



Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios. El cine documental del exilio argentino

Javier Campo
Instituto de Investigaciones Gino Germani
javier.campo@conicet.gov.ar

Los debates políticos entre los años sesenta y los ochenta estuvieron cobijados bajo dos conceptos marco que polarizaron las posturas. Según Norbert Lechner en los sesenta es la revolución, constatada “la inviabilidad del modelo capitalista de desarrollo en América Latina y, en consecuencia, la ‘necesidad histórica’ de una ruptura revolucionaria” (1988: 23). Mientras que en los ochenta su equivalente articulador de las discusiones es la democracia, aunque no como problema sino como esperanza (1988: 24). Propongo aquí establecer un recorrido que articule el pasaje entre éstos dos polos de matrices identitarias relevando la bibliografía de referencia, para comentar simultáneamente las representaciones cinematográficas documentales argentinas del exilio (1976-1983), constituyentes y constituidas por las matrices narrativas revolucionarias y humanitarias/democráticas en su período de transición.

El carácter político-militante de un grupo de obras de la etapa inmediatamente anterior a la aquí tratada (1968-1976)¹ fue un antecedente para estas películas que recibieron el impacto de las modificaciones de la coyuntura argentina, rescatando el tono combativo, modificando sus operaciones formales de documentación y sosteniendo, en algunos casos, la radicalidad político-discursiva. Por otra parte, la condición del exilio sufrió cambios que anticiparon las narrativas humanitarias que se pondrán en funcionamiento (en el cine, la literatura y la historiografía nacional, por ejemplo) desde la transición democrática. Esos cambios en la condición del exilio tuvieron su correlato en el cine realizado en tales circunstancias. Cambios visibles cronológicamente desde los documentales de retórica militante de la primera etapa al registro de los pedidos internacionales por el resguardo de los derechos humanos en las postrimerías de la dictadura, pasando por las representaciones de sucesos históricos argentinos que produjeron series políticas legitimantes y reflexiones sobre la propia condición del exilio.

Estaban marcados. Luego del comprometido y decisivo paso a la lucha armada de las

¹ Se refiere comúnmente a este período por límites cinematográficos y políticos. En 1968 se estrenó una obra emblemática del cine militante argentino, *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), y en 1976 se produjo el golpe de estado que determinó la finalización de este tipo de producciones y la persecución a los implicados en las mismas.

organizaciones revolucionarias las cartas estaban echadas. Se podía vivir o morir. Y, en los casos que aquí nos tocan, para vivir fue necesario salir del país. Pablo Szir y Enrique Juárez (militantes de Montoneros) se quedaron y fueron asesinados. Raymundo Gleyzer fue secuestrado el 27 de mayo de 1976 y aún continúa desaparecido. Jorge Cedrón fue la excepción a la regla, no porque se haya quedado y salvado, sino porque salió del país pero murió en París en circunstancias todavía no esclarecidas.

Cine de la Base, grupo que fundara Gleyzer, partió rumbo a Perú en donde sus miembros realizaron *Las AAA son las tres armas* (1977), sobre la carta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar y luego algunos de ellos fueron a Italia para hacer *Persistir es vencer* (1978); Jorge Cedrón a Francia, donde realizó, con la colaboración de Juan Gelman, *Resistir* (1978), mediante una entrevista a Mario Firmenich y *Tango* (1979); Gerardo Vallejo a Panamá y poco después a España, donde filmó en el pueblo de sus abuelos *Reflexiones de un salvaje* (1978); Rodolfo Kuhn hizo en España dos films, uno de ficción (*El señor Galíndez*, 1983) y un documental (*Todo es ausencia*, 1984, sobre las Madres de Plaza de Mayo, los pedidos internacionales por el resguardo de los derechos humanos y la vuelta a la democracia); Jorge Denti, miembro del grupo Cine de la Base ya disuelto, haría una indagación sobre los motivos de la guerra y la lucha política de los ex combatientes de Malvinas (*Malvinas, historia de traiciones*, 1983); otros realizadores en el exilio hicieron producciones reflexivas y testimoniales sobre la realidad argentina como *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, Cuba, 1977)² y *Esta voz... entre muchas* (Humberto Ríos, México, 1979). Por último, Carlos Echeverría, quién no estaba exiliado sino estudiando cine en Alemania, acompañó en su regreso al país a Osvaldo Bayer a fines de 1983, cuando la Argentina se encontraba convulsionada por las primeras elecciones libres en diez años, el film en cuestión fue *Cuarentena, exilio y regreso*.

