

Exiliadas del cine

Representaciones de mujeres exiliadas en el cine ficcional argentino durante el período de recuperación de la democracia (1983 - 1989)



Paula Verrua



**Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Departamento Académico de Cine y Televisión**

Exiliadas del cine:

**Representaciones de mujeres exiliadas en el cine ficcional argentino durante el
período de recuperación de la democracia (1983-1989)**

Trabajo final de la Licenciatura en Cine y Televisión

Alumna: Paula Verrua

Asesoras:

Ana Sofía Maizón (UNC)

Sofía Ferrero Cárrega (UES21)

Mayo de 2022

Dedicatoria

A las artistas y cineastas, que buscan y construyen espacios.

A las mujeres exiliadas, que han pasado por tanto.

Agradecimientos

A Romina, por el amor.

A mamá y papá, por la incondicionalidad.

A mis amigas, por salvarme el corazón.

A Vicente, por el sostén.

A Matías, por el abrazo.

A Maque, por el cariño hecho libro.

A las amigas de mamá y papá, por sus historias en mi infancia.

Al Archivo Provincial de la Memoria, por la predisposición.

A mis directoras, Sofía y Sofía, por el acompañamiento.

A la educación pública, por la posibilidad.

A las compañeras, por la lucha.

A las artistas, por la resistencia.

A los compañeros y las compañeras, siempre presentes, por batallar por una Argentina libre, justa y soberana.

A todas las personas que luchan por la Memoria, la Verdad y la Justicia.

Índice

Capítulo I	8
<i>Introducción</i>	8
<i>Problema y objetivos</i>	11
<i>Dictadura, exilio y cine</i>	12
<i>Cine ficcional, cine clásico comercial</i>	15
<i>Representación audiovisual y análisis fílmico</i>	16
<i>Género, personas y personajes</i>	18
<i>Metodología</i>	20
Capítulo II	23
<i>Un punto de partida: empezar con la historia</i>	23
<i>La dislocación: reflexionar sobre el exilio</i>	28
<i>Vanguardia y revolución: El arte argentino en los 60/ 70</i>	31
<i>El devenir de las imágenes: hablar sobre cineastas de la época</i>	33
<i>Ascenso desde el infierno: reconstruir la democracia</i>	37
<i>Un muro de silencio: filmar luego de la dictadura</i>	40
Capítulo III.....	44
<i>Ficción cinematográfica: definir un corpus fílmico</i>	44
<i>Cine clásico comercial: elaborar una definición</i>	49
<i>Sobre las instituciones</i>	50
<i>Sobre sus características textuales</i>	52
<i>Representaciones en el film: de cómo entender los vínculos</i>	55

Capítulo IV.....	60
<i>Representación de mujeres: crítica cultural</i>	60
<i>Crítica feminista como crítica cultural</i>	60
<i>Por qué en plural</i>	62
<i>Representación audiovisual: placer visual y cine narrativo</i>	63
<i>Representación audiovisual: feminismo y cine</i>	64
<i>Análisis fílmico: herramientas para desarmar</i>	67
<i>Puesta en escena</i>	67
<i>Estructura Narrativa</i>	69
<i>Personajes</i>	70
Capítulo V.....	73
<i>La tecnología, el sexo y el género</i>	73
<i>Los personajes, los roles y el género</i>	75
<i>La casa, las armas y el género</i>	77
Capítulo VI.....	84
<i>Desarmar: La historia oficial</i>	84
<i>Desarmar: Las veredas de Saturno</i>	87
<i>Desarmar: Tangos: el exilio de Gardel</i>	89
<i>Desarmar: A dos aguas</i>	92
<i>Desarmar: Mirta, de Liniers a Estambul</i>	95
<i>Desarmar: Made in Argentina</i>	99

<i>Desarmar: La amiga</i>	100
Conclusiones.....	107
Referencias.....	112
Figuras.....	116
<i>Figura 1</i>	116
<i>Figura 2</i>	117
<i>Figura 3</i>	118
<i>Figura 4</i>	118
<i>Figura 5</i>	119
<i>Figura 6</i>	120
Anexos	121
Anexo A: Fichas técnicas de las películas	121
Anexo B: Listado de películas ficcionales nacionales sobre el exilio, utilizada para la confección del corpus	128

Capítulo I

Introducción

Desde el comienzo de la segunda década del siglo XXI, nos encontramos en una efervescencia feminista, en un nuevo momento histórico de la lucha. En nuestras sociedades, se han dado diversos movimientos en relación con el rechazo a la violencia machista, a la búsqueda del reconocimiento de los derechos de las mujeres y diversidades y a la disputa ante la desigualdad dentro de las sociedades patriarcales que habitamos.

Por un lado, damos cuenta de los avances en lo que hace al reconocimiento de la identidad de género: el 15 de julio del 2010 se sancionó en nuestro país la *Ley de Matrimonio Igualitario*, que establece el marco legal para la unión entre personas del mismo sexo; en mayo del 2012, se sancionó y se promulgó la Ley 26.743 que establece el derecho a *la identidad de género* de las personas; lo cual posibilita cambiar el nombre e imagen cuando no coincidan con su identidad de género auto percibida.

Por otro lado, pero guardando vínculo, encontramos una serie de hechos trascendentales que llevan a reconocer el surgimiento de una cuarta ola del feminismo: el 3 de junio del 2015, por ejemplo, se inició un movimiento con la consigna *Ni una menos*. Este surge de la necesidad de manifestar el nivel de violencia que es ejercido sobre los cuerpos (y mentes) de las mujeres y diversidades, no sólo en búsqueda de justicia sino con la intención de poner freno ante la cantidad de femicidios. Gracias a esta consigna de visibilización de la violencia, comenzaron a reconocerse y problematizarse prácticas en otros espacios (escuelas, universidades, empresas, medios, etc.) y en relación con diversos vínculos (laborales, familiares,

institucionales, etc.). Incluso también en la producción audiovisual; con relación a quiénes ocupan determinados cargos, cómo son los vínculos y tratos en los rodajes, cuál es el contenido que se produce, qué trato hay hacia las actrices, etc. Un caso emblemático en Argentina, fue la denuncia de la actriz Thelma Fardín al actor Juan Darthés por abuso sexual. Ante ello hubo un completo apoyo de parte de diferentes organizaciones feministas como, por ejemplo, Actrices Argentinas. Esta situación generó la actual censura del programa que protagoniza el actor, entre otras cosas y hay un juicio en vigencia sobre el caso.

Otros hechos referenciales de esta *cuarta ola feminista*¹ son: luego de años de campaña (desde el 2004), de militancia en las calles, debates en distintas áreas y revisión en las cámaras correspondientes, en diciembre del 2020 se aprueba la ley 27.610 de *Interrupción voluntaria y legal del embarazo*. No podemos dejar de mencionar que, desde sus inicios en 1986, los *Encuentros Nacionales de Mujeres* han tenido un crecimiento exponencial y que los *8M* se han arraigado como un día de lucha y huelga feminista a nivel internacional, entre otras cosas.

Estos son sólo algunos hechos significativos para destacar y que van acompañados de movilizaciones por el derecho a la educación sexual, de paros internacionales de mujeres; de marchas que denuncian el abuso de poder, de violencia, de femicidios; de cuestionamientos dentro y fuera de las instituciones; de cuestionamiento de nuestros roles, de nuestros derechos, de nuestros espacios; de indagación y reflexión a lo largo de nuestra historia. Este proceso también se da dentro del cine nacional, tanto en aquello que se transmite en las pantallas como en todo lo que sucede detrás y previo a ello. Con deseos de colaborar en este contexto,

¹ Se considera que la cuarta ola es una continuación del movimiento iniciado en la segunda mitad del siglo XIX; cuando el feminismo encabezó la lucha por el sufragio de las mujeres (primera ola). La segunda ola seguirá con el movimiento de liberación en los años 1970 y 1980 y la tercera ola está vinculada a los debates y las implicancias de “ser mujer”.

habiendo encontrado algunos vacíos en el tratamiento de mujeres exiliadas en el cine y con la importancia que tiene la revisión de nuestra historia, se fortalecen nuestras intenciones de esta investigación.

A la hora de seleccionar películas, fue decisivo el contexto en el cual comenzamos esta investigación: finales del 2020. Casi todo nuestro trabajo estuvo determinado por una situación extrema de problemática de salud a nivel mundial. Conseguir el material, los films, libros, DVDs, no fue tarea fácil ante la imposibilidad de contacto físico entre personas y ante el cierre temporal e indefinido de casi todas las instituciones públicas y privadas. Quedaron en algún cajón películas independientes, experimentales y vanguardistas de difícil acceso.

Exiliadas del cine: representaciones (...) es un trabajo de investigación que se propone principalmente reflexionar sobre cine, exilio y cuestiones de género. Lejos de pretender concluir en verdades, este proyecto busca trazar un pequeño recorrido dentro de un camino mayor, contribuir a un análisis en torno a las representaciones de mujeres a través de la historia, reflexionar para construir espacios que se nos fueron negados durante mucho tiempo.

La relevancia de este trabajo está dada por diversos motivos: en principio vincula mujeres, exilio y arte. Aquí se pone en juego no sólo las consecuencias de un hecho tan significativo de la historia nacional como fue el terrorismo de Estado, sino las formas en las cuales los y las artistas han podido expresar estas vivencias a través de sus películas, particularmente aquellas producidas en el período de recuperación de la democracia con la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989). Este proceso concluye con la instalación de instituciones democráticas básicas y con el control civil sobre los militares, procesos que culminan en los inicios de la presidencia de Carlos Menem en 1989.

La importancia del aporte académico radica en tratar las formas en la cuales se han representado audiovisualmente (o no) las vivencias de las mujeres en el exilio justo en el momento en que fue posible hablar de temas urgentes con la vuelta a la democracia. Lo que nos parece fundamental en la investigación, es dónde está el foco aquí; es indagar sobre la representación de esas mujeres exiliadas y cuánto de ello se ha visibilizado en el relato histórico predominante.

Problema y objetivos

Durante el período caracterizado por la última dictadura militar y el terrorismo de Estado (1976-1983) y ante la posibilidad de la desaparición, la cárcel y la tortura, muchas personas ‘eligieron’ el exilio hacia otros países para poder sobrevivir. El período de los años 70 y 80 fue de exilio; no sólo de hombres sino de niños, niñas y mujeres: compañeras, artistas, militantes, madres, hermanas e hijas. En el período de retorno a la democracia fue necesario poner en palabras, imágenes, sonidos, canciones, etc. aquello que se había vivido. Como herramienta de expresión se utilizó, entre otros, el cine. Cuando fue urgente visibilizar determinados temas ¿qué lugar ocupó la mujer en esas ficciones que hablaban del exilio reciente? ¿Será que aún en situaciones y contextos de dislocación predominan las representaciones y los roles socialmente establecidos por el patriarcado? Entonces nos preguntamos, ¿cuáles fueron las formas de representación de las mujeres exiliadas en el cine ficcional nacional en el período de retorno a la democracia?

A partir de estos cuestionamientos, en *Exiliadas del cine* se analizaron las representaciones de mujeres exiliadas en las películas de ficción argentinas realizadas en el período de recuperación de la democracia (1983-1989), para establecer

vinculaciones entre las producciones audiovisuales con el contexto político y los roles de género.

En el análisis de cada film se describieron las formas de representación de las mujeres y los roles asignados para interpretar las implicancias de dicha vinculación en la representación de las subjetividades de los personajes femeninos.

Por último, se realizaron reflexiones en torno a la incidencia de personajes femeninos en las narrativas audiovisuales y el protagonismo de las mujeres en las mismas, esto vinculado a un contexto de producción con lógicas patriarcales.

El patriarcado se define como un sistema de dominación sexual que es, además, el sistema básico de dominación sobre el que se levantan el resto de las dominaciones, como la de clase y raza. El patriarcado es un sistema de dominación masculina que determina la opresión y subordinación de las mujeres (Varela, 2008, p. 85) y disidencias.

Dictadura, exilio y cine

Hacia 1976, el Estado de derecho y la sociedad civil se agitaban entre un movimiento obrero replegado y partidos políticos debilitados. Ante la falta de credibilidad de las instituciones democráticas y una promesa de “orden” de las fuerzas militares, se propició el golpe de Estado de 1976.

Uno de los objetivos del nuevo orden era fundar un sistema político ‘estable’, al parecer a cualquier costo. El régimen autoritario puso en marcha un sistema de represión basado en la tortura, la desaparición y el asesinato de personas en todo el país, que encerraba la violación organizada de los derechos humanos. Se clausuró el Congreso y se centralizó el poder político en las Fuerzas Armadas, que organizaron

una estructura represiva y oculta que controlaba centros clandestinos de detención y grupos operacionales secretos para dominar a las personas ‘subversivas’.

Esta violación sistemática de los derechos humanos durante el régimen militar dejó secuelas en una sociedad desgarrada que aún reclama más de 30.400 personas desaparecidas y que obligó en ese entonces a un gran número de individuos a exiliarse. Ante la persecución y posible desaparición se conformó el exilio como un mecanismo institucionalizado de exclusión.

Siguiendo las conceptualizaciones de Laclau (1990), la dislocación hace foco en el momento de imposibilidad o fracaso de la estructura. Es decir, la imposibilidad de explicaciones lógicas dentro del marco de referencia. En este sentido, el exilio como momento dislocatorio representa un momento de contingencia ya que las opciones, los trayectos o los procesos pueden tomar cualquier dirección. De esta forma, el exilio no puede concebirse como parte de una lógica preconcebida o predecible, no está fijado a priori, es un no-ser total que evidencia el carácter fallido de la estructura.

(...) la idea de que toda estructura significativa está esencialmente fallada, y en términos de configuraciones subjetivas, la identidad tanto de los sujetos como de la sociedad descansa sobre una condición paradójal, su existencia o posibilidad de ser es posible/imposible, al mismo tiempo (Ambroggio, 2016, p. 33).

El exilio como acontecimiento invita a reflexionar sobre ese no-lugar que representa, la condición existencial paradójal de estar y no estar en uno u otro lugar. A su vez, el exilio también es entendido como un mecanismo de exclusión institucional ejercido por el Estado. El mismo no sólo implicaba la salida forzada del país de origen sino la prohibición de retorno; lo que terminaba de definirlo era la dimensión política

que le daba origen, pero dicha noción debió ser reinterpretada para incorporar aspectos tan fundamentales como el abandono del entorno y la comunidad de pertenencia, la ruptura de los vínculos o el componente familiar y masivo que el exilio tuvo en este caso.

En la última dictadura militar argentina (1976-1983), el cine y los medios de comunicación se afianzaron como actores significativos. Se estableció una trama compleja, constituida por intelectuales y agentes culturales diversos que respondían a sectores políticos y culturales diferentes. En esta trama se manifestaban luchas de ideales contrapuestos: había un sector que facilitaba y promovía las políticas del régimen militar; y otro sector que desarrolló y sostuvo una posición crítica y reflexiva en relación con el régimen.

En cuanto a lo audiovisual, señala Lusnich (2019), encontramos cuatro formas de expresión que abarcaban la totalidad de la actividad de cineastas y realizadores, tanto en suelo argentino como en el exterior (en el exilio): los comunicados, cortos y programas de televisión, las películas, las ficciones de corte hermético-metafórico y los documentales.

Muchas investigaciones, proyectos, trabajos y reflexiones muestran cómo se transmite la memoria histórica, colectiva, popular, política; cómo se (re) construye y (re) significa, cómo se transita este proceso desde múltiples lugares. En esta tarea, la comunicación y los medios cumplen un papel central, dentro de ellos el cine. Para varias generaciones, incluso la propia, reconstruir lo sucedido en el país durante los años de terrorismo de Estado fue posible gracias a películas, documentales, cortometrajes, etc. acompañados de las historias y vivencias de nuestros mayores.

Durante los primeros veinticinco años de democracia la cámara se convirtió en historiadora, contaba y callaba lo que había sucedido, representaba la represión y la violencia, insertaba la presencia del pasado en la Argentina contemporánea.

Cine ficcional, cine clásico comercial

Pensar en el cine de ficción nos lleva de manera inmediata hacia la oposición histórica *ficción – documental (o no ficción)*. Las fronteras entre ellos no son fijas y se ponen en discusión conceptos tales como: la realidad, la verdad, lo creado, o imaginado; en tanto los documentales han sido relacionados desde el nacimiento del cine con la verdad, lo objetivo, y bien sabemos que no es así.

Tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga, absolutamente e infaliblemente el documental de la ficción. (...) La marca distintiva (...) puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y expectativas asignadas al proceso de visionado del texto. (Nichols, 1997, p. 55)

Para poder hacer una distinción entre estos conceptos teóricos (cine ficcional y documental), profundizamos sobre tres ejes de definición: según su estatus de formación institucional (esto es: los miembros que se definen como realizadores de documentales o ficciones y están implicados en la circulación de los mismos); según un corpus de textos (es decir películas que comparten normas, códigos y convenciones) y, por último, según los espectadores (la función de los supuestos y expectativas asignadas al proceso de visionado del film) (Nichols, 1997).

Las películas analizadas forman parte de lo que entendemos como cine clásico comercial. Para esbozar una definición del mismo, tuvimos en cuenta dos aspectos fundamentales: su naturaleza como institución económica y social y sus características textuales. Estos aspectos no operan de manera independiente uno del

otro, sino que están interrelacionados en cada una de las formas adoptadas por el cine clásico.

Se piensa que Hollywood es el paradigma de este tipo de cine, que junto a él nace esta categoría; pero las instituciones y las formas características del cine clásico no están confinadas sólo a la industria de Hollywood. “Una de las características principales de este cine es su omnipresencia en los modos de producción y de representación a nivel mundial” (Khun, 1991, p. 35). En consecuencia, esto genera en los espectadores hipótesis y expectativas a la hora de ir al cine. Se construyen ciertos supuestos sobre él, tales como: el tiempo que debe durar una película, los tipos de personajes que deben desarrollar la trama, que se cuente una historia con principio, desenlace y final e incluso la experiencia que significa ir al cine. Esto supone entrar en un lugar construido de determinada manera, con una disposición tal para que quepan muchas personas en una sala, con un tipo de iluminación, donde se compartirá una actividad entre desconocidos. Incluso está institucionalizado el momento del canje; pagamos para una proyección del film. Las condiciones económicas incluyen a los agentes encargados de la producción, distribución y exhibición de los films, y las formas en las cuales se financian, se organizan y se administran.

Representación audiovisual y análisis fílmico

Para continuar, dejaremos en claro lo que entendemos como film:

(...) actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores: y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología. (de Lauretis, 1992, p. 63)

Nos acercamos al análisis de los films desde una perspectiva estructural. Partimos desde el film como texto completo e investigamos su composición y dinámica; lo desarmamos como resultado total y nos desvinculamos, por un momento, del proceso, “la imagen obtenida por encima de los pasos dados para obtenerla” (Cassetti y Di Chío, 1992, p. 122). Para poder desarmarlo utilizamos conceptos propios de lenguaje cinematográfico tales como: personajes (Cassetti y Di Chío, 1992), puesta en escena (Cassetti y Di Chío, 1992; Gardies, 2013) y estructura narrativa (Cassetti y Di Chío, 1992).

Realizar comentarios, análisis y reflexiones sobre películas desde un posicionamiento feminista, implica hacer patente que las representaciones de las mujeres que aparecen son constructos sociales. Esto, además, posibilita la creación de representaciones alternativas.

Para pensar las formas en las cuales las películas elaboran sus tipos de significados primero debemos pensar cómo entenderemos el film: “como objeto del lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto.” (Cassetti y Di Chío, 1991, p. 11). Entendiendo el film de esta manera, utilizamos determinadas categorías que nos permitieron su análisis, tales como: la puesta en escena y la distinción entre personajes (sus funciones y roles).

Según la autora Nelly Richard (2009), en el campo de reflexión de la actualidad se ha realizado un desplazamiento de atención de los procesos socioeconómicos y políticos-sociales a una dimensión cultural. Este cambio se genera también en el feminismo; donde se observa un interés en los procesos de análisis de la simbolización y la representación. Este giro cultural, no desvía la lucha hacia cuestiones distantes de las urgencias sociales y políticas, sino que profundiza las

luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la sociedad y de la realidad.

De esta manera, la crítica feminista se convierte en crítica cultural. Uno de los primeros rasgos que podemos mencionar es el uso político otorgado por el análisis del discurso para abatir a *la mujer* como signo.

Entendemos por discurso un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüística) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos. (Richard, 2009, p. 76).

Género, personas y personajes

Históricamente, se ha establecido la noción de género como una diferenciación sexual. Esto trae aparejado dos grandes limitaciones para el pensamiento feminista: la primera es que cierra el pensamiento dentro de un marco conceptual de una oposición a nivel sexual universal. ¿Dónde quedan las diferencias de las mujeres respecto al de La Mujer? ¿Dónde entran las diferencias entre las mujeres? ¿y dentro de las mujeres? La segunda limitación tiene que ver con retener el potencial de concebir al sujeto social y a las relaciones de la subjetividad de otra manera; no unificado sino múltiple (de Lauretis, 1989).

Como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, por el despliegue de una tecnología política compleja. (...) Pensar al género como

el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales (...).

(de Lauretis, 1989, p. 8)

De Lauretis propone cuatro ideas que ampliamos en el desarrollo relacionadas con esto: el género es una representación; la representación del género es su construcción; la construcción del género continúa hasta el presente y, paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción. Iremos en orden con estas ideas para ampliar en detalle.

Cada mujer u hombre reúne en el transcurso de sus vidas los elementos que el proceso sociocultural e histórico propio de su cultura hacen que sean precisamente esa mujer o ese hombre. Estos elementos limitan su ser en el mundo según una construcción correspondiente al género.

En una misma persona pueden confluír cosmovisiones de género diversas (tradicionales, religiosas y otras más modernas). Existe un sincretismo en la cultura como subjetividad, como vivencia social y también en la subjetividad individual. Sincretismo que no deja de ocasionar tensiones y conflictos.

(Delgado de Smith, 2008, p. 116)

Esta delimitación visible de género trazadas por el patriarcado se presenta a la vez en una división de la vida entre un espacio *público* productivo y otro *privado* reproductivo. Lo masculino y el ser hombre aparecen vinculados con el ámbito público que es el productivo, remunerado, moderno, con progreso científico técnico, con movilidad, conectado al comercio, a la política y a asuntos externos. Por el contrario, lo femenino, asignado a la mujer, se ubica en el ámbito privado, reproductivo, estático, tradicional, conservador y no remunerado. Son los espacios de cuidado, de contención y atención al otro, de la reproducción de la vida que aparece como “naturalmente” asignados a la mujer.

Los roles que hombres y mujeres desempeñan en las historias narradas son observados y asumidos como normales para los espectadores, en la mayoría de los casos. El cine es pionero en la absorción y proyección de elementos del discurso patriarcal que asigna determinados estereotipos y roles a la mujer y sin duda,

En esta sociedad de la información, todo aquello que se produce en el cine se exporta, con mayor facilidad que hace 50 años, al resto del mundo; por ello, las grandes productoras cinematográficas tienen su papel en la construcción de la sociedad (Ramírez et al., 2012, p. 1397).

Metodología

Esta investigación se estructura en tres etapas. La primera consiste en revisar conceptos claves que forman parte del marco teórico de la investigación para poder construir interrelaciones entre cine, mujeres y exilio. Se seleccionaron autores específicos que ayudaron a construir una contención teórica para trabajar con las películas seleccionadas. De esta manera, no hay una hipótesis formal, sino que se genera una a partir de los datos y el proceso analítico.

En la segunda etapa, se analizaron películas ficcionales producidas en Argentina entre 1983-1989 que tienen como temática el exilio y presentan personajes femeninos que inciden en la narrativa. La fijación de las unidades de análisis está establecida en: *La historia oficial* (1985), *Las veredas de Saturno* (1985), *Tangos: el exilio de Gardel* (1986), *A dos aguas* (1987), *Mirta, de Liniers a Estambul* (1987), *Made in Argentina* (1987) y *La amiga* (1989)².

² En un principio, pretendía que el corpus esté conformado por películas que posean protagonistas femeninas presentes en el exilio en la narrativa de la película, pero ante la escasez de películas con estas características decidí ampliar el espectro. Por lo tanto, incorporé películas que también tienen personajes secundarios a mujeres exiliadas; no necesariamente en exilio durante la narrativa.

