

# **Stony Brook University**



OFFICIAL COPY

**The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.**

**© All Rights Reserved by Author.**

**La Poética Material del Exilio en el Cine Latinoamericano y Español**

A Dissertation Presented

by

**Paulina Froemel**

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

**August 2010**

**Stony Brook University**

The Graduate School

**Paulina Froemel**

We, the dissertation committee for the above candidate for the  
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend  
acceptance of this dissertation.

**Kathleen Vernon – Dissertation Advisor**  
**Associate Professor, Hispanic Languages and Literature**

**Adrián Pérez-Melgosa – Chairperson of Defense**  
**Assistant Professor, Hispanic Languages and Literature**

**Paul Firbas – Committee Member**  
**Associate Professor, Hispanic Languages and Literature**

**Marvin D’Lugo – Outside Reader**  
**Professor, Foreign Languages & Literatures and Screen Studies,**  
**Clark University**

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin  
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

**La Poética Material del Exilio en el Cine Latinoamericano y Español**

by

**Paulina Froemel**

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

**2010**

This dissertation is the result of a study of selected Latin American and Spanish films that deal with the topic of exile. Following a thematic and stylistic criterion closely related to Hamid Naficy's notion of "accented cinema," I analyze how certain characteristics of exile--its "material poetics"--are manifested and expressed in the chosen corpus, including films by Fernando Solanas, Raúl Ruiz, Basilio Martín Patino, and Ricardo Larraín. My study is organized around the three fundamental dimensions of cinematic narrative--time, space, and sound--as a basis from which to examine questions central to the exilic experience, regarding identity, nation, and memory. I argue for a theory or at least a coherent conceptualization of exilic cinema anchored in both a general cinema theory as well as in a group of concrete films, from which a Latin American and Spanish cinema of exile as an independent category can be established.

The introduction provides an overview of the concept of exile, drawing on the work of Paul Tabori, Edward Said, Gaston Bachelard and Julia Kristeva among others, while establishing a theoretical framework for the analysis and enunciating the elements of an exilic cinema. The first chapter explores the topic of communication in exile, i.e. those zones of relativization of the break and recuperation of the past. I analyze cinematic recreations of those communications, focusing on the use of letters, telephone, and other forms of contact. The second chapter focuses on the spaces of exile themselves. Marc Augé's notions of "place" and "non-place" together with Naficy's "Chronotope" classification serve as the primary theoretical basis for the filmic analysis. This chapter highlights and examines the limitation of the spatial dichotomy, the partition of inside-outside, that the classic conception of exile supposes. The third and final chapter examines the role of sound in cinematic expressions of exile. Following Marvin D'Lugo's notion of "aural dimension" and feminist theory about the voice in cinema, I argue that there is a particular auditory dimension of exile: a system of sounds that includes not only music from the soundtrack but also the presence of noises, voices and audible environmental referents.

A mis padres

## Tabla de Contenido

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
EXILIO Y DIÁSPORA.....	1
CINE Y EXILIO.....	13
<b>CAPÍTULO I: CONEXIÓN Y DESEO: COMUNICACIONES EN EL EXILIO.....</b>	<b>26</b>
I.1. FORMAS DE COMUNICACIÓN.....	26
I.2. FRAGMENTACIÓN Y EPISTOLARIDAD EN TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL.....	38
<i>Momentos extradiegéticos de la película.....</i>	<i>44</i>
<i>Secuencias intercaladas a la diégesis.....</i>	<i>47</i>
<i>La Tanguedia. Respuestas de Juan Dos a las cartas de Juan Uno.....</i>	<i>50</i>
I.3. ESTRUCTURA EPISTOLAR Y CINE: NUEVE CARTAS A BERTA.....	55
I.4. COMPLEMENTOS EXILIARES.....	70
<i>Teléfono.....</i>	<i>71</i>
<i>Otras Cartas.....</i>	<i>77</i>
<b>CAPÍTULO II: FUERA DE LUGAR: ESPACIO, EXILIO Y CINE.....</b>	<b>86</b>
II.1. INTRODUCCIÓN: LA CIUDAD Y EL CINE.....	86
II.2. EL ESPACIO DESPLEGABLE: DIÁLOGOS DE EXILIADOS.....	92
II.3. LOS ESPACIOS TRANSICIONALES : TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL.....	110
II.4. EL ESPACIO CERRADO: EL SUPER.....	116
<i>La Casa.....</i>	<i>118</i>
<i>El Basement- Sótano.....</i>	<i>119</i>
II.5. CRONOTOPOS FRONTERIZOS: LA FRONTERA.....	128
<b>CAPÍTULO III. SONIDO Y CINE DE EXILIO.....</b>	<b>140</b>
III.1. SONIDO Y CINE DE EXILIO.....	140
<i>Voz.....</i>	<i>142</i>
<i>“Dimensión aural”.....</i>	<i>150</i>
III.2. EL ROL DEL SONIDO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD EN NUEVE CARTAS A BERTA.....	157
III. 3. EL SONIDO COMO EJE EN TANGOS EL EXILIO DE GARDEL.....	166
III.4. “INTRALINGÜISMO”, MÚSICA E IDENTIDAD EN COSAS QUE DEJÉ EN LA HABANA.....	173
III. 5. EL SONIDO COMO PROMOTOR DE LA MEMORIA EN LOS PARAÍDOS PERDIDOS.....	185
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>197</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>204</b>

## **Agradecimientos**

A Kathleen Vernon por su guía, conversaciones y sugerencias. Por su generosidad e infinita paciencia.

A los profesores y miembros de mi comité, Adrián Pérez-Melgosa, Paul Firbas y Marvin D'Lugo, por su atenta lectura y valiosos comentarios.

A la Tinker Field Research Fellowship y al Latin American&Caribbean Studies Center at Stony Brook, por haberme otorgado una beca para llevar a cabo una investigación preeliminar sobre mi tema de estudio.

A mis amigos y compañeros de Stony Brook, Margaret y Damon.

A mis amigos e historiadores de la Universidad Católica de Valparaíso, Aldo, Cecilia, José, Mauricio, Rodrigo y Ximena.

A mis hermanos y a mis padres, Juan Enrique Froemel y Ximena Díaz, por impulsar y encausar mi curiosidad. Gracias por creer en mí.

A mi abuela, Rosa Vergara, por su vida, un ejemplo a seguir.

A mi amiga Teresa Bouza, por su presencia constante.

Y a Markus Broer. Sin él nada de esto habría sido posible. Gracias por el amor, el apoyo y la incondicionalidad.

## Introducción

### Exilio y diáspora

Cualquier intento de definir, de dotar de contenido a la palabra “exilio” se encontrará indefectiblemente con un problema de inclusión. Sus fronteras son porosas y muchas veces, en un afán inclusivo, se tiende a aplicar el término a toda experiencia que encierra una separación. Su definición no hace más que confirmar dicha ambigüedad, aún cuando procura restringir su uso atribuyéndole una motivación política.

Resulta complejo establecer una definición concluyente, y tampoco es nuestro interés entrar a discutir el status del exiliado versus el del inmigrante (o el desterrado, viajero, “landless”, expatriado, nómada, etc.), o en otras palabras: la expulsión por razones políticas versus el abandono voluntario en busca de mejores estándares de vida; más aún si se tiene en consideración que el status de "exiliado" es uno, "material y psicológicamente dinámico" (137), como lo califica Paul Tabori. La expatriación, como lee su definición, les es común a ambos y más que concentrarnos en los motivos, es nuestro interés estudiar sus efectos, describir los desplazamientos implicados. En ese mismo libro Tabori recoge en una breve definición todos estos momentos del exilio:

The dictionaries define exile as forced separation from one's native country, expulsion from home or the state of being expelled, banishment; sometimes voluntary separation from one's native country. The state of banishment can also be one of devastation or alienation (...) Synonyms include the verbs and nouns displace, sent out, exclude with dislodgment, eviction, ejection, deportation,

expatriation, relegation, extradition, excommunication, and sending to Coventry as the obvious shadings and nuances. (23)

Aunque Tabori notifica varios de los matices que posee el exilio en su realidad histórica y social específica, se centra en el eje que lo define: el exilio constituye una separación, una exclusión, un desgarramiento que se le impone al sujeto exiliado; por tal razón, en él está presupuesto un elemento traumático de alienación o enajenación, de extrañamiento, aún cuando algunas comunidades de exiliados incorporen un patrón de “éxito” en su proceso de inserción social. Con el crecimiento de la demografía exiliar y la extensión del tiempo en exilio, esta comunidad se aproxima a una forma de organización que podemos llamar “país en el exilio”, donde se empiezan a reproducir muchas de las estructuras y maneras de funcionar del país original.

Como apuntábamos, es solo después de reconocer este patrón de desgarramiento forzado que posee el exilio que Tabori afirma otras connotaciones que matizan el fenómeno en cuestión.

El exilio ha experimentado muchas variaciones en la historia reciente. Ayudados por los adelantos tecnológicos de la comunicación y el transporte, así como por la conciencia generalizada de que vivimos en un “espacio global”, las formas de separación voluntaria y semi-voluntarias del medio originario se han multiplicado. En los filmes que estudiamos en esta investigación ya aparecen varias formas “relativas” de vida exiliar que se diferencian del exilio clásico: el “relegamiento” en el filme *La Frontera*; la partición espacial dentro-fuera matizada por los viajes recurrentes en las dos direcciones, como se ve en *Tangos y Diálogos de Exiliados*; con la explícita decisión de reconocerse como emigrantes y no precisamente como exiliados de algunos personajes en *Cosas que dejé en*

*La Habana*. Ahora bien, los filmes elegidos en este estudio se producen entre 1966 (*Nueve Cartas a Berta*) y 1997 (*Cosas que dejé en La Habana*), por lo que muchas formas nuevas de comunicación aún no existían (blogs, twitters, facebook, etc.) En este caso específico, la relativización de nuevas formas exiliares, y de la comunicación dentro-fuera, obedecen también a la evolución de los mismos procesos que dieron origen a esos exilios; además de las referidas innovaciones tecnológicas. El tema de las comunicaciones en el exilio y sus soportes tecnológicos dependerá del cruce de tiempos donde este se inscriba. Es decir, del tiempo que aborde el filme, y del tiempo en que este se realice. El reflejo de una época pasada, por ejemplo, puede llevar al tratamiento de un medio determinado (el teléfono, por citar un caso), pero la filmación desde una época en que ya se dominan otras tecnologías, le puede agregar perspectivas nuevas tanto a los realizadores como a los espectadores.

