (2008). "Introducción con nostalgias, flores y heridas" en Llanto Pablo *La Noble Ernestina*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.

Bayer, Osvaldo. (2009). Rebeldía y esperanza. Buenos Aires: Editorial La Página.

Benedetti, Mario. (1985). El desexilio y otras conjeturas. Buenos Aires: Nueva Imagen.

Campo, Javier. (2011). "Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)" en *Una historia del cine político y social en Argentina. Vol. II 1969-2009.* Buenos Aires: Nueva Librería.

Campo, Javier. (2012). "El cine documental argentino en el exilio (1976-1983)" en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Colombi, Beatriz. (2002). *Viajeros de fin de siglo. Literatura y desplazamientos desde América Latina. Tesis.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Chumbita, Hugo. (2006). "Patria y revolución: la corriente nacionalista de izquierda" en Hugo Biagini y Arturo Roig (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II.* Buenos Aires: Biblos.

De Certau, Michel. (2007). "Andares por la ciudad. Mirones o caminantes" en *La invención de lo cotidiano I Artes del hacer.* México: Universidad Iberoamericana.

Echeverría, Carlos. (2011). "Entrevista a Carlos Echeverría. Recorrido por su trayectoria documental" en *Revista Cine Documental* N° 3 2011. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/notas\_01.html

Feld, Claudia. (2013). "La representación televisiva de los desaparecidos: del Documento final... al Informe de la CONADEP" en Mestman Mariano y Mirta Varela (coords.) *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión.* Buenos Aires: EUDEBA.

Fernandez Bravo, Álvaro. (1999). *Literatura y frontera.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana y Universidad de San Andrés.

Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño. (2003). "Introducción" en Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.) Sujetos en tránsito, (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Flores, Silvana. (2010). "Experiencias de la militancia en el cine político argentino de los setenta" en *Una historia del cine político y social en Argentina. Vol. Il 1969-2009.* Buenos Aires: Nueva Librería.

Franco, Marina. (2010). "Algunas reflexiones al acto del exilio en el pasado reciente argentino" en Marina Franco et. al. *Problemas de historia reciente en el cono sur. Vol II.* Buenos Aires: Universidad General Sarmiento.

Gago, Verónica. (2012). *Controversia: una lengua del exilio.* Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

Gelman, Juan y Osvaldo Bayer. (1984). Exilio. Buenos Aires: Legasa.

Gómez, José y Viola, Eduardo. (1984). "Transición desde el autoritarismo y potencialidades de invención democrática en la Argentina de 1983" en Oscar Oszlak (ed.) *Proceso, crisis y transición democrática II.* Buenos Aires: Biblioteca Política Argentina 59 y CEAL.

Grammatico, Giuseppina. (1996). "En principio fue la búsqueda" en AA.VV. *Búsqueda, aventura y descubrimiento*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Centro de Estudios Clásicos.

Güell, Pedro y Norbert Lechner. (2006). "Construcción social de las memorias en la transición chilena" en Elizabeth Jelin y Susana Kaufman Subjetividad y figuras de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jelín, Elizabeth. (1985). "Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: una introducción a su estudio" en Elizabeth Jelin (comp.) Los nuevos movimientos sociales. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Jelín, Elizabeth. (2002). Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jensen, Silvina. (enero-junio de 2009). "Representaciones del exilio y de los exiliados en la historia argentina" en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 20 N° 1, Tel Aviv.

Jensen, Silvina. (2010). Los exiliados, la lucha por los derechos humanos durante la dictadura. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Kriger, Clara y Piedras, Pablo. (2012). "Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino" en *Archivos de la filmoteca Nº 70*, octubre. Disponible en: http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/364

Lesgart, Cecilia. (2003). Usos de la transición a la democracia. Rosario: Homo Sapiens.

Lusnich, Ana Laura. (2005). "El cine criollista-histórico" en España, Claudio (dir. gral.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957-1983.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Macón, Cecilia. (2006). "Ruptura como continuidad: la transición treinta años después" en Cecilia Macón (coord.) *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976-2006)*. Buenos Aires: Lado Sur.

Margullis, Paola. (segundo semestre, 2011). "Una mirada en transición. Un análisis del film *Cuarentena. Exilio y regreso* de Carlos Echeverría" en *Revista PolHis. Boletín electrónico del programa Buenos Aires de Historia Política*. Año 4, N° 8.

Masiello, Francine. (1987). "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura" en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza y el Institute for the Study of Ideologies y Literatura University of Minnesota.

Novarro, Marcos y Palermo, Vicente. (2003). *Historia Argentina. La dictadura militar 1976–1983*. Buenos Aires: Paidós.

Peña, Fernando Martín. (1995). "Charla con Carlos Echeverría: el hombre de la cámara" en *Revista Film 11. Año II, diciembre/enero 1994-1995*, Buenos Aires.

Peña, Fernando Martín. (2003). *El cine quema. Jorge Cedrón*. Buenos Aires: Altamira-Malba.

Porzecanski, Teresa. (2003). "Memoria/ distancia/extranjería" en Fernández Bravo, Álvaro; Garramuño, Florencia y Sosnowski, Saúl (eds.) Sujetos en tránsito, (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana Buenos Aires: Alianza Editorial

Roniger, Luis. (2007). "Antecedentes coloniales del exilio político y su proyección en el siglo XIX" en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 18, N° 2, julio-diciembre, Tel Aviv.

Roniger, Luis. (2009). "El exilio y su impacto en la reformulación de perspectivas identitarias, políticas e institucionales" en *Revista de Ciencias Sociales, Nº 125*, Universidad de Costa Rica, Editorial UCR.

Roniger, Luis y Yanquelevich, Pablo. (2009). "Exilio y política en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos" en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe. Exilio y política en América Latina*, Vol. XX., N° 1, enero-junio, Tel Aviv.

Sarlo, Beatriz. (1987). "Política, ideología y figuración literaria" en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza y el Institute for the Study of Ideologies y Literatura University of Minnesota.

Sonderéguer, María. (1985). "Aparición con vida (el movimiento de DD.HH. en argentina)" en Elizabeth Jelin (comp.) *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Schwarzstein, Dora. (agosto de 2001) "Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones" en *Estudios migratorios latinoamericanos*. Nº 48, Buenos Aires.