En esta etapa, para organizar la recolección de información, utilizamos un fichaje técnico de cada obra, que complementamos con una grilla de observación. Dentro de las categorías incluimos las siguientes: puesta en escena (objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, etc.), personajes (tipos y roles) y algunos elementos de la estructura narrativa (historia, relato, acontecimientos, personajes, transformaciones).

Por último, en la tercera etapa, reflexionamos y analizamos la información obtenida en la observación del corpus. El análisis documental fue de gran importancia ya que pudimos vincular las películas con su contexto social y cultural. Complementamos este análisis con el interpretacional para lograr profundizar en la indagación de las películas y las relaciones que establecimos entre ellas.³

³ Para los criterios formales y de citación en este trabajo final se ha seguido la séptima edición de Normas APA, actualizada en el año 2019.

*“Porque me duele si me quedo
Pero me muero si me voy
Por todo y a pesar de todo, mi amor
Yo quiero vivir en vos”.*

María Elena Walsh

Capítulo II

Un punto de partida: empezar con la historia

En la historia argentina, la irrupción de las fuerzas armadas como sujeto político se produjo en 1930. A partir de allí la inestabilidad política estuvo dada por la alternancia entre regímenes militares, gobiernos surgidos bajo la vigencia plena de la ley electoral Sáenz Peña (aunque no incluyó el voto femenino hasta 1947) y, sobre todo tras 1955, gobiernos elegidos en urnas, pero incluyendo la proscripción. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional de 1976 fue el momento más cruel de violación a los derechos humanos. Esta última dictadura militar es reconocida como la llegada del Terrorismo de Estado en la Argentina.

Hacia 1976, el Estado de derecho y la sociedad civil se agitaban entre un movimiento obrero replegado y partidos políticos debilitados. Ante la falta de credibilidad de las instituciones democráticas y una promesa de “orden” de las fuerzas militares, se propició el golpe de Estado de 1976. En la primera etapa de este proceso, que duró poco más de siete años, las Fuerzas Armadas utilizaban estrategias discursivas para legitimar su intervención; tales como: el vacío de poder, el caos económico y social y el peligro de la subversión terrorista.

(...) la mayoría de los argentinos no ofreció resistencia. Los ciudadanos parecían no sentir al gobierno y a la democracia como propios. En efecto, el Estado democrático no pudo contener en su interior, y mucho menos resolver, las tensiones sociales acumuladas durante décadas. (Quiroga, 2005, p. 1)

Uno de los objetivos del nuevo orden era fundar un sistema político ‘estable’, al parecer a cualquier costo. El régimen autoritario puso en marcha un sistema de represión basado en la tortura, la desaparición y el asesinato de personas en todo el

país, que encerraba la violación organizada de los derechos humanos. Se clausuró el Parlamento y se centralizó el poder político en las Fuerzas Armadas, que organizaron una estructura represiva y oculta que controlaba centros clandestinos de detención y grupos operacionales secretos para dominar a las personas ‘subversivas’.

El sistema de detención-desaparición respondió al siniestro objetivo de someter al individuo al mayor aislamiento y soledad, con la intención de desconectarlo de la vida pública y la vida privada, para facilitar la rapidez de las investigaciones. En su desamparo, el detenido-desaparecido, privado de toda protección legal y de defensa, fue sometido al dominio total de sus captores (siendo torturado, forzado a colaborar, asesinado), sin que se recabaran noticias de su persona. (Quiroga, 2005, p. 17)

Esta violación sistemática de los derechos humanos durante el régimen militar dejó secuelas en una sociedad desgarrada que aún reclama más de 30.400 personas desaparecidas y que obligó en ese entonces a un gran número de individuos a exiliarse. Ante la persecución y posible desaparición se conformó el exilio como un mecanismo institucionalizado de exclusión.

Investigar sobre la magnitud del exilio argentino durante la última dictadura militar (1976 -1983) presentó grandes dificultades. El interés del mundo académico sobre este tema fue particularmente creciente cuando las personas exiliadas volvían al país, “el retorno convirtió a los desterrados en un problema social y político relevante” (Yankelevich y Jensen, 2006, p. 401). La información cuantitativa en torno al exilio se complementa con diversos estudios de diferentes publicaciones, sobre todo, en el exterior del país; ya sea por investigadores o investigadoras argentinas que radican en el exterior o por participantes “ligados a organizaciones defensoras de derechos humanos, de ayuda a refugiados políticos o de asistencia a la inmigración”

(Yankelevich y Jensen, 2006, p. 402). Es muy difícil encontrar cifras⁴ oficiales de parte de entidades gubernamentales nacionales; entonces la recolección de cifras es una tarea ardua, debido a la inexistencia de fuentes confiables con estadísticas, pero, también, es dificultoso poder discriminar los motivos políticos dentro de un estudio general de la emigración.

En el período 1977-1981 la Dirección Nacional de Migraciones no publicó estadísticas, y por lo tanto es imposible conocer la magnitud y el sentido de los flujos emigratorios en el período en que la represión política alcanzó los niveles más elevados. (Yankelevich y Jensen, 2006, p. 402)

Cabe mencionar que la naturaleza misma de este tipo de exilio dificulta su registro ya que la persecución política y el riesgo de vida obligó a que sean estrategias llevadas a cabo en la clandestinidad o camufladas de turismo.

Se podría recurrir a registros efectuados en los países que recibieron personas exiliadas, pero eso también presenta una dificultad: las características de la legislación inmigratoria varían en cada país. Algunos países no discriminan las razones de migración, salvo cuando poseen categoría legal de persona refugiada. Debemos mencionar que, en el caso particular de Argentina, que posee una tradición inmigratoria, muchas personas ingresaban a otros países presentando su doble ciudadanía (por ejemplo, italiana o española) y no ingresaban declarándose argentinos o argentinas. Por lo tanto, estas personas pueden no haber sido contadas en los censos o registros.

A mediados de los años 80, se realizó una estimación del número de personas exiliadas cuando fue necesario elaborar diagnósticos por parte del Estado ante la urgencia de llevar a cabo políticas de asistencia al retorno.

⁴ Para ello enviamos correos al Archivo Provincial de la Memoria, por ejemplo; consultamos diferentes páginas oficiales de espacios de la Memoria, relacionadas al exilio; también consultamos libros, folletos, revistas donde encontrar cifras, pero sin mucha suerte.

Al promediar, durante el gobierno de Alfonsín las cifras variaban entre 400 mil -un valor conjetural derivado del análisis de fuentes censales nacionales- y entre 300 mil y 500 mil, magnitudes elaboradas con información proveniente de datos censales de los países receptores (Moyano, 1987, como se citó en Yankelevich y Jensen, 2006, p. 405)

Por lo tanto, el volumen de residentes en el exterior según esta estimación era del 0.98 y 1.3% de la población total.

El estudio llevado a cabo por Yankelevich y Jensen distingue dos lugares de residencia de las personas exiliadas en dictadura: México y Cataluña; no porque fueran los únicos sino por su gran flujo migratorio y la disponibilidad de datos. Pese a la dificultad de certezas ante las cifras, distinguiremos algunas sólo para dar cuenta y comparar el porcentaje de mujeres y hombres que forman estos números.

Como podemos ver en la **Figura 1** el ingreso de argentinos a México incrementa de 400 a más de 800 en un año: de 1975 a 1976. Luego, el flujo disminuye pero sigue siendo superior a 400 (Figura 1). Dentro de los perfiles demográficos de personas argentinas en México, entre 1974 y 1983 el porcentaje de hombres es de 55% y el de mujeres de 45%. Dentro de ello, un 73% del total; en matrimonio (Figura 2). En relación con la actividad profesional de mujeres argentinas en México, aumenta un 15% en el período de 1974-1983 (en comparación con 1960-1973), pero sólo un 20% del total ejerce actividades profesionales en 1974-1983 (Figura 3).

El ingreso de personas argentinas a Cataluña entre 1950-1996, según la Figura 5, incrementa en 1976 de menos de 200 a más de 400. Luego, continúa aumentando con algunas bajas en algunos años, pero con un crecimiento exponencial en 1990 llegando casi a 2.000. El censo consular, realizado en el Consulado Argentino en

Barcelona, expone que del total de personas argentinas un 58% fueron hombres y un 42% mujeres (Figura 6).

Como podemos observar, el flujo de personas migrantes en los períodos de 1976-1983 incrementa en ambos casos y podemos deducir, teniendo en cuenta el contexto argentino de secuestros, represión, tortura y muerte, que un porcentaje ha de ser de personas exiliadas. Entre estas personas no se encuentra una gran diferencia entre el número de hombres y el número de mujeres residentes en estos países.

El exilio argentino fue un movimiento conformado por miles de acciones individuales, clandestinas, secretas, silenciosas. Fue un fenómeno plural y complejo, vivenciado por miles de políticos, dirigentes sindicales, periodistas, artistas, científicos, pero también por gente ‘anónima’ que integraba la polifacética militancia sindical, obrera, barrial o estudiantil de los años 70. No existen cifras concluyentes, pero se estima entre un 1% y un 2% de la población total vivían fuera del país hacia 1983; dentro de este porcentaje se estima que, al menos, un 40% eran mujeres (Yankelevich y Jensen: 2018). La expatriación política era parte de un proceso represivo que podía iniciar con el secuestro, seguir con detenciones, encarcelación, tortura y muerte.

Hoy sabemos que asumir la pluralidad del exilio y abordarla con un instrumental analítico que pueda dar cuenta de la complejidad de formas (organizada y no organizada, individual y familiar), tiempos (pre y post golpe, tempranas o en el mediodía del “Proceso”), protagonistas (famosos y anónimos, hombres y mujeres, niños, jóvenes y ancianos) y modalidades exílicas (expulsiones, huidas, opciones, institucionalizadas y no institucionalizadas, formales e informales, requeridas y no requeridas) es uno

de los caminos hacia una mejor comprensión del proceso, incluyendo su cuantificación precisa. (Jensen, 2018, párr. 20)

La dislocación: reflexionar sobre el exilio

Siguiendo las conceptualizaciones de Laclau (1990), la *dislocación* hace foco en el momento de imposibilidad o fracaso de la estructura. Es decir, la imposibilidad de explicaciones lógicas dentro del marco de referencia. En este sentido, el exilio como *momento dislocatorio* representa un momento de contingencia ya que las opciones, los trayectos o los procesos pueden tomar cualquier dirección. De esta forma, el exilio no puede concebirse como parte de una lógica preconcebida o predecible, no está fijado a priori, es un *no-ser* (Ambroggio, 2016, p. 33) total que evidencia el carácter fallido de la estructura.

Entender el exilio como falla en una estructura, como momento dislocatorio, implica que es un elemento fuera de contexto; que no sucede o precede a otras situaciones, sino que evidencia el carácter fallido de esa estructura. El sentido del exilio no puede estar fijado a priori.

(...) la idea de que toda significante está esencialmente fallada, y en términos de configuraciones subjetivas, la identidad tanto de los sujetos como de la sociedad descansa sobre una condición paradójica, su existencia o posibilidad de ser es posible/imposible, al mismo tiempo. (Ambroggio, 2016, p. 33)

El exilio como acontecimiento invita a reflexionar sobre ese no-lugar que representa, la condición existencial paradójica de estar y no estar en uno u otro lugar.

A su vez el exilio también es entendido como un mecanismo de exclusión institucional ejercido por el Estado. El mismo no sólo implicaba la salida forzada del país de origen sino la prohibición de retorno. Así, lo que terminaba de definirlo es la

dimensión política que le daba origen. Dicha noción debió ser reinterpretada para incorporar aspectos tan fundamentales como el abandono del entorno y la comunidad de pertenencia, la ruptura de los vínculos o el componente familiar y masivo que el exilio tuvo en este caso.

A diferencia de los países vecinos, el exilio en Argentina fue de militantes en su sentido más amplio: de organizaciones barriales, sociales, vecinales, estudiantiles, universitarias; y no necesariamente de figuras notables o elites políticas. El exilio no se trató de una decisión individual sino de una acción impuesta por las circunstancias políticas. Dentro de la escalada de violencia, este acto no constituía un lugar de privilegio en las posibilidades objetivas. Según Jensen (2005),

La salida efectiva del país de militantes no guardaba relación con una decisión de carácter estrictamente individual. Para el caso de los militantes con filiación organizacional, partidaria, la decisión estaría más vinculada a la orden de sus dirigencias para asegurar, o bien, la vida de sus cuadros o como parte de un plan general para la gestación de la, posteriormente denominada, contraofensiva (Como se cita en Ambroggio, 2016, p. 15)

En muchos casos, se presentaba un dilema ante el abandono del país: eso fue visto por algunos como un acto de cobardía hacia los y las compañeras, las organizaciones, los y las desaparecidas y presas. En general, el exilio sólo fue una posibilidad real cuando se pudo resignificar el destierro y darle un sentido trascendente, aunque ello significara, a su vez, un estado de ausencia prolongada.

Hablamos del exilio como una opción relativa y no como una elección individual, ya que es producto de condicionamientos forzados y no una elección libre. Si bien no sabremos nunca en la totalidad de los casos y cada vivencia individual fue una realidad particular, en una gran mayoría el haber partido fue vivenciado como un

castigo y como la prohibición o imposibilidad de residir en el país de origen ya que era la única vía posible para salvaguardar la vida. Con relación a los países de acogida, es donde me pregunto ¿cómo se transita la herida o trauma producto de la imposibilidad de los espacios cotidianos? ¿es posible reconstruirlos afuera? La pérdida de los espacios habituales de socialización y actividades político-militantes, ¿qué implicancias tuvo? ¿tal vez significó un despojo?

(...) entre los exiliados del miedo la legitimación del exilio radicó en mostrar que no se trató de una decisión (individual), sino un acto impuesto por las circunstancias políticas, (...) vieron que era necesario mostrar que el único culpable era el poder que exiliaba. (Jensen, 2005, p. 330)

Según Franco (2008) existe “un primer momento” que consiste en reconstruir aquello que se ha perdido en un *trabajo de duelo*. Luego, acompañado de cierta despolitización, en una segunda etapa, las personas se encuentran en una situación más estable, respecto a la mejoría en situación económica e inserción social. La autora también distingue entre quienes tuvieron o no compromiso político previo o durante el exilio. Respecto a esto, las personas exiliadas suelen eludir más a un dolor de orden emocional, en un sentido político-afectivo, que a razones materiales. La complejidad de la experiencia en el exilio de cada actor es el producto de los distintos grados de interdependencia e interacción entre las dimensiones de la realidad cotidiana y lo emocional en el día a día de cada persona. Lejos de haber sido un privilegio, las experiencias del exilio tienen presente dos elementos fundacionales: represión y muerte en el país de origen.

Vanguardia y revolución: El arte argentino en los 60/ 70

A lo largo de la historia argentina, podemos encontrar diferentes formas de vincular la vanguardia artística con la revolución. “Funcionaron como ideas-fuerzas, valores en disputa y en redefinición continua” (Longoni, 2007, p. 1). Estas formas, a veces contrapuestas, involucraban las expresiones artísticas con un imaginario de cambio social. Las ideas revolucionarias de los 60/70 estaban conformadas por diversos paradigmas de pensamientos, inquietudes colectivas y formas culturales y políticas que dieron lugar a la denominada nueva izquierda. En estas organizaciones, y a veces también fuera de ellas, se planteaban demandas en banderas de liberación nacional, socialismo y revolución. Esto involucraba sectores como la clase obrera, sectores medios y también el sector artístico. “De allí resulta un conglomerado de fuerzas políticas, sociales y culturales que es partícipe activo del intenso proceso de protesta social y agitación política por el cual la sociedad argentina pareció entrar en un proceso de contestación generalizada” (Longoni, 2007, p. 1).

En este período muchas expresiones y posiciones artísticas se nombraban vanguardia, principalmente por tres razones: la primera tiene que ver con la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política que hacía avanzar las condiciones para la revolución (artística y/o política). La segunda está vinculada a la certeza dentro de varios núcleos intelectuales que para la revolución (política) era menester la conquista y procedimientos del arte y la teoría contemporánea. Por último, expandir el arte experimental más allá de los límites demarcados para incorporar nuevos procedimientos y materiales que incluían a la política (Longoni, 2007). El cruce entre vanguardia y revolución apostaba a una transformación radical de las condiciones preexistentes de vida.

El asesinato del Che Guevara en Bolivia en 1967 tomó la dimensión de un mito que conmovió a una gran parte de la sociedad. A su vez, el Cordobazo en 1969 dio impulso a la insurgencia armada en Argentina y con ello la actividad creciente de los principales grupos de guerrilla en el país: Montoneros y el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). En los primeros años de los 70 se conformó un terreno propicio para cualquier apelación a la revolución, pero la apropiación de la violencia armada por parte de la vanguardia artística no implicaba la militancia concreta en las organizaciones. “(...) los artistas ya no se reclaman a sí mismos como vanguardia, sino que trasladan ese rol a sujetos colectivos como “el pueblo” o “la organización” (...). Definirse como vanguardista deja de ser considerado un valor.” (Longoni, 2007, p. 8)

En este período, se somete el trabajo del artista a la política y predomina la instrumentalización de la política a las prácticas culturales de manera voluntaria. Los artistas buscan un fuerte impacto en la esfera pública y se promueven emprendimientos callejeros y proyectos colectivos. A finales de los 60, los artistas retoman las instituciones con estrategias de “copamiento” (Longoni, 2007), con el fin de desplegar estrategias de la militancia y poder generar denuncias, exponer contradicciones e interpelar al público y a otros artistas. “Muchas de las obras entonces producidas aluden irremediabilmente a la violencia política no en términos abstractos, cuestión de principios o vaga estrategia futura, sino en tanto contundente accionar estatal represivo, guerra, masacre, encarcelamiento y tortura (...)” (Longoni, 2007, p. 9) Se evidencia, de esta manera, en toda su crudeza histórica-política los niveles de violencia vivenciados; la violencia no sólo es parte de las expresiones artísticas, está instalada en las calles y es vivenciada por sujetos políticos concretos.

Las alusiones a las desapariciones y a las personas presas políticas le confieren una condición de conmemoración pública contraoficial a las obras.

El arte no es real, lo real es la calle, lo que ocurre en la calle. Contra esto no se apela a la concepción mimética del realismo artístico (...) sino la proclama de que el arte debe estar inmerso en la realidad, y que es ella lo que la nutre.

(Longoni, 2007, p. 9)

De esta manera, vemos cómo se intenta darle un estatuto artístico a la violencia, a lo político; tomando el arte y transformándola en parte de esa realidad.

Podemos trazar un lineamiento de las ideas de vanguardia y revolución a lo largo de esta época (60/70): en 1960, se concebía como revolución artística la nueva pintura y el arte aparece como forma válida de acción; en 1965, el quehacer artístico conformaba un aporte a la revolución: el arte deviene en acción y la acción artística lleva a la acción política y, en 1973, se sostiene que la revolución política es la única manifestación artística válida, no es válido mantenerse en el terreno del arte, lo único real es la acción política. (Longoni, 2007)

El devenir de las imágenes: hablar sobre cineastas de la época

En la última dictadura militar argentina (1976-1983), el cine y los medios de comunicación se afianzaron como actores significativos. Se estableció una trama compleja, constituida por intelectuales y agentes culturales diversos que respondían a sectores políticos y culturales diferentes. En esta trama, se manifestaban luchas de ideales contrapuestos: había un sector que facilitaba y promovía las políticas del régimen militar; y otro sector que desarrolló y sostuvo una posición crítica y reflexiva en relación con el régimen.

Con relación a lo audiovisual, señala Lusnich (2019), encontramos cuatro formas de expresión que abarcaban la totalidad de la actividad de cineastas y realizadores, tanto en suelo argentino como en el exterior (en el exilio).

La primera eran *comunicados, cortos y programas de televisión* que estuvieron direccionados a cubrir los eventos y las medidas del régimen a la vez que contribuían a la construcción del discurso oficial. En los primeros años de la dictadura la Secretaría de Información Pública estaba en manos de la Armada. La SIP era la encargada de diseñar la política cultural nacional, su comunicación y difusión pública. Por lo tanto, la Armada poseía el control absoluto de los principales medios de comunicación y de casi la totalidad de emisoras. Además, la SIP y el COMFER (Comité Federal de Radiodifusión) eran los entes encargados de confeccionar y difundir las reglamentaciones del sector; lo cual permitía un total control dentro del sector: despidos, persecuciones, censuras, etc.

Los géneros habituales en la construcción del discurso oficial fueron los comunicados y los micros de corta duración, directamente protagonizados por las autoridades militares que frente a cámara exponían las disposiciones y acciones de gobierno; los noticiarios, programas diarios que se convirtieron en herramienta de comunicación de las Fuerzas Armadas y en espacio de toma de posición de las mismas, y las coberturas especiales de acontecimientos históricos y deportivos, a través de las cuales se exaltaba el espíritu patriótico no sin manipular a las audiencias y faltar a la verdad de los hechos. (Lusnich, 2019, p. 252)

La segunda forma fueron las *películas* que, ya sea con fondos públicos o privados, aceptaron y difundieron los núcleos ideológicos del régimen militar. En general, eran ficciones que promulgaban los valores de la unión familiar y el culto a la

religión católica; en esta línea surgieron varias comedias y melodramas familiares. También estaban los films que naturalizaban los actos de violencia, la persecución y la tortura. Era común encontrar filmes protagonizados por agentes parapoliciales, que tuvieron gran aceptación en el público (Lusnich, 2019). En estos films, la contraposición de dos bandos opuestos funcionaba para remitir a la justificación de los relatos o del discurso del poder.

Una tercera modalidad surge como resistencia a estas dos primeras formas. Las *ficciones cinematográficas* de corte *hermético-metafórico* (Lusnich, 2019) establece una crítica y resistencia al contexto social y político y a las propuestas del régimen. Estas películas contaron con financiamiento tanto público como privado; tuvieron estreno en salas comerciales y respaldo por parte de espectadores y la crítica cinematográfica. En líneas generales, estos films no sufrieron censura ni fueron combatidos de forma sistemática; se cree que es por su relación indirecta con los hechos históricos del momento, por ignorancia o por imposibilidad.

Es plausible interpretar que la adhesión de los films a una textualidad que evade el realismo mimético y que emplea la metáfora y la metonimia en el nivel de la diégesis, haya sido un factor determinante en el desvío de la atención de los censores. (Lusnich, 2019, p. 254)

De todos modos, cabe destacar que hubo un número de este tipo de films, aunque menor, que sí tuvo que enfrentar la censura y conflictos a la hora de su exhibición.

Por último, una cuarta forma de expresión audiovisual estuvo conformada por los *documentales*. Estas películas estuvieron realizadas, por lo general, en el exilio político por colectivos cinematográficos o directores y directoras perseguidas por el régimen militar. Dentro de esta última categoría se establecen, al menos, tres tipos de narrativas generales que ofrecían puntos de vistas disidentes ante lo que estaba

aconteciendo en el país. Estas narrativas incluían: la resistencia activa, protagonizada por líderes y activistas que alentaban la lucha; la reflexión sobre la problemática del exilio y el desarraigo y la denuncia a la violación de derechos humanos.

La Secretaría de Información Pública, el Instituto Nacional de Cinematografía y el Ente de Calificación Cinematográfica conformaron una tríada que controlaba y vigilaba estrictamente la producción cinematográfica. La primera se encargaba de definir la política cinematográfica, el segundo otorgaba o denegaba créditos y subsidios y el tercero decidía qué películas podían exhibirse. En 1976, la SIP presentó un comunicado que establecía las pautas rectoras del financiamiento y calificación de las películas:

las que exaltaran al hombre en su lucha eterna en la defensa de los valores morales, patrióticos, la justicia y la religión tendrían ayuda en su realización, estreno público y difusión internacional; -aquellas que propiciaran el mero entretenimiento y nuevos enfoques artísticos no transitados serían apoyadas y estrenadas con reservas;-en tanto en una tercera categoría, sin apoyo financiero y con prohibición de estreno, parcial o total, temporaria o permanente, se incluían las producciones que carecían de valor artístico o de entretenimiento y las que atentaban con los propósitos de reintegrar y revitalizar la comunidad. (Lusnich, 2019, p. 255)

Cualquier disidencia en los enfoques políticos de los y las directoras sería censurado; para ello se leían previamente los guiones, se suprimían y cortaban escenas en el montaje, se demoraba la calificación y exhibición de las películas o se las eliminaba completamente. También se realizaron listas con cineastas, actores, actrices, realizadoras y realizadores prohibidos; que, en muchos casos, fueron perseguidos, amenazados, torturados e incluso, desaparecidos.