Los estudios que se dedicaron a indagar el cine de intervención política de los años sesenta y setenta no abordaron a los films que se enmarcaron en la misma línea desde el exilio y, por lo tanto, se ciñeron a las representaciones cinematográfico-políticas anteriores a 1976 (Tal, 2005; Getino y Velleggia, 2002; Sartora y Rival, 2007; Mestman, 1995). En cuanto a los trabajos que repasaron la trayectoria de cineastas militantes (Peña y Vallina, 2000; Peña, 2003), se concentraron en la descripción de las actividades de los mismos y no en el análisis de las películas. Inclusive las historias del cine argentino que se dedicaron exclusivamente al período 1976-1983 sólo se encargaron de las producciones hechas en la Argentina, mencionando únicamente los títulos de

² *Las vacas sagradas* aún no ha podido ser recuperada, figura en el catálogo de la Cinemateca del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC) pero hasta la fecha de cierre de entrega de esta ponencia no se ha podido visionar ni obtener una copia. Por tal motivo este film sólo será mencionado en este trabajo.

algunos films de argentinos en el extranjero³. A diferencia de lo que podría señalar el estado de los estudios sobre el cine político argentino, hubo un cine del exilio que, aunque disperso, intentó testimoniar sobre las condiciones sociales y políticas argentinas para influir como un actor político más.

La matriz revolucionaria

La matriz de pensamiento que se gesta desde mediados de los sesenta en la intelectualidad y juventud contiene múltiples elementos recurrentes en la historia argentina que interrelacionados se enmarcan en “el paradigma amigo/enemigo, el código binario que impregna la cultura política argentina en ese período”, un marco que entiende a las disputas políticas menos como negociación que como guerra (Ollier, 2009: 16). La radicalización ideológica puesta en marcha, según María Matilde Ollier, desde fines de los sesenta gracias a las rebeliones críticas y violentas (los diversos “azos”: Cordobazo, Rosariazo, Tucumanazo, Viborazo, etc.) extienden la creencia “en la violencia como único camino de resolución de los conflictos y del cambio social” (2009: 19). “El mito de la acción armada –según Ana Longoni–, la violencia, como ‘único camino’” se hace fuerte y director (2007: 169). Por otra parte, y como destaca Hugo Vezzetti, entre 1969 y 1973 en la sociedad “crece la aceptación de las acciones de la guerrilla” (2009: 62).

El pasaje a la radicalización política de masas de jóvenes se produce cuando deciden ingresar a la izquierda revolucionaria, las organizaciones político militares como Montoneros, el Ejército Revolucionario del Pueblo, las Fuerzas Armadas Peronistas o las Fuerzas Armadas Revolucionarias, entre otras. Ollier destaca que “ingresar a una organización política les permite salvar la brecha existente entre la creencia en la revolución social (radicalización ideológica) y la acción militante propia de un partido revolucionario (radicalización política)” (2009: 19). De la consideración de la violencia como solución a la asunción de la violencia como camino personal, la conexión entre lo público y lo privado. A propósito de ello Ollier destaca una “doble subordinación”, de lo privado a lo político y de lo político a lo militar –algo ya profundizado por, entre otros, Pilar Calveiro⁴–. Subordinación que transformó en militares a los miembros de la izquierda revolucionaria que eran intelectuales, artistas y profesionales. Ejemplo de ello en el campo del cine son los casos de los

³ Los libros en cuestión son: *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983* de Fernando Varea (Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2006), *Cine y dictadura* de María Paulinelli (comp., Comunic-arte editorial, Córdoba, 2006) y *Cine y dictadura. La censura al desnudo* de Judith Gociol y Hernán Invernizzi (Capital Intelectual, Buenos Aires, 2006).

⁴ En *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2001 y *Política y/o violencia*, Buenos Aires, Norma, 2005.

directores Pablo Szir y Enrique Juárez,⁵ quienes dejaron de filmar y pasaron a formar parte activa de Montoneros, empuñaron las armas, fueron secuestrados y desaparecidos.

Predicar con el ejemplo es la premisa que lleva de la defensa de ideas radicales a las acciones radicales, debido a que la razón está del lado de la izquierda revolucionaria. Aunque no se trató de una razón establecida de forma arbitraria o antojadiza, sino basada en la teoría del foco revolucionario. En dicha teoría, nutrida por los aportes teóricos y prácticos de Ernesto Guevara, las condiciones objetivas se consideran dadas, la miseria latinoamericana y la dependencia de sus países es un motivo más que suficiente para fundamentar la necesidad de un cambio revolucionario. Esas condiciones son puestas en imágenes en las primeras secuencias de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1968), *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), entre otros films que retroalimentaron a la matriz revolucionaria. Con respecto a las condiciones subjetivas, para Longoni, “las crea el foco a través de la acción. El foquismo guevarista [...] combinó un extremo voluntarismo y un gran subjetivismo” (2007: 173-174). El camino de la acción a la teoría decanta en una “pura práctica fundante” de las acciones político revolucionarias, afirmándose en una identidad “antes que en un programa”, destaca Hugo Vezzetti (2009: 173). Precisamente para Vezzetti hay una obra que “resumía ese nuevo humor revolucionario en el peronismo, *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, incluía un largo plano del cadáver yacente del Che, en una imagen que, como es sabido, ha sido asociada a la extensa iconografía de Cristo” (2009: 173). En el film se destaca a la violencia como fundamento de la lucha revolucionaria, signo de los tiempos gracias a la obra base sobre la que se asienta, *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon (1961). El ejemplo sacrificial⁶ ya estaba presente en la obra del médico martinicano, la redención será sólo por la violencia. Este mandato mesiánico también es advertido por Longoni cuando rescata una carta de un militante en la que se afirma que “Caito, como Jesucristo, murió para que vivamos” (2007: 189).