A toda esta complejidad, como señala el mismo Tabori, se añaden las que se relacionan con la manera de significarlas; es decir, la ampliación de toda la terminología, de todo el lenguaje vinculado al exilio y al estudio del exilio. Al respecto apunta el autor de Anatomy of exile:

The other semantic heading we have to deal with can be roughly divided by chronology. Emigrant and émigré are certainly pre-twentieth century. Our own age has contributed refugee and displaced persons (shortened to D.P.), and these terms have been preferred by bureaucracy, both national and international (...) A similar definition is that of “fugitives from injustice”. Both of these imply flight from a political system rather than from natural disaster or a general, impersonal threat such as war or famine. The legal definitions do not deal with exile or expatriate for these are inevitable political and ethical terms. (23)

A continuación, Tabori es más analítico con los conceptos expuestos. Mantiene la tesis acerca del carácter de “compulsión” (“compeler”) que tiene el desencaje territorial del exiliado, pero diferencia entre las causas políticas, económicas y psicológicas del desplazamiento. Según entiende el autor, una vez que alguna de estas causas está presente, no existen ya diferencias sustanciales en cuanto al grado de voluntariedad que hubo en el hecho del exilio. Y aunque hayan existido en la motivación primaria, es muy difícil separarlas a posteriori. El exiliado ha sido “compelido” a abandonar su “tierra natal” (homeland), y ese término es suficientemente neutral como para no registrar directamente algún elemento de violencia o involuntariedad existente en el desplazamiento exiliar.

En el complejo proceso de “realización exiliar” en que se insertará el exiliado en el país receptor, jugarán su papel los tres elementos señalados anteriormente (política, economía y psicología). Es la interrelación entre ellos, particularmente la que se produzca en el nivel económico, quien definirá el balance entre lo que hay de “exilio” y lo que hay de “emigración” en el proceso. Por esta razón es mejor enfocar “exilio” y “emigración” como dos posibilidades en juego, más que como dos condiciones determinadas de antemano por un motivo puro, una forma de abandonar el país o una cobertura ideológico-política interpuesta en el desplazamiento. Finalmente, como señala Tabori, lo importante es la traducción psicológica que haga el individuo de todos los factores que entran en juego.

En el proceso de asimilación del exiliado jugarán un papel importante las condiciones que ofrezcan el contexto receptor, pero también el elemento psicológico

relativo a la disposición a integrarse. Tabori desplaza aquí el análisis a los elementos psicológicos, quizás como una forma de resolver en la confluencia individual interior la agobiante cantidad de particularidades que se observan en cada uno de los casos exiliares.

El exilio implica, desde el punto de vista metodológico, una avalancha de multiplicidad tan grande que cualquier generalización es excluyente. Se trataría entonces de una suerte de exilio metodológico, una exclusión teórica en el estudio de un objeto que ya, en sí, está definido por otra exclusión anterior.

No es casual aquí la más cómoda ubicación del arte para abordar este tema. Mientras el arte maneja legítimamente las singularidades, la teoría tiene dificultades para arribar a conclusiones. De ahí que un discurso de segundo orden, un estudio del arte sobre el exilio (del cine, por ejemplo), sea una de las salidas metodológicas que el estudio del exilio ha encontrado en los últimos tiempos y a la que este estudio se adhiere. El cine es una expresión artística particularmente rica como fuente en el estudio del exilio. Permite, en primer lugar, un análisis textual multilateral. A partir de los propios diálogos de personajes exiliados que son seguidos en su discursividad cotidiana o en aquellos momentos en que se adentran en zonas autorreflexivas sobre su condición. Pero también usando como indicadores los textos que ellos como personajes conciben. Entre los filmes analizados se encuentran precisamente personajes que escriben y leen cartas, o traducen versos. Además de las fuentes discursivas, el cine permite desarrollar un estudio del exilio como mundo reconstruido a través de sonidos y colores, de movimiento y ritmos; lo que nos ha obligado a considerar en nuestra investigación una complejidad de

percepciones superpuestas en la presentación del exilio como un fenómeno social con un ser y una psicología específica.

También resultan muy variables, y psicológicamente determinados, los tipos de relación que conservan los exiliados con el (o la) “homeland”. La intensidad del deseo del regreso es cambiante, y se mezclan los sentimientos de ausencia y presencia. El advenimiento de nuevas generaciones, es también un elemento decisivo en todo este dinámico universo afectivo que rodea al exiliado.

A pesar de todo esto, Tabori no olvida la sobrevivencia subconsciente y afectiva que tiene en el exiliado su mundo anterior (138). Los sentimientos y los símbolos viajan más allá del espacio y emergen por las grietas de lo asimilado. Esta emergencia la pueden provocar eventos específicos como el arte, las reuniones familiares y de amigos, las noticias, los deportes. Estas tensiones y desplazamientos son también un elemento que puede enriquecer el nuevo entorno cultural.

Edward Said ha dedicado también importantes páginas al estudio del exilio. En su caso específico, la escritura acerca del exilio contiene pasajes poéticos, exaltados unas veces, melancólicos otras, por estar centrado en la reconstrucción teórica de una experiencia personal. Said piensa el exilio como exiliado, es decir, trata al objeto precisamente dentro del sistema de coordenadas al cual pertenece el objeto mismo; que en este caso es el exilio.

Según Said el exilio impone dicotomías en varios niveles; por ejemplo, en el eje “ser humano-native place”, o en el eje “yo-casa”. La relación, tanto de cantidad como de

calidad, entre el “ser humano” y el “yo”, y entre la “native place” y la “casa”, agregarán matices a la primera formulación de los pares de categorías en juego.

En este sistema complejo se engendra, una variedad de conductas heroicas, gloriosas y románticas; y se liga riesgosamente a la nostalgia, que se puede perder lo mismo cuando se suple la pérdida que cuando se le otorga a esta un carácter definitivo. Es decir, la necesidad de llenar el vacío se abandona porque se llena efectivamente o porque se desecha esa carencia como necesidad.

Relacionado con lo anterior, en su libro Reflections on Exile and Other Essays, Said concibe una interesante actitud en el exiliado, que él llama de “contrapunto”, pensando lo social en analogía con lo musicológico. El exiliado puede forjar su nueva identidad contrapunteando el mundo abandonado con los nuevos mundos adquiridos; el exiliado salido del “estar” para sumirse en un sucesivo “dejar” traumático y enriquecedor a la vez. (186)

Julia Kristeva ha dado cuenta también de experiencias cercanas a la del exilio; aunque en su caso no es apropiado hablar de una experiencia exiliar “dura”, “radical”. Ella misma habla de una experiencia de “extranjería”, la que contiene el elemento alienante del exilio pero sin llegar a los traumas de pérdida y reemplazo de este último. Kristeva llega incluso a plantearse el problema de “la felicidad”, que no es una reflexión natural en el archivo exiliar; la felicidad es, en sentido general, una meditación propia de una condición más estable (186). Del “ciudadano” o del “paisano” (natural del “país”), por ejemplo. La “extranjería”, como dice la misma palabra, se centra en la tensión entre

“el origen y la fuga”, un par de categorías notablemente diferentes de las que aparecen en los pares citados con anterioridad.

En la misma línea, Said describe la experiencia del emigrado (emigré) como aquella que comparte la soledad del exiliado (soledad que finalmente puede ser “impuesta” o buscada), pero que al igual que el “extranjero” de Kristeva, se resuelve en otro tipo de problemáticas menos politizadas.

Nico Israel diferencia entre el “exilio”, como categoría romántica y modernista, y “diáspora”, que trata como categoría postmodernista y postcolonial (3). Con Nico Israel ya tenemos planteado el asunto de la diferenciación interna del concepto de “exilio”, que incluye toda una avalancha de adjetivaciones (entre las que destaca, como veremos, la de “exilio interior”).

La experiencia exiliar, postmoderna y postcolonial, tendría una concepción menos centrada del espacio y la cultura dominantes; poseerían, en fin de cuentas, una representación más dislocada del centro y por tanto de los movimientos referidos a él. En la diáspora postmoderna la identidad es híbrida y la relación tradicional entre pérdida y asimilación se redefine.

Se han aportado suficientes datos que avalan el carácter histórico del fenómeno del exilio y de la misma valoración a que distintamente ha tenido en el tiempo la condición de exiliado. Como apunta Said, la apreciación positiva y hasta carismática del refugiado o perseguido que sale de su país es un fenómeno relativamente nuevo.

A diferencia de los viejos tiempos de los desahuciados y desterrados que preferían morir a vivir lejos de su tierra natal, el exilio en la época postmoderna de la

globalización es una suerte de resurrección que permite la génesis de un nuevo mundo a partir de una combinación de nuevas habilidades. No se trata de una valoración celebratoria de esta experiencia pues detrás de todo exilio hay una pérdida, un trauma, pero sí de una actitud piadosa ante lo que pudo haber sido una vivencia inevitable.

La categoría de exilio se ha ido enriqueciendo en la medida en que se toman en consideración las disímiles formas concretas que este va tomando. Los componentes de desplazamiento y espacialidad que existen en cualquiera de las variantes exiliares han sido enfocados también desde una peculiar perspectiva de fuga hacia dentro, que es lo que algunos estudiosos llaman “exilio interior” y otros escritores “insilio”.

Paul Ilie, quien ha trabajado este tema, acomoda en su libro Literatura y Exilio Interior. Escritores y Sociedad en la España Franquista una definición de exilio lo suficientemente amplia como para que pueda validar por igual el desplazamiento clásico del movimiento exiliar como el orientado hacia dentro. Dice este autor:

Yo afirmaré que el exilio es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive exilio. (8)

Situándose en una amplia perspectiva que podemos calificar como de “demografía política” (o de simple sentido común), Ilie afirma que la decantación exiliar nunca resulta absoluta; es decir, de un país no se marchan exactamente todos los individuos descontentos, por lo que quedarán residiendo en el interior de ese espacio algunos individuos que compartirían las mismas motivaciones para exiliarse que aquellos que se exiliaron real y efectivamente. La particularidad radica en que, por algunas

razones (falta de recursos para exiliarse, persecución más estrecha, encarcelamiento, dependencias afectivas irrompibles, etc.) aquellos quedarán al menos físicamente en el país originario.

Se trata aquí de un “exilio interior” en una doble consideración; primero, porque se da en el contexto de la “tierra madre”, segundo, porque se apela al recurso de los desplazamientos centrípetos, de las fugas invertidas hacia el mundo de adentro.

Ilie también habla de una suerte de “horror vacui” exiliar (10). Las poblaciones en desplazamiento o fuga, y aquellas que permanecen, entran en una interacción de reemplazo y compensación que hacen prácticamente funcionales las acciones de partir y quedarse, el permanecer y el desplazarse.