Ascenso desde el infierno: reconstruir la democracia

La historia de la democracia argentina es una historia truncada. Luego del golpe militar de 1930, la construcción y legitimidad de la democracia en nuestro país se convirtió en un problema.

Según Cavarozzi (1983), desde 1955 a 1983 se trató de una *semidemocracia*. El autor lo denomina de esta forma ya que, aunque el poder militar caracterizó al régimen peronista como totalitario y alzó sus banderas en pos de la democracia y la libertad, tuvo diferentes intervenciones derrocando gobiernos elegidos democráticamente (Frondizi en 1962 y luego a Illia en 1966). En los intervalos entre gobiernos constitucionales (1955-1958 y 1962-1963), fueron los militares quienes ocuparon el poder. “El principal y autoproclamado objetivo de estos gobiernos temporarios fue la imposición de mecanismos proscriptivos del peronismo, mientras, al mismo tiempo, intentaban erradicarlo” (Cavarozzi, 1983, p. 14). El peronismo era percibido como un régimen en contra de los valores democráticos y adverso a las instituciones.

“En definitiva, ‘pretorianismo’, escasa competencia entre partidos y rotación del poder entre civiles y militares fueron los elementos singulares de la vida política argentina entre 1930 y 1983.” (Quiroga, 2005, p. 91). Un sistema político que tenía intermitencias en su legitimidad no contribuyó a la confianza efectiva en la Constitución Nacional. Este será uno de los tantos desafíos entre 1983 y 1989, momento que nombraremos como “período de consolidación de la democracia” (Quiroga, 2005, p. 91).

La cultura democrática requiere de tiempo y procesos en la sociedad, en donde se desarrollen creencias en el verdadero funcionamiento de las instituciones. La democracia no es un régimen acabado, está siempre en constante revisión y

construcción, acompaña el devenir de las sociedades. “Un sistema político como el argentino, que entre 1916 y 1983 se desplazó sin cesar entre momentos de legitimidad y de ilegitimidad democrática, no contribuyó, naturalmente, a fortalecer la creencia efectiva en la Constitución Nacional” (Quiroga, 2005, p. 91).

El final de la década de los 80 estuvo coronado con la transición del autoritarismo a la democracia; en este período se persiguieron dos objetivos específicos: la renovación del sistema político y la reorganización de la economía. Los cambios políticos se iniciaron con las elecciones de 1983 y convergieron con el gobierno de Carlos Menem a finales de 1989.

El presidente radical sostuvo un discurso ético-político que oponía democracia a dictadura y justicia a impunidad frente a la violación sistemática de los derechos humanos. El gobierno de Raúl Alfonsín se enfrentó a distintas desestabilizaciones y amenazas provenientes de sectores golpistas y de disidencias en el frente militar, eso provocó la demora en lograr una estabilidad democrática.

De esta manera, los esfuerzos estuvieron puestos en intentar ampliar la participación política en las decisiones del gobierno: se inició el juicio a las juntas militares y se incluyó la participación civil en la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). En líneas generales, la sociedad se amparó en las instituciones de la democracia y se manifestó en las plazas en defensa de la misma, incluso demostrando el apoyo al Plan Austral.

La política participativa permaneció en lo fundamental, resumida entre 1984 y 1987, en aquellas formas y espacios que, (...) despertaron esperanzas, pero por falta de continuidad y consistencia resultaron finalmente insuficientes a la hora de querer construir un modelo diferente de sociedad. (Quiroga, 2005, p. 97)

El poder de la crisis económica, un sistema de partidos resentido y la pérdida de protagonismo de los y las ciudadanas; sumado a las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, perjudicaron la credibilidad presidencial y democrática. Estas leyes fueron impulsadas por las presiones militares y limitaban la acción de la justicia ante las violaciones de derechos humanos ocurridas entre 1976 -1983.

El problema de la violación de los derechos humanos (...) planteó en el espacio de las nuevas democracias una pregunta decisiva sobre el legado del terror: ¿cuál era la capacidad de estas democracias para juzgar a las Fuerzas Armadas? (...) ¿Cómo juzgar a las Fuerzas Armadas sin poner en peligro la estabilidad del orden democrático? (Quiroga, 2005, p. 100)

A partir del inicio de los juicios, se abrió una tensa relación entre el gobierno de Alfonsín y las Fuerzas Armadas que estalló con el alzamiento militar de Semana Santa y donde se percibía un temible clima golpista. Dos meses después de este hecho, se aprobó la ley que delimitaba la obediencia debida y que eximía de responsabilidades a una parte de los cuerpos de las Fuerzas Armadas. La democracia perdía de esta manera una batalla en el campo de la justicia.

Aún ante estas cesiones por parte del gobierno radical, el reclamo de impunidad del sector carapintada del Ejército continuaba exigiendo, con armas en mano, el reconocimiento de la sociedad por la lucha contra la subversión. Quedó en evidencia que las armas de una gran parte de las Fuerzas Armadas no estaban al servicio del gobierno civil.

El año 1989, terminó con el gobierno radical. El gobierno se vio sacudido: una acción terrorista del “Movimiento Todos por la Patria”, un colapso económico, un descontrol financiero y monetario, entre otros acontecimientos, obligaron a la renuncia de Alfonsín y a llamar a elecciones. El 14 de mayo del mismo año, Carlos

Saúl Menem ganaba las elecciones presidenciales. “La subordinación del poder militar al civil era una condición necesaria para completar el proceso de transición política.” (Quiroga, 2005, p. 119). Era necesario que el gobierno recientemente elegido pudiera concluir con la inestabilidad provocada por la amenaza de las fuerzas militares y que las armas en su totalidad estuvieran a disposición del gobierno democrático. Para ello, se efectuó un doble juego de indultos: el 7 de octubre de 1989, se benefició a los militares comprometidos, y el 29 de diciembre de 1990, se liberaron a comandantes y militares. De esta manera, se concluyeron las subversiones militares y se clausuró la posibilidad de continuar con los juicios. Sobrevino la tranquilidad en el campo militar, a costa de la justicia social.

Antes de asumir las tareas de gobierno, Carlos Menem consideró indispensable la culminación del proceso de transición política, como paso previo para la consolidación de la democracia. (...) Se imponía una reformulación de las relaciones entre el poder civil y el militar. La completud (...) dependía de la instalación de las instituciones democráticas básicas como del control civil sobre los militares. (Quiroga, 2005, p. 120)

Luego de una frustrada rebelión militar en 1990, donde el conjunto de las Fuerzas Armadas reprimió drásticamente, y la efectiva política de indultos tomada por el gobierno, quedó definitivamente resuelta la subordinación de los militares al poder civil.

Un muro de silencio: filmar luego de la dictadura

Muchas investigaciones, proyectos, trabajos y reflexiones muestran cómo se transmite la memoria histórica, colectiva, popular, política; cómo se (re) construye y (re) significa, cómo se transita este proceso desde múltiples lugares. En esta tarea, la

comunicación y los medios cumplen un papel central, dentro de ellos el cine. Para varias generaciones, incluso la propia, reconstruir lo sucedido en el país durante los años de terrorismo de Estado fue posible gracias a películas, documentales, cortometrajes, etc. acompañados de las historias y vivencias de nuestros mayores.

Durante el período de dictadura fue puesto a prueba el ejercicio del cine profesional-comercial. Relata Stantic (2013), productora y directora nacional con gran trayectoria y relevancia en el cine argentino, que no sólo había quedado en entredicho la profesión sino la vida misma. Dentro del mundo del cine, figuran muchas personas desaparecidas, otra gran cantidad exiliadas y otra parte que no quiso o pudo exiliarse, que buscaba las formas de sostener proyectos frente a la gran represión política, honda transformación económica y fuerte censura. “La censura tremenda que había en el Instituto de Cine. Censura de libros. Entrar con un guion y tener que discutir cosas muy absurdas.” (Kaiser, 2020, p. 124).

Durante los primeros veinticinco años de democracia, la cámara se convirtió en historiadora, contaba y callaba lo que había sucedido, representaba la represión y la violencia, insertaba la presencia del pasado en la Argentina contemporánea.

Era particularmente rica la producción de documentales (...) Podíamos estudiar la dictadura exclusivamente a través de documentales. En cuanto al cine de ficción, señalé temas recurrentes tales como: la represión y el horror dentro de los centros clandestinos, el exilio externo e interno, el robo de bebés. Concluí que el cine narrativo había ubicado en la esfera pública temáticas importantes. (Kaiser, 2020, p. 49)

En la postdictadura, se enfrentaba la urgente necesidad de que el Instituto Nacional de Cine adquiriera autonomía presupuestaria, fondos propios y separación de la Secretaría de Hacienda. Stantic resalta la importancia de la moderación que

debía tener el cine nacional al dar cuenta del trauma social que el país acababa de experimentar. “Hay que ir más despacio en la profundización de temas que todavía hoy son dolorosos para todos. Ahora que llegó la libertad tan ansiada no hay que precipitarse y hay que filmar con madurez” (Eseverri y Peña, 2013, p. 126).

“De la necesidad de distanciamiento surge la opción de representar el pasado indirectamente, a través de su reconstrucción”

Lita Stantic

Capítulo III

Ficción cinematográfica: definir un corpus filmico

Durante el período de recuperación de la democracia aún frente a diversas adversidades, una parte del cine argentino ejerció la crítica y la reflexión en torno a las prácticas políticas, sociales y económicas llevadas a cabo por el poder militar.

El campo cinematográfico ofreció diferentes respuestas, convirtiéndose en un segmento activo, siempre atento a los hechos históricos. De acuerdo con las prácticas cinematográficas impuestas por la dictadura, que incluyeron la censura, la persecución e incluso la muerte de quienes se oponían abiertamente al régimen, tanto como otorgamiento de créditos y beneficios comerciales a quienes lo apoyaban (...). (Lusnich, 2016, p. 2)

En este contexto, ocuparon un lugar destacado los *documentales* realizados en el exilio político que lograron difundir los acontecimientos en el país y denunciar la violación de los derechos humanos. También hubo un segmento de producciones *ficcionales*, algunas de corte *alegórico-metafórico* y otras con un marcado estilo realista llamadas "*ficciones reparadoras*", que lograron ser partícipes activas en la interpretación y reconstrucción de la historia reciente (Lusnich, 2016).

Según Lusnich (2016) las *ficciones reparadoras* retomaban los hechos sucedidos en la dictadura, pretendiendo recomponer el tejido social y contribuir al fortalecimiento de la democracia. Los *documentales* realizados en la época del gobierno alfonsinista, recogieron testimonios audiovisuales y enarbolaron valores republicanos por sobre los sistemas dictatoriales. Por último, las *ficciones alegóricas-metafóricas* daban una perspectiva compleja de la realidad nacional que superaba las

marcadas dicotomías y estereotipos contruidos por las películas de las otras tendencias dominantes.

El análisis de estas películas ficcionales permite reconocer cómo se construía de una manera un poco más alejada de los hechos históricos reales (en comparación a los documentales y las estrategias discursivas, narrativas y cinematográficas que utilizaban) lo terrorífico e irrepresentable. Esta construcción se llevaba a cabo de una forma tolerable, no directa; luego de un período de censura y autocensura a nivel artístico e intelectual.

La necesidad de concientizar a la sociedad y el desarrollo de la memoria colectiva fueron confrontados por otros intereses que bregaban por el olvido; incluso por presiones del poder militar que aún contaba con fuerza. Los films pusieron de manifiesto la ideología que abrazó la dictadura militar, sus prácticas (censura, invisibilización de los conflictos, dominio de la violencia, etc.) y de las consecuencias en la sociedad civil (muerte, terror, silenciamiento, reclusión, exilio). También defendieron la ideología de aquellos sectores que optaron por la crítica, la resistencia y la denuncia:

En su carácter coyuntural e histórico dedujimos que la corriente participó de un doble movimiento que abarca la asimilación de los parámetros estéticos e ideológicos de la modernidad cinematográfica en el medio local y, con igual importancia, el ejercicio de la reflexión y el comentario transversal del contexto político y social del cual proceden. (Lusnich, 2016, p. 3)

Cabe aclarar que no hablamos de la totalidad de los films producidos en esta época, ni de todas las ficciones. Hubo un gran porcentaje de películas impulsadas por diversos sectores que bregaban por disminuir el malestar social e invisibilizar los acontecimientos (encontramos las comedias fomentadas por el Estado o ficciones que

proclamaban los valores de la familia, la patria y la religión, así como personajes empáticos y carentes de conflictos). Es de mi interés trabajar con aquellas que nacían de la urgencia de reflexionar y criticar el contexto político y social del cual procedían.

Los primeros años de la postdictadura se caracterizaron por el incremento industrial por parte del Instituto Nacional de Cine, la abolición de la censura ejercida hasta ese entonces por el ente de Calificación Cinematográfica y el crecimiento de los espectadores que consumían el cine nacional. (...) los films de la transición compartieron el afán crítico y reflexivo, colaborando con la revisión del pasado reciente. (Lusnich, 2016, p. 3)

Antes de continuar, explicaremos lo que entendemos como *cine ficcional* y el porqué de la elección del mismo. Pensar en el cine de ficción nos lleva de manera inmediata hacia la oposición histórica *ficción – documental (o no ficción)*. Las fronteras entre ellos no son fijas y se ponen en discusión conceptos tales como: la realidad, la verdad, lo creado, lo imaginado; en tanto los documentales han sido relacionados desde el nacimiento del cine con la verdad, lo objetivo, y bien sabemos que no es así.

Para poder hacer una distinción entre estos conceptos teóricos, podemos seleccionar tres ejes de definición: según su estatus de *formación institucional* (esto es: los miembros que se definen como realizadores de documentales o ficciones y están implicados en la circulación de los mismos); según un *corpus de textos* (es decir películas que comparten normas, códigos y convenciones) y, por último, según los *espectadores* (la función de los supuestos y expectativas asignadas al proceso de visionado del film) (Nichols, 1997).

Con relación al primer eje, por lo general, se lo suele asociar al nivel de control que ejercen los y las realizadoras sobre la producción fílmica: en un

documental se ejerce menor control que en una película ficcional. Pero esta reflexión es algo engañosa: creemos que el grado de control es evidente, infalsable y por lo tanto una guía fiable. (Ya lo demuestran los Hermanos Coen y su famosa “es una historia real, a pedido de los supervivientes se cambiaron los nombres” en la serie Fargo, que nada tiene de basada en hechos reales). “Los autores ignoran hasta qué punto las películas de ficción pueden imitar estas mismas cualidades o el alto grado de control ejercidos sobre decorados, iluminación y comportamiento en los documentales” (Nichols, 1997, p. 42).

En cuanto al segundo eje, podemos definir tanto una ficción como un documental según las características textuales de cada género. Las películas incluidas dentro de la discriminación comparten ciertas características: normas, códigos, convenciones, formas narrativas, entre otras. “Cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otras” (Nichols, 1997, p. 48)

En relación con el último eje, los *espectadores*, está basada la elección del corpus ficcional. Frente al visionado de una película creamos supuestos y expectativas que caracterizan y predisponen la lectura de la misma. El film ofrece apuntes mientras que el espectador ofrece hipótesis que son confirmadas o se abandonan. Estos procedimientos están ligados a cuestiones de ideología y los rigen nuestras suposiciones y conocimientos acerca del mundo.

“La diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico” (Nichols, 1997, p. 56). A menudo, consideramos que en el documental lo que sucede frente a la cámara, previo a ser proyectado, es congruente con el *hecho real*, que lo podríamos haber presenciado nosotras mismas. Frente a las ficciones,

nuestra predisposición es diferente y nos presentamos, incluso, más vulnerables ante aquello que se nos proyecta disociándolo de “la realidad”. El espectador del ficcional no asume un compromiso retórico acerca del mundo, sino un compromiso ficcional que moldea de todos modos en el espectador una forma de entender la realidad, una construcción sobre la misma, una ideología; incluso, quizás, más inconscientemente.

Tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga, absolutamente e infaliblemente el documental de la ficción. (...) La marca distintiva (...) puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y expectativas asignadas al proceso de visionado del texto. (Nichols, 1997, p. 55)

A la hora de seleccionar un corpus, fueron decisivos el contexto en el cual se produjeron los films y el contexto en el cual comenzamos con esta investigación. El primero está determinado por una problemática económica grave a nivel nacional, el país atravesaba una crisis económica difícil de estabilizar. El sustento estatal para la realización de películas fue clave. El Instituto Nacional de Cine, una vez poseída la autonomía presupuestaria, financiaba con fondos propios las películas que luego circularían a nivel nacional apoyadas para su distribución por distintas vías. Muchas de las películas de esa época estaban financiadas por el Estado o por capitales extranjeros. Podemos decir que, en mayor o menor medida, las películas que seleccioné para el análisis pertenecen al *cine clásico comercial*. El segundo está determinado por una pandemia a nivel mundial. Ello implicó una gran dificultad a la hora de acceder a cualquier tipo de información, documentos, películas, libros, personas, etc.

Cine clásico comercial: elaborar una definición

Las películas analizadas forman parte de lo que entendemos como cine clásico comercial. Para esbozar una definición del mismo, tendremos en cuenta dos aspectos fundamentales: su naturaleza como institución económica y social y sus características textuales. Estos aspectos no operan de manera independiente uno del otro, sino que están interrelacionados en cada una de las formas adoptadas por el cine clásico.

Se piensa que Hollywood es el paradigma de este tipo de cine, que junto a él nace esta categoría, pero las instituciones y las formas características del cine clásico no están confinadas sólo a la industria de Hollywood. “Una de las características principales de este cine es su omnipresencia en los modos de producción y de representación a nivel mundial” (Khun, 1991, p. 35). En consecuencia, esto genera en los espectadores hipótesis y expectativas a la hora de ir al cine. Se construyen ciertos supuestos sobre él, tales como: el tiempo que debe durar una película, los tipos de personajes que deben desarrollar la trama, que se cuente una historia con principio, desenlace y final e incluso la experiencia que significa ir al cine. Esto supone entrar en un lugar construido de determinada manera, con una disposición tal para que quepan muchas personas en una sala, con un tipo de iluminación, donde se compartirá una actividad entre desconocidos. Incluso está institucionalizado el momento del canje; pagamos para una proyección del film. Las condiciones económicas incluyen a los agentes encargados de la producción, distribución y exhibición de los films, y las formas en las cuales se financian, se organizan y se administran.

El cine clásico no es una entidad fija, cambia según varíe la historia y las condiciones económicas e ideológicas que lo definen. Sus formas cambian con las variaciones que se produzcan en estos. Quizás entonces sería más conveniente hablar

de cines clásicos o de variedades de cine clásico, ya que este irá mutando y adaptándose constantemente a lo largo de la historia, como sucede con el sistema capitalista que lo contiene. De todos modos, no debemos perder de vista que por más que varíe y se transforme, sigue siendo una categoría excluyente ante otras formas de crear cine; como por ejemplo ante el cine político o el de vanguardia, que han desarrollado su propia historia paralela. “Cine clásico puede ser una categoría comprehensiva: no obstante, incluso la definición más amplia es enormemente exclusiva, pues deja fuera un gran número posible de variedades” (Kuhn, 1991, p. 36).

Sobre las instituciones

El estudio de las instituciones del cine clásico presupone la variación de las características según el contexto en el cual se desarrolle. Sin embargo, las películas, particularmente en este tipo de cine, siempre se convierten en un *producto*. Producto en tanto entidad física comercializable (los rollos de celuloideos o archivos digitales) y producto en tanto las representaciones que se comercializan dentro de las instituciones de este tipo de cine. Es decir, la persona que asiste al cine o paga en una plataforma para su visionado, no está comprando el celuloide o archivo, sino que adquiere el derecho de ver una serie de imágenes proyectadas. Esta es la última transacción en una serie de transacciones que gira en torno a los significados convertidos en mercancía.

Por lo tanto, las películas son mercancías al menos en dos niveles: en cuanto a un conjunto de rollos o archivos y en cuanto a un conjunto de significados. Esta mercancía adopta las características asignadas por las formas en las cuales se produce. En el proceso se manifiestan las características de las relaciones industriales de producción. En general, la realización de una película implica un gran número de

personas de diferentes rubros, una división de trabajo, una delimitación de jerarquías y roles. “La importancia de los sindicatos en la industria del cine, unida al carácter de mercancía de las películas mismas, sirve para subrayar el hecho de que la mayor parte de las personas involucradas en la producción cinematográfica son empleados.”

(Kuhn, 1991, p. 38). Por lo tanto, ese grupo de personas no son propietarios del film, del producto, sino que les pertenecen, normalmente, a compañías productoras.

Otra serie de instituciones relacionadas a la *mercancía película* son las encargadas de la distribución de la misma. Generalmente, previo a la realización de una película ya están pautadas las compañías o empresas que estarán involucradas en la comercialización; se saben quiénes serán o podrían ser quienes adquieran el derecho sobre el producto. Incluso las películas están financiadas, en última instancia, por los ingresos obtenidos de distribuidores, exhibidores y espectadores. En el sistema capitalista, esta fuente de ingresos es la mayor fuente de ganancias para los inversores en la industria cinematográfica. “En el cine clásico, por tanto, la película se constituye un conjunto de relaciones de producción y mercado que se basan en una mercancía cuyo valor de intercambio presenta múltiples facetas” (Kuhn, 1991, p. 38).

Aunque podemos trazar estas características de las instituciones que forman parte del cine clásico comercial, es imposible generalizar a lo largo de la historia. Este sistema ha sufrido modificaciones a lo largo de los años, sobre todo desde la década de los 50 con la quiebra del sistema de estudios. Como resultado del mismo, gran parte de las personas trabajadoras de la industria se volvieron autónomas y se diversificaron las producciones (a la televisión u otros medios de comunicación no cinematográfico). O incluso también encontramos variaciones en las instituciones encargadas de la distribución, que antes estaban centradas en los cines y ahora en las plataformas. Pero de todos modos, estas formas siempre terminan adaptándose a las

necesidades de la industria para poder producir y distribuir mercancías cinematográficas.

Sobre sus características textuales

Como mencionamos anteriormente, el cine clásico no es una entidad fija y sus características textuales tampoco; varían en el transcurso del tiempo.

No obstante, existen algunos constituyentes nucleares del texto cinematográfico predominante que invaden todas las formas de este tipo de cine y que (...) tal es su poder en cuanto construcción ideológica- se filtran en otros trabajos cinematográficos que no se someten a este paradigma institucional. (Kuhn, 1991, p. 42)

El modelo clásico es el *texto realista clásico*, aquel que está organizado sobre una estructura narrativa y un discurso o conjunto de significantes específicos que se convierten en las guías de la narración, a través de las cuales se cuenta el argumento.

Podemos utilizar a los críticos literarios de la *tradición formalista* para analizar la estructura narrativa. Estos distinguen entre *argumento* (los hechos que se narran cronológicamente) y *trama* (el orden en el que aparecen los acontecimientos que se narran). El movimiento de la trama se desplaza desde un estado inicial de equilibrio hacia un nuevo equilibrio, atravesando un enigma, y concluye siempre con un cierre de la narración. En la transición de equilibrios puede estructurarse de diversas maneras el orden de la trama; existen diversas formas de avanzar del uno al otro.

Los *personajes* son un concepto fundamental a la hora de analizar estructuras clásicas ya que son estos quienes articulan funciones narrativas. Veremos más adelante cómo podemos clasificarlos. La acción, en los textos realistas clásicos, se

efectúa en torno a los personajes centrales. En relación con los personajes pensamos:
 ¿qué posición ocupan los personajes femeninos o las representaciones de las mujeres?
 ¿Cómo funcionan dentro de la estructura narrativa?