Jorge Cedrón fue uno de los realizadores militantes más activos en el exilio. Luego de partir de

⁵ El último film de Juárez fue *Ya es tiempo de violencia* (1969), mientras que Szir dejó inconcluso el largometraje *Los Velázquez*, basado en el libro de Roberto Carri (*Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*), luego de filmar intermitentemente entre 1971 y 1973.

⁶ Según Vezzetti, “el ejemplo personal y la moral del sacrificio absoluto arrasan con la razón política” (2009: 139). No considero que necesariamente eso haya sido así para el conjunto de los militantes, la razón política se aplica en el análisis de las condiciones objetivas para la acción revolucionaria violenta que conlleva la intención de ser ejemplificadora.

la Argentina fue citado por Juan Gelman para reunirse con Mario Firmenich (jefe de Montoneros en el exilio), el objetivo era que registrara el discurso de éste para favorecer la difusión de la “Contraofensiva” que por entonces digitaba la cúpula de Montoneros desde el exilio (Peña, 2003). Aceptó la propuesta pero le imprimió su sello personal al film, incluyendo material de archivo. El resultado: la conducción de Montoneros se opuso a la finalización de la película, pero Cedrón la terminó igual. En 1978, *Resistir* tuvo su edición final, y en la misma el director “ajustó cuentas a su manera con los cortes que había tenido que hacer a *Operación Masacre* [...], Cedrón se las arregló para introducir los textos y las tomas cortadas de su otro film” (Peña, 2003: 151). Para resguardar su identidad firmó con el seudónimo Julián Calinki.

El corto realizado por integrantes del grupo Cine de la Base en el exilio peruano comienza con una escena de ficción, se trata del allanamiento ilegal de una casa en la cual golpean a una mujer y revuelven todo. No encuentran nada pero se la llevan. Sólo imágenes pero muchas palabras. En el momento en que se estaba filmando esta película (1977) ocurría lo mismo en muchos puntos de la Argentina. Tras la desaparición de Raymundo Gleyzer, integrantes de Cine de la Base se volvieron a congregarse en Lima, Perú. Por iniciativa de Jorge Denti realizaron *Las AAA son las tres armas*. El film constaba de la lectura de la carta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar, ilustrada con imágenes de archivo y escenas de ficción. Les ocurrió lo que a Cedrón, tuvieron algunos “roces” con las “conducciones”. Nerio Barberis recuerda el suceso acaecido tras el montaje final: “Como Walsh era montonero, los Montoneros nos decían que no teníamos ninguna autoridad para usar un texto suyo. Por su parte, el PRT nos planteó por qué usábamos un texto de Walsh, que no era del PRT. Y nosotros les dijimos a todos ‘váyanse a la puta que los parió’ e hicimos la película, que luego se adjudicaron como propia tanto los Montoneros como el PRT” (en Peña y Vallina, 2000: 243).

Persistir es vencer (Cine de la Base, 1978) comienza con una (falsa) marca espacial común a este conjunto de películas militantes realizadas en el exilio. Enrique Gorriarán Merlo anuncia, en campo y de frente, que procederán a desarrollar su visión sobre la situación política argentina y de su partido “enterados de la presencia de periodistas extranjeros en el país”. La voluntad de remarcar que están hablando desde la Argentina justamente nos hace ver, a la distancia, lo contrario: ese subrayado discursivo indica que están en el extranjero. Esto es extensible a *Resistir* y *Las AAA son las tres armas*, como veremos más adelante los relatos se encuentran sobreactuados y los símbolos de “lo argentino” están colocados deliberadamente para “demostrar” que en algún lugar de la Argentina se está filmando ese testimonio y que, por lo tanto, la resistencia interna al régimen sigue firme. El corto fue realizado por Alvaro Melián y Jorge Giannoni en Roma (Italia) entre mediados y

finis de 1977, espacio y tiempo en que se encontraban Enrique Gorriarán Merlo y Luis Mattini. Como contraparte de *Resistir*⁷, Melián y Giannoni registran el relato de Gorriarán Merlo y Mattini produciendo un film militante como los de principios de los setenta, haciendo uso del material de archivo que, apelando a la misma estrategia discursiva manipuladora, se presenta, en algunos casos, como una (falsa) referencia filmica de movilizaciones realizadas durante la dictadura.