Al parecer, el interés de Paul Ilie al establecer esta precisión entre exilio interior y exilio exterior es metodológico y busca ante todo la legitimación teórica. Según afirma, la aceptación de estas dos orientaciones exiliares permitiría un mayor campo de trabajo para una literatura imaginativa.

Exilio y diáspora son dos conceptos elegidos entre todo el espectro que recurre al momento de hablar de este asunto: éxodo, emigración, destierro, peregrinaje, etc. Se trata de cuestiones bien diferentes, pero que comparten la problemática relación entre espacio y cultura, territorio e identidad. Exilio y diáspora son conceptos que se complementan y en muchos casos implican. Evans y Mannur en su libro Theorizing Diaspora, incluyen al exilio como parte de la diáspora. Diáspora es un término expansivo y pertinente a una comunidad. Exilio, aún cuando puede ser abordado como una experiencia grupal, por lo general se utiliza para designar experiencias individuales. Israel Nico ya nos hablaba de

este solapamiento y precisaba cómo el concepto de exilio se circunscribía a un grupo y a una concepción de lugar y hogar más limitada, y que por el contrario, diáspora, a través de su carácter híbrido y performativo, problematizaba, amplificaba y desafiaba dichas nociones de lugar e identidad.

Diáspora es un concepto que no podemos dejar fuera al considerar la experiencia exiliar. La globalización y su consecuente fluir en las comunicaciones y proliferación migratoria lo han situado como uno de los más relevantes de nuestro tiempo.

Profusamente utilizado por la crítica para abordar temas tan en boga como fueron y son los de hibridez, diferencia e identidad; ha sido definido como un fenómeno de dislocación, donde distintas comunidades se ven forzadas a abandonar sus lugares de origen ya sea por movimientos migratorios o exiliares. Evans y Mannur nos advierten sobre la dificultad de intentar una definición concluyente. Su etimología nos confirma el carácter móvil del concepto, pero también su contradicción desde un punto de vista histórico. Etimológicamente, diáspora tiene su origen en la palabra griega *diasperien*, *dia*, “a través” y *sperien*, “diseminar semillas”, un significado por todos lados positivo, pero que visto históricamente revela matices que muchas veces han resultado ser negativos.

Sobre este punto Evans y Mannur señalan:

Most recent theorizations of diaspora, notably the essays collected here, have been marked by the ambiguities of the term diaspora itself – a term which literally (and on an historical level, negatively) denotes communities of people dislocated from their native homelands through migration, immigration, or exile as consequence of colonial expansion, but etymologically suggest the (more positive) fertility of dispersion, dissemination, and the scattering of seeds. (4)

Durante los noventa se desarrolló una importante línea de investigación en torno al concepto. Autores como Stuart Hall, Paul Gilroy y James Clifford vieron en la “subjetividad diaspórica” un espacio para la negociación de identidades, sincretismos y apropiaciones; proponiendo a la hibridez como el concepto fundamental. En este respecto y citando a Stuart Hall, Evans y Mannur nos aclaran:

Diaspora experience is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of identity which lives in and through, not despite, difference; by hybridity. (5)

Para autores como Kobena Mercer, esta hibridez inherente a la subjetividad diaspórica abre espacios liminales que dan pie a un “diálogo crítico” capaz de desafiar y desarticular los discursos dominantes a través de su “creolización”. Chow, Gopinah, Ifewunigwe, y Manalansan van un paso más allá proponiendo un sujeto diaspórico capaz de experimentar múltiples identidades.

Concientes de la ambigüedad del concepto de diáspora, nuestra investigación busca aproximarlos como un fenómeno de dislocación que en muchos casos coincide con la experiencia exiliar y que en otros la sobrepasa. Es por eso que se hace necesario establecer ciertos límites. Debido a los procesos de globalización y su impacto en las comunidades diaspóricas, existe cierta inclinación a asociar el concepto de diáspora con el de transnacionalismo. Aún cuando ambos pueden ser vistos como concomitantes o incluso consecuentes, es importante recalcar que diáspora describe específicamente el movimiento forzado de personas de una nación o más naciones hacia otra y es, ante todo, -como lo ha precisado Appadurai y Evans y Mannur- un fenómeno humano. En este

punto Evans y Mannur insisten en diferenciar “diáspora” de “transnacionalismo”, en el sentido de que mientras el primero indicará un desplazamiento de portadores culturales concretos -en el sentido físico- el otro concepto referirá más bien un ambiente, un flujo de valores e ideas asociados al movimiento exiliar entendido aquí, en su sentido más amplio.

### **Cine y Exilio**

Como ya hemos señalado, Paul Tabori en su exhaustivo estudio sobre el desarrollo del concepto de exilio, enumera tres dimensiones esenciales del fenómeno: la económica, la política y la psicológica. Define al exiliado como una persona forzada a salir de su país de origen por razones políticas, pero también por motivos económicos y psicológicos (23). Todo esto, claro está, tiene una traducción en el universo ético de la persona.

Las posibilidades de someter a escrutinio científico (sociológico, estadístico, matemático, etc.) estas instancias exiliares disminuyen entre las primeras dos y la tercera. Es por eso que el componente psicológico del exilio ha sido captado principalmente por las artes. Entre todas ellas, por su familiaridad morfológica, estructural, dinámica e histórica, ha sido el cine quien ha destacado en su tratamiento estético (y político, como se percibe directamente en el caso del cine documental).

En líneas generales se pueden identificar dos tendencias de aproximación del exilio: aquella que celebra y ve al exiliado como un sujeto privilegiado capaz de traducir y conjugar culturas y, aquella que aún reconociendo dicha facultad, pone el acento en la irreversibilidad del exilio e incorpora una perspectiva más bien afin con la fragmentación, entendida como desgarró y pérdida. Esta investigación asume el exilio como una

condición singular y por lo mismo, capaz de producir experiencias diversas. Así, más que intentar comprobar una postura u otra, incorpora y estudia cómo ambas se representan en las películas escogidas para este estudio. Asimismo, más que pretender la exactitud sociológica (científica), buscamos alcanzar una caracterización de “exilio” y “diáspora” que sea adecuada en cuanto a su capacidad explicativa para el tratamiento de nuestro objeto de estudio: el cine en su relación con el referido “exilio”.

Esta investigación se centra en el análisis de películas latinoamericanas y españolas que abordan el tema del exilio y la diáspora a fines del siglo XX. Siguiendo un criterio temático y estilístico, se busca determinar cómo ciertas características propias del exilio (como experiencia existencial y epistemológica) se manifiestan y expresan en un cine concreto, pretendiendo con ello no sólo dar luces a la compleja problemática, sino también aportar ciertos elementos que nos permitan revalidar la existencia de una estética común.

Ha sido nuestro objetivo general estudiar obras del cine español y latinoamericano sobre el exilio para mostrar la presencia efectiva en las mismas de temas y estrategias filmicas planteadas en la literatura general sobre el cine de exilio. A saber: el tratamiento de las comunicaciones y sus modos concretos; además de imágenes sonoras que funcionan en una relación compleja con los recursos visuales. El estudio del material fático escogido demuestra que el cine hispanoamericano está adecuadamente ubicado en el planteamiento conceptual internacional y que, por lo mismo, se encuentra en condiciones de entenderse y repensarse a sí mismo como parte legítima del debate conceptual.

Lo anterior nos permite afirmar que, existe un género de exilio en el cine latinoamericano y español. Un archivo en movimiento de filmes que, a la luz de la teoría general disponible, específicamente de la que hemos consultado, puede calificarse y leerse como tal. Funcionan los conceptos, se comparten problemáticas, técnicas, referencias, símbolos, mitificaciones, concepciones del tiempo y el espacio, rasgos de la audio visualidad en sentido general y de la producción de la misma. Podemos decir que existe un lenguaje y un universo referencial distintivo para hacer y analizar este cine; por lo que podemos afirmar que, en efecto, existe un diálogo conciente entre la teoría y la práctica de esta filmografía.

El análisis concreto de las películas implica también otras categorías, cuyo estudio dependerá de las necesidades que muestre el tratamiento específico del tema (el “cine exiliar”). Entre ellas podemos destacar: espacio y tiempo, identidad y alienación, negociación y resistencia, utopía y distopía; lugar y no lugar, memoria y olvido, nostalgia, melancolía y duelo, nación y comunidad, entre otras.

Abundantes son las producciones que abordan experiencias de dislocación. A comienzos de la década del 50 y junto con el advenimiento de la reconstrucción europea, se verá una tendencia más sistemática de aproximación de la realidad. Producciones sobre las masivas oleadas de refugiados y reconstrucciones urbanas marcarán el nacimiento de movimientos cinematográficos que situarán a la realidad en su centro, dando pie a un cine política y socialmente comprometido (comenzando con el Neorrealismo Italiano, pasando por la Nouvelle Vague, el Free Cinema británico y terminando con el Cinema Verité francés y el Tercer Cine latinoamericano).

En el caso español, el fin de la guerra civil y la consecuente salida de republicanos al exilio, no sólo provocó un movimiento literario en torno al tema, sino que también dio inicio a una menor, pero no por ello menos relevante, producción cinematográfica. Latinoamérica por su parte tiene una larga historia de exilios, siendo su momento de mayor proliferación como tema en el cine, las décadas del sesenta, setenta y ochenta; época de revoluciones y polarizaciones, golpes de estado e instauración de regímenes militares y totalitarios con su consecuente salida de nacionales al destierro. Asimismo, la fundación de escuelas de cine en Argentina y Cuba, en conjunto con la efervescente situación política, pavimentarán el camino hacia una estética, que tomando elementos de movimientos como el Neorrealismo Italiano y el Cinema Verité francés, será de importancia para el posterior desarrollo de una estética exiliar en el cine hispanohablante.

Desde un punto de vista teórico, el cine de exilio producirá un cuerpo crítico, que si bien en la mayoría de los casos no trata el tema del exilio y el cine directamente, sí aborda temas afines. Es así como la década del noventa y los primeros años del nuevo siglo vieron salir a la luz una serie de investigaciones en torno al cine y temas tan diversos pero afines como: diáspora, memoria, emigración; identidad, nación y espacio por nombrar algunos<sup>1</sup>. Los estudios en torno al cine español y latinoamericano no quedarán fuera de esta línea crítica. En el caso español, sus investigaciones se han centrado en temas relacionados con la recuperación de la memoria, y en trabajos más

---

<sup>1</sup> En esta línea podemos citar: Cook, Pam. Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema. London/New York: Routledge, 2005; Kuhn, Annette. An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory. London/New York: I.B Tauris, 2002; Dyer, Richard. The Matter of Images. Essays on Representation. London: Routledge 2002; Lefebvre, Martin Ed. Landscape and Film. London & New York: Routledge, 2006; Arouh, Melenia. "Mapping Cinema Space." Screen Methods: Comparative Readings in Film Studies. Eds. Jacqueline Furby and Karen Randell. London: Wallflower, 2006; Donald, James. Imagining the Modern City. London: The Athlone Press, 1999; Hjort, Mette and Mackenzie, Scott Eds. Cinema and Nation. London: Routledge, 2000.

recientes, en los de identidad, nación e inmigración<sup>2</sup>. Para el caso latinoamericano, la producción crítica es bastante menos coherente y esto se debe entre otras cosas, al número de países que integran dicho continente.