Podemos, entonces reformular, desde la perspectiva del análisis estructural, la cuestión de cómo la estructura-mujer da forma a la narración cinematográfica preguntándonos si existen estructuras recurrentes de enigma-resolución, estructuras de desarrollo de la trama desde la ruptura inicial del equilibrio a la resolución, asociadas a la mujer en cuanto función narrativa. (Kuhn, 1991, p. 46)

Según Kuhn, Mary Beth Haralovich (Haralovich, como se cita en Kuhn, 1991, p. 48) ha emprendido esta empresa mediante un análisis de estructura narrativa y de los personajes femeninos en films de películas de la Warner Brothers de los años treinta y cuarenta, y ha llegado a la conclusión de que el cierre narrativo de los enigmas siempre está vinculado con el cortejo heterosexual. El amor romántico es el papel normativo que impera ante personajes femeninos que adoptan, en el inicio de la narrativa, papeles no normativos: “Si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción y del control económicos, cederá ese control a un hombre al final de la película.” (Haralovich, como se cita en Kuhn, 1991, p.48).

Parecen existir dos tendencias claras en la narrativa clásica de Hollywood: la mujer siempre es restituida a su sitio y a menudo es la mujer quien constituye el motor del relato, la problemática que pone en marcha la acción. De este modo, la restauración del equilibrio depende de la resolución del problema femenino, de la vuelta a su lugar para que se restaure el orden del mundo. Esto se puede manifestar de diversas maneras: la vuelta de la mujer al orden familiar, el enamoramiento, el casamiento, o cualquier otro rol asignado al papel femenino normativo.

En algunos relatos, sin embargo, este intento de devolver a la mujer a “su sitio” no ha tenido éxito. A veces, el relato plantea cuestiones que no pueden resolver ninguna forma de conclusión y esto se ha visto como una señal de fracaso del cine clásico en su intento de desplazar a la mujer a los márgenes de la estructura narrativa clásica. Aquí es donde se abren nuevas posibilidades.

Hasta aquí, hemos visto las características textuales del cine clásico específicamente con relación a las estructuras narrativas. En relación con el discurso, se reconoce que el cine clásico está marcado por la negación de su propio funcionamiento en el proceso de significación. Esconde la función discursiva, por tanto, parece ser sólo el vehículo para narrar un argumento.

El cine utiliza significantes que forman parte de otros lenguajes, como el escrito y el oral, y otros que son exclusivamente propios, como el montaje. En el cine clásico, los significantes trabajan de manera invisible al servicio de la narración a través de distintos códigos (la imagen fotográfica, la puesta en escena, el movimiento de cámara, montaje, etc.). Gracias a todos ellos, se introduce al espectador en el relato de manera aparentemente “natural”, sin esfuerzo.

“El problema de las formas de montajes desarrolladas y privilegiadas en el cine clásico de Hollywood es de la mayor importancia en cualquier consideración sobre los mecanismos textuales del cine clásico y su construcción del cine narrativo” (Kuhn, 1991, p. 51). En relación con esto último, el montaje hace referencia a la articulación de las piezas de una película. Esta tarea se puede llevar a cabo de infinitas maneras, sin embargo, el cine clásico ha institucionalizado un conjunto de reglas específicas a seguir para la significación cinematográfica. Tradicionalmente, en las escuelas de cine o a quienes realizan la tarea del montaje se les enseñan una serie de reglas como único acercamiento posible a este campo. Este sistema tiene como

objetivo construir la apariencia de un espacio y un tiempo narrativos coherentes y sin costuras; es menester que los cortes sean inapreciables para el espectador. Esto construye un aparente discurso cinematográfico invisible. “En el cine narrativo, se produce un mundo ficticio aparentemente coherente al que acompaña una *impresión de realidad*.” (Kuhn, 1991, p. 52). De esta manera, el espectador se introduce en un relato sin ningún tipo de esfuerzo, con naturalidad, y la continuidad creada por el montaje hace avanzar el argumento y la trama hacia su resolución final.

Representaciones en el film: de cómo entender los vínculos

En el apartado anterior, mencionamos las características institucionales y textuales del cine comercial, pero estos atributos no funcionan independientemente de su recepción ya que son formas de comunicar hacia un espectador. Por lo tanto, son elementos fundamentales de las películas: el espectador, el momento y contexto de recepción.

Para poder analizar el proceso mediante el cual se construye el significado en el cine, es menester entender la relación espectador-texto y reflexionar sobre las formas de dirigirse a los espectadores, cómo se instala a quien observa dentro y a través del proceso de significación. Aquí es donde nos preguntamos ¿qué lugar ocupan las mujeres? ¿cómo queda conceptualizada en este proceso? “Hay un cuerpo teórico que se preocupa exactamente de la cuestión de las relaciones espectadores-texto en el cine clásico: es el acercamiento psicoanalítico al cine, moldeado por la semiótica” (Kuhn, 1991, p. 58). Entendemos la semiótica como el estudio del funcionamiento de los signos y decimos que es un acercamiento psicoanalítico ya que se ponen en funcionamiento procesos inconscientes en el momento de la interpretación: “descansa sobre una teoría de los procesos inconscientes en

funcionamiento en la constitución del espectador de cine. El argumento concreto es que el espectador de cine se forma realmente en los procesos del lenguaje y la representación” (Kuhn, 1991, p. 58).

Para poder estudiar las formas de interpelación cinematográfica, debemos tener en cuenta el papel del lenguaje en el proceso del sujeto. Según la propuesta de Lacan, el sujeto es sujeto *en* el lenguaje. Esto quiere decir que la subjetividad se construye mediante el acto de hablar:

una manera útil de ilustrar este punto es observar cómo funciona el pronombre “yo”. Para poder emplear “yo”, el o la hablante tiene que poseer un concepto de su propia subjetividad como algo separado del mundo externo, mientras que crea al mismo tiempo esa subjetividad. (Kuhn, 1991, p. 60)

De todos modos, esta expresión lingüística es solo una de las tantas posibilidades de encontrar la subjetividad en el lenguaje. Encontramos en el acto del habla dos niveles: enunciado y enunciación. El primero hace referencia al significado de lo que se dice; el segundo, a las formas en las cuales el acto de habla interpela y sitúa al receptor. Razón por la cual, nos enfocaremos en la enunciación para dilucidar las formas de interpelación cinematográfica. “La enunciación (...) puede funcionar en dos niveles: discours e histoire. Estos dos niveles tienen una importancia extraordinaria con relación a la interpelación cinematográfica” (Kuhn, 1991, p. 63). En el discurso, se resalta la subjetividad en sus formas de interpelación; en la historia, la interpelación es impersonal.

Algunos consideran que la enunciación cinematográfica no posee un sujeto enunciador, que las representaciones en la pantalla están ahí y transcurren ante nuestros ojos sin una fuente identificable de interpelación. Pero el cine oculta las marcas de enunciación, hace pasar discurso por historia: “el enunciador no es sujeto,

sino una instancia narrativa impersonal y omnisciente, el portavoz de una “verdad” absoluta. (...) Incluso el Hollywood clásico tiene ciertos mecanismos con los que incorporar la subjetividad a la interpelación de las películas” (Kuhn, 1991, p. 64). Pero aún con estos mecanismos, la forma discursiva tiende a fundirse con la historia por la ausencia de un punto de vista establecido por un enunciador cinematográfico, que podría mantener la sensación de subjetividad. Por lo tanto, la audiencia no es consciente de los procesos de significación, no se reconocen las marcas ni los mecanismos de construcción del significado. En el cine clásico, el significado aparece como algo *que ya está ahí*; el espectador recibe esos significados que aparentemente están contruidos de antemano.

Por tanto, en la medida en que la **histoire** es el instrumento que permite que se produzca esta apariencia, se convierte en un mecanismo ideológico. (...) la **histoire** no es necesariamente una forma de interpelación común a todos los tipos de cine, (...) sino más bien una característica definitoria del cine clásico. (Kuhn, 1991, p. 66).

En el cine clásico, el espectador se sitúa respecto a la significación de un modo particular, rellena los espacios producidos por la ausencia o invisibilidad de la fuente de la enunciación cinematográfica en el texto. De esta manera, se convierte en el doble, en el *sujeto-dentro-del-texto* (Kuhn, 1991). “(...) en el cine el sujeto es generado en el lugar de una ausencia del texto mediante el mecanismo del punto de vista visual” (Kuhn, 1991, p. 67). Una forma clásica para lograr esto, es el juego de planos y contraplanos en un diálogo o conversación en la cual se crea un punto de vista mediante el montaje en continuidad para el espectador.

De esta manera, el cine clásico sitúa al espectador en una posición central en el proceso de la significación cinematográfica. Este proceso implica la interacción

entre ambos (espectador y texto), y no podemos considerarlos por separado. Esta se da en un contexto específico, con una estructura y un sistema de producción de significado; el momento de recepción es una parte fundamental del funcionamiento del cine.

“(...) hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos “realidad”, de su carácter de construcción y producto y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad”

Giulia Colaizzi

Capítulo IV

Representación de mujeres: crítica cultural

Crítica feminista como crítica cultural

Según la autora Nelly Richard (2009), en el campo de reflexión de la actualidad se ha realizado un desplazamiento de atención de los procesos socioeconómicos y políticos-sociales a una dimensión cultural. Este cambio se genera también en el feminismo, donde se observa un interés en los procesos de análisis de la simbolización y la representación. Este giro cultural no desvía la lucha hacia cuestiones distantes de las urgencias sociales y políticas, sino que profundiza las luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la sociedad y de la realidad.

De esta manera, la crítica feminista se convierte en crítica cultural. Uno de los primeros rasgos que podemos mencionar es el uso político otorgado por el análisis del discurso para abatir a *la mujer* como signo.

Entendemos por discurso un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüística) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos. (Richard, 2009, p. 76)

El análisis del discurso le ha permitido a la crítica feminista desmenuzar las maniobras ocultas en los signos supuestamente neutros y tomar conciencia del carácter discursivo de lo que llamamos *realidad*, de su carácter de construcción y producto. Otro aporte ha sido la posibilidad de desnaturalizar el cuerpo, en el cual se

inscriben a posteriori las categorías formuladas por la cultura y el cual ya está significado por la diferencia sexual que ordena el dualismo de género.

Las relaciones de género están mediadas por un sistema de representaciones que articula las prácticas sociales y formas culturales de cada sujeto. Los signos *varón* y *mujer* son construcciones discursivas que se proyectan e inscriben en los cuerpos disfrazando su acción tras la apariencia de verdades naturales, ahistóricas.

Por lo tanto, es prioritario para el feminismo deconstruir la unión de una identidad originaria impuesta socialmente que ata el signo *mujer* a la trampa naturalista de las esencias.

El énfasis transdisciplinario es otro rasgo que vincula a la crítica feminista con la crítica cultural: “la teoría feminista debió forjar instrumentos de reflexión suficientemente transversales para analizar los distintos sistemas de jerarquía, oposición y negación que rigen la generalidad del mundo del conocimiento”. (Richard, 2009, p. 77). En esta tarea, el feminismo ha roto marcos de vigilancia epistemológica y se han desobedecido protocolos académicos que controlan la inclusión o exclusión que establecen los saberes pertinentes y calificados de los que no lo son. La crítica feminista no sólo transgrede esas fronteras dentro de la academia sino también trabaja fuera de ella. Se trabajan el vínculo entre universidades y otras zonas de cultura y poder “estimulando prácticas críticas que combinan las construcciones de objetos con las formaciones de sujetos” (Richard, 2009, p. 78). Estas tareas se llevan a cabo para poder modificar los parámetros de comunicabilidad dominante del conocimiento y crear nuevos ángulos disciplinarios, nuevas formas de decir, de ver.

Por qué en plural

El feminismo posestructuralista pone en duda el yo-mujer como una totalidad compuesta por un conjunto de características genéricas-sexuales que unifican el ser mujer. ¿Qué es *ser mujer*? ¿Acaso no están todas las identidades recorridas por diferentes intereses y conflictos que exceden la dualidad femenino-masculino? ¿Acaso se puede pensar en *una* forma de ser mujer?

El feminismo se trasladó de una forma homogénea con características cerradas de una feminidad esencial a la diferencia que se establecen entre las mujeres, a lo femenino como asimétrico de lo masculino-patriarcal que busca reivindicarse.

El feminismo pasó luego de la diferencia absolutizada como femenina, a las diferencias que se multiplican en cada mujer y entre las mujeres. Hoy la teoría feminista abarca el *plural multidiferenciado* del conjunto de identidades y diferencias que traspasan la simple oposición sexual. (Richard, 2009, p. 83)

Este hincapié en lo multidiferenciado le permite a la crítica feminista usar el género para impulsar cada territorio subjetivo para moverse entre el centro y los márgenes, entre unidad y transformación, etc. De esta manera, se tensiona el límite entre el adentro y el afuera, entre pertenencia y disgregación.

La crítica cultural feminista lucha contra las designaciones y asignaciones fijas sobre los cuerpos que realiza el sociologismo del género para dominar la reflexión sobre opresión sexual, mujer y cambios sociales. Las alteridades de cada *yo*, la pluralidad, impide el cierre de una identidad toda, homogénea, y permite entrever un espacio para la “subjetividad abierta de los incontados” (Richard, 2009, p. 83) que habitan los márgenes. La crítica feminista invita a estos sujetos e identidades disconformes con lo que se reparte socialmente a las identidades establecidas, a construirse a partir de la separación entre lo establecido y lo reinventable.

(...) además la crítica feminista debe interesarse por las figuraciones imaginarias y simbólicas, por los modelajes expresivos de aquellos nuevos montajes de la percepción y la conciencia que despiertan la imaginación de los signos al no hacer coincidir gestos y enunciados con una matriz de significación única. (Richard, 2009, p. 84)

Representación audiovisual: placer visual y cine narrativo

El cine narrativo tradicional ofrece placer o displacer a través de mecanismos tales como: el instinto escopofílico (el placer de mirar a una persona como objeto erótico) y la libido del ego (en contraposición). En la estructura de la representación, se encuentra la imagen de la mujer como materia prima (pasiva) y la mirada (activa) del hombre. Una de las características más importantes del cine es la capacidad de posicionar la mirada, la posibilidad de variarla y de hacerla patente. Es este quien construye el modo en el cual deben ser miradas las mujeres dentro del espectáculo mismo, a través de sus propios recursos del lenguaje cinematográfico (montaje, planos, narratividad, etc). “El código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo” (Mulvey, 1975, p. 377).

La mirada *voyeurista-escopofílica* constituye un elemento fundamental para el placer en lo fílmico tradicional. Según Mulvey (1975), existen tres formas de mirar en el cine: la de la cámara en el rodaje, la del público cuando se realiza el visionado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción. El cine narrativo subordina las dos primeras a esta última con el objetivo de eliminar la presencia de la cámara y evitar que el público sea consciente de su distanciamiento. Sin esta subordinación, el drama ficcional no puede ser real, verosímil, natural.

Sim embargo, el acto de mirar en el cine narrativo contiene una contradicción interna: la imagen femenina como amenaza de castración pone en peligro la unidad de la diégesis e “irrumpe a través del mundo de la ficción como un fetiche intruso, estático, unidimensional” (Mulver, 1975, p. 377). La cámara se transforma en una herramienta ideal para producir la ilusión de un espacio que fluye de forma compatible con el ojo humano, una ideología que gira en torno a la percepción del sujeto. Se esconde la mirada de la cámara con el fin de crear un mundo convincente en el cual el sustituto del espectador pueda actuar con verosimilitud. En el momento que la representación fetichista de la imagen femenina puede quebrar este mundo convincente y la imagen erótica de la pantalla, se muestra al espectador, lo inmoviliza y le impide alcanzar un distanciamiento respecto la imagen que posee delante.

Liberar la mirada de la cámara a su materialidad en el tiempo y en el espacio, y la mirada del público permiten un distanciamiento. Esto pone en relieve la forma mediante la cual el cine ha dependido de mecanismos *vouyeristas* activos/pasivos y, a la vez, destruye la satisfacción y el privilegio del *huésped invisible*. Esto abre la posibilidad de pensar la imagen de las mujeres desde otro lugar, con otras formas; ya que esta imagen ha sido continuamente hurtada y utilizada con un fin de placer ajeno y *voyeurista*.

Representación audiovisual: feminismo y cine

Realizar comentarios, análisis y reflexiones sobre películas desde un posicionamiento feminista, implica hacer patente que las representaciones de las mujeres que aparecen son constructos sociales y posibilita la creación de representaciones alternativas. Para ello, tendremos de referencia diversas autoras:

Teresa de Lauretis, Nelly Richard, Adriana Guzmán, Laura Mulvey y Yamile Delgado de Smith.

Entendemos al *feminismo* como el conjunto de actividades políticas basadas en la reflexión y crítica en torno a la posición histórica y social de las mujeres y disidencias en cuanto oprimidas, explotadas o subordinadas por los modos dominantes de producción (capitalismo) y/o por las relaciones sociales del patriarcado o de dominio masculino. Lo entendemos como actividad política o conjunto de actividades, como proceso, y por ello, lo consideramos de difícil aprehensión.

Para pensar las formas en las cuales las películas elaboran sus tipos de significados, primero debemos pensar cómo entendemos el film:

actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores: y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología. (de Lauretis, 1992, p. 63)

También lo entendemos en un sentido más amplio que nos permite analizarlo de manera holística. Esto implica reconocer los aspectos de las instituciones que han rodeado la producción, distribución y exhibición de películas de distintos tipos. De esta manera, se incluyen no solo los productos de estas instituciones sino las condiciones y el carácter de la producción y recepción de las películas.

El arte sólo se puede definir como discurso dentro de una particular coyuntura (...) si aceptamos que el cine implica la producción de signos (...) el signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidad es el mundo “natural” de la ideología dominante. (de Lauretis, 1992, p. 14)

Parte de las producciones audiovisuales han sido partícipes de esa ideología patriarcal heteronormativa basando históricamente su narración en representaciones femeninas, pero de manera cautiva. Las mujeres estamos ausentes en las historias e incluso en el proceso cultural, aparecemos ausentes en cuanto sujetos teóricos, pero cumplimos diferentes roles en tanto objeto de deseo, en tanto imagen de belleza, deseada e intocable. No es fácil, de esta manera, poder identificarse o sentirse representada en los términos en los cuales se articula la construcción social del “lugar de la mujer”. Es un juego en donde somos espectáculo y espectadoras, donde no nos terminamos (ni empezamos) a reconocer en eso que se representa: “Como las mujeres son espectáculos en su vida cotidiana, hay algo en llegar a un acuerdo con el cine desde la perspectiva de lo que significa ser un objeto de espectáculo y lo que significa ser un espectador.” (de Lauretis, 1992, p. 49).

En la producción de significaciones y representaciones, encontramos una construcción de *emisor*, hablante, artista, productor de signos. ¿Qué pasa con la mujer? Ella no tiene acceso a los códigos, ella no ocupa el lugar de construcción de signos. Tampoco está en la representación, está ausente. El lugar del sujeto femenino en el cine se encuentra en el del espectador femenino, entre la mirada de la cámara (la representación masculina) y la imagen en la pantalla (la fijación especular de la representación femenina), ambas y a la vez ninguna. Es decir, no somos activas ni a la hora de producir las representaciones ni a la hora de identificarnos con ellas. Para nosotras, mujeres, los discursos no son coherentes, no poseemos un punto específico de referencia. Reconocer estos términos de la producción de la mujer como texto, como imagen, es una manera de resistirse a la identificación con esa representación.

Según de Lauretis, en los propios términos del discurso las mujeres estamos doblemente negadas como sujetos. En primera instancia somos definidas como

vehículos de comunicación masculina; en segunda, nuestra sexualidad está reducida a la supuesta función natural de la concepción. Entonces, el deseo que se construye y se significa dentro de los films es propiedad (y construcción) de los hombres; algo que les es inherente, una cualidad.

Para poder desmenuzar esta relación entre el cine y la representación de las mujeres, un camino posible es explorar el funcionamiento de los significantes cinematográficos y utilizar herramientas del mismo lenguaje para ello, tales como: los *personajes* (funciones y roles), la *puesta en escena* y algunos elementos de la *estructura narrativa*.

Análisis filmico: herramientas para desarmar

Puesta en escena

Nos acercaremos al análisis de los films desde una perspectiva estructural. Partimos desde el film como texto completo e investigaremos su composición y su dinámica; lo desarmaremos como resultado total y nos desvincularemos, por un momento, del proceso, “la imagen obtenida por encima de los pasos dados para obtenerla” (Cassetti y Di Chío, 1992, p. 122).

El hecho de representar resulta tanto en la *presencia* de las cosas, sobre una evidencia o semejanza; como de su *ausencia* sobre la base de ilusoriedad y espejismo de la imagen. Particularmente en la representación cinematográfica se lleva a cabo una doble acción de estar en lugar de: por un lado, en la recreación de un mundo evidente, pero, por otro lado, hacia una construcción en sí mismo que guarda distancias con su referente. En esta representación se despliega ante nuestros ojos y oídos un escenario, un contenido. Este nace de un trabajo de *setting* que está integrado por los elementos que dan consistencia al mundo representado en la pantalla:

personas, objetos, paisajes, palabras, gestos, situaciones, psicología, etc. Al mismo lo llamaremos *puesta en escena*.

Para conocer mejor su funcionamiento, clasificaremos los elementos que la componen en categorías según su grado de generalidad y funcionalidad. Estas categorías son: *informantes*, *indicios*, *temas* y *motivos* (Cassetti y Di Chío, 1992).

Los informantes son aquellos elementos que definen en su literalidad lo que vemos y nos ofrece las indicaciones para comprender el mundo puesto en escena. Dentro de esta categoría encontramos por ejemplo la edad, las características físicas de los personajes, el carácter de los mismos, la forma de accionar, los comportamientos manifestados, las intenciones expresadas, etc.

Los indicios, más difíciles de identificar, son aquellos elementos que nos conducen a algo implícito y que nos permiten captar las representaciones menos definidas. Conforman esta categoría los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, etc.

Los temas son aquellos elementos que sirven para definir el núcleo principal de la trama e indican la unidad de contenido en torno al cual se organiza el film. Estos elementos son fundamentales en las películas ya que nos posibilitan descifrar aquello en torno a lo cual se organiza la misma.

Los motivos son unidades de contenido (situaciones) que se repiten, cuya función es aclarar y/o reforzar la trama principal, ya sea a través de subrayados o de contrapuntos.

Esta distinción que mencionamos, de todos modos, es a modo teórico, pero es necesario a la hora de analizar un film, ver cómo se organizan en un sistema coherente. De esta manera la estructura temática total cobra sentido e indica qué es lo que está representado en el centro de la puesta en escena.

Para ampliar nuestra concepción de *puesta en escena*, señalaremos la visión que tenía René Gardies (2013) al respecto. Según el autor, el término abarca varias realidades. En primera instancia, está vinculado a la manera en la cual una persona que realiza un audiovisual organiza los elementos profílmicos, los decorados, la iluminación, la actuación y la evolución del elenco; es decir, está vinculado al encuadre. Las marcas de este vínculo se funden en una realidad en la cual sólo existe aquello que fue filmado a través del encuadre. Esta realidad, esta puesta en escena, es un todo indivisible que se confronta al análisis. Estudiar un encuadre es tener en cuenta todo aquello que forma parte del espacio delimitado y organizado de la puesta en escena.

Otras dos realidades que abarca el término son las siguientes: aquella que caracteriza la especificidad de la escritura fílmica (por lo tanto, puede ser análoga al estilo en la escritura) y aquella que está vinculada a conferirle al cine un estatus artístico; esto es una función en la cultura para denominar un elemento particular del cine que le confiere su estatus artístico.

Estructura Narrativa

Para poder designarle a un conjunto de imágenes y sonidos una dimensión narrativa, nos enfrentamos con dos dificultades. En primera instancia, desde sus inicios en el cine ha predominado la narración, dada su tendencia para contar historias y crear mundos. Son pocas las formas de no narratividad que se presentan en el cine, y éstas por lo general quedan reducidas al cine que no es clásico comercial.

En segundo lugar, no está despejada totalmente la duda sobre si la dimensión narrativa pertenece a la *historia* en sí o a su forma de presentación, el *relato*.