La matriz revolucionaria para el análisis de la sociedad y su accionar sobre ella “ha durado lo que duraron las organizaciones y la cultura –dice Vezzetti–, el sistema de creencias, que sostenían esa estrategia” (2009: 138). Esa configuración política y subjetiva fue “desmantelada” para dar paso a “una nueva era” que dejó de entender a la política como guerra para comprenderla como negociación (Vezzetti, 2009: 127-138). La comprensión de la democracia constitucional fue modificándose ya desde el segundo período del exilio (desde 1978, aproximadamente) para los ex militantes revolucionarios. Un nuevo sistema de creencias será puesto en marcha.

Pasaje a la Polis

Luego del golpe de Estado, el escape del terror y la certificación de que la dictadura no iba a durar poco se producen revisiones ideológicas que marcarán a las identidades de los actores. Lechner, analizando de forma general el caso de los intelectuales latinoamericanos, advierte que hay una “revisión biográfica [...] que fomenta una apreciación diferente de los procedimientos democrático-formales” (1988: 29). Los intelectuales habían considerado en el período anterior a la democracia como instrumento “burgués” manipulable, sólo funcional a los fines de los poderes imperiales constituidos. La revalorización de la democracia se da por la necesidad “indispensable de instaurar ‘reglas de juego’” (Lechner, 1988: 29). Y es justamente en el exilio cuando se da, según el mismo Lechner, una circulación internacional de los intelectuales que les permite conocer y debatir experiencias democráticas no revolucionarias, pero tampoco opresivas o autoritarias sino tendientes al establecimiento de políticas públicas igualitarias. La crisis de la fe revolucionaria encontró a los exiliados con otras experiencias que conllevarán un proceso de revisión ideológica crítica, como asimismo de producción de reflexiones tendientes a la tolerancia política.

Según Cecilia Lesgart la revalorización de la democracia política resultó una “innovación conceptual” no exenta de “desgarramientos personales”, transformaciones identitarias traumáticas

⁷ Es interesante remarcar la relación fonética en los títulos de ambos films, teniendo en cuenta que el documental de Cedrón se iba a llamar *Resistir es vencer* (Peña, 2003) y que es probable que Cedrón se encontrara en Roma cuando se realizó *Persistir es vencer* las casualidades no pueden ser tomadas sino, al menos, como sugestivas.

(2004: 171). En el exilio, precisamente en el mexicano estudiado por la autora, se producirá un doble movimiento: de acercamiento al vocabulario de un enemigo político poco tiempo antes combatido, el liberalismo; y de “desmontaje del vocabulario marxista [...] que condujo desde el economicismo y los conflictos de clase a la revalorización de una instancia específicamente política, del Estado a la sociedad civil, de la revolución hacia la transición y desde el socialismo hacia la democracia política” (2004: 172-189). Para Lesgart no se trata de un abandono definitivo del par dicotómico amigo/enemigo, sino de una matización de sus contrastes, es decir, se comienza a hacer posible la construcción de “otra visión del mundo –democrática– que va a conservar muchos rasgos de la lucha oposicional que le dio origen” (2004: 178). No se trata, como pareciese en un recorrido superficial por los textos y testimonios, de un pasaje absoluto de la consideración de la política como guerra a la política como debate tolerante sin preconcepciones ideológicas. La consideración de la democracia sostuvo por parte de los intelectuales la posibilidad del disenso pero, al mismo tiempo, la intransigencia de ciertos principios que el sistema político debía aceptar como establecidos. El respeto del estado de derecho como el fundamental.

En 1979 Jorge Cedrón acusó el golpe y realizó *Tango*⁸, una obra personal en la que fundió la historia del tango con la de la política nacional. Su interpretación de la historia argentina propone una lectura legítima de los sucesos políticos ocurridos a lo largo del siglo XX, para elaborar una explicación que brinde un lugar destacado a los proyectos populares en contraposición con los del complejo cívico-militar. En este film Cedrón no ubica explícitamente el espacio de producción en Francia, aunque el relato *over* es en francés⁹, y no pretende instigar a la resistencia o la lucha contra los poderes hegemónicos en la Argentina, sino brindar una reflexión más templada sobre los sucesos políticos argentinos más relevantes del siglo XX y de la historia del tango.

En 1978 Gerardo Vallejo realizó en España *Reflexiones de un salvaje*, y esa fue su manera de ajustar cuentas con su pasado. Destacar algunas características de la filmografía y las ideas del director, anteriores y posteriores a 1978, puede aportarnos algunos tópicos significativos para leer *Reflexiones...*: Vallejo nunca se acotó a un contexto histórico específicamente determinado, nunca se manifestó a favor de la lucha armada (aunque sí representó esa “opción” en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, 1971) y siempre incluyó numerosas secuencias de ficción en sus documentales, algunas de relevancia crucial para el argumento.

⁸ Mencionada como *Gotán* en algunas referencias. Aquí nos remitimos al título que aparece en el mismo film.

⁹ Inclusive esa voz ancla algunas descripciones refiriéndose al espacio de enunciación como la Argentina y algunos testimonios se refieren a sucesos acaecidos en el país mediante marcas deícticas (“aquí” o “en este lugar”).