Nos encontramos así con una literatura diversa en sus temas y en sus aproximaciones; que van desde clasificaciones nacionales hasta artículos específicos<sup>3</sup>. Debido a la relevancia que tuvo el movimiento del “Tercer Cine”, gran parte de los estudios de la década del sesenta hasta fines de los 80, se centraron en la discusión de temáticas vinculadas con la efervescente situación política, social y económica de dichos años. Es por esta razón, que aquellas películas que abordan el tema del exilio, por lo general han sido estudiadas como documentos, pasando por alto ciertas particularidades propias del medio cinematográfico y del cine exiliar.

---

<sup>2</sup> Entre los estudios generales sobre estos temas se pueden citar, entre otros: Labanyi, Jo. Constructing Identity in Twentieth-Century Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice. New York: Oxford University Press, 2002; Barry, Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. Contemporary Spanish cinema. Manchester: Manchester University Press, 1998; D'Lugo, Marvin. Guide to the cinema of Spain. Westport: Greenwood Publishing Group, 1997; Kinder, Marsha. Blood Cinema. Berkeley: University of California Press, 1993; Resina, Joan. Disremembering the dictatorship. Amsterdam: Rodopi Bv Editions, 2000; Berthier, Nancy, y Jean-Claude Seguin. Cine, nación y nacionalidades en España. Madrid: Casa de Velazquez, 2007; Resina, Joan y Andrés Lema-Hincapié. Burning darkness. New York: State University of New York Press, 2008; Feenstra, Pietsie y Hub Hermans. Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005). Amsterdam: Rodopi Bv Editions, 2008; Sánchez-Conejero, Cristina. Spanishness in the Spanish novel and cinema of the 20th - 21st century. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007; Ballesteros, Isolina. Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001; Triana-Toribio, Núria. Spanish national cinema. New York: Routledge, 2003.

<sup>3</sup> Entre los estudios más relevantes encontramos: Martin, Michael Ed. New Latin-American Cinema. Detroit: Wayne State University Press, 1997 (2 Vols); Stock, Ann Marie Ed. Framing Latin American Cinema. Contemporary critical Perspectives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. King, John. Magical Reels. A History of Cinema in Latin America. London: Verso, 2000; Noriega, Chon A. Ed. Visible Nations. Latin American Cinema and Video. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000; Lopez, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America." Theorising National Cinema. Eds. V. Vitali and P. Willemsen. London: bfi, 2006; Chanan, Michael, ed. Twenty-five Years of the New Latin American Cinema. Londres: BFI Books, 1983; King, John, López, Ana y Alvarado, Manuel Eds. Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas. London: BFI Books, 1993; Pick, Zuzana. The New Latin American Cinema. Austin: University of Texas Press, 1993.

Gran influencia en nuestro estudio han tenido las investigaciones que Hamid Naficy ha desarrollado en torno al cine de exilio y diáspora, abriendo las puertas a nuevas formas de entender y pensar el fenómeno y logrando establecer ciertas bases teóricas a partir de las cuales el cine de exilio y diáspora pueda ser analizado, no solamente como respuesta a una situación política particular, sino que como un fenómeno estético, con ciertos elementos que traspasan las barreras geográficas y culturales. En su libro An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking, el autor desarrolla lo que ha denominado como “accented style”, aproximación estilística que busca encontrar características comunes en películas de directores de distintas nacionalidades y que abordan el tema del exilio y la diáspora. Naficy lo describe de la siguiente manera:

Accented cinema is by no means an established or cohesive cinema, since it has been in a state of preformation and emergence in disparate and dispersed pockets across the globe. It is, nevertheless, an increasingly significant cinematic formation in terms of its output, which reaches into the thousands, its variety of forms and diversity of cultures, which are staggering, and its social impact, which extends far beyond exilic and diasporic communities to include the general public as well. If the dominant cinema is considered universal and without accent, the films that diasporic and exilic subjects make are accented.  
(4)

Paso seguido enumera las componentes de dicho estilo; que más que estilo para nosotros significarán aristas del análisis que hemos hecho de los filmes seleccionados. Entre ellas podemos mencionar el conjunto visual, la estructura narrativa, los personajes y el desarrollo de los mismos, tema-contenido, sentimiento de exilio, locaciones, elementos biográficos que pudieran ser significativos más allá del dato en sí y la misma cadena de producción, distribución, exhibición y recepción (Naficy 21); que en sentido

estricto rebasa los intereses de nuestro trabajo que, como se demostrará (y hemos establecido con anterioridad), se circunscribe principalmente al análisis de las obras.

Si bien compartimos su aproximación estilística y su proposición de un estilo común o las marcas de un “accented cinema” en el cine de exilio y diáspora, creemos que su cobertura “global” impide (o por lo menos aplaza) profundizar en las particularidades (y posibles diferencias) entre cines provenientes de distintas regiones. En este punto se abren varias posibilidades; por ejemplo, el estudio de cineastas y obras centradas en el tratamiento de casos específicos del fenómeno del exilio, donde se comparte un trasfondo histórico y/o cultural común; junto a otras perspectivas dirigidas más bien a enfoques generales, teóricos, del cine de exilio y diáspora. La división anterior también puede considerarse en distintos grados y probar con aproximaciones sintéticas cada vez que sea posible.

Sin embargo, aún cuando existen estudios individuales, nacionales y regionales sobre cine y exilio; en el caso del cine en español y latinoamericano no constituyen un cuerpo coherente. Tal como Naficy señala, son investigaciones que abordan el tema del cine de exilio y diáspora desde una perspectiva histórica y no como una categoría cinematográfica (21). Arrancado de un enfoque homogeneizante y heterogeneizante de la cultura, Naficy utiliza un criterio temático por sobre uno nacional-regional, y siguiendo a Appadurai, propone que las películas con acento son simultáneamente globales y locales, pero en orden de comprobar su teoría de un cine con acento, privilegia el análisis de elementos comunes (globales) por sobre los particulares (locales). Naficy enfatiza siempre en la necesidad de analizar las obras, en tratar de teorizar sobre la base del cine

realmente existente, que es lo que hemos intentado en esta tesis: un estudio complejo después de una selección intencional y conciente del material cinematográfico disponible.

Esta investigación usa las categorías de análisis propuestas por Naficy, pero también busca, al centrarse exclusivamente en el cine hispanohablante, ampliar y profundizar los planteamientos del autor y a la vez proponer nuevas categorías basadas en las particularidades que un enfoque regional (panhispánico) nos puede entregar. En otras palabras, creemos que si bien existen elementos comunes a la experiencia exiliar y su representación en el cine, existen también diferencias dadas por ciertas especificidades culturales e históricas que sólo pueden ser vistas a partir de un estudio como el que proponemos.

El cine, por su relativa corta edad, no sólo se presenta como un medio novedoso para el estudio de nuestro tema, también su misma práctica nos revela significativas correspondencias con la experiencia en cuestión. El cine, como ilusión, nace de una paradoja: la de capturar y representar el tiempo haciéndolo visible. El exilio por su parte, emerge de una pérdida y se perpetúa en una contradicción análoga, pero imposible: la de recuperar dicho tiempo. Ausencia y vacío que se concretiza en el cine y busca comunicar su realidad en lo que llamamos una poética material. En este punto el filósofo francés Alain Badiou señala:

El cine se define por una paradoja y por eso es una situación para la filosofía. Se puede definir esa paradoja de dos modos: el primero, el más filosófico, es decir que el cine es una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad. El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. (28)

La ilusión de la técnica cinematográfica (tomas independientes que al ser proyectadas producen la ilusión de continuidad) no sólo es capaz de anular o acentuar (dependiendo de la intención del director) la contradicción y discontinuidad exiliar, creando “nuevas síntesis capaces restaurar la ruptura” (Badiou 28), sino que como archivo del tiempo, consigue recrearla y recuperarla performativamente.

Existe la tendencia a pensar el exilio como una experiencia castradora e infértil. El cine se constituye en un medio de expresión y asimilación de dicha experiencia a un nivel representacional y simbólico. La versatilidad del medio cinematográfico, unido a la experiencia del exilio nos permitieron estudiar sus múltiples dimensiones a nivel conceptual y estético. Para ello identificamos tres tópicos comunes en las obras objeto de estudio: las comunicaciones en el exilio, los espacios del exilio y el sonido, que junto a elementos propios de la técnica cinematográfica, nos permitieron identificar, corroborar y establecer los elementos constitutivos de una estética del exilio en el cine.

Nuestra investigación consta de tres capítulos: Capítulo I: Conexión y Deseo: Comunicaciones en el Exilio, Capítulo II: Fuera de lugar: Espacio, Exilio y Cine, Capítulo III: Sonido y Cine de Exilio.

Las películas analizadas son: *Nueve Cartas a Berta* (1966) Basilio Martín Patiño, *Diálogos de Exiliados* (1974) Raúl Ruiz, *El Super* (1979) León Ichaso, *Los Paraísos Perdidos* (1985) Basilio Martín Patiño, *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) Fernando Solanas, *Sur* (1988) Fernando E. Solanas, *La Frontera* (1991) Ricardo Larraín, *Cosas que dejé en la Habana* (1997) Manuel Gutiérrez Aragón.

El primer capítulo explora el tema de las comunicaciones en el exilio. En él se analizan las narrativas epistolares, donde además de incluir cartas y fotografías se apunta a la importancia documental de otros medios de comunicación como el teléfono. Fue de nuestro interés estudiar la visualidad de dichos medios, también las nuevas posibilidades que los mismos representan en el contexto del filme. Es decir, la extensión comunicativa que exigió un replanteamiento del exilio en su dicotomía clásica de “espacio abandonado-espacio adoptado” En otras palabras, cómo se recrean cinematográficamente las comunicaciones del exiliado con el lugar de origen; que en tanto metáforas de la cercanía y la distancia (lejanía), nos permiten llevar a cabo un análisis de la negociación de espacios, temporalidades y subjetividades y estudiar las relaciones que el exiliado tiene con su pasado y su memoria.