Al hacer referencia al resultado del acto de narrar remite tanto a lo que aparece en pantalla como a la forma en la cual aparece; tanto al tipo de mundo que se construye en ella como al discurso que lo contiene.

De todos modos, podemos tomar un núcleo para aproximarnos a una definición: “La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y Di Chío, 1992, p. 172). Esta definición reconoce al menos tres elementos claves: los *acontecimientos*, los *personajes* y la *transformación*. Aquello que sucede, son los acontecimientos; estos le suceden a alguien o alguien hace que sucedan a los personajes. Los mismos forman parte de un *ambiente* que los acompaña, un mundo donde se desarrollan y con el cual están simbióticamente unidos. A lo largo de la narración, se suceden acontecimientos y acciones que registran transformaciones que modifican o “desequilibran” un estado precedente. Estos elementos de la narración serán los que guíen nuestro análisis en la dimensión narrativa de los films y revisaremos la categoría de personajes, que serán eje a profundizar en el mismo.

Personajes

Como mencionamos anteriormente, los acontecimientos y acciones en una trama siempre son relativos a alguien; alguien con un nombre, una figura, una importancia, una incidencia y atención particular en la narración. Estos son los personajes. Para determinar qué caracteriza a los personajes, utilizaremos tres perspectivas posibles: personaje como *persona*, como *rol* y como *actante* (Casetti y Di Chío, 1992).

La primera categoría implica asumir al individuo con un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, con una gama de comportamientos, actitudes, características,

etc. Este personaje se convierte tendencialmente en real y simula aquellas personas con las que nos cruzamos diariamente. La persona se basa en una identidad física precisa, que conforma su *soporte*. Frente al personaje en tanto *persona* siempre descubrimos cómo es su identidad, su carácter, cómo son sus actitudes y su imagen física.

La segunda categoría implica abordar el personaje según el *tipo* que encarna, es decir, según la clase de acciones que lleva a cabo. No nos posicionaremos frente al personaje como un individuo único sino como un elemento codificado, como una parte que cumple un rol dentro de la narración. Aquí un esbozo de algunos rasgos que pueden caracterizar algunos roles tradicionales dentro de la cinematografía: personajes activos, personajes pasivos, personajes protagonistas, personajes secundarios, personajes antagonistas, etc.

La tercera manera de analizar el personaje consiste en considerarlo como una terminología narratológica, un actante, es decir un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y su contribución al avance de la misma. Estos son núcleos efectivos de la historia, independientemente de quienes lo encarnen: ya sean animales, personas, objetos o conceptos.

“El género no está pasivamente inscripto en el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado.

El género es lo que uno asume invariablemente, bajo coacción, a diario e incesablemente, con ansiedad y placer...”

Judith Butler

Capítulo V

La tecnología, el sexo y el género

En relación con la primera idea, encontramos que el término género es una representación de una relación. Este supone un vínculo entre una entidad y otras entidades; cada entidad pertenece a una clase, a un grupo o a una categoría. Esta pertenencia lo pone en oposición a otras preconstituidas. Siempre el género está asignado a un individuo, pero representa un vínculo, una relación social; representa cada individuo en términos de una relación social particular preexistente al mismo. Esta representación es predicada en la oposición conceptual y rígida de dos sexos biológicos: el *sistema sexo-género* (de Lauretis, 1989).

En cada cultura se constituye un sistema de género que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo a valores sociales y jerarquías. Las concepciones culturales de lo femenino y de lo masculino son categorías complementarias pero excluyentes. A pesar de que los significados cambien en cada cultura, están íntimamente relacionados con factores políticos y económicos.

La construcción cultural de sexo en género y la asimetría que caracterizan a todos los sistemas de género a través de las culturas (aunque cada una en un modo particular) son entendidos como **ligados sistemáticamente a la organización de la desigualdad social**. (de Lauretis, 1989, p. 11)

El sistema sexo-género es tanto una construcción sociocultural como un sistema de representaciones que asigna identidad, entre otras cosas, a los individuos en una sociedad. Así reconocerse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de los significados que implican las representaciones. Así la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación.

Con relación a la segunda idea, la representación del género es su construcción y todo el arte y la cultura occidental es parte de la historia de esa construcción; es decir, la construcción de género es el producto de un proceso como el proceso de su representación:

Afirmar que la representación social de género afecta a su construcción subjetiva y que, viceversa, la representación subjetiva del género – o autorrepresentación – afecta a su construcción social, deja abierta una posibilidad de agencia y de autodeterminación en el nivel subjetivo e individual (...). (de Lauretis, 1989, p. 15)

Las mujeres están a la vez dentro y fuera de del género, dentro y fuera de esa representación; las mujeres somos sujetos históricos gobernadas por relaciones sociales reales que incluyen centralmente al género.

En cuanto a la tercera idea, la construcción del género continúa hasta hoy: en los medios, en las escuelas, en los sectores privados, en la familia, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas, en las teorías radicales e, incluso, en el feminismo. Las concepciones a lo largo de la historia occidental de la sexualidad han variado según un mismo contraste: la sexualidad masculina y la femenina. Recién en el feminismo contemporáneo aparecen nociones de sexualidades de las mujeres diferentes o autónoma y de identidades sexuales no-masculino-relacionadas (de Lauretis, 1989). ¿Cómo podemos entender la diferencia de género de una manera que pueda dar cuenta de los cambios?

La construcción del género se lleva a cabo permanentemente a lo largo del tiempo, a través de diferentes tecnologías (como el cine) y a través de distintos discursos institucionales, que tienen el poder de promover significaciones sociales e implantar representaciones de género. Pero, sobre los márgenes de lo hegemónico,

existen términos para construir concepciones diferentes de género, ubicados por fuera del contrato heterosexual y que pueden poseer incidencia en la construcción misma del género. Sus efectos están inscriptos en un nivel local de las resistencias, en las subjetividades y las auto representaciones.

En relación con esto último, y conectado con la cuarta idea, la construcción del género es afectada por la deconstrucción del mismo. Esto es porque el género no sólo es “el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (de Lauretis, 1989, p. 9). El género como representación ideológica posee un adentro y un afuera, aquello que representa y aquello que omite, o aquello que vuelve no representable. En el movimiento de los espacios discursivos hegemónicos existen otros espacios tanto discursivos como sociales. Las prácticas feministas los han (re)construido en los márgenes, en prácticas de oposición y en nuevas formas de comunidad. Estas dos clases de espacios coexisten concurrentemente y en contradicción; el movimiento entre ellos es la tensión de la contradicción, la multiplicidad y la heteronomía.

Los personajes, los roles y el género

Cada mujer u hombre reúne en el transcurso de sus vidas los elementos que el proceso sociocultural e histórico propio de su cultura hacen que sean precisamente esa mujer o ese hombre. Estos elementos limitan su ser en el mundo según una construcción correspondiente al género.

En una misma persona pueden confluír cosmovisiones de género diversas (tradicionales, religiosas y otras más modernas). Existe un sincretismo en la cultura como subjetividad, como vivencia social y también en la subjetividad

individual. Sincretismo que no deja de ocasionar tensiones y conflictos.

(Delgado de Smith, 2008, p. 116)

Esta delimitación visible de género trazada por el patriarcado, entendido como el “sistema de todas las opresiones (...) que oprime a la humanidad (mujeres, hombres y personas intersexuales) y a la naturaleza, construido históricamente y todos los días sobre el cuerpo de las mujeres” (Guzmán, 25 de marzo 2021), se presenta a la vez en una división de la vida entre un espacio *público productivo* y otro *privado reproductivo*. Lo masculino y el ser hombre aparece vinculado con el ámbito público que es el productivo, remunerado, moderno, con progreso científico técnico, con movilidad, conectado al comercio, a la política y a asuntos externos. Por el contrario, lo femenino, asignado a la mujer, se ubica en el ámbito privado, reproductivo, estático, tradicional, conservador y no remunerado. Son los espacios de cuidado, de contención y atención al otro, de la reproducción de la vida que aparece como naturalmente asignado a la mujer.

Los roles que hombres y mujeres desempeñan en las historias narradas son observados y asumidos como normales para los espectadores en la mayoría de los casos. El cine es pionero en la absorción y proyección de elementos del discurso patriarcal que asigna determinados estereotipos y roles a la mujer y sin duda

en esta sociedad de la información, todo aquello que se produce en el cine se exporta, con mayor facilidad que hace 50 años, al resto del mundo; por ello, las grandes productoras cinematográficas tienen su papel en la construcción de la sociedad. (Ramírez et al., 2012, p. 1397)

La casa, las armas y el género

Si bien no todas las exiliadas fueron militantes, existió un gran porcentaje de esas mujeres exiliadas que obligadamente se fueron del país por su participación en distintas agrupaciones políticas. Como el exilio fue un fenómeno tan difícil de cuantificar, no poseemos número exactos, pero evidentemente esa relación existió (esto queda manifiesto en testimonios recogidos en investigaciones posteriores).

En los setenta, en Argentina, algunas de las organizaciones políticas más radicalizadas comenzaron a reemplazar la praxis política con la actividad militar. Se sucede una creciente militarización de las actividades lo cual implicó, para la participación de las mujeres, una situación paradójal en dos sentidos. “Por un lado, la militancia en las organizaciones armadas les permitió actuar en el espacio público de una manera novedosa, pero a la vez, postergó las cuestiones específicas en pos del objetivo mayor de la revolución” (Oberti, 2015, p. 187). Por otro lado, con la politización de la vida privada y los vínculos sociales se subordinó lo privado a la política armada. La división de las tareas que describen testimonios de la época, tanto en la vida doméstica como en la militancia, exponen tramas de autoridad y subordinación similares a las cuales las organizaciones criticaban de la sociedad en aquella época. De todas maneras, las mujeres aprendieron a ocupar los espacios públicos y privados realizando modificaciones en ellos; aun cuando el ejercicio de la violencia en espacios públicos implicara algo nuevo para ellas.

Las organizaciones revolucionarias se pensaban a sí mismas como modificadoras de todos los órdenes de la vida social y política:

(...) los y las militantes de las organizaciones revolucionarias se disponían a integrar todos los aspectos de la vida a la causa. Construir la pareja militante,

tener hijos para la revolución, formar una familia que se convierta en el núcleo de una sociedad liberada. (Oberti, 2015, p. 188)

¿Cómo se materializa el discurso abstracto en hechos concretos a la hora de la elección de vida, el compartir las tareas, la participación en el partido? La autora Marta Diana en *Mujeres Guerrilleras* (1996) recoge testimonios que expresan las grandes dificultades a la hora de convivir y compartir las tareas domésticas. Las actitudes machistas se filtraban en las actividades cotidianas y no sólo las practicaban los hombres sino las mujeres que por lo general se acercaban a la militancia de la mano de sus parejas. Según comenta la autora, el modelo de familia que primaba en los 30 y 40, llega, aunque con menor fuerza, a las generaciones militantes de los 70 y pone en tensión las propuestas de las mujeres que pretendían esbozar nuevas proposiciones para sus vidas (la militancia, la participación política, la división de las tareas domésticas, la división de la crianza de los y las hijas).

La gestión de lo cotidiano era ineludible cuando las familias militantes tenían hijos/hijas y debían organizarse para las tareas de cuidados. Porque para que las mujeres puedan militar, participar, trabajar o estudiar alguien debe quedarse al cuidado de los/las hijas. Las organizaciones militantes no quedaron excluidas de estas tensiones sociales; incluso, se evidencian estas problemáticas de género cuando se naturaliza quién cuida al niño/niña.

Para las militantes la salida del hogar no constituye una apuesta a la libertad económica vía el trabajo remunerado, sino que es la militancia el polo que la atrae de manera irrefrenable provocando una conmoción en ese espacio doméstico particular que es la familia militante. (Oberti, 2015, p. 189).

Marta Álvarez⁵, quien formaba parte de la Agrupación Evita, señala que el mundo era de los varones y que laburar con mujeres se vivía como “un embole”. Recuerda visitas a conventillos, donde hablaba con mujeres de sectores populares e intentaban concientizar sobre las opresiones y subordinaciones que vivían. Hoy le parece ridícula esta situación y reconoce que, en Montoneros, como en otras agrupaciones, sucedía lo mismo de maneras diferentes (o no). La subordinación y subestimación de la mujer estaba presente, aunque invisibilizada.

En una pareja si se superponían dos reuniones y había que cuidar a los chicos, la compañera era la que se quedaba cuidando a los chicos y el varón iba a su militancia. En ese momento no es que nosotros lo tomáramos naturalmente, había discusión, había pelea, pero en definitiva iba el compañero, se priorizaba siempre el trabajo del compañero, salvo en honrosas excepciones en que la compañera tuviera mucho más nivel que el compañero. (Marta Álvarez, testimonio oral, 2007)

Marta señala la dificultad dentro de la organización para poder hacerse lugar en las tareas, en las operaciones, en las responsabilidades, que podía tomar una mujer dentro de los espacios políticos. Siempre se privilegiaba al compañero varón, tanto en sus tareas como en los posibles cargos. Incluso las compañeras comenzaron a tener como estrategia la masculinización para estar al mismo nivel, para que sea más parejo. “En todo nos masculinizábamos, en la forma de vestir, en la forma de hablar, ¡hasta los puchos que fumábamos! (se ríe) ¡Había que fumar Particulares 30! [cigarrillos de tabaco negro] ¡Eran horribles!”. (Marta Álvarez, testimonio oral, 2007)

⁵ Memoria Abierta (2007) *Testimonio de Marta Álvarez*, Buenos Aires. Marta Álvarez (Buenos Aires, 1947) fue militante de Montoneros. En junio de 1976, la secuestró un grupo de tareas y fue llevada al centro clandestino de detención de la ESMA donde permaneció hasta 1979. Su pareja, quien fue secuestrado junto con ella, continúa desaparecido. En el momento del secuestro, estaba embarazada. Su hijo mayor nació en el Hospital Naval en el momento en el que ella estaba ilegalmente detenida en la ESMA.

El militar, aún en espacios revolucionarios, no implicaba las mismas condiciones para las compañeras que para los compañeros. Aún si ambas personas de una pareja (heterosexual) que formaban parte de una organización política poseían las mismas tareas y tenían las mismas responsabilidades, eran las mujeres quienes se ocupaban de los quehaceres domésticos.

Marta señala, con menor gracia, otras vivencias en relación con la intención de masculinizar sus actos: “nos reventábamos en los entrenamientos... dejábamos la vida para demostrar que teníamos la misma fuerza física que un varón. Sin embargo, eso no bastaba. Las estructuras jerárquicas de las organizaciones revolucionarias eran inmunes a la pretensión de igualdad” (Marta Álvarez, testimonio oral, 2007). El imaginario hegemónico de las posibilidades y aptitudes de una mujer y un varón primó en Montoneros (como en otras tantas organizaciones) y la militarización no inhibió, pero sí limitó las actividades políticas de las mujeres. Cuando apenas se estaban acomodando a la participación política, debieron asumir la lucha armada ocupando un lugar desventajoso. Desventajoso en tanto los compañeros varones recibían un entrenamiento básico que los formaba desde los primeros años de vida y que se reflejaba en lo militar, no en tanto las aptitudes físicas naturales insuficientes en relación con la habilidad innata de los varones a la cual se suele acudir tradicionalmente en búsqueda de argumentos.

La construcción de géneros femeninos y masculinos, y con ello la delimitación de las significaciones que adquiere “ser un varón” o “ser una mujer” con sus atributos y posibilidades, se desarrolla socialmente a través de distintas tecnologías con arraigos fuertes en los sujetos, en el sentido común y en los discursos institucionales (de Lauretis, 1996, como se citó en Oberti, 2015, p. 209)

El testimonio de Marta Álvarez relaciona directamente la subestimación de las compañeras militantes con relación a las posibilidades de tomar responsabilidades o cargos mayores con la carga de la crianza y la imposibilidad de cumplir actividades por ello. De aquí se desprende la figura incómoda de madre-militante que actúa pasivamente dentro de la organización, mientras el compañero (de vida y de militancia) milita activamente.

Cualquier mujer podía ser objeto de subestimación que – aunque en ocasiones se haya confundido con cuidado – en cuanto a sus efectos, ha funcionado como regulación de los roles de género, o como un intento de regulación que las militantes desafiaban, haciendo lo imposible por parecerse al ideal del militante (varón), en una suerte de masculinización que reproduce la escisión entre el ámbito doméstico y el de la creación. (Oberti, 2015, p. 192)

Existe una distinción entre lo público y lo privado, en donde las mujeres hemos quedado históricamente encerradas en lo doméstico e invisible. Al parecer, y según las representaciones culturales, las mujeres poseemos los atributos naturales para estas tareas; atributos que circunscriben lo femenino a un rango inferiorizado a la vez que separa la mujer de la política. Por ello, señala Álvarez que el tener una actitud masculina eran “más parejas porque no había respeto a la diferencia y claramente no somos iguales” (Marta Álvarez, testimonio oral, 2007). Su testimonio insiste en señalar que habría otras posibilidades si se reconociera y aceptara la diferencia femenina.

Había una preocupación generalizada entre las compañeras de las organizaciones con relación a las tareas de la militancia. Al ser reenviadas al espacio doméstico y de crianza de hijos/hijas, se descuidaba la militancia. Había cuestiones dentro de las cuales no podían ser partícipes porque sus compañeros varones no

cumplían su parte de trabajo en lo privado. La militancia estaba conformada por reuniones, marchas, actos, movilizaciones, pintadas, formas diversas de actividades que se sucedían vertiginosamente y ocupaban extensas jornadas todos los días de la semana. El no cumplir, el no poder estar, el no hacer lo que se debía hacer, implicaba una traición a los valores revolucionarios.

Obligación – de reunirse, de estudiar ciertos materiales y de una determinada manera- y disciplina- para estar todo el tiempo “a full”. En definitiva, necesidad de transformar el tiempo propio en un dispositivo útil para preparar y avanzar en los objetivos revolucionarios. (Oberti, 2015, p. 195).

Podemos imaginar quiénes contaban con mayor tiempo para transformarlo en un dispositivo útil para la revolución.

*“Exilio es ausencia.
Y qué es la muerte,
sino una ausencia prolongada
¿Quién de nosotros no ha muerto un poco estos años?
¿Quién no ha perdido sus sueños y sus esperanzas?”*

Tangos: el exilio de Gardel.

Capítulo VI

Desarmar: La historia oficial

En *La historia oficial*, de Luis Puenzo, encontramos un personaje llamado Ana (Chunchuna Villafañe); amiga de la infancia de la protagonista, Alicia (Norma Aleandro). Este personaje, si bien no se encuentra en el exilio en el momento del relato, lo consideramos de importancia para describir las representaciones de las mujeres exiliadas ya que cumple un rol fundamental en uno de los films con mayor impacto sobre la temática. No podemos dejar de mencionar que esta película de 1985 tuvo gran repercusión a nivel nacional e internacional, obtuvo diversos premios y nominaciones prestigiosas dentro del circuito internacional de festivales de cine; tales como: los Óscar, Cannes, Premios Globo de Oro, entre otros.

Ana es amiga íntima de la protagonista, como mencionamos anteriormente, y podemos afirmar que es uno de los personajes secundarios más importantes del film ya que hace avanzar la narrativa y mueve al personaje principal (Alicia) de su lugar ingenuo y de desconocimiento.

Ana ha tenido que exiliarse del país en 1976 ya que corría riesgo su vida. Podemos intuir, por la puesta en escena (aquellos *informantes* evidentes), que forma parte de la clase media/alta: por su atuendo, por su maquillaje, por las personas que la rodean, los lugares a los que acuden (restaurant donde cena con sus amigas), por el negocio en el que trabaja (Christian Dior) e incluso porque sabemos que ha recibido formación universitaria y musical. En este entorno, casi no se habla sobre su exilio: la única persona a la cual le relata los episodios de tortura que vivió durante 36 días es a su amiga Alicia.

En la escena del minuto 00:18:02, observamos una reunión de amigas (intuimos según algunos *indicios* que de la escuela secundaria) en la cual nadie le pregunta sobre su partida y ausencia en el país, a excepción de Dora (Lidia Catalano). Dora hace varios comentarios estableciendo su pensamiento sobre la dictadura, las personas desaparecidas y los actos de los militares. Sostiene que *algo habrán hecho* esos subversivos. Ella es la única que no omite el tema y le pregunta con saña sobre su partida. Hay algo latente en el ambiente de la escena; Dora posee información sobre algunos hechos que no todas poseen (al menos no Alicia) y Ana posee información sobre aquellas personas con la ideología de Dora (¿complicidad?, ¿participación?). Los planos y contraplanos del diálogo al minuto 00:19:50, los silencios, las miradas bajas, denotan el enfrentamiento de distintas ideologías.

“No todos podemos elegir entre el duro caviar del exilio y el hogar dulce hogar; así que no pretenderás que te compadezcamos ¿no?” (Puenzo, 1985, 00:19:50) le dice Dora. Esta frase define con claridad los pensamientos de una parte de la sociedad hacia las personas exiliadas en la última dictadura y guarda mucha información sobre ello. El exilio como un privilegio, el exilio como una partida indolora del país.



El personaje de Dora - La Historia Oficial (1985)

Ana es un personaje que, si bien denota el dolor en su mirada, posee gran valentía. En esta escena, le responde a Dora con inteligencia, ironía y crudeza, sin importar la incomodidad del resto de sus amigas y las apariencias que estas guardan: “Despreciable compañerita. Inolvidable hija de puta. ¿Por qué no te vas a la mierda?” (Puenzo, 1985, 00:19:51).

Luego de esta escena, Alicia y Ana van a la casa de la primera. Allí, Ana conoce a Gabi (Analía Castro), hija de Alicia; luego, cenan con Roberto (Héctor Alterio), marido de su amiga. En la cena 00:22:46, podemos advertir por determinados *indicios* (las miradas, los silencios, los comentarios) que Roberto la considera a Ana una amenaza, aún no sabemos por qué en la película. Roberto, al igual que Dora, sabe lo que vivió Ana y realiza comentarios como “Es la primera vez que te veo con pollera, te hizo bien Europa; como si te hubiera pulido los bordes” (Puenzo, 1985, 00:22:46). Aquí, se establece cuál era la forma socialmente establecida mediante la cual debía comportarse o vestirse una mujer. Indicio, nuevamente, que aquello que hacía previo a su tortura y exilio no era debido, no era correcto, no era lo adecuado. Lo que realmente le preocupa a Roberto es el conocimiento de Ana, son sus vivencias y el vínculo incondicional que posee con su amiga Alicia.

En relación con exilio de Ana, en el relato encontramos escasa información. Sabemos que se ha exiliado sola, con un hijo que en aquel momento tenía diez años y que ha tenido que criarlo sola. En cuanto a su participación política, se da a entender que no tenía una actividad de militancia (incluso cuando comenta sobre su casa en la cual los militares intervinieron, dice “tenía un poster de Gardel; me lo hicieron mierda” (Puenzo, 1985, 00:25:45), no poseía un cargo de participación política, sino que era ex pareja de Pedro (personaje que nunca vemos): un “subversivo”,

“revolucionario” que posiblemente poseía mayor actividad política que ella y aún está desaparecido en el tiempo de la historia. En el relato, se intuye que es él la razón por la cual la secuestran ya que, cuando cuenta sobre su tortura, los militares siempre le preguntaban información sobre Pedro y su paradero. “Fue como si se me hubiera roto algo adentro, que ya no sé si tiene arreglo” (Puenzo, 1985, 00:26:53).

Es menester remarcar la importancia del papel de Ana. Es ella quien le abre los ojos a Alicia, quien le da la información sobre los secuestros, la expropiación de bebés, los asesinatos, y esto habla también de la importancia de las personas exiliadas. Ya que eran ellas, en muchos casos, quienes podían contar los hechos, quienes habían sobrevivido a los centros clandestinos, a las torturas y violaciones, y eran ellas quienes poseían información sobre las personas desaparecidas con las cuales habían compartido el encierro.

Desarmar: Las veredas de Saturno

Las veredas de Saturno es un drama ficcional en blanco y negro, estrenado en 1986. El relato transcurre en París, Francia, y cuenta la historia de un bandoneonista muy famoso: Fabián Cortés (Rodolfo Mederos). Este, junto a muchas otras personas, está exiliado hace 13 años de su país natal: Aquilea. Podemos descifrar por diferentes *indicios* y guiños que Aquilea representa a la Argentina: hechos históricos concretos que poseen los mismos actores sociales, la represión, los hechos de violencia característicos de la última dictadura, la ubicación en el mapa que vemos en la imagen a continuación, la pertenencia a América del Sur, las organizaciones paramilitares, las personas exiliadas por un régimen, las tradiciones que sostienen los personajes, entre otros.