En primer lugar, las motivaciones del film de Vallejo son expuestas por él mismo: “Comprender que mi destierro no había comenzado conmigo mismo, sino mucho antes, con aquel abuelo pastor (...) que decidió escapar de la miseria hacia América” (Vallejo, 1984: 220). Su “reflexión” está, por lo tanto, enmarcada en una visión que propone ligar todos los exilios como uno mismo. Quizás por ello, en segundo lugar, este sea el motivo de la ausencia de referencias sobre la situación política argentina contemporánea al rodaje y a los conflictos previos al golpe militar. A Vallejo no le interesa reflexionar sobre Perón, Videla, la violencia política y la resistencia en el exilio; sino, en términos generales y casi metafísicos, sobre la condición del exiliado hurgando en su propia historia familiar de destierros.

Un papel importantísimo de los militantes en el exilio es el que los lleva a ser activos protagonistas de las denuncias en favor del respeto por los derechos humanos,

“se presenta entonces –según Ollier– la gran paradoja de la relación entre violencia y política en la Argentina contemporánea. Derrotada por la fuerza militar, la izquierda revolucionaria vuelve simbólicamente a la escena política como víctima central de la represión [...] Es decir, el actor que había pujado por la transformación violenta de la sociedad vuelve al escenario nacional reclamando su lugar como sujeto de derechos humanos, y se constituye en la impugnación más contundente a la violencia del régimen” (2009: 170).¹⁰

El exilio presiona. La nueva matriz humanitaria

Los ex miembros de la izquierda revolucionaria cumplieron un “papel central” en el exilio, según Ollier (2009: 172), debido a que vincularon al movimiento local de denuncia por los Derechos Humanos con los organismos internacionales y los grupos de presión. Si en un primer momento la “solución del exilio” funcionó, como apunta Silvina Jensen, como “válvula de descompresión política en un contexto de represión masiva, planificada y sistemática” (2011: 3), luego de 1977 (año en que se produce la conformación de las Madres de Plaza de Mayo y se publican las primeras solicitadas reclamando por los desaparecidos) los exiliados comenzaron a presionar al régimen haciendo visibles sus denuncias gracias a organismos internacionales de relativo poder, como

¹⁰ Subiendo un poco la apuesta al final del libro Ollier emite una consideración con la que no puedo estar de acuerdo: “transformados en sujetos de derechos humanos, lograron su revancha sobre las Fuerzas Armadas” (2009: 276). Todos somos sujetos de derechos humanos y no debemos transformarnos en ello y, por otra parte, avanzar en un discurso de la revancha (que es falso de por sí porque las identidades políticas van mutando con el tiempo, argumento central de la misma autora por otra parte) favorece la concepción de dos bandos enfrentados y en medio un pueblo indefenso, la teoría de los dos demonios demostradamente una y mil veces errada.

Uno de los factores que se repiten en los relatos de las experiencias de los exiliados es el “miedo fundado”. La mayoría no había pasado por el secuestro, la cárcel o había recibido amenazas (aunque sí su círculo íntimo, de militancia o familiar). “Pero todos quienes tomaron la decisión de exiliarse tenían ‘temores fundados’ de que esa violencia podría convertirlos en ‘detenidos-desaparecidos’” (Yankelevich, 2007: 215). Aún así, paradójicamente, muchos exiliados que no habían tenido una participación política activa en la Argentina la tuvieron en los países de acogida. Para muchos “asumir el lugar de ‘resistente’ permitía reconstituirse a partir de identificadores positivos y afrontar la nueva realidad”, destaca Marina Franco (2010: 314). Esa voluntad permea los testimonios de *Esta voz... entre muchas*, un film de Humberto Ríos realizado en la ciudad de México en 1979. Allí los exiliados brindan su testimonio de denuncia dentro de los marcos de lo decible para la nueva matriz humanitaria: sin mencionar a las agrupaciones políticas armadas, sin historizar la trayectoria política de los miembros de la izquierda revolucionaria y dirigiendo el discurso hacia la defensa de los derechos humanos en pos de la transición hacia un Estado de Derecho. De todas maneras, esta figura de la resistencia (así como el film de Ríos) “durante las tres primeras décadas de la post-dictadura fue rápidamente olvidada” (Franco, 2010: 315), aunque este relato no estuviese en tensión con los nuevos discursos y hubiese sido producido bajo el amparo de la matriz humanitaria. Franco destaca que ese “olvido” en democracia del papel político activo de los exiliados se debió “probablemente por sus connotaciones políticas en un contexto que estaba impregnado por la despolitización del pasado y de los sobrevivientes de la violencia” (2010: 215).