Teniendo en consideración que los canales comunicativos del exilio son hoy tan diversos, que la cuestión de la longitud, de la separación es más un problema de calidad que de números, y que las posibilidades de integrarse comunicativamente al mundo originario se hace tan intensa, nuestro interés fue estudiar cómo dicha situación influye en una posible reformulación del concepto y de la propia naturaleza y experiencia del "exiliado".

Reiteramos que lo más importante es la forma en que estos presupuestos e intenciones son verificados en los filmes escogidos como material para el análisis específico. La hipótesis de este capítulo está encaminada a mostrar que los medios de comunicación usados por los personajes (exiliados) son:

1. a la vez que puentes para la recuperación y reconstrucción de la memoria,

2. espacios de socialización donde se generan relaciones y vivencias que pueden referirse ya a la nueva dimensión existencial que plantea el exilio.

El segundo capítulo apunta al análisis de los espacios mismos del exilio, de sus usos, y no tanto ya, como en el primer capítulo, a los objetos y fenómenos comunicativos que se implican. Teniendo en consideración la amplitud del tema, nos centramos en películas que muestran la ciudad y aquellos lugares que se caracterizan por su transitoriedad, diversidad, anonimato y yuxtaposición. El espacio urbano se constituye en uno de los puntos más interesantes para el análisis de la compleja condición del exilio y su relación con la temporalidad, la identidad y la negociación de espacios. Siguiendo aquella concepción que concibe a la ciudad como un reflejo de la psiquis de quienes la habitan, este capítulo analiza los recursos que los directores escogen para representar la interacción del sujeto exiliado con el espacio al que arriba, y como éste influye, a manera de contrapunto, en la recreación de la memoria y específicamente; en la imaginación de aquellos lugares que en conjunto constituyen su país. Proponemos que el lugar de origen, recreado en la repetición de la nostalgia, abandona el espacio histórico para entrar en el espacio mítico, convirtiendo la tierra dejada en un “paraíso perdido”; que luego comenzará a balancearse con la noción de "tierra prometida". Nociones como la de “lugar” y “no lugar” (Augé), junto con la clasificación que Naficy proporciona en torno a este punto, sirvieron de base teórica para nuestro análisis filmico.

La hipótesis de trabajo de este capítulo segundo se centra en mostrar que, en efecto, los nuevos espacios del exilio gestan nuevas respuestas en el exiliado; la adquisición de otras habilidades, el cambio de afectos, costumbres, relaciones, gustos, etc. El análisis de los filmes permite ilustrar esta dinámica renovadora en espacios de

muy diferente rango; desde el país y la ciudad en que se desarrolla el exilio, hasta el barrio, la casa y la habitación misma donde la vida exiliar transcurre.

Finalmente, el tercer capítulo gira en torno a la representación cinematográfica del exilio y el uso de los sonidos en ese proceso; su naturaleza, posibilidades expresivas y presencia en los filmes seleccionados. Se analiza cómo se representa la confrontación del ideal creado en el exilio con la realidad misma y el uso concreto de los sonidos en los filmes para la demarcación de esas zonas significativas y a veces contradictorias. En otras palabras: cómo la concepción de paraíso perdido debe enfrentarse a procesos que involucran la recuperación de la memoria y la aceptación de la irreversibilidad del tiempo y la forma en que el universo sonoro se emplea en la constatación cinematográfica de este proceso. ¿Qué imágenes sonoras se utilizan para representar el tiempo, la memoria y la irreversibilidad? ¿Cómo se muestran espacios como la casa en tanto recipientes audiovisuales? ¿Cómo se (re)establece la comunicación y de qué recursos se vale? El sonido como ambiente y medio de comunicación resulta de algún modo paradójico; por una parte es inasible, menos corpóreo, pero precisamente por eso permite una conexión a nivel de lo íntimo; es más intenso, cálido y cercano que otras formas de establecer relación. En las cabinas de *Tangos, el exilio de Gardel*, por ejemplo, la conversación se centrará en asuntos cardinales y rozará lo confidencial. La misma lejanía física, no visual, obliga a una economía comunicativa que hará el nexo más profundo.

Los temas de las comunicaciones y el espacio, ligados ahora al sonido, sirven de referentes ocasionales para analizar las contradicciones y tensiones de la salida y “retorno” (imaginario o real) a la comunidad, la ciudad, el barrio, la casa y para repensar

ciertos conceptos, que producto de la experiencia del exilio, se han reformulado ahora. Entre ellos, los de identidad y nación serán fundamentales para nuestro análisis.

Este capítulo tercero trabaja con la hipótesis de que es posible demostrar, en los filmes seleccionados, que el sistema de sonidos en su sentido más amplio (que abarca desde la música del “soundtrack” hasta el agregado de ruidos, voces y referentes ambientales audibles) funciona coherentemente con las imágenes de tipo visual que cada obra presenta. Secuencias referidas a la vida del exiliado, su desarraigo, adaptación, añoranza, retorno y que, además de ser vistas, pueden ser también escuchadas. La dimensión sonora del exilio hay que entenderla en el mismo cuadro filmico, toda vez que se presenta como una resultante de los muchos ingredientes que en él concurren. Es algo que tratamos al considerar esa condición que D’Lugo llamó “dimensión aural”. Los imaginarios acústicos de un filme interactúan de forma compleja. Por ejemplo, en una escena de *Nueve Cartas a Berta* que abordamos en el capítulo, pueden concurrir sincrónicamente en la resultante sonora voces, ruidos de coches, el sonido de un afilador de tijeras, etc.; se trata de un proceso integrador, de un “ambiente”.

Es necesario advertir que estos capítulos no constituyen bloques rígidos, por el contrario, muchas de las temáticas expuestas en cada uno de ellos se superponen (aunque sin duplicarse). La estética exiliar se constituye a partir de ciertos elementos que se modifican según las circunstancias.

## Capítulo I: Conexión y Deseo: Comunicaciones en el Exilio

### I.1. Formas de comunicación

Ante todo es necesario precisar cómo es que películas tan dispares en argumentos, años de producción, escenarios de rodajes, *casting*, aproximación crítica especializada, éxito publicitario y tratamiento académico pueden agruparse en pos de un objetivo único. Esta convergencia la justifica precisamente la amplitud teórica que proponemos para enfocar el fenómeno del exilio en el marco de una concepción amplia, aglutinante y asimiladora como la que utilizan los autores citados en la Introducción que permite considerar como partes del proceso exiliar tanto el movimiento clásico de “partida-cruce de fronteras-inserción en el contexto receptor”, como todo el ambiente multilateral que condiciona y propicia estos tres eslabones del itinerario; ante todo, los medios y vías de comunicaciones que se usan para superar o al menos superponer esas instancias.

Forman parte del proceso de exilio entonces todos aquellos elementos que de alguna manera sostienen la relación entre los mundos separados y, por supuesto, esos mismos mundos y la frontera (política, cultural, idiomática) que se ha abierto entre ambos. Son nuestro objeto, aquellos filmes que tratan esos elementos; independientemente del nivel con que lo hagan y el grado de centralidad que tengan en la obra misma; un detalle en un escenario o un texto puede ser elegido entre otros elementos por la significación exiliar que posea, o porque puede someterse a una interpretación más enriquecedora. Parte de nuestro análisis es también la ubicación de esos elementos en el

contexto filmico de que se considere más apropiado para dotarlos de sentido. El cine sobre el exilio es extenso; lo es también el cine hispanoamericano, que rebasa incluso las fronteras geográficas trasatlánticas de Hispanoamérica entre otras cosas por el desborde espacial de los exilios; como es el caso del filme *Tangos*, que se remite a Francia. Pero también hay que considerar que, aún en el caso en que el espacio cinematográfico se concrete a un país, temáticamente puede descentrarse desde el punto de vista de una geografía cultural al menos en tres niveles:

1-Dentro del mismo país (en forma de exilio interior, destierro u otros eufemismos políticos como el “relegamiento” (“relegado”), que veremos en una de las películas (*La Frontera*).

2-De un país a otro (u otros) de la misma región.

3-Hacia países del mismo patrón civilizatorio pero un tanto distanciados (por ejemplo en lenguaje) del contexto regional.

Teniendo en cuenta esa amplitud que ilustran los tres puntos anteriores, es necesaria una rigurosa y muy difícil selección de filmes. El criterio para elegir las películas tuvo que ver con el interés declarado de los capítulos y la necesidad de abordar lo más integralmente posible los problemas planteados. También fue determinante en la selección el tipo de paradigma teórico elegido, la relación entre la propuesta de los autores leídos y el material filmico que ofrecían las obras para ilustrar, argumentar, interpretar y, en sentido general, establecer un diálogo entre teoría y archivo visual.

Para trabajar con el tema de las comunicaciones, que es el objetivo del Capítulo I, fue fundamental la obra de Hamid Naficy Accented Cinema: Diasporic and Exilic filmmaking, donde el autor comienza por dividir en tres grupos aquellas películas que tienen que ver con la comunicación epistolar (5). Estos grupos son:

1. Películas-cartas: películas que inscriben cartas y los actos de leerlas y escribirlas. Sus modos de aproximación son, entre otros, el comunitarismo, la inhibición y prohibición, junto con la oralidad y el uso de textos caligráficos.

2. Epístolas telefónicas: inscriben teléfonos y sus modos de aproximación incluyen simultaneidad, multifocalidad y paranoia.

3. Cartas-películas: películas que en sí mismas constituyen una epístola y cuyo destinatario es alguien que se encuentra dentro o fuera de la diégesis. No necesariamente incluyen explícitamente el medio epistolar. En este estudio, el filme *Tangos, el exilio de Gardel* y *Nueve cartas a Berta* serían un caso paradigmático de lo que propone el punto

3. También puede considerarse que en *Los paraísos perdidos*, aunque la formalidad epistolar se debilita respecto a *Nueve cartas a Berta*, el tono se conserva a lo largo del filme.

Aún cuando la división epistolar se usa para lograr una mayor claridad, es importante subrayar que muchas de las películas epistolares contienen más de un medio epistolar y sistema narrativo, por lo cual, la estructura de este capítulo tendrá en cuenta clasificaciones como la que Naficy ha llevado a cabo, pero no se limitará a ellas.

Como hemos dicho anteriormente, tanto la complejidad del fenómeno a estudiar, como la diversidad (y hasta la divergencia) teórica que ha generado, obligan a ir pautando explícitamente lo que se supone debiera tenerse como premisa. Es decir, en el caso de este tipo de estudios no debemos conceder el título de “obvio” o “establecido” a ninguno (o la mayoría) de los elementos enrolados en el proceso, pues todos ellos merecen una precisión. De hecho, siempre se encuentra algo ya adelantado sobre los mismos en la extensa bibliografía disponible, y casi siempre también amerita una rectificación posterior de acuerdo al objetivo planteado.