República de Aquilea en el mapa en Las Veredas de Saturno (1986)

En el film, si bien encontramos una gran comunidad de personas exiliadas de Aquilea, es curioso que la única mujer que se encuentra en esta situación es Laura (Mónica Mórtola). Ella es amiga íntima de Fabián y ex esposa de Mario (Edgardo Lusi), también íntimo amigo del bandoneonista. Laura encarna un personaje cariñoso y contenedor; es la fiel escucha de su amigo Fabián, es ama de casa, cría a un hijo y a una hija, trabaja en su telar, comparte los encuentros, pero jamás alza su voz, ofrece su hogar para reuniones de las cuales no participa. Es un personaje entrañable pero que no posee incidencia en la trama ni en el desarrollo de la historia.

A la mitad de la película, 1:14:28, encontramos a la segunda mujer exiliada: Marta (Andrea Aronovich), hermana de Fabián, más intrépida, con actitud confrontativa y con gran valentía. Marta es una muchacha joven que se ha exiliado hace menor cantidad de tiempo de Aquilea. Comparte sus andanzas con varios compañeros de militancia (todos hombres) y con el Tano, su pareja. Ella posee una militancia activa, están organizando la vuelta a Aquilea y la razón por la cual

encuentra a su hermano en París es para poder viajar con él y disminuir las sospechas (Fabián es un músico muy exitoso y reconocido en Aquilea e internacionalmente).

Luego del primer encuentro entre Fabián y Marta, las próximas veces que ambos se verán, será siempre en compañía de sus compañeros militantes y/o el Tano. Siempre estará en la conversación presente el tema del viaje que están planificando de vuelta a Aquilea. En la trama, pareciera que Marta sólo sirve de herramienta para acercar a Fabián al plan de la organización. De todos modos, ninguno de los actos de Marta o Laura poseen incidencia concreta en la trama; son personajes secundarios.

Es curioso porque poco se presenta sobre la vida interna de estos personajes femeninos, sobre sus emociones, experiencias, vivencias, angustias. Poseemos un personaje principal (Fabián) que llena la pantalla con su talento, con sus dolores, con sus contradicciones y con sus dudas; no hay mucho espacio para otras profundizaciones.

Desarmar: Tangos: el exilio de Gardel

Esta película dirigida por Fernando Solanas en 1985 presenta diversos aspectos interesantes a destacar. Más allá de su mixtura de géneros (comedia, drama, musical) que a veces nos aleja del relato, observamos algunos elementos útiles en nuestro análisis. Si hablamos de la narrativa, es difícil destacar un personaje principal ya que se narra a través de distintos acontecimientos de la vida comunitaria. Por momentos, María (Gabriela Toscano) pareciera ser la protagonista: ella es la narradora omnisciente, la voz en off, que nos otorga mayor información y elementos emotivos en la narración. Incluso comienza el film contando que a sus ocho años llegó a París exiliada con su madre. En otras instancias, su madre, Mariana (Marie Laforet) es quien toma protagonismo en la película; nos adentramos en sus andanzas,

historia y sentimientos. O incluso, su pareja, Juan Dos (Miguel Ángel Sola) o el director, Pierre, (Philipp Léotard) toman rienda de la narración. Podríamos decir que el protagonismo está acaparado por estos personajes, en mayor o menor medida a lo largo del film; así como la vida comunitaria de las personas exiliadas de Argentina en París; más que la de algunos personajes.

En relación con *Las veredas de Saturno* (1986), por ejemplo, en este film tenemos mayor presencia de mujeres en la comunidad que se retrata: las mujeres son las madres y las compañeras en el escenario, están las hijas, las amantes, las abuelas y las amigas. En este relato la voz de algunas de estas mujeres y sus sentimientos encuentra mayores posibilidades que en otros de los films analizados. María y Mariana exponen sus dolencias y angustias a lo largo del film, toman los recursos fílmicos necesarios para transmitirlos: la voz en off contando el secuestro y desaparición de su padre, los bailes e intervenciones artísticas compartidas como forma de transitar el exilio y hablar sobre ello, los desahogos con las mujeres que las rodean (compañeras de exilio, amigas que vienen a visitarlas, madres, etc), los diálogos explícitos sobre no poder tolerar más esa situación, entre otros.

Mariana: Juan. Me voy. Te dejo la Tanguedia, el exilio.

Juan: ¿Qué decís?

Mariana: Vuelvo a Buenos Aires. (suspiro)

Juan: No podés.

Mariana: Extraño mi familia, mi casa, mis amigos, el teatro, todo.

Juan: Sí amor, pero vos estás acá conmigo. Y vamos a terminar juntos el exilio. Y le vamos a encontrar un final. (Puenzo, 1985, 00:50:10)

En relación con otro film, *Mirta. De Liniers a Stambul* (1987), encuentro una analogía que llamó particularmente mi atención. Siempre que hay una mujer en el exilio, que posee mayor incidencia en la trama o protagonismo, está presente su pareja masculina. Estos personajes masculinos en algún momento de la historia remarcan el hecho de que “al exilio lo pasamos juntos”, “vamos a terminar juntos el exilio” (como le dice Juan Dos a Mariana) o “vos viniste acá para estar conmigo” (como le dice su pareja a Mirta). Las mujeres representadas en las películas que poseen decisión propia, que actúan en función de sus intereses y deseos, encuentran siempre un límite impuesto por sus parejas. En el caso de Mirta, cuando ella quiere terminar este vínculo, se menciona lo del exilio juntos como si esto fuese un pacto inquebrantable o fuese del orden de lo sagrado. En el caso de Mariana, sucede lo mismo cuando ella le comunica su deseo de volver a Argentina, a su casa, a su barrio, con sus afectos.



Intervención artística de Mariana y un bailarín en Tangos: el exilio de Gardel (1985)

Si bien pareciera ser un film que tiene más espacios para las representaciones de las mujeres, ya que en la comunidad de personas exiliadas que se retrata podemos evidenciar la presencia numérica de las mismas e incluso tienen protagonismo

narrativo, el cuerpo de varias de estas mujeres no deja de ser retratado como un objeto de deseo. El cuerpo hegemónico, su desnudez y lo que se construye en torno a ello, podría en primera instancia entenderse desde una perspectiva artística. Podríamos relacionarlo al teatro, a la danza muy presente en el film, al drama, al tango; pero no es azaroso ni ingenuo que en los momentos de desnudez y sensualidad son siempre cuerpos femeninos los que se exponen, los que se filman, los que se tocan. Los actores masculinos presentes en la narración, presentes en las mismas escenas artísticas, presentes en las mismas instancias eróticas, en las mismas instancias sensuales, están de camisa, pantalón y zapatos.

De todos modos, lo que evidencia (una vez más) este film es el vínculo presente entre las mujeres en el exilio. Son los lazos de apoyo y de sostén que están presentes. De María a Mariana, que más que hija actúa de madre. De amigas de Mariana y su propia madre, que la ayudan económicamente y son su sostén ante la angustia, la ida del país y la desaparición de su marido. De la comunidad, como en la escena tan conmovedora donde una abuela vuelve del exilio para buscar a su hija y nieta desaparecidas. Los espacios en donde se permite llorar y evidenciar el sufrimiento que traía el exilio, parece estar establecido entre las mujeres o hacia/desde ellas.

Desarmar: A dos aguas

Este film dirigido por Carlos Olgún en 1986 narra el encuentro de un amigo (Miguel Ángel Solá) y una amiga (Bárbara Mujica) en Argentina, luego de varios años viviendo fuera del país. Él se ha ido previo a la dictadura y vuelve con el golpe de Estado (en 1976) por la muerte de su padre; ella se exilia varios años por la dictadura y vuelve con el retorno a la democracia (no se explicita la fecha).

La inclusión de esta película en el corpus está relacionada con la construcción de un tipo de personaje que no ha estado presente en ninguno de los otros films y pareciera haber sido una realidad o invisibilizada o sin intenciones de retratar: una madre exiliada sin su hijo. Si bien la narración no se construye en el exilio, se eligió incluir *A dos aguas* porque retrata con claridad cómo reacciona la sociedad ante casos como este en donde la mujer no cumple con el mandato establecido.

Isabel y Gregorio comparten el protagonismo en esta película, así como comparten su condición de marginados de los cánones de la sociedad en esos tiempos. Esto no sólo se evidencia con los comentarios de los personajes que los rodean, con las acciones de estos y las reacciones de otros, sino cuando Isabel y Gregorio exponen sus pesares, historias y deseos.

Gregorio es un director de cine que quiso ser abogado por el mandato familiar, pero terminó abandonando la carrera. A lo largo de la película el peso de lo que debiera haber sido según el deseo de su padre, contamina sus emociones. En el film, además, se encuentra el alter ego de este personaje que evidencia su homosexualidad y la lucha interna que hay entre ellos. Él mismo habla de la libertad que no posee.

Isabel es una exiliada, que ha vuelto al país para reencontrarse con su hijo. Ella ha debido irse del país porque, según lo que narran los personajes, al haber secuestrado los militares a Tito Alessio, su compañero en ese entonces, ella debe irse del país. Poseemos poca información sobre ella: no sabemos cómo se exilió, cuánto tiempo, cuáles eran sus actividades en el país, cuál es su profesión, qué hizo en el exilio. Pero dos cosas quedan claras sobre este personaje en el film: es una mala madre y una mujer provocativa.

En relación con esta primera característica, cada personaje que se encuentra con ella en su retorno le reprocha, le pregunta, la acusa sobre el abandono a su hijo.

Su pareja: “No pensabas lo mismo cuando te fuiste y lo abandonaste” (Olguín, 1986, 00:35:54); su amiga: “Dos generaciones de huérfanos. Esos somos los argentinos” (Olguín, 1986, 00:20:01); el padre de su hijo: “Nunca pudiste planificar tu vida, ni ser una madre para tu hijo” (Olguín, 1986, 00:48:13). Es paradójico porque en otros films hemos visto retratados padres que están separados de sus hijos e hijas físicamente por la necesidad de preservar su vida e integridad; pero estos juicios no están presentes en el film. “Una madre muerta no sirve para nada”, justifica Isabel (Olguín, 1986, 00:20:14).

En relación con su segunda característica, observamos cómo este personaje es deseado por varios de los personajes masculinos del film. Sabemos más de sus vínculos amorosos que de su vida profesional (o de su exilio). El padre de su hijo y su pareja actual, poseen características similares: son personas de mayor edad, con poder, maltratadores, que ejercen violencia física y/o verbal hacia ella y que intentan (o intentaron) controlar las acciones de Isabel. “No entiendo por qué mendigas amor” le dice María en una charla de café (Olguín, 1986, 00:51:00). Con ambos personajes Isabel termina el vínculo; la primera vez, previo al exilio, ella se separa del padre de su hijo y, con el segundo personaje, luego de una noche de violencia, ella no vuelve a verlo. En este rol de mujer provocativa y sensual, incluso su amigo más íntimo, Gregorio, le confiesa su amor y enamoramiento hace unos años: “Una mujer divorciada en aquel momento era excitante” (Olguín, 1986, 01:00:50).

En cuanto a esta película, lo que incitó a sumarla en el corpus, también tiene que ver con lo que no se dice, lo que no se describe, lo que no interesa. Cuando a lo largo de todo el film lo único que sabemos de su exilio es el abandono a su hijo, aquello que no pudo o quiso cumplir, los mandatos de los cuales se alejó; evidencia

los lugares que una mujer debe ocupar y las acciones que debe hacer, lo que debe cumplir. El ojo está puesto en aquel rol que no cumplió.

Desarmar: Mirta, de Liniers a Estambul

Esta película fue realizada en 1987 y dirigida por Jorge Coscia y Guillermo Saura, y fue la primera seleccionada para conformar parte del corpus en esta investigación. Esto se debe a que es el primer film visualizado que posee una protagonista mujer y en la narración se encuentra el exilio. La protagonista es Mirta (Emilia Mazer), estudiante de Antropología y maestra, personaje femenino que va creciendo a lo largo del film y que cobra mayor personalidad a medida que avanza la narración.

En principio, pareciera que la película estará centrada en Enrique (Norberto Díaz), un estudiante de ciencias sociales y peronista militante, que intenta conquistar a Mirta; pero es ella quien prima como protagonista en la narración. Él debe exiliarse en Suecia luego de que ‘chupan’ a un compañero de militancia. Ella, luego de cumplir con las obligaciones de su padre y madre de ‘casarse’ (ceremonia que realiza sola porque Enrique, su pareja, ya estaba exiliado), se exilia en Suecia también.

Desde un primer momento, notamos incomodidad en Mirta: al llegar se encuentra con Pablo, con quien deberá convivir, y con una de sus amantes desnudas paseando por la casa. Por las miradas, sus gestos en primer plano y algunos diálogos entendemos que ella no está cómoda en este lugar. De todos modos, busca mantener sus estudios y aprender el idioma para no sentirse marginada. Aquí, encontramos una gran diferencia entre Enrique y ella. Él está entregado ante la imposibilidad de integrarse en esta sociedad y ser “una cabecita negra”; ella al menos quiere intentarlo.

A medida que avanzan las escenas, la pareja tiene más discusiones y malestares: él se burla de la manera aplicada que tiene Mirta con sus estudios, está irascible y frustrado, por momentos tiene malos tratos verbalmente con ella. A Mirta se la ve bastante sola y descontenta con su contexto, pero de todos modos consigue un trabajo como maestra y comienza a interactuar socialmente.

Enrique: ¿Qué te pasa?

Mirta: Extraño.

Enrique: ¿Qué extrañas?

Mirta: Una casa.

Enrique: ¿Tú casa?

Mirta: Una casa. (Coscia y Saura, 1987, 01:16:00).

La escena siguiente a este diálogo, posee una carga de sentidos muy importante. Llegan de sorpresa dos compañeros desde Holanda a la casa (hasta ahora la compañía de este grupo de inmigrantes argentinos son otros argentinos hombres y algunas amantes/compañeras de otras nacionalidades). Al saludar a Pablo y Enrique, lo hacen a los gritos, con abrazos, de manera eufórica. Cuando se acercan a saludar a Mirta (uno pregunta: “¿Y esta?”) lo hacen de una manera bastante insinuante: uno le agarra la cara con sus dos manos, desacelera sus movimientos y le da dos besos en sus mejillas. El otro recién llegado afirma: “Dicen que los esquimales tienen ciertas costumbres con su mujer y la visita ¿no?” (Coscia y Saura, 1987, 01:17:07). A lo que Enrique contesta: “Este pelotudo. ¿Qué dice? Cuando vengas con tu mujer se lo voy a enseñar yo personalmente”. (Coscia y Saura, 1987, 01:17:10).

Mirta parece un ornamento en esa escena; es una parte más del decorado. Se habla de ella y de lo que debería hacer con las visitas, como si no estuviese presente. A su vez, su pareja responde ante estas insinuaciones de una manera aún peor: hacer lo mismo con *la mujer del otro*. La mujer como objeto, como posesión, disputada entre hombres. Y luego: risas.



Los amigos de Enrique saludando a Mirta en Mirta: de Liniers a Estambul (1987)

Como mencioné anteriormente, el crecimiento del personaje de Mirta es muy interesante ya que en un principio (antes del exilio), aparece retratada como una niña mimada, un tanto ingenua, estudiante que no participa políticamente, aplicada y responsable; luego, en el exilio, vemos al menos algunos indicios de disgusto: en sus silencios, en las miradas, incluso en los diálogos o escenas donde denota su enojo. Luego, ante el malestar con su pareja, en una discusión comienza a responder y expresar aquello con lo que está en desacuerdo:

Enrique: Mirta, por favor, no te hagas la boluda. ¿Dónde dormiste?

Mirta: Mirá, yo creo que dejé de ser boluda el día que hice 20 mil kilómetros para estar acá con vos. Así que creo que te equivocás de insulto.

Enrique: Sí, pero da la puta casualidad que vos viniste hasta acá para vivir conmigo. Y que vivís conmigo. Y que esta mierda de exilio, la estamos viviendo juntos. (Coscia y Saura, 1987, 01:30:00).

Después de esta escena, mediante una elipsis, vemos a Mirta con Kemal (exiliado turco que era su amante en el último tiempo con Enrique), por lo que entendemos que ella ha decidido acabar con ese vínculo e irse con Kemal a Turquía, donde ahora tienen un hijo: Juan Sahim.

Es curioso encontrar representado tan claramente lo que Mary Beth Haralovich ha analizado hace varios años ya: si una mujer adopta un papel no normativo o rompe con determinados mandatos (Mirta decide abandonar a Enrique y con ello, el *exilio compartido* que, como mencioné anteriormente, pareciera ser una promesa sagrada), cederá ese control a un hombre al final de la película.

Evidentemente, ella logra manifestar sus deseos, sus malestares, y tomar decisión sobre ellos. Es un personaje femenino que adopta durante la narrativa un papel no normativo, pero, hacia el cierre, se reestructura el *equilibrio* mediante el papel normativo del amor romántico que impera. De esta manera, vemos cómo Mirta, finalmente, cederá ante el amor de Kemal, retornarán al país de él y será madre y esposa.

Como mencioné anteriormente, parecen existir dos tendencias claras en la narrativa clásica de Hollywood: la mujer siempre es restituida a su sitio y a menudo es la mujer quien constituye el motor del relato, la problemática que pone en marcha la acción. De este modo, la restauración del equilibrio depende de la resolución del problema femenino, de la vuelta a su lugar para que se restaure el orden del mundo. Esto se puede manifestar de diversas maneras: la vuelta de la mujer al orden familiar,

el enamoramiento, el casamiento, o cualquier otro rol asignado al papel femenino normativo.

Desarmar: Made in Argentina

Esta película que fue producida en 1987 narra la historia de dos familias: la familia de Mabel (Marta Bianchi) y Osvaldo (Luis Brandoni); y la familia del Negro (Patricio Contreras) y la Yoli (Leonor Manso). La trama versa sobre la confrontación de dos ideologías: el quedarse en el país o el buscar una ‘mejor’ vida fuera de él.

En la historia, Mabel y Osvaldo se han exiliado hace 10 años a Nueva York debido a la dictadura. No se especifica la razón o manera de su exilio, no se dan muchos detalles, sólo sabemos que ha sido para proteger sus vidas (y las de sus dos hijas) y que en ese momento personas cercanas y de la familia los han ‘traicionado’, no les han ayudado.

El relato comienza en Estados Unidos, con la familia de Mabel ultimando detalles para el viaje a Argentina: regalos, valijas, logística. Allí vemos que viven en una casa acogedora, amplia, con decoración moderna; pareciera que poseen muchas comodidades. Respecto a Mabel, en todo el film solo sabremos dos cosas: que es madre y es ama de casa. No se profundiza más sobre sus estudios, actividades o profesión.

A lo largo del film, se evidencia de diferentes formas el desagrado y disgusto que le implica a ella volver al país. Posee un profundo sentimiento de dolor hacia las personas que ‘la traicionaron’ cuando tuvo que exiliarse. Podemos también notar a través de diferentes indicios que Mabel no sólo es considerada de un ‘mayor nivel’ ante las personas conocidas que posee en Argentina, sino que ella marca también esa diferencia: en la forma de vestir, en la manera de moverse y comportarse, en la

manera de hablar. En una escena (00:27:56), por ejemplo, ella se reúne con una amiga de Estados Unidos en un bar de Buenos Aires. Durante esta escena, le habla al mozo en inglés, aun cuando se da cuenta de que quien les sirve no comprende del todo el idioma. Cuando el mozo trae mal el pedido, ella se queja.

En relación con este personaje femenino de *Made in Argentina*, no podemos profundizar demasiado. Si bien tiene protagonismo en la película, la composición del personaje no es muy rica ni interesante. La temática por aquí pasa sobre la posición de argentinos y argentinas en torno al país donde vivir, los conflictos internos de quienes se han ido (Osvaldo) y desean volver a vivir a Argentina y los deseos de quienes viven aquí y reniegan de su presente (el Negro). Tanto en un caso como en el otro, Mabel y Yoli pujan en sentido contrario con sus parejas.



Mabel y Yoli en Made in Argentina (1987)

Desarmar: La amiga

Esta coproducción argentino-alemana de 1989 narra la historia de dos amigas atravesadas por la última dictadura militar: Raquel (Cipe Lincovsky) y María (Liv Ullmann). Este film es el único del corpus dirigido por una mujer (Jeanine Meerapfel)

y consideramos que no es casualidad que sus dos personajes protagonistas que llevan a cabo el movimiento en la estructura narrativa sean dos mujeres.

El relato transcurre en años de dictadura y vuelta a la democracia: de 1976 a 1986; por lo cual, vemos las transformaciones que atraviesan los personajes; no sólo principales sino los secundarios y el conjunto de la sociedad retratada. A lo largo de la narración, vemos cómo se conforma Madres de Plaza de Mayo y vemos también cómo Raquel transforma su pensamiento de descreimiento hacia las acciones de las Fuerzas Armadas al tener que exiliarse por su propia protección.



Raquel y María en La amiga (1989)

En el film, se representan dos estereotipos de mujeres, en algún punto, antagónicas (o que el relato construye de esa manera) pero que se vinculan de manera incondicional. Encontramos dos personajes femeninos que se han criado juntas, han compartido su escolarización, su barrio, sus andanzas. Incluso de grandes siguen manteniendo un vínculo muy estrecho y una de ellas es madrina del primer hijo de otra (Carlos, hijo de María, quien será desaparecido por las Fuerzas Armadas).

Por un lado, tenemos a María, madre de dos hijos y una hija, esposa de Pancho (Federico Luppi), ama de casa, cuidadora incondicional. Ella comienza una lucha incansable cuando secuestran a su hijo Carlos, pasa de ser una mujer callada e introvertida a alzar su voz, enfrentarse a los militares, marchar con otras madres, incluso ir en contra de los deseos de su esposo. María confiesa al final de la película: “Yo fui parida por mi hijo” (Meerapfel, 1989, 01:38:33).

Por otro lado, encontramos a Raquel: artista, actriz consagrada, parte de una elite de la sociedad. En el film, vemos que tiene un par de amantes, parejas, y un perro, quien es su compañía en el hogar. Raquel es famosa, sale en la televisión, actúa en teatros prestigiosos de Buenos Aires y, hasta antes de tener que exiliarse, sus obras son un éxito. Este es el primer personaje femenino que encontramos en las siete películas que conforman el corpus, que se exilia sola; sin hijos, hijas o marido/pareja. (En *La historia oficial* ella se exilia con un hijo; en *Las veredas de Saturno*, todas están exiliadas con hijos e hijas o sus parejas; en *Tangos: el exilio de Gardel*, la protagonista está exiliada con su hija; en *A dos aguas*, ella deja un hijo en el país y no se termina de entender si se exilia con una pareja; en *Made in Argentina*, se exilia ella con su esposo e hijas y en *Mirta, de Liniers a Estambul*, se exilia ella con su pareja). Raquel menciona lo duro que será exiliarse en Alemania e incluso quiere que Raquel también haga lo mismo con su familia; pero María tiene otro objetivo al quedarse: encontrar a su hijo. Entonces la actriz se va sola, allí se enamora de un alemán y tiene una vida austera pero estable.

A diferencia de *La historia oficial*, en el contexto de Raquel no se hacen comentarios provocativos sobre su exilio en Alemania como los de: “Es la primera vez que te veo con pollera, te hizo bien Europa; como si te hubiera pulido los bordes” (Puenzo, 1985, 00:22:46). Tampoco se comenta o evidencia alguna actitud de quienes

la rodean sobre su exilio sola, sobre sus vínculos afectivos en Alemania o sobre su trabajo allí. Sí se efectúan juicios sobre su exilio: ¿traición? ¿abandono? Incluso de parte de María, pero ningún comentario sobre los actos o deberes que debería hacer o haber hecho por *ser mujer*.