En las imágenes de *Esta voz... entre muchas* se alternan los testimonios tensos con las imágenes de recorridas por organizaciones que agrupaban a los exiliados como el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA), allí se ve a los recién llegados de la Argentina que están instalados provisoriamente en los pasillos con colchones y unas pocas pertenencias. Entre esas imágenes se debe destacar la gran cantidad de niños que aparecen no sólo con sus padres sino también jugando entre ellos en planos independientes. Salvo para representar la miseria, las imágenes de niños no habían formado parte de documentales políticos, la denuncia de las violaciones a los derechos humanos adquiere una fuerza singular cuando se los coloca a ellos como víctimas de la dictadura. El lema del comienzo legitima los procedimientos de este conjunto de films que apelaron a narrativas humanitarias: “Cada voz que se alce puede salvar una vida en la Argentina”. *Esta voz... entre muchas* se produjo para fomentar la campaña de reclamo internacional por los desaparecidos. En ese sentido será única, ya que las películas que se harán posteriormente no estarán ya en ese

estadio sino en el de la recolección de testimonios en favor del enjuiciamiento de los responsables.

Aunque tardó en tomar visibilidad la figura del exiliado como víctima del terrorismo de Estado, “se ha transformado en la *narración hegemónica* sobre el tema en el campo de la memoria antidictatorial” en el siglo XXI, afirma Franco (2010: 312-313). Y más recientemente comienza a ser aceptado, a fuerza de los estudios que tuvieron difusión en los últimos años¹¹ el hecho de que las “víctimas” pueden haber sido “activas”, “reconocidos como actores y sujetos de sus propias narrativas e historias” para “devolverles un lugar en la historia de nuestro pasado reciente” (Franco, 2010: 318). El exilio fue una estrategia política más para escapar del terror. Reconocer ello no significa otorgar crédito a las versiones reaccionarias sobre el mismo que pretenden ubicar a los exiliados como “terroristas” o, desde otra visión, como “traidores”.

Representaciones del retorno

Seguramente de los exiliados que regresaron a los que se otorgó mayor interés y visibilidad pública fue a los personajes de la cultura y las artes. Así lo confirma, luego de un relevamiento, Jensen: “Mientras miles de exiliados anónimos regresaban al país por sus propios medios y a cuentagotas, la prensa daba cuenta del destierro en las historias [...] de mujeres y hombres de la cultura que retornaban preferentemente de México y España” (2008: 7). Los que regresaban eran, en ese sentido, los que podían seguir contribuyendo a la cultura nacional, pero también (y eso también es destacado por Jensen en su recorrido por las notas de prensa de la transición) eran los jefes de las organizaciones guerrilleras que podrían guardar aún intenciones “subversivas”. Diferenciación entre los exiliados, bienvenidos únicamente unos.

A propósito resulta interesante citar el caso de dos realizadores cinematográficos retornados que tuvieron caminos divergentes, aunque ambos entre el arte y la política. A su regreso al país Rodolfo Kuhn fue requerido reiteradamente por la prensa y Jorge Denti no.¹² Kuhn había sido una figura clave de la Generación del Sesenta, conformada por jóvenes directores que por fuera de la industria del cine produjeron films reflexivos bajo nuevos conceptos estéticos en línea con los nuevos cines europeos (*Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *Cinema Nuovo*). Pero, al mismo tiempo había tenido una

¹¹ Me refiero sobre todo a los libros de divulgación no exclusivamente académica publicados recientemente por Silvina Jensen –*Los exiliados*, Buenos Aires: Sudamericana, 2010–; Marina Franco –*El exilio*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008– y Pablo Yankelevich –*Ráfagas de un exilio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010–.

¹² Las notas a y reseñas sobre el regreso de Kuhn relevadas fueron: “Regresó Rodolfo Kuhn”, *Diario Popular*, 11 de agosto de 1984; “Rodolfo Kuhn y su obstinación por realizar ‘El señor Galíndez’”, *diario La Nación*, 15 de agosto de 1984; “Rodolfo Kuhn en Argentina: El señor Galíndez y madres de Plaza de Mayo”, *diario Clarín*, 12 de agosto de 1984; “Rodolfo Kuhn regresa de la mano del Señor Galíndez”, *diario La voz*, 27 de julio de 1984.

actividad cinematográfico política comprometida, realizó uno de los cortos que formaron parte de *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* y conformó grupos de discusión sobre el cine nacional en que la política era el tema recurrente. Luego de su salida de la Argentina filmó en España *El señor Galíndez* (1983), una ficción basada en la obra homónima de Eduardo Pavlovsky que pone en escena la tortura y un documental sobre las Madres de Plaza de Mayo y sus pedidos internacionales de denuncia por los Derechos Humanos denominado *Todo es ausencia* (1984). Una figura reconocida del ámbito intelectual y artístico que no se mantuvo esquiva a proyectos filmico políticos, pero que sin embargo no militó en agrupaciones políticas ni tuvo expresiones ideológicas absolutamente definidas –probablemente por ello fuese bien recibido y publicitado su regreso–.