Esto que señalamos es lo que sucede con la misma condición de “epistolaridad” que, antes de cualquier otro ejercicio, exige al menos una definición. Altman, por ejemplo, define “epistolaridad” como “el uso de las propiedades formales de una carta para crear significado” (4). Como Altman (Epistolarity) y Kauffman (Discourses of Desire) lo han demostrado, la epistolaridad envuelve actos y eventos de enviar, recibir, perder y encontrar, y los de escribir y leer cartas. También implica los actos, eventos e instituciones que facilitan, ocultan, inhiben o prohíben ese tipo de actos. Exilio y epistolaridad se encuentran unidos porque ambos están guiados por la distancia y la separación, la ausencia y la pérdida y por el deseo de unir esos múltiples espacios. Cualquiera sea la forma que la epístola toma, sea una carta, una nota escrita en una servilleta, una conversación telefónica, un video o mensaje de correo electrónico, se convierte, en palabras de Linda Kauffman, en “un desplazamiento metonímico y metafórico de deseo, el deseo de estar con otro y re-imaginar otro lugar y otros tiempos” (Discourses of Desire 38).

Jacques Derrida considera a la epístola como un género fluido, sujeto al tiempo (“The Law of Genre” 90). La “epístola” es un mensaje que presupone una trama que precede al momento de la escritura. Una “epístola” tiene linaje, un pasado y un futuro.

La movilidad del género epistolar, esa continuidad que prevalece por encima de la intermitencia formal, posee cualidades que lo emparentan a la naturaleza del propio fenómeno del exilio; entre el exilio y la carta se registran analogías estructurales que rebasan la mera función; el viaje como hecho compartido es una de los más visibles. La experiencia exiliar y la dinámica epistolar comparten un diálogo que promete, pero que finalmente es incapaz de revertir esa naturaleza inacabada; entendiendo la carta como algo parecido a un exilio parcial del texto.

La “epistolaridad” acepta un ejercicio conceptual como el anterior pero, por otra parte, tiene formas concretas de manifestarse; son formas tan numerosas y sofisticadas, que a veces llegan a lo insólito, como en los casos de exilios políticos extremos, o de una prisión rigurosa, que permite el enfoque como un tipo muy específico de exilio interior. Esta variedad puede observarse en los filmes seleccionados; en ellos se componen escenas relacionadas con formas de “epistolaridad” como cartas (propriadamente dichas), teléfono, televisión, lectura de libros y otros modos menos convencionales de la misma como el recuerdo, los sueños, la música, el teatro u otro tipo de recursos o metáforas de la comunicación (o incomunicación) como podría ser el concepto de “frontera” y todo ese universo simbólico de balsas, corrientes, orillas, barcos, etc., vinculado a ella.

Además de las cartas o epístolas las orillas de la frontera exiliar utilizan otras formas para comunicarse; formas próximas (como acabamos de señalar) pero

diferenciables que han sido tema de la perspectiva cinematográfica. Una de esas formas es la comunicación telefónica. Al respecto dice Svetlana Boym:

“Calling home? Home? Where you are never returning. You might as well call Ancient Greece or biblical Judea.” Brodsky recollects calling his parents in the Soviet Union in the early 1980’s when both parties knew the conversation were being tapped. What mattered was not what was said but rather a sheer sense of contact, a sound of the voice, a miracle of temporal if not spatial coexistence of separated parents and children.” (289)

El teléfono y su inmediatez activa recuerdos supeditados al contexto de la llamada, a su premura. Boym deja entrever aquí que incluso la sola formulación del problema exige una detención analítica en los conceptos que se manejan. Así, la aparentemente simple frase “llamar a casa” requiere ser auxiliada con por lo menos dos preguntas más: ¿Qué es “llamar”? ¿Qué es “casa”? Dada la amplitud del problema abierto con ese par de cuestiones, nuestro estudio restringiría más las interrogantes, intentando indagar por la naturaleza de esas instancias (“llamada” y “casa”) en el contexto planteado por una obra cinematográfica específica.

Las cartas y el teléfono permiten establecer contacto con el país que se dejó y a la vez construir una comunidad imaginada en el exilio. La nación, que existe entre fronteras territoriales fijas, se derrama y desarrolla en interpretaciones híbridas de la nacionalidad. Sus contornos y su propia lectura de la identidad nacional es repensada desde el exilio y, esta lectura, enriquece a la que se hace entre los límites territoriales de la nación. Así, el concepto de nación se rearticula y piensa desde el exterior y en ese proceso se crean nuevas comunidades y “nuevos nacionalismos”, basados siempre en el recuerdo del país que se abandonó. Este proceso es tan nítido, que a veces puede decirse que se ha

refundado un país en el exilio; una nación con fundamento epistolar cuya conciencia nos la ha ayudado a tomar el cine temáticamente vinculado al proceso.

¿Es entonces posible imaginar la nación fuera de sus límites geográficos?

Siguiendo a Andrew Higson, quien concluye que las barreras que definen a las culturas cinemáticas no pueden ser legítimamente vistas como completamente coincidentes con los límites de la nación estado<sup>4</sup>, creemos que la respuesta es afirmativa. Entonces, ¿cómo se imagina y recrea desde el exilio la nación territorial? Pues a través de los puentes comunicativos que permite la época donde esa relación se produzca. A través de la historia, uno de los puentes más constantes ha sido el vínculo epistolar, un fenómeno reflejado por las artes. Por supuesto, entre ellas por el cine, que es nuestro objeto de estudio directo.

La existencia de la nación fuera de los límites territoriales que la comprenden es un fenómeno de amplio reconocimiento en el mundo contemporáneo, cuya dinámica está trazada por viajes y extranjerías constantes. Sin embargo, no deja de ser discutible en algunos puntos. Cuando estos elementos relativizantes predominan, se utilizan términos más débiles y se habla entonces, más que de refundación de una nación extraterritorial, de “extensión” de la misma. Appadurai, quien toma en cuenta los estudios de Albert Hirschman, señala lo siguiente en este punto:

Slightly transforming and extending Albert Hirschman’s important terms loyalty and exit, we may speak of diasporas of hope, diasporas

---

<sup>4</sup> Más aún, existe la tendencia a pensar que las comunidades imaginadas cinematográficamente, tienden hoy en día a ser locales o transnacionales, más que propiamente nacionales. Véase: Hjort, Mette and Mackenzie, Scott Eds. Cinema and Nation. London: Routledge, 2000.

of terror, and diasporas of despair. But in every case, these diasporas bring the force of the imagination, as both memory and desire, into the lives of many ordinary people, into mythographies different from the disciplines of myth and ritual of the classic sort. The key difference here is that these new mythographies are charters for new social projects, and not just a counterpoint to the certainties of daily life. (6)

Appadurai, siguiendo ahora a Benedict Anderson, define a la nación como una entidad imaginada, pero extiende sus límites a las comunidades en diáspora, donde los actos o tácticas de desplazamiento y emplazamiento son producto de un imaginario que se formula y expresa a través de los medios de comunicación masiva, poniendo en crisis los límites de la nación territorial.

Estas naciones “extendidas” pudieran tener en su base menos entusiasmo que las naciones clásicas en su origen; pero igual adjuntan su propia sensibilidad, no por más “suave” menos aglutinante. En todas las formas documentales que adquiere la comunicación epistolar entre un lado y otro de la frontera, se puede percibir el sentimiento de la nostalgia como una fuente inesperada de la nueva “identidad”. Frente al mismo no solo se han generado distintos conceptos, diferentes interpretaciones y aplicaciones sino, incluso, contrapuestas valoraciones. Algunos exiliados consideran a la nostalgia un legítimo sentimiento determinado por la distancia, tanto espacial como temporal. Pruebas de esta percepción positiva sería una buena parte de la producción artística del exilio, preñada por una poética romántica muchas veces melancólica. Otros, por su parte, la perciben como un insulto afectado, una mala palabra: “Nostalgia is to memory as kitsch is to art” (Boym 14).

La memoria, parte medular de la nostalgia<sup>5</sup>, conlleva según Augé procesos de selección y de olvido: “Memories are crafted by oblivion as the outlines of the shore are crafted by the sea” (20). En otras palabras, es imposible recordarlo todo, por lo que la nostalgia se concreta a través de recuerdos de un tiempo específico que, por lo general, en el caso del exiliado se inscriben en el tiempo-espacio de la niñez (Boym XV). Ahora bien, como todo sentimiento, su aproximación no puede ser monolítica. Boym ofrece una tipología en la que divide a la nostalgia en dos tipos: restaurativa y reflexiva y las define:

Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming –wistfully, ironically, desperately. Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalent of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth while reflective nostalgia calls it into doubt (XVIII)

Estamos, como se aprecia, ante una zona compleja de mucho interés para la imagen cinematográfica; aquí las tipologías resultan importantes pues permiten ordenar tanto el planteamiento artístico como la comprensión del proceso y sus resultados. Este ensayo tipológico permite a Boym, por ejemplo, distinguir entre memoria nacional - basada en una sola versión de identidad nacional- y memoria social -fundamentada en un ámbito colectivo que marca pero que no alcanza a definir la memoria individual- (XVIII). La memoria nacional corresponde con un exilio más bien clásico, que imagina la nación a partir de una memoria nacional única y que busca el retorno a los orígenes acentuando la frontera entre el país dejado y el país al que se llega. Las comunicaciones en esta categoría tienden a estar cargadas de un tipo de nostalgia restaurativa, es decir que el

---

<sup>5</sup> Nostalgia viene de *nostos*: retorno a casa y *algia*: deseo.

exiliado busca, sin éxito, restaurar el tiempo a través de la repetición comunicativa (escritura de cartas, llamadas telefónicas, etc.). La memoria social por su parte coincide con un tipo de exilio menos rígido, capaz de moverse en múltiples *loci*. El país abandonado no es el único punto de referencia y por lo mismo, sus comunicaciones si bien están cargadas de nostalgia, son de tipo reflexivo y en consecuencia conllevan un nivel de imaginación y readecuación muchísimo mayor.

Como habíamos propuesto en la Introducción, este Capítulo se centrará en las comunicaciones como parte de la misma estructura y configuración espacial del exilio. Las comunicaciones como una manera de “resistir” el mismo desplazamiento exiliar y de conservación de la cultura y el tiempo perdido. Y si esto es así, un estudio sobre el cine exiliar debe por lo menos atender la existencia de una teoría comunicacional que descifre algunas claves del fenómeno tratado.