Estos personajes, María y Raquel, encarnan, como mencioné, actantes con características antagónicas, formas *de ser mujer* antagónicas, pero que a su vez traccionan poniendo en duda y cuestionamiento a cada una de ellas y sus acciones. Ninguna está retratada como aquella forma de ser correcta, no hay una intención dirigida en ese sentido. Por momentos se tracciona en una dirección, e inmediatamente las acciones y diálogos de otro personaje hacen que se vuelva al punto medio en donde el espectador visibiliza las dos realidades y construye sus propias conclusiones. “¿Por qué no llegué yo a ser actriz? Además... ¿Puedo ser honesta? Yo miro tu vida a veces... Y soy feliz con lo que tengo con Pancho y los chicos... Raquelita.” (Meerapfel, 1989, 00:48:02).

A veces, María pareciera idealizar con la vida de Raquel, desear estar en su lugar, pero esta idealización por momentos se difumina.

María: Protegerse es para privilegiados.

Raquel: Ah ¿sí? ¿Privilegiados? Me amenazan, me ponen bombas. ¿Es un privilegio?

María: Vos tenés la posibilidad de irte.

Raquel: Ah sí... Desangrandó. O vos ¿qué pensás?

María: Pienso que no hay que huir, hay que quedarse a luchar (Meerapfel, 1989, 00:23:20)

Una de las principales ideologías en juego a la hora del exilio de Raquel es la traición y el privilegio. Ambos están presentes en el discurso de María a lo largo de toda la película, aun cuando ella sabe por lo que ha pasado su amiga.

Raquel ha tenido que exiliarse porque la amenazan de muerte e incluso han puesto una bomba en uno de los teatros donde actuaba. Cuando está arreglando su exilio le reprocha a quien era su pareja “me dijiste que era sólo por un tiempo”. Raquel definitivamente no quiere irse del país, tampoco sola. Al llegar allí vemos que mantiene una comunicación muy activa con María. Lejos de desvincularse o desentenderse de las problemáticas y realidades que acontecían en el país, ella se mantiene informada, ve hasta tarde los noticieros con información de Argentina e incluso ayuda a María a contactarse con un amigo de su hijo Carlos, que está exiliado también en Alemania.

Raquel debe actuar en las calles, en teatros precarios, ante poco público; incluso en un momento debe salir a vender sus cosas para comprar regalos al volver a Argentina. “Acá no soy nadie” (Meerapfel, 1989, 00:41:00).

Al final, vemos una escena en donde Raquel va a verla a María dando una conferencia internacional de Madres de Plaza de Mayo. El plano y contraplano que se efectúa es similar al del comienzo de la película cuando María va a buscar a Raquel a una conferencia de prensa. Vemos un plano general con el personaje en el medio y los



periodistas rodeándola. Luego, un contraplano, en plano medio, de la amiga que va a verla/buscarla, y después un primer plano de quien está siendo entrevistada que la ve y sonríe. En ambos casos, se ve admiración, respeto y cariño en los rostros de quien está yendo a buscar a la persona (en el primer caso María, en el segundo, Raquel).

Una evidencia de cómo ahora Raquel admira a su amiga: su lucha, su fuerza, su búsqueda.

“Porque fuimos y somos parte de la historia”

Romina Verrua

Conclusiones

El proyecto de esta investigación nació con la intención de indagar sobre las representaciones de mujeres en situación de exilio. Lejos de llegar a verdades, a respuestas acabadas, en el camino nacieron muchas preguntas. A lo largo del texto, explicamos lo dificultoso que resultó encontrar películas que trataran de esta temática, no sólo porque esta investigación se llevó a cabo en un contexto mundial de pandemia (donde el acceso a diversa información y archivos estaba restringido) sino porque esta temática con personajes protagonistas mujeres no presenta diversas producciones en el período de retorno a la democracia.

Al comenzar la investigación y en contradicción con nuestra expectativa, dimos con el escaso contenido fílmico referido a historias con mujeres protagonistas exiliadas. Fue necesario entonces ampliar el espectro del corpus e incluir también las películas con representaciones de mujeres exiliadas, aunque fueran personajes secundarios con poca incidencia en la trama. También se decidió tomar narraciones en las cuales las mujeres no estaban precisamente en el exilio, pero se hablaba o representaban características de ello. Como mencionamos anteriormente con Lauretis:

El arte sólo se puede definir como discurso dentro de una particular coyuntura (...) si aceptamos que el cine implica la producción de signos (...) el signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidad es el mundo “natural” de la ideología dominante (Lauretis, 1992, p.14).

Esta primera dificultad ante el hallazgo de películas producidas en esos años que tuviesen como protagonistas mujeres exiliadas, nos dio una pauta de aquello que conformaba una ideología dominante, aquello que formaba parte de un discurso predominante y aquellas protagonistas que no.

Dentro del corpus que encontramos, nos cuestionamos ¿de qué manera estarán representadas esas mujeres? Cuando fue urgente exponer hechos tan atroces como los ocurridos en la última dictadura militar, ¿qué lugar ocuparon las mujeres en esas representaciones? ¿Y las mujeres exiliadas? En el comienzo de la investigación explicitamos, gracias a los aportes de Yankelevich y Jensen, las diferencias en cifras entre mujeres exiliadas y hombres exiliados: no hay gran diferencia. Los porcentajes son cercanos. ¿Por qué las representaciones de las mujeres exiliadas son notablemente menores? ¿Por qué hay tantos protagonistas masculinos con profundización en la construcción de los personajes con relación a los existentes femeninos?

Las razones del exilio eran variadas y no siempre estaban vinculadas a una militancia activa en algún partido político, pero en otros muchos casos, sí. Gracias a los aportes de Alejandra Oberti en *Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (2015) pudimos recoger e identificar muchos casos en los cuales esta participación política era activa y estuvo directamente relacionada con el exilio. En films como *Mirta, de Liniers a Estambul*; *A dos aguas*; *Las veredas de Saturno*; *La historia oficial*, *Tangos: el exilio de Gardel* y *Made in Argentina*, el exilio era con o por una pareja (hombre); ya sea porque él debía exiliarse o porque la vida de la mujer corría riesgo al haber estado o estar vinculada con esa persona. En *Mirta, de Liniers a Estambul* y *Tangos: el exilio de Gardel* el exilio en pareja era vivido como una promesa sagrada, no estaba concebido atravesar de otra manera esa situación; al menos por los personajes masculinos que ponen en palabras: “este exilio lo vamos a pasar juntos/ vos viniste para pasar el exilio conmigo” (Coscia y Saura, 1987, 01:30:24). Sin embargo, en el único caso que se evidencia la actividad política militante de una mujer exiliada es en *Las veredas de Saturno* y en el personaje de Marta, el cual no tiene demasiada incidencia en la resolución de la trama. En otros

casos como *Tangos: el exilio de Gardel*, encontramos alguna actividad política pero más relacionada a la búsqueda de hijos, hijas, nietos y nietas desaparecidas. ¿Por qué en un solo caso se evidencia la actividad política de una mujer en el exilio? ¿Sólo somos madres? ¿Sólo somos esposas? ¿Sólo somos acompañantes?

En el apartado *Los personajes, los roles y el género* mencionamos cómo lo público y lo privado está vinculado con lo masculino y lo femenino respectivamente. Las películas analizadas retratan estas correspondencias propias de los discursos predominantes patriarcales. A las mujeres se las destina al ámbito privado, reproductivo, estático, tradicional, en los espacios de cuidado, de contención y atención al otro. Por otro lado, a los hombres se los vincula con el ámbito público productivo, remunerado, moderno, con progreso científico técnico, con movilidad, conectado al comercio, a la política y a asuntos externos⁶. No obstante, se abrieron diversos cuestionamientos en torno a ello. Cuando relacionamos los testimonios de Marta Álvarez, militante detenida⁷ (Marta Álvarez, testimonio oral, 2007), con los aportes de Oberti (2015) y las representaciones de mujeres exiliadas con actividad política en *Tangos: el exilio de Gardel* y *Las veredas de Saturno*, se entreveraron los conceptos de lo público y lo privado. ¿Cómo se marca un límite entre ellos en las mujeres militantes? ¿Quedan separados estos conceptos cuando se politiza la vida cotidiana y las relaciones personales? Son algunos de los cuestionamientos que surgieron en el análisis y que quedarán para profundizar en futuras investigaciones.

En todas las películas del corpus, las mujeres exiliadas son madres o están en pareja, en todas. Únicamente en *La amiga*, dirigida por Jeanine Meerapfel, una de las protagonistas no es madre ni tiene una pareja del exilio, ni sigue determinados patrones establecidos por el patriarcado (por ejemplo, no se la ve como una persona a

⁶ Es evidente esta representación en *Mirta: de Liniers a Estambul*, por ejemplo.

⁷ Militante activa de Montoneros secuestrada y detenida cuando estaba embarazada.

cargo de cuidados de terceros, no se exilia por su pareja, no termina equilibrando la narración con los lugares que debería ocupar como mujer, posee un trabajo fuera del hogar que acapara gran parte de su vida). No es casualidad que esta representación esté presente en el único film dirigido por una mujer dentro del corpus.

Al transitar las escuelas de cine e instancias de formación académica, nos insisten en algo: *filmen sobre aquello que sepan*. Para que la historia sea convincente y genuina, nos recomiendan que conozcamos aquello sobre lo que narramos; que contemos en función de vivencias y realidades. ¿Cómo se puede esperar un conjunto más potente, rico y diverso de representaciones de mujeres exiliadas en películas cuando no hay películas dirigidas o guionadas por mujeres? ¿Cómo construir representaciones alejadas de los mandatos patriarcales cuando no se accede al proceso de esa construcción? ¿Cómo se representa aquello que no tiene lugar? Podemos evidenciar en las fichas técnicas⁸ de los films la poca participación de las mujeres en roles como dirección, guion, producción, dirección de fotografía, etc.

Con ello no queremos decir que para representar mujeres en el exilio deba ser una mujer, o mujer exiliada quien dirige; sino que se evidencia que no hay un interés por parte de quienes tenían (tienen) los medios de producción e inclusión laboral audiovisual. También, que sería notoriamente diferente la representación de ello en voz de una mujer (o mujer exiliada) y que no hay una diversidad de personajes y situaciones de exilio. Podemos notar cómo *La amiga* posee otras lógicas, tiene otras construcciones en los personajes y la formación de esas representaciones es diferente que en *A dos aguas*, por ejemplo. Como vimos con la autora Nelly Richard (2009), el campo de reflexión se ha desplazado a una dimensión cultural, el interés sobre los procesos de simbolización y representación es fundamental y creciente. Por ello nos

⁸ Ver Anexos

preguntamos ¿qué pasaría si hubiese más películas como *La amiga* en donde las mujeres no sólo fueran objetos de deseo; en donde sus roles no sólo estén insertos en el ámbito privado: el cuidado, el hogar, la crianza; en donde se profundice sobre los conflictos internos de los personajes femeninos? El poder profundizar sobre la significación es una vía de transformación no sólo a nivel teórico sino también útil para futuras representaciones a nivel práctico.

A modo de resumen, las películas de ficción argentina entre 1983 y 1989, construyeron representaciones de mujeres exiliadas pero cuyo accionar estaba alejado de la participación política militante activa. Este espacio no estaba adjudicado a las mujeres (aunque libros, futuras películas, relatos, entrevistas, digan lo contrario); eso evidencia que las representaciones seguían un lineamiento patriarcal en donde los espacios que ocupaban las mujeres exiliadas eran del ámbito privado: con actividades del hogar, del cuidado, de maternar y muy poco sobre otro tipo de actividades. Estas mismas películas demuestran la imposibilidad de concebir a la mujer como un individuo separado de una pareja masculina; como un individuo que posee otros roles además de novia, compañera o esposa. Podemos evidenciar cómo el escaso protagonismo de las mujeres no fue sólo delante sino también detrás de las cámaras; y que estas ausencias están estrechamente vinculadas. En una sociedad que estaba reconstruyendo la democracia y evidenciando vivencias muy dolorosas como las acontecidas en la última dictadura militar, las mujeres no tuvieron representaciones diversas, no fueron protagonistas, ni formaban parte de aquello que merecía ser contado, ni sus experiencias ni sus vivencias. Las mujeres que hemos sido exiliadas históricamente de tantos espacios, también quedamos exiliadas del cine.

Referencias

- Alberione, E. (2017). *Exilio, infancia y memoria. Narrativas contemporáneas de exiliadas hijas (Argentina 2006/2016)* [Tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación y Cultura Contemporánea]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Ambroggio, A. (2016). *Subjetividades en el exilio: de militante a testigo (1978-1982)* [Trabajo Final de Grado]. Universidad Nacional de Villa María.
- Casetti, F. y Di Chío, F. (1992). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Coscia, J. y Saura, G. (Directores). (1987). *Mirta, de Liniers a Estambul* [Película]. Productora.
- Delgado de Smith, Y. (2008). El sujeto: los espacios públicos y privados desde el género. *Revista estudios culturales*, 1(2), 113-126.
https://www.researchgate.net/publication/277269121_EL_SUJETO_LOS_ES_PACIOS_PUBLICOS_Y_PRIVADOS_DESDE_EL_GENERO
- Cavarozzi, M. (1983). *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*. Centro Editor de América Latina.
- De Lauretis, T. (1989) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.
- Eseverri, M. y Peña, F. M. (2013). *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Eudeba.
- Franco, M. (2008) *El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura*. Siglo XXI Editores.
- Gardies, R. (2013). *Comprender el cine y las imágenes*. La marca editora.
- Guzmán, A. (2015). Feminismo Comunitario-Bolivia. Un feminismo útil para la lucha de los pueblos. *Revista con la A*. (28) <https://conlaa.com/feminismo->

[comunitario-bolivia-feminismo-util-para-la-lucha-de-los-pueblos/#:~:text=El%20feminismo%20comunitario%20fue%20parido,despatr iarcilizaci%C3%B3n%20la%20descolonizaci%C3%B3n%20y%20la](#)

- Jensen, S. (febrero de 2018). *Exilio. Un exilio plural y masivo* [Folleto]. Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba.
- Jensen, S. y Yankelevich, P. (2006). Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983). *Estudios Demográficos y Urbanos*, 22 (2), 399-442.
- Jusid, J. J. (Director) (1987). *Made in Argentina* [Película]. Oscar Kramer Progress Communications corp.
- Kaiser, S. (2020). Escuchando y escribiendo memorias. *Mujeres de la comunicación*, (17) 39-54. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/17702.pdf>
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Ediciones Cátedra.
- Laclau, E. (1990). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Nueva Visión.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra.
- Longoni, A. (8 de julio de 2007). “Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerzas en el arte argentino de los 60/70. *Arte Nuevo*. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html>
- Lusnich, A. L. (2016). Formas de la dominación social en las ficciones alegóricas y metafóricas realizadas en épocas de la dictadura y la postdictadura en Argentina. *IdeAs*, 7 (6), 1-15 <https://doi.org/10.4000/ideas.1528>
- Lusnich, A. L. (2019). El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-

- metafóricas. *FOTOCINEMA Revista Científica de Cine y Fotografía*, (18) 249-272. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v0i18.5536>
- Meerapfel, J. (Directora). (1989). *La amiga* [Película]. Sender Freies Berlin, Alma Film, Journal Film Klaus Volkenborn.
- Memoria Abierta (4 de junio de 2007). *Testimonio de Marta Álvarez* [Testimonio].
- Muchnik, H. S. (Director). (1985). *Las veredas de Saturno* [Película]. Pierre-Henri Deleau.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.) *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). AKAL Ediciones.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. PAIDÓS.
- Oberti, A. (2015). *Las Revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Edhasa.
- Olguín, C. (Director). (1986). *A dos aguas* [Película]. Carlos Olguin, Jorge Estrada Mora.
- Puenzo, L. (Director). (1985). *La historia oficial* [Película]. Historias Cinematográficas, Cinemania, Progress Communications.
- Quiroga, H. (2005). *La reconstrucción de la democracia argentina*. En J. Suriano (Comp.) *Dictadura y Democracia (1976-2001)* (pp. 85-150). Editorial Sudamericana.
- Ramírez, G., Piedra, J., Ries, F. y Rodríguez Sánchez, A. (2012). *Mujer y cine: un acercamiento al rol femenino en la cinematografía deportiva*. Libro de Actas

del I Congreso Internacional de Comunicación y Género (pp. 1396-1412).

Sevilla. España. <http://hdl.handle.net/11441/38510>

Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, 40, (pp. 75-85).

<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1439>

Solanas, F. E. (1986). *Tangos: El exilio de Gardel* [Película]. Fernando Solanas,

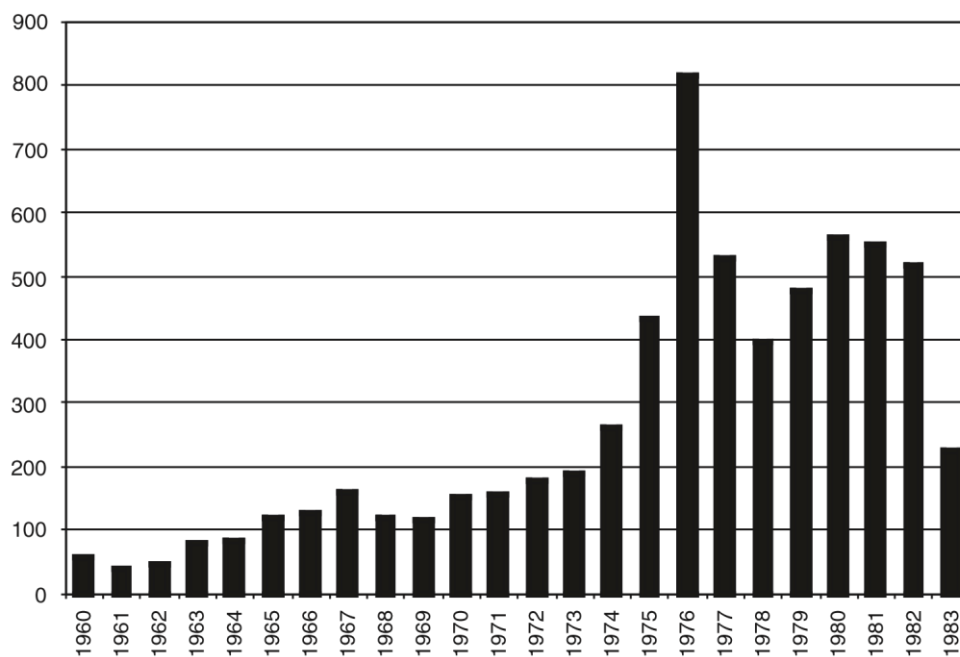
Envar El Kadri, Vicente Díaz Amo, Mario Emilio Marchioli.

Stantic, L. (Directora). (1993). *Un muro de silencio* [Película]. Lita Stantic, Aleph Producciones, Instituto Mexicano de Cinematografía, Channel 4.

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.

Figuras⁹

Figura 1

GRÁFICA 1
Flujo de ingreso de argentinos a México, 1960-1983

FUENTE: Instituto Nacional de Migración (INM).

⁹ Las siguientes figuras fueron extraídas del libro *Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)* de Jensen y Yankelevich (2006).

Figura 2

412

ESTUDIOS DEMOGRÁFICOS Y URBANOS

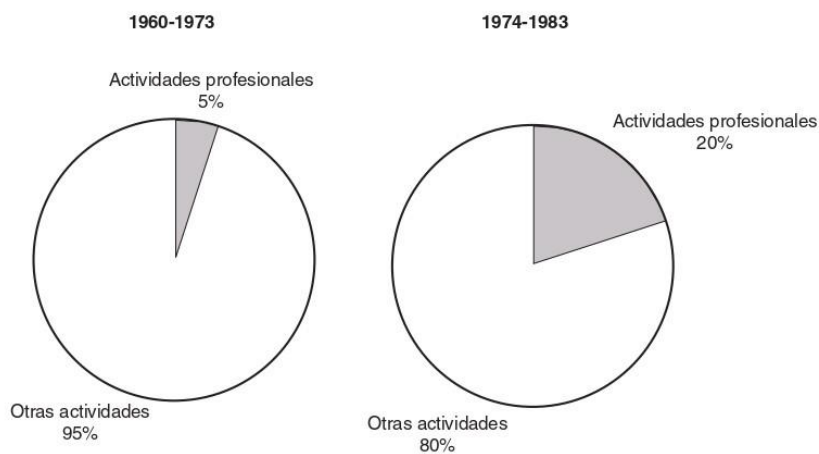
CUADRO 3**Perfiles demográficos de argentinos en México (porcentajes)**

<i>Sexo</i>	<i>1960-1973</i>	<i>1947-1983</i>
Hombres	51	55
Mujeres	49	45
Edad		
0 a 9 años	16	18
10 a 19 años	9	7
20 a 29 años	25	27
30 a 39 años	30	29
40 a 49 años	14	11
Más de 50 años	7	8
Religión		
Católicos	66	64
Ateos	6	18
Cristianos	6	2
Judíos	11	7
Otras	1	1
No declara	10	8
Estado civil		
Casados	79	73
Solteros	15	19
Divorciados	3	4
Viudos	2	2
Sin información	1	1
Lugar de origen		
Capital Federal y Provincia de Buenos Aires	63	60
Córdoba	8	12
Santa Fe	8	7
Otras provincias	16	17
No nacieron en Argentina	6	4
Lugar de residencia		
DF y Área Metropolitana	80	76
Jalisco	5	3
Puebla	1	3
Nuevo León	2	2
Otras entidades federativas	11	16

FUENTE: Instituto Nacional de Migración (INM).

Figura 3

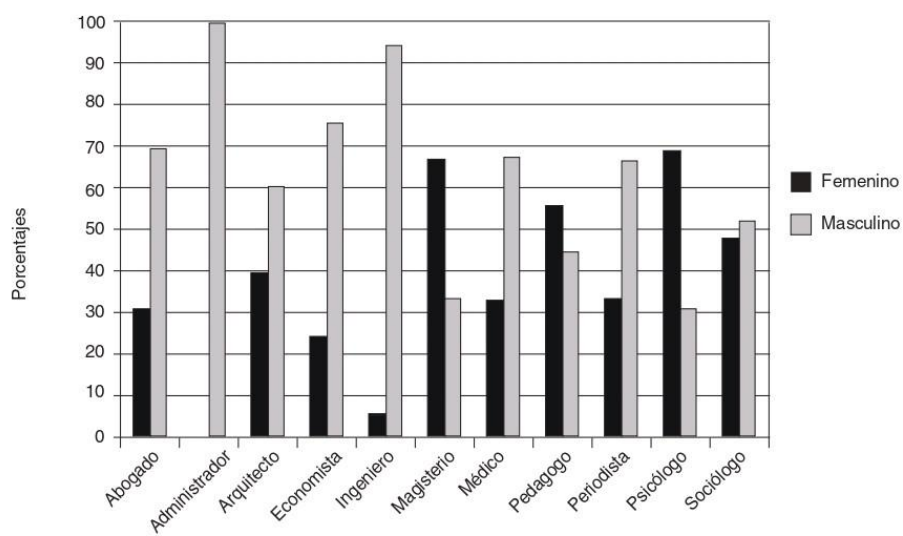
Mujeres argentinas en México en actividades profesionales



FUENTE: Instituto Nacional de Migración (INM).