La narrativa humanitaria se fortalece en *Todo es ausencia*, no hay partidos ni ideologías políticas definidas sino una lucha en favor de conocer el destino de los desaparecidos, encarada mediante una denuncia que hace hincapié en los seres humanos más allá de sus ideas políticas. La estrategia que ya había comenzado a extenderse en el exilio para obtener la atención de la opinión pública mundial sobre la cuestión de los desaparecidos (Franco, 2008) y que luego sería retomada con el regreso de la democracia y los juicios a las Juntas (Crenzel, 2008), aparecía en este film como un factor fundamental para el reclamo humanitario. Los desaparecidos eran, ante todo, ciudadanos argentinos y sus actividades políticas resultaba conveniente, por una estrategia judicial-social, mantenerlas ocultas.

Por otra parte, Denti había comenzado su carrera cinematográfica un poco después ligado a un grupo de realización militante, Cine de la Base, relacionado con una organización revolucionaria, el Partido Revolucionario de los Trabajadores-ERP. En su exilio siguió vinculado a proyectos revolucionarios, realizó en 1977 en Perú con Cine de la Base (cuando ya había sido secuestrado Raymundo Gleyzer, fundador y figura emblemática del grupo) *Las AAA son las tres armas*, film basado en la carta póstuma de Rodolfo Walsh a la Junta Militar, y luego se radicó en Nicaragua, mismo destino de otros militantes del PRT-ERP, para trabajar en la realización de documentales para el gobierno de la Revolución Sandinista. En México produjo una película sobre la guerra de Malvinas que, realizada desde esa zona delicada en la que se pararon muchos exiliados criticaba al régimen militar pero a la vez defendía una antigua causa nacional antiimperialista, pretendió abrir un debate que luego de 1983 se encontraría vedado. *Malvinas, historia de traiciones* (1983) tuvo muy poca difusión en la Argentina. Denti era menos conocido que Kuhn para la prensa, pero ya tenía una trayectoria cinematográfica destacable. Su militancia política era indisimulable en una reseña o una entrevista; comprometido como Kuhn, pero con un pasado revolucionario

políticamente censurable en el momento de la transición democrática. El regreso de Denti pasó inadvertido.

En su estudio sobre *Tangos. El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986) Jensen destaca que “la película con la que Solanas regresó al país puede ser considerada un film fundacional del imaginario colectivo sobre el exilio” (2005: 172). La autora afirma que en el film el conjunto de núcleos y ejes problemáticos comunes de las vivencias del exilio fueron condensados y funciona como una suerte de obra magna sobre el exilio. Si *Tangos...* tuviese un equivalente en el cine documental seguramente ese sería *Cuarentena. Exilio y regreso* (1983) de Carlos Echeverría. El joven director, que estaba estudiando cine en Munich, acompaña a Osvaldo Bayer en su retorno a la Argentina pocos días antes de las elecciones de octubre de 1983 y, haciendo uso de un estilo observacional,¹³ registra al historiador y periodista en su recorrido por la redacción del diario *Clarín*, la plaza de Mayo –adonde asiste a la marcha de las Madres y se encuentra con Hebe de Bonafini y Adolfo Pérez Esquivel, entre otros–, un bar en que dialoga con Osvaldo Soriano y las mesas de los comités de campaña colocadas en Florida y Lavalle, entre otros lugares reconocibles de una Buenos Aires agitada.

Tangos..., así como *Cuarentena...*, “manifiesta su apuesta por la democracia, la tolerancia, la lucha por los derechos humanos” (Jensen, 2005: 197). Al mismo tiempo este retorno “es visto como el inequívoco fracaso de los militares”, que habían “triunfado” momentáneamente cuando se produjo el exilio de millares de personas (Jensen, 2005: 185). Aunque para el caso de Echeverría y su film sea necesario destacar algunas diferencias con Solanas. El director que regresa de Alemania está estudiando allí y no ha sido un exiliado, su protagonista (Bayer) no era militante de ninguna agrupación política aunque fue perseguido y su libro *Los vengadores de la Patagonia trágica* fue censurado. Mientras que Solanas sí había salido del país como exiliado, y había codirigido un grupo de cine militante (Cine Liberación) de relaciones fuertes con el Movimiento Peronista.¹⁴ Es decir que, si bien ambos films comparten sus esperanzas en la democracia y en el respeto por los

¹³ La modalidad de observación se caracteriza porque el equipo realizador trata de pasar desapercibido siguiendo las acciones sin intervenir ni interactuar con los protagonistas. Tuvo su escuela cinematográfica más representativa en el Cine Directo norteamericano. *Primary* (1960) y *Crisis* (1963) realizadas por Robert Drew, Richard Leacock, Don A. Pennebaker y Albert Maysles fueron las dos obras más importantes del movimiento. Frederick Wiseman, Raymond Depardon, Johan Van der Keuken y Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, éstos últimos para el caso argentino, fueron los realizadores más reconocidos que apelaron a procedimientos del documental de observación. Para más información véase mi artículo: “El arte de la observación. Algunos documentales latinoamericanos recientes”, revista *Cine Documental*, n° 1, disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_01.html

¹⁴ Tan es así que la serie de reportajes a Juan Domingo Perón, *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *Perón, la revolución justicialista*, ambos de 1971, fueron financiados por aportes partidarios y sindicales peronistas.

derechos humanos en esta nueva era, las trayectorias de sus hacedores no fueron idénticas.