Estas comunicaciones, según se desprende del estudio realizado, son aquí puentes que el exiliado lanza hacia el origen, dependen de un amplio número de factores que van desde los tecnológicos hasta aquellos relacionados con las condiciones políticas que se dan en el país de llegada y de los cambios que se producen en el país dejado. Estas expectativas de cambio, obligan a considerar como variable la duración del exilio. Los exilios prolongados, por ejemplo, arrojan una suerte de microhistoria acerca de la comunicación entre los espacios.

En la propia Introducción habíamos manejado también algunos presupuestos teóricos que matizaban la concepción clásica del exilio como un “dentro-fuera”; en las

condiciones actuales es necesario tener en cuenta un doble proceso catalizado por los referidos adelantos tecnológicos:

1-Desde el interior de los países se pueden ensayar experiencias de fuga que no corresponden necesariamente a una condición de exilio.

2-Desde el exilio se pueden probar unas experiencias de participación e integración a los países originarios que acortan notablemente la distancia clásica entre el “irse” y el “quedarse”.

Como habíamos señalado, sucede que en el exilio las definiciones y las barreras del ser, la nación y la cultura no son las que tradicionalmente conocemos. Así lo plantea Naficy (105), quien ve en la epistolaridad un instrumento de “auto exploración” y “auto narración” individual y colectivo. Las películas que abordan el tema del exilio por lo general incluyen un tipo de autobiografía que no solamente está interesada en la experiencia individual sino también en elementos colectivos. El medio epistolar aplicado al cine, al estar conformado por dos estructuras: la “escopofilica” (scopophilic) y la “epistefilica” (epistephilic), es capaz de moverse entre lo ficcional y lo documental; lo personal y lo social (105). En otra palabras la experiencia exiliar se manifiesta a través de un tipo de autobiografía no tradicional que entremezcla la experiencia individual con afiliaciones grupales. El exiliado, al desplazarse a un entorno extranjero, se inserta en un ámbito que se puede significar con una frase contradictoria: “la soledad social”. El sistema de solidaridades grupales (nacionales, culturales, de oficio, recreativas, etc.) que crea el exiliado para contrarrestar esa soledad consustancial a la naturaleza del exilio le permite redefinir su misma persona en el nuevo contexto. Se inserta así en un doble

sistema de comunicaciones: las que establece con el “espacio exiliante” y las que incorpora con el “espacio exiliador”. Estos dos ámbitos también se le entrecruzan ocasionalmente, como sucede en el entorno inmediato de una “familia exiliar” que empieza a extenderse y es permeada por factores muy diversos de un lado y otro.

Esta expansión compleja de los fragmentos sociales del exilio es muy difícil de abordar de forma general. La teoría científica se torna aquí menos convincente que el arte pues, como en el caso del cine, aún cuando “generalice” siempre procede a través de la imagen sensorial-singular; de la fotografía. Es por eso que el tratamiento de los grupos resulta al final tan marcado en toda la filmografía de exilio. Este asunto se complementa con el trabajo sobre los personajes individuales en el marco de esos sujetos grupales y, por otra parte, los puentes que se lanzan desde ellos a instancias más generales como pueden ser la política, la educación y los mecanismos de “éxito y fracaso” que empiezan a funcionar en el entorno.

No obstante, a pesar de las distinciones de niveles, siempre que sea posible se deben abordar los momentos en relación. Estas obras dan también un tratamiento especial al problema de la comunicación que, como los mismos sujetos que la realizan, tiene dimensiones individuales y colectivas. Una carta, por ejemplo, no solo se remite a una persona en particular, sino de alguna manera a un grupo e incluso a un país. Respecto a esta naturaleza de la comunicación exiliar, como señalábamos anteriormente, Naficy habla de “lo epistephilic”, un concepto útil, sobre todo si se le complementa con otros esfuerzos teóricos como, por ejemplo, el de Benedict Anderson con su noción de “imagined communities”.

La premisa de toda comunicación, que es el objeto de este Capítulo, es la existencia de una escisión entre campos afines y, por lo mismo, la aparición de una grieta o “frontera” por encima (o entre, dentro, a través) de la cual se de ese proceso de comunicación. Física y geográficamente hablando, el exilio requiere un preámbulo, una suerte de materia prima que sirva de continente al desplazamiento exiliar.

Esquemáticamente este ingrediente se compone de: un territorio que se deja, un territorio al cual se arriba y una frontera entre ambos que es una protagonista esencial de los sentimientos que enlazan a los dos extremos. A partir del tipo de frontera se diseñan también las comunicaciones que darán vigencia a los valores y afectos que produzca la interacción entre las dos partes.

## **I.2. Fragmentación y epistolaridad en *Tangos, el exilio de Gardel***

En su estudio sobre el género epistolar, Janet Altman subrayaba el carácter extraordinario de la carta que, al igual que el exilio, se definía a partir de polaridades que además de especificar sus parámetros por oposición, garantizaban su flexibilidad. En otras palabras, una carta puede ser un puente o una barrera, despertar confianza o desconfianza, evocar actos simultáneos de lectura y escritura. Temporalmente, apunta a una de las paradojas centrales del exilio y que epistolariamente se traduce en la imposibilidad de hacer convivir simultáneamente el presente de quien escribe con el del destinatario. Para cerrar ese espacio o romper con esa “frontera” de la que hablábamos en la introducción de este capítulo, el que escribe la carta se vale de la ilusión que implica oscilar entre el “entonces” del pasado y el futuro. La dualidad de la carta, como una unidad artística independiente y como una unidad dentro de una configuración mayor, se convierte así en un instrumento apto para la escritura fragmentada y la yuxtaposición de

unidades, pero al mismo tiempo, dicha fragmentación le crea una coherencia compensatoria y una continuidad en nuevos niveles (Altman 187).

Siguiendo lo anterior y discrepando con Kauffman (Special Delivery 212) quien subraya la dificultad de traducir cinematográficamente al género epistolar, vemos en su misma estructura una relación con la estructura cinematográfica y yendo un paso más allá, con las películas que tratan el tema del exilio. Como apuntábamos en la Introducción de esta tesis, la técnica del cine se basa en tomas independientes, que luego de ser montadas producen la ilusión de continuidad y estilización, esto, claro está, dependiendo de la intención del director. En general, las películas que abordan los temas de exilio y diáspora tienden a subvertir los códigos del cine clásico. Esta subversión tiene una explicación histórica en el caso de algunos directores incluidos en este estudio y está relacionada con su adhesión a los postulados del Tercer Cine Latinoamericano en sus países de origen. “Tercer cine” fue un término creado en 1969 por los directores y teóricos argentinos, Fernando Solanas y Octavio Getino en su manifiesto “Hacia un Tercer Cine” en el cual llamaban a la descolonización de la cultura a través de un cine revolucionario. El concepto del Tercer Cine se usó para distinguirlo del Primer Cine (Hollywood) y el Segundo Cine (cine arte europeo o cine de autor). El Tercer Cine buscaba subvertir los efectos del colonialismo y neocolonialismo politizando deliberadamente sus producciones con el fin de producir nuevos códigos. (Hayward 389-391).

Pero a pesar de las propuestas, la definición de Tercer Cine no deja de seguir tratándose y sumando matices en la literatura. El libro Rethinking Third Cinema da

cuenta de la evolución histórica del concepto, pero también de los debates que se han producido sobre a él. Más allá de las discusiones en torno a sus interpretaciones teóricas, resulta interesante para esta tesis, como autores como Stam y Shohat cuestionan y problematizan sus postulados, reformulándolos y situándolos no sólo en línea con otros discursos estéticos producidos en y para el “Tercer Mundo” (alternativas estéticas que, como dice Stam, se han caracterizado por el uso de estrategias de apropiación de los discursos existentes en beneficio propio) pero también actualizándolos y conectándolos a nuevos fenómenos propios de la era global (emigración, exilio, diáspora). (Guneratne 33).

Siguiendo lo anterior, la fragmentación del cine del exilio no se puede justificar exclusivamente por el afán de distanciarse de un “cine de la transparencia y rapidez” (Francois 1). No debemos olvidar que el exilio es una experiencia fragmentada y que por lo tanto, su estilo cinematográfico es más una consecuencia de esa vivencia que de la elección de un estilo en particular<sup>6</sup>. En este sentido, los estudios en torno al cine del exilio si bien establecen una relación con la estética del Tercer Cine, la incorporan como un componente más del “estilo exiliar”<sup>7</sup>.

No obstante, como hemos afirmado más de una vez, estas definiciones valen (se afirman o rectifican) si cobran cuerpo en el material fáctico que se elije; en este caso, en

---

<sup>6</sup> En este sentido, Naficy señala: “Third Cinema and accented cinema are alike in their attempts to define and create a nostalgic, even fetishized, authentic prior culture –before contamination by the West in the case of the Third Cinema, and before displacement and emigration in the case of the accented cinema” (An Accented Cinema 31).

<sup>7</sup> Naficy enumera entre los componentes del estilo del cine con acento a: Language, Voice, Address, Accented Structures of Feeling, Tactile Optics, Border Effects, Border Writing, Authorship and Autobiographical Inscription and Third Cinema Aesthetics (An Accented Cinema 289-292)

los filmes seleccionados para el estudio. Por ejemplo, la película *Tangos, el exilio de Gardel* constituye una obra o “hecho artístico” interesante de estudiar no sólo porque es una película que aborda el tema del exilio, sino también porque su estructura y estilo fragmentado permiten establecer y ahondar las relaciones entre epistolaridad, cine y exilio; para ello, hay que integrar al análisis el contexto y parte de su historia.

Fernando Solanas, el director, se exilia en París en 1976, luego del golpe de estado en su país, Argentina. La idea de *Tangos* se originó en 1980 con el nombre “Los Tangos de Homero”, pero solo en 1984, gracias a fondos del gobierno de Raúl Alfonsín (1983-89) y dineros franceses, se pudo rodar. Al momento de ser exhibida, parte de la izquierda latinoamericana la rechazó por considerarla una traición a la radical estética del “Tercer Cine” y un nostálgico *revival* de una ya desacreditada forma como lo era el “musical de tango”, que según ellos, no era más que un capricho de los intelectuales argentinos de formar parte de la cultura europea<sup>8</sup>. Aún cuando se puede argumentar que existen diferencias marcadas entre *Tangos* y *La Hora de los hornos*<sup>9</sup> (hito del Tercer Cine), en la práctica *Tangos* comparte con *La Hora de los hornos* varios elementos estilísticos, como la estructura musical, precedida de prólogos recitados antes de cada acto, el montaje ideológico o la mezcla de registros, por nombrar algunos.