Figura 4

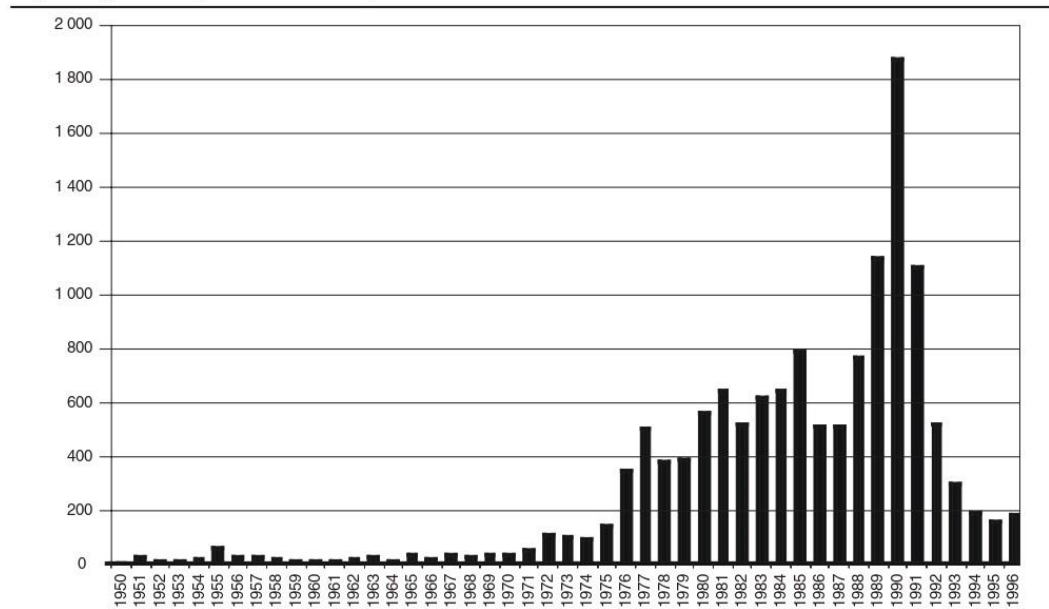
Argentinos en México. Principales profesiones y distribución por sexo, 1974-1983



FUENTE: Instituto Nacional de Migración (INM).

Figura 5

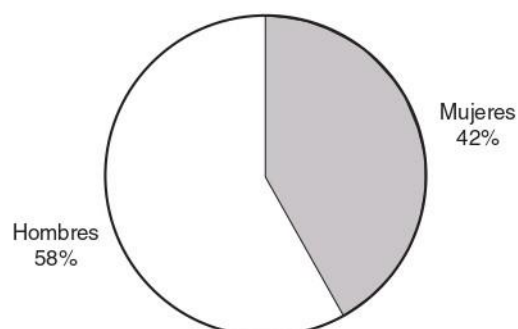
Flujo de ingreso de argentinos a Cataluña, 1950-1996



FUENTE: Consulado Argentino en Barcelona (CAB).

Figura 6

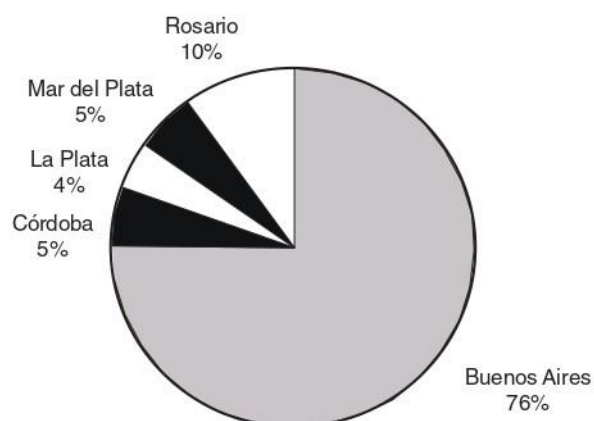
Distribución por hombres y mujeres inscritos en el Censo Consular, 1974-1983



FUENTE: Consulado Argentino en Barcelona (CAB).

GRÁFICA 11

Argentinos en Cataluña por ciudad de origen, 1974-1983



FUENTE: Consulado Argentino en Barcelona (CAB).

Anexos

Anexo A: Fichas técnicas de las películas¹⁰

La historia oficial

Año:	1985
País:	Argentina
Dirección:	Luis Puenzo
Producción:	Marcelo Piñeyro
Dirección de foto:	Félix Monti
Guion:	Aída Bortnik, Luis Puenzo
Música:	Atilio Stampone, con canciones de María Elena Walsh
Reparto:	Hector Alterio, Norma Aleandro, Chunchuna Villafañe, Hugo Arana, Chela Ruiz, Guillermo Battaglia
Duración:	115 minutos
Género:	Drama, Histórica
Idioma:	Español

Sinopsis: En la última etapa de la dictadura militar, una profesora de historia comienza a darse cuenta de lo acontecido en la Argentina de años anteriores. El retorno de una amiga exiliada, el descubrimiento de los turbios manejos de su esposo y la aparición de una Abuela de Plaza de Mayo que busca a su nieta son motivos más que suficientes para que la mujer viva una auténtica toma de conciencia política.

Observaciones: La película ganó el Oscar a la mejor película extranjera. De interés: personaje de la rubia que vuelve del exilio.

¹⁰ Elaboración propia de la autora para el presente Trabajo Final de Grado.

Las veredas de Saturno

Año:	1985
País:	Argentina - Francia
Dirección:	Hugo Santiago
Producción:	
Dirección de foto:	Ricardo Aronovich
Guion:	Juan José Saer, Hugo Santiago y Jorge Semprún
Música:	Rodolfo Mederos
Reparto:	Rodolfo Mederos, Berangère Bonvoisin, Edgardo Lusi, Andrea Aronovich
Duración:	145 minutos
Género:	Drama
Idioma:	Español

Sinopsis: Corre 1986 cuando un reconocido bandoneonista exiliado en París anhela volver a su país, la República de Aquilea, donde gobierna una dictadura feroz que tortura y aniquila a sus opositores. La llegada de su hermana, integrante de una organización guerrillera de la resistencia, alienta la decisión del músico sobre ese regreso al que finalmente se opondrá un destino trágico.

Observaciones: Puede ser por el rol de la compañera exiliada y después el de la hermana, cómo sirve únicamente de nexo. Además, es la única mujer entre 3 compañeros.

Tangos: el exilio de Gardel

Año: 1985
País: Argentina - Francia
Dirección:
Producción: Fernando Solanas, Envar El Kadri, Vicente Díaz Amo
Dirección de foto: Feliz Monti
Guion: Fernando Solanas
Música: Astor Piazzolla, José Luis Castiñeira de Dios, Fernando Solanas
Reparto: Marie Laforêt, Miguel Ángel Solá, Ana María Picchio, Philippe Leotard, Lautaro Murúa
Duración: 119 minutos
Género: Musical
Idioma: Español

Sinopsis: Juan 1, un bandoneonista, intenta llevar a escena una "Tanguedia" (tango-comedia-tragedia), cuyo libro es enviado desde Buenos Aires por Juan 2, un amigo que resiste los años de la dictadura militar.

Observaciones:

A dos aguas

Año:	1987
País:	Argentina
Dirección:	Carlos Olguin
Producción:	Carlos Olguin, Jorge Estrada Mora
Dirección de foto:	Rodolfo Denevi
Guion:	Carlos Olguin, Marta Gavenski
Música:	Rodolfo Mederos
Reparto:	Miguel Ángel Solá, Bárbara Mujica, Cipe Lincovsky, Aldo Braga
Duración:	80 minutos
Género:	Drama
Idioma:	Español

Sinopsis: Buenos Aires, noche de Navidad de 1983. Rey e Isabel, dos ex compañeros de facultad se encuentran por azar en un restaurant. Hace quince años que no se ven. Isabel acaba de retornar del exilio; Rey quiere pasar la Nochebuena solo, lidiando con sus propios demonios. El casual encuentro con Isabel retrotrae a Rey a sus años en la facultad cuando estaba secretamente enamorado de Isabel. A dos aguas es una mirada a los años de fuego vividos bajo una brutal dictadura y la prisa de los argentinos de tratar de recuperar los años perdidos. Pero aún más importante es la pintura que el film hace del dolor de crecer en la orfandad, tanto física como espiritual.

Observaciones: PM18

Mirta, de Liniers a Estambul

Año:	1987
País:	Argentina
Dirección:	Jorge Coscia, Guillermo Saura
Producción:	
Dirección de foto:	Diego Bonancina
Guion:	Jorge Coscia
Música:	Oscar Cardozo Ocampo
Reparto:	Emilia Mazer, Norberto Díaz
Duración:	100 minutos
Género:	Drama
Idioma:	Turco, Sueco y Español

Sinopsis: Una joven culmina sus estudios en la Universidad en 1974 y viaja a Suecia con su pareja. En su difícil relación durante el exilio político irá encontrando poco a poco un camino más personal. Descubrirá múltiples puntos de contacto y comunión de intereses.

Observaciones: Basada en *Mirta, de Liniers a Estambul* de Julio Fernández Baraibar

Made in Argentina

Año:	1987
País:	Argentina
Dirección:	Juan José Jusid
Producción:	Alberto Trigo, Isidro O. Miguel, Rolando Epstein
Dirección de foto:	Hugo Colace
Guion:	Juan José Jusid, Nelly Fernández Tiscornia
Música:	Emilio Kauderer
Reparto:	Luis Brandoni, Marta Bianchi, Leonor Manso, Patricio Contreras
Duración:	86 minutos
Género:	Comedia
Idioma:	Español

Sinopsis: Exiliado en Nueva York durante una década, un matrimonio retorna a la Argentina de visita por unos días. En esta ciudad se reencuentra con el Negro y Yoli, hermano y cuñada de la mujer, quienes residen en Lanús.

Observaciones: Basada en Made in Lanús

La amiga

(Die Freundin)

Año:	1989
País:	Argentina - Alemania
Dirección:	Jeanine Meerapfel
Producción:	Renée Gundelach, Sabina Sigler, Adrián Eduardo Solar, Thomas Dierks
Dirección de foto:	Axel Block
Guion:	Alcides Chiesa, Jeanine Meerapfel
Música:	José Luis Castiñeira de Dios
Reparto:	Liv Ullmann, Cipe Lincovsky, Federico Luppi, Lito Cruz, Víctor Laplace
Duración:	108 minutos
Género:	Drama, Histórica
Idioma:	Español, Alemán

Sinopsis: El foco está puesto en dos amigas de muchos años separadas por el exilio, provocado por la dictadura militar. Ambas se reencuentran durante los primeros años de la democracia y luchan por la justicia.

Observaciones: Coproducción argentino-alemana. Compara a las amigas: una se queda buscando a su hijo, la otra se exilia. La construcción del “exiliado” en las personas que se quedaron. La realidad que ello implicaba.

Anexo B: Listado de películas ficcionales nacionales sobre el exilio, utilizada para la confección del corpus¹¹

AÑO	DIRECCIÓN	PAÍS	GÉNERO	ARGUMENTO	COMENTARIOS	VISIONA	CORPUS
MURALLAS DE LIBERTAD							
1978	Marianne Ahrne	Suecia	Ficción	En 1978, un joven actor argentino se exilia en Suecia donde intenta seguir adelante con su vida apoyándose en la amistad y la camaradería de quienes conoce al llegar. A pesar de los buenos momentos compartidos, el horror de la dictadura persiste en sus sueños y recuerdos. Este film fue proyectado en la apertura del XI Festival Internacional de Cine de Moscú en 1979, provocando el descontento de la delegación argentina que había viajado al evento. Al considerarlo ofensivo para la imagen del país, la comitiva intercedió para que el mismo fuese retirado de la exhibición. Frihetens Murar nunca pudo ser visto en la Argentina. Actualmente, forma parte del archivo de Memoria Abierta.	Puede ser muy interesante.	No	No
LA HISTORIA OFICIAL							
1985	Luis Puenzo		Drama	En la última etapa de la dictadura militar, una profesora de historia comienza a darse cuenta de lo	La película ganó el Oscar a la mejor película extranjera. Capaz puede servir la parte	Sí	NS/NC

¹¹ Elaboración de la autora para el presente Trabajo Final de Grado.

				acontecido en la Argentina de años anteriores. El retorno de una amiga exiliada, el descubrimiento de los turbios manejos de su esposo y la aparición de una Abuela de Plaza de Mayo que busca a su nieta son motivos más que suficientes para que la mujer viva una auténtica toma de conciencia política.	donde está la rubia que vuelve del exilio.		
--	--	--	--	---	--	--	--

LAS VEREDAS DE SATURNO

1985	Hugo Santiago	Argentina-Francia		Corre 1986 cuando un reconocido bandoneonista exiliado en París anhela volver a su país, la República de Aquilea, donde gobierna una dictadura feroz que tortura y aniquila a sus opositores. La llegada de su hermana, integrante de una organización guerrillera de la resistencia, alienta la decisión del músico sobre ese regreso al que finalmente se opondrá un destino trágico.	Puede ser por el rol de la compañera exiliada y después el de la hermana, cómo sirve únicamente de nexo. Además, es la única mujer entre 3 compañeros.	Sí	Posible
------	---------------	-------------------	--	---	--	----	---------

EL RIGOR DEL DESTINO

1985	Gerardo Vallejo	Argentina	Drama Ficción	Un niño y su madre regresan a Tucumán luego de los años de exilio en España. El reencuentro con el abuelo paterno permite al niño recuperar la historia de su padre, un abogado de los trabajadores explotados en los ingenios, que muere los días previos al	La madre aparece en cinco escenas, máx. Muy secundario, no hay mucho que sacar.	Sí.	No (solo de ejemplo)
------	-----------------	-----------	------------------	---	---	-----	-------------------------

				golpe de Estado de 1976, dejándole como legado un cuaderno con sus pensamientos sobre esos días. Recibido de manos de su abuelo, el niño lo lee y comprende el tiempo en que nació como un destino.			
LOS DÍAS DE JUNIO							
1985	Alberto Fischerman		Comedia	Un actor que estaba exiliado en razón del gobierno dictatorial, regresa a su país en la época de la Guerra de las Malvinas y se reencuentra con sus amigos.		No	
TANGOS: EL EXILIO DE GARDEL							
1986	Fernando Solanas		Drama Musical	Juan 1, un bandoneonista, intenta llevar a escena una "Tanguedia" (tango-comedia-tragedia), cuyo libro es enviado desde Buenos Aires por Juan 2, un amigo que resiste los años de la dictadura militar.	El film (muy premiado en festivales internacionales) marcó el retorno de Fernando Solanas a la Argentina, luego de su exilio en Francia. Según Eva, no puedo no tomar esta peli.	Sí	Sí
A DOS AGUAS							
1987	Carlos Olguín		Drama	Buenos Aires, noche de Navidad de 1983. Rey e Isabel, dos ex compañeros de facultad, se encuentran por azar en un restaurant. Hace quince años que no se ven. Isabel acaba de retornar del exilio; Rey quiere pasar la Nochebuena solo, lidiando con sus propios demonios. El casual encuentro con Isabel retrotrae a Rey a sus años en la facultad cuando estaba secretamente enamorado de Isabel. A dos aguas es una	Imagen de ella cuando vuelve. La mala madre. Esta muy buena para analizar, pero el moco es que toma su vuelta. Ella es coprotagonista.	Sí	Puede ser

				mirada a los años de fuego vividos bajo una brutal dictadura y la prisa de los argentinos de tratar de recuperar los años perdidos. Pero aún más importante es la pintura que el film hace del dolor de crecer en la orfandad, tanto física como espiritual.			
MADE IN ARGENTINA							
1987	Juan José Jusid		Drama	Exiliado en Nueva York durante una década, un matrimonio retorna a la Argentina de visita por unos días. En esta ciudad se reencuentra con el Negro y Yoli, hermano y cuñada de la mujer, quienes residen en Lanús.	La película (basada en la obra teatral "Made in Lanús", de Nelly Fernández Tiscornia) fue parcialmente rodada en Nueva York, se convirtió en un enorme éxito comercial y recibió numerosos premios en festivales Internacionales.	Sí	Sí
MIRTA, DE LINIERS A ESTAMBUL							
1987	Jorge Coscia y Guillermo Saura		Drama	Una joven culmina sus estudios en la Universidad en 1974 y viaja a Suecia con su pareja. En su difícil relación durante el exilio político, irá encontrando poco a poco un camino más personal. Descubrirá múltiples puntos de contacto y comunión de intereses.	"Siento que ha sido un largo viaje. No sé dónde comenzó este viaje". Tono melancólico. Ella intenta integrarse al país que la recibe. Su relación con los compañeros militantes argentinos no es la mejor. Distancia. Soledad. "Vos viniste acá para vivir conmigo. Y esta mierda de exilio la estamos viviendo juntos"	Sí	Sí
LA AMIGA							
1989	Jeanine Meerapfel		Drama	El foco está puesto en dos amigas de	Coproducción argentino-	Sí	Sí

				muchos años separadas por el exilio, provocado por la dictadura militar. Ambas se reencuentran durante los primeros años de la democracia y luchan por la justicia.	alemana. Compara a las amigas: una se queda buscando a su hijo, la otra se exilia. La construcción del “exiliado” en las personas que se quedaron. La realidad que ello implicaba.		
LORALDIA, EL TIEMPO DE LAS FLORES							
1990	Oskar Aizpeolea	Argentina		Juan vuelve del País Vasco (la tierra de sus abuelos paternos) a Colonia Barón, su pueblo natal en la provincia que toma el nombre de la región: La Pampa, luego del exilio al que lo confinó la última dictadura. Al regresar los recuerdos lo invaden a la manera de un álbum de fotografías cuyas imágenes se ponen en movimiento.		No (inconsegui-ble)	Posible
UN MURO DE SILENCIO							
1993	Lita Stantic		Drama	Una directora de cine inglesa llega a Buenos Aires para filmar la historia de la mujer de un desaparecido durante la dictadura militar y el rodaje reaviva dudas y miedos.			Puede ser
MONTONEROS, UNA HISTORIA							
1994	Andrés Di Tella		Documental	Ana, una exmontonera, evoca la experiencia de los años violentos de la Argentina en el movimiento montonero, con los ojos del presente y con los interrogantes que aún no ha podido responderse.		No	Puede ser

AMIGOMÍO							
1994	Alcides Chiesa y Jeanine Meerapfel	Argentina-Alemania	Ficción	Un militante político de la década del setenta huye de la Argentina con su pequeño hijo de ocho años, luego de que su esposa fuera desaparecida. Inician una larga travesía por Latinoamérica que los llevará hasta Ecuador.		No	
CORTÁZAR							
1994	Tristán Bauer	Argentina	Documental	Reconstrucción en clave poética de la obra y el pensamiento de Julio Cortázar a través de una sucesión de fragmentos de entrevistas al escritor argentino alternadas con la lectura de algunos de sus textos y escenas ficcionales alusivas. Frente a la irrupción del golpe de Estado y el gobierno de la Junta Militar que prohibió su entonces último libro, el autor declaró que su exilio, que había comenzado siendo personal y voluntario, se convertía en un exilio político. Tras el mismo, regresaría al país para reencontrarse con su añorada Buenos Aires.	No es una película que pueda servirme para el análisis, pero sería interesante realizar un visionado	No	No
CON EL ALMA							
1994	Gerardo Vallejo	Argentina	Ficción Drama	Un director de cine regresa desde el exilio a su Tucumán natal para filmar su próxima película, esperando reencontrarse con el pasado que no ha podido dejar atrás: su infancia, la lucha		No	Mmm

				sindical en los ingenios registrada entonces por su cámara y el amor por una maestra rural que eligió quedarse en el país. Una historia autobiográfica que evoca, en tono poético, diálogos imaginarios entre Martín Fierro y Don Quijote y entre el protagonista y sus seres queridos que ya no están.			
DESPÁBILATE AMOR							
1996	Eliseo Subiela	Argentina	Ficción	Un grupo de amigos que vivió su juventud en la década del 70 planea reunirse veinte años después. Durante la preparación del evento, el reencuentro de los protagonistas hace resurgir viejas historias y recuerdos de los momentos compartidos. Uno de ellos fue militante comunista durante su juventud y debió exiliarse cuando irrumpió el golpe militar del 76.		No	Puede ser
HISTORIAS BREVES II							
1996	Tatiana Mereñuk y Hernán Belón		Ficción 16 min.	Año 1976, la fiesta de cumpleaños de Paula es también la despedida, antes de emprender el exilio con sus padres, repartiendo sus juguetes entre sus amigos.	Exilio - Infancia		
VIDAS PRIVADAS							
2001	Fito Páez	Argentina España	Ficción Drama	Tras largo exilio, una mujer vuelve a Argentina por la enfermedad de su padre. Afloran allí los recuerdos de sus días en la Escuela de Mecánica de la		No	Puede ser

				Armada tras el golpe militar.			
LOS PASOS PERDIDOS							
2001	Manane Rodríguez	Argentina	Drama	El film cuenta la historia Mónica Erigaray (Visedo), una joven de 20 años que vive en España junto con sus padres Ernesto (Brandoni) e Inés (Velasco), quienes a su vez habían emigrado de Argentina cuando ella era niña. El drama se desencadena cuando llega Bruno Leardi (Luppi), y conecta a Mónica con su identidad real y el Terrorismo de Estado en Argentina.		No	No
EN AUSENCIA							
2002	Lucía Cedrón	Argentina Chile	Ficción - cortometraje	En el baño de su casa, María hace un test de embarazo. Durante los cinco minutos que lleva el resultado del test, ella recuerda su pasado reciente. Las imágenes de sus últimas horas en Argentina, el exilio, la espera, la violencia, se entremezclan con los primeros momentos pasados en el extranjero, con la esperanza de una vida nueva que comienza.	Muy interesante. Prestar atención.	No	Posible
HERMANAS							
2005	Julia Solomonoff	Argentina España Brasil	Drama	En 1984, dos hermanas (Natalia y Elena) vuelven a encontrarse en Texas después de nueve años sin verse, cuando comenzaba la dictadura militar llamada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Natalia, que debió huir al exilio en 1975 cuando su novio		No	No

				fue detenido desaparecido, encuentra en la casa de su hermana el manuscrito de una novela del padre que cuenta la historia de la familia durante los años de dictadura. Las hermanas deben entonces hablar y responder preguntas.			
--	--	--	--	---	--	--	--

MA FILLE/MI HIJA

2007	Enrique Stavron	Argentina	Ficción	Susana es una actriz argentina que se exilió en Francia durante la dictadura militar. Pero luego vuelve al país dejando a su hija de dos años, Isabel, en París. Veinticinco años más tarde, la joven decide viajar a Buenos Aires para reencontrarse con su madre.			
------	--------------------	-----------	---------	--	--	--	--

CORDERO DE DIOS

2008	Lucía Cedrón	Argentina Francia	Ficción Drama	En el contexto de la crisis económica posterior al 2001 una joven recibe el llamado de los secuestradores de su abuelo quienes le piden una elevada suma de dinero por su rescate. Para enfrentar la situación acude a su madre, que regresa de Francia donde reside desde su exilio en los años de la última dictadura. El reencuentro hará surgir una historia no sabida sobre la muerte de su padre, ligada al compromiso militante compartido por la pareja en aquella época.		No	Puede ser
------	--------------	----------------------	------------------	--	--	----	-----------

BERLÍN - BUENOS AIRES. LAS LÁGRIMAS DE MI MADRE

2008	Alejandro	Alemania	Drama	Nada puede ser igual		No	No
------	-----------	----------	-------	----------------------	--	----	----

	Cárdenas Amelio	Argentina		<p>después del exilio forzado. Todo lo que en un primer momento es fascinación, de la mano del monótono paso del tiempo se vuelve tragedia. Durante la dictadura militar argentina, un matrimonio con su pequeño hijo se ven forzados a exiliarse en Berlín. Allí comienzan otra vida, acotando al máximo los espacios de nostalgia. La película hace foco en la relación familiar y en los vínculos con los carismáticos personajes con quienes conviven en un inmenso loft. Con el transcurrir de los años las crisis se suscitan, los deseos se imponen, los engaños se evidencian y las ausencias se pagan. Con destellos mágicos y perfecta animación, se nos invita a acompañar esta historia de amor y desamor, adivinando desde lejos el parpadeo de las luces, detrás de las prohibidas fronteras de Buenos Aires.</p>			
EVA & LOLA							
2010	Sabrina Farji			<p>El padre de Eva (Celeste Cid) desapareció durante la última dictadura militar. Eva se entera de que los padres de su amiga Lola (Emme), con la que trabaja en el circo "Cabaret Punk", también desaparecieron y que, luego de nacer en un centro clandestino de</p>		No	No

				detención, Lola fue apropiada por extraños. Eva ayuda a su amiga para que ella pueda escoger entre vivir en la mentira o buscar la verdad.			
INFANCIA CLANDESTINA							
2011	Benjamín Ávila					Sí	No
YVONNE							
2018	Marina Rubino		Documental Biográfico	Un retrato posible de Yvonne Pierron, la monja francesa que fue compañera de Alice Domon y Léonie Duquet, detenidas-desaparecidas en la dictadura argentina, y que salvó su vida exiliándose en su propio país.		No	No