Cuarentena. Exilio y regreso documenta el desexilio y el retorno de la democracia a través de la mirada un tanto extrañada de Bayer, el exiliado que todavía mira a su tierra como un extranjero. Por otra parte, este film está enmarcado definitivamente en la matriz humanitaria. Las historias de la militancia violenta no son recuperadas en ningún momento, el discurso que domina es el de la narrativa de la transición y la militancia en favor de conocer el destino de los desaparecidos para enjuiciar a los responsables que se había echado a andar desde el exilio. El que ya estaba en *Esta voz... entre muchas* (H. Ríos, 1979), en donde se recogían los testimonios de las historias del terror de los exiliados agrupados en el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA) de México sin historizar la trayectoria o la ideología política de los exiliados y desaparecidos.¹⁵ Asimismo *Todo es ausencia* (1983), del mencionado Rodolfo Kuhn, se inscribía dentro de la misma matriz de pensamiento y reproducía las mismas narrativas sobre la represión estatal. Tampoco el poco aludido Jorge Denti escapó de la misma lógica humanitaria en *Malvinas, historia de traiciones* (1983), aunque monta algunos testimonios de jóvenes soldados rebelados, que reclaman al gobierno militar por haberlos mandado a morir, no recupera las coordenadas revolucionarias de los films que había realizado pocos años antes.¹⁶

Los cineastas, así como otros artistas o profesionales de la cultura, que salieron al exilio en 1976 no miraron ajenos el cambio identitario producido gracias al cimbronazo que significó la salida forzada del país. Hicieron el recorrido de formarse en y ser representantes de una matriz revolucionaria de entender lo público, lo privado y lo político a la crisis de esa cosmovisión que se demostró no tan sólida luego de la instauración de la dictadura, que devino en la revisión de las certezas de antaño y en los nuevos aprendizajes que decantaron en la elaboración de narrativas humanitarias. La repolitización de los caminos del exilio tomó la vía de la denuncia del régimen militar por inconstitucional y terrorista. En pocos años, pero no pocos debates, los miembros o simpatizantes de la izquierda revolucionaria (sea aquellos que llegaron a la radicalización ideológica, los que fueron un poco más y avanzaron hasta la radicalización política o aquellos que sin estar de acuerdo con la violencia defendían la necesidad de un cambio revolucionario) se encontraron con la necesidad de recalibrar sus brújulas. Y los cineastas, como parte de ese enorme y

¹⁵ Pero, a diferencia del film de Ríos, en *Cuarentena...* no presta su palabra ningún ex miembro de la izquierda revolucionaria.

¹⁶ Para un análisis del cine argentino realizado en el exilio véase mi artículo “Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen II. (1969-2009)*, Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2011.

heterogéneo grupo, reflexionaron, discutieron y produjeron films en los que las certezas revolucionarias se licuaron en pos de presentar films para una nueva era democrática.

BIBLIOGRAFÍA

Franco, Marina (2010): “Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino”, en: Bohoslavsky, Ernesto; Marina Franco, Mariana Iglesias y Daniel Lvovich (comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Buenos Aires, Prometeo, vol. II.

Jensen, Silvina (2005): “Del viaje no deseado al viaje de retorno. Representaciones del exilio en Libro de navíos y borrascas y Tangos. El exilio de Gardel”, en Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI.

Jensen, Silvina (2008): “¿Por qué sigue siendo políticamente incorrecto hablar de exilio? La dificultosa inscripción del exilio en las memorias del pasado reciente argentino (1983-2007)”, en: *Páginas*. Revista Digital de la Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, nº 1, año I, mayo-agosto 2008, pp. 131-148. En: www.revistapaginas.com.ar

Jensen, Silvina (2011): “Exilio e Historia Reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción”, en: *Aletheia*, vol 1, nº 2, mayo.

Lechner, Norbert (1988): *Los patios interiores de la democracia*, Santiago de Chile, FLACSO.

Lesgart, Cecilia (2004): “Itinerarios hacia la democracia. Una tendencia de la izquierda intelectual argentina en el exilio mexicano”, en: Devoto, Fernando y Nora Pagano (edits), *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*, Buenos Aires, Biblos.

Longoni, Ana (2007): *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma.

Mestman, Mariano (1995), “Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política”, en *Causas y Azares*, Nº 2 , Buenos Aires.

Ollier, María Matilde (2009): *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

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

Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2000), *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds., 2007), *Imágenes de lo real*, Buenos Aires, Librería.

Tal, Tzvi (2005), *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere.

Vezzetti, Hugo (2009): *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Yankelevich, Pablo (2007): “Exilio y dictadura”, en: Lida, Clara, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (comps.), *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, México, El Colegio de México.