---

<sup>8</sup> Haciendo alusión al sorpresivo recibimiento de la película por algunos sectores en Argentina, Timothy Barnard dice: “It is hard to understand how an Argentine tango film, with cameo appearances from such historical personages as General San Martín and Carlos Gardel, could be regarded as more European than Argentine in style” (“Popular Cinema and Populist Politics” 453).

<sup>9</sup> *La Hora de los Hornos* (1966-68), película dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino, en línea con los postulados del Cine Liberación, que llamaba a un “cine de guerrilla”, fue la primera película usada directamente en la lucha por la liberación nacional. (Barnard, “Popular Cinema and Populist Politics” 452).

Según la literatura consultada, y a juzgar por las referencias constantes en los estudios sobre el tema, *Tangos* es una de las películas emblemáticas del exilio pues muestra los espacios exiliares en su fragmentación clásica; es decir, presenta un país que se asume como refugio que presupone otro país que se ha abandonado. Se trata de una fragmentación esquemática, de clara naturaleza política, a diferencia de otras divisiones más complejas como la presentada, por ejemplo, en la película *La Frontera* donde hay un desplazamiento hacia un “afuera” situado en el propio país, y donde la naturaleza exiliar no se presenta solo (y no tanto) como una opción del exiliado.

La narrativa de *Tangos* se estructura a partir de la fragmentación y yuxtaposición de secuencias. Un prólogo y cuatro actos son anunciados por jóvenes actores callejeros (hijos de los exiliados) que actúan en París cantando las canciones compuestas por Solanas y Castiñeira de Dios. Cada acto se divide a su vez en episodios y sus transiciones se indican con subtítulos: “Cartas desde el exilio”, “Ausencias”, etc. Siguiendo la clasificación de Naficy, *Tangos* es una película que inscribe cartas (escritura, lectura) como dato textual, pero también las usa para estructurarse filmicamente a partir dicho medio. Al igual que la carta, la película trabaja con polos opuestos: puente-orilla, exterior-interior, silencio-música, luz-oscuridad, allá-acá, yo-tú, pasado-futuro. Su filmación equivale a la escritura de una carta, la que se desarrolla a partir de la espera, respuestas y silencios de Juan Uno, el personaje invisible de *Tangos* que funciona como una suerte de protagonista retórico de la historia diegética. Juan Uno es el dueño de “el final”, del desenlace de “la” y “las” historias: del exilio, de Buenos Aires, de cada uno de ellos: de Argentina.

La película pasa indistintamente de ser una postal a una carta; de un discurso a un diario. El montaje acentúa la fragmentación a través de cortes en seco, de cambios contrastantes de iluminación y ambientación espacial y temporal. Como unidad, es una epístola que busca definir y teorizar al exilio como una experiencia universal al mismo tiempo que particular. Así, su estructura se mueve en dos niveles: uno general que toma la forma de una carta pública, en ocasiones una postal escrita/filmada por el director o “yo epistolar”, quien indistintamente asume una voz colectiva, la de los exiliados argentinos en París y la de María (Gabriela Toscano), la hija de Mariana. El destinatario es el espectador, pero también Argentina; el “tú epistolar” del cual se espera una reciprocidad que se traduce en uno de los postulados centrales del Tercer Cine: la participación activa del espectador.

En este primer nivel encontramos escenas que se ubican fuera de la diégesis, como serían las introducciones que hace María a los capítulos, los planos generales de la ciudad, los flashbacks. La focalización es cero y el narrador es omnisciente, aunque la voz de María, al formar parte de la diégesis, toma también la forma de una focalización interna. La cámara privilegia los travellings y las panorámicas y sólo utiliza primeros planos y ángulos normales en las escenas en que María introduce los capítulos. El montaje es sintético o interno y a base de encuadres de planos largos y abiertos, a través de los cuales vemos tanto el frente, la figura, como el fondo; se crea una visión y un análisis más amplio del tema.

En un segundo nivel, la película toma la forma de una carta privada que coincide con la narración de las historias de los exiliados en París. Estas biografías se encargan de

hacer visible la multiplicidad de experiencias a nivel temático y de acentuar la división y fragmentación a nivel estructural. En esta categoría se incluyen también las escenas de la tanguedia: “tangos de papel” o respuestas de Juan Dos (tú epistolar) a las cartas de Juan Uno (yo epistolar). La focalización es interna pero variable, es decir que la cámara va cambiando de punto de vista y de esa forma el espectador puede conocer lo que saben y piensan varios personajes a la vez. Abundan los planos de semiconjunto en los que el decorado se reduce en beneficio de los personajes, como también los planos medios y primeros planos. Con el fin de acentuar el carácter subjetivo, los ángulos de la cámara varían de normales a picados y contrapicados. El montaje es paralelo, es decir que presenta varias acciones contemporáneas; ideológico, porque establece relación entre realidades y temporalidades diferentes, y analítico (privilegia encuadres de planos cortos y por lo general de corta duración) porque estudia el exilio en sus posibilidades fragmentarias.

A partir de lo dicho anteriormente la estructura del film *Tangos* se puede dividir en:

1. Capítulos y subcapítulos, momentos extradiegéticos de la película.
2. Secuencias intercaladas en la diégesis.
3. La Tanguedia, respuestas de Juan Dos a las cartas de Juan Uno.

### **Momentos extradiegéticos de la película**

La primera secuencia de la película se abre con una pareja bailando tango en el Pont

des Arts de Paris<sup>10</sup>. La estilización del baile, junto con el anonimato de los bailarines y las imágenes de la luna y el agua, crean una imagen universal, casi publicitaria. Pareciera como si el director estuviera enviando una postal al espectador, una carta abierta que puede caer en cualquier mano y que debido a su limitado espacio discursivo y a que sus representaciones están inscritas directamente en la superficie, queda abierta a múltiples lecturas antes de llegar a su destino.

En la segunda parte de la secuencia, nos trasladamos a las orillas del Sena donde vemos a Juan dos (Miguel Angel Solá) y Mariana (Marie Laforet) bailando debajo de un puente. Los bailarines y el tipo de Tango cambian en relación con la secuencia anterior. El baile se hace más local y sensual y al mismo tiempo más trágico. La cámara si bien no alcanza a hacer un close up de los rostros, se concentra a través de un plano de semiconjunto en el movimiento de sus cuerpos, los cuales se encargan al ritmo de la música, de introducirnos al drama que comenzaremos a ver. A diferencia de la primera parte de la secuencia, donde los bailarines se funden con el paisaje en un plano general tomando la forma de una postal, en la segunda entramos en un terreno más íntimo y por lo mismo más propio de la carta. La ambientación e iluminación se asemejan a las de un espacio interior, que a su vez contrasta con la iluminación natural de la primera parte de la secuencia.

Luego de un corte en seco, se inicia la segunda secuencia que coincide con la primera parte de la película. Pasamos abruptamente de una atmósfera cerrada a una abierta e iluminada. En ella, los hijos de los exiliados bailan y cantan en el techo de un

---

<sup>10</sup> Como apunta Cecile Francois, la elección de este puente “dista mucho de ser intrascendente ya que coloca de antemano la película bajo la señal del arte” (5)

edificio de París. La letra de la canción introduce la historia, y un close up de María encarando a la cámara desde un ángulo normal, hace coincidir su mirada con la del espectador, creando la complicidad necesaria para iniciar un intercambio epistolar. Desde ese momento, nosotros, los espectadores, nos hemos convertido en la contraparte receptora, en los destinatarios o en términos epistolares, en el “tú”. Paso seguido, María comienza a contar en primera persona y desde el presente, la experiencia que vivió con su madre y un grupo de exiliados, definiendo el carácter de la historia como: “La historia de unos tangos de papel, los tangos del exilio de Gardel.” Mientras escuchamos su voz en over, van apareciendo secuencias de cada uno de los exiliados. A través de un plano general vemos los habitantes de “La casa del Plata”, bautizo que obedece a la mayoría de argentinos y uruguayos que residían en la casa de refugiados. Pasando a un plano medio se introduce a Gerardo (Lautaro Murúa), el viejo profesor, quien junto a Juan Dos, reclama por su situación mientras comparten un mate para pasar el frío del invierno parisino. La escena siguiente nos muestra el interior de la casa, específicamente una habitación en la que aparecen “El Negro” y Susana, una pareja de exiliados que esperan su primer hijo. Otro corte en seco nos traslada a la estación de trenes, lugar donde vemos a Miseria y a Alicia, la ex de Juan Dos. Un nuevo corte presenta a Juan Dos, compositor de la Tanguedia y finalmente, a través de un plano general, María nos introduce a su madre, quien da inicio a la historia con una secuencia en el departamento que comparte con María.

De ahí en adelante la película seguirá una estructura similar: cuatro capítulos la dividen y doce subtítulos aparecen inscritos en la pantalla anunciando los temas de cada parte. La introducción del primer capítulo marca el inicio de una serie de cartas que se

extenderán a lo largo de toda la película, hasta llegar al capítulo 4, en el que la presentación de la última Tanguedia, junto con la despedida/vuelta de Gerardo, anuncia su fin. Un plano general del mismo puente que vimos al inicio de la película, nos muestra nuevamente a una pareja bailando un tango. La pareja esta vez no son bailarines anónimos sino Mariana y Juan Dos, quienes al final del baile se separan en direcciones opuestas. Un close up del rostro de María enmarcado en un iris nos habla directamente y nos cuenta de su decisión de quedarse. Una canción rinde homenaje a los hijos del exilio, de los exilios dentro y fuera del país, mientras los títulos finales de la película comienzan a aparecer.

### **Secuencias intercaladas a la diégesis**

Gerardo es quien tiene a cargo los diálogos intelectualmente más elevados de *Tangos*; panfletos cargados de sabiduría expuestos con visible resignación docente. En sus trances filosóficos, es capaz de comunicarse con Gardel y San Martín. De hecho, el intercambio entre los tres marcará el confluente desenlace de todas las historias. Desde el punto de vista estructural de la película, Gerardo se ubica en un espacio intermedio. Si bien visualmente las escenas en que aparece forman parte de la diégesis (planos medios y cortos, iluminación y ambientaciones internas), epistolarmente desborda los límites de la carta privada y ocupa el espacio de la carta pública. Solanas, a través de Gerardo, intenta comunicarse con su país y para ello acude al pasado, a la historia que él intenta explicar y escribir<sup>11</sup>. Teóricamente y siguiendo a Naficy, lo anterior responde a una necesidad

---

<sup>11</sup> Kathleen Newman explica lo anterior como un deseo por parte de Solanas de revivir el Peronismo. La confluencia de dos personajes históricos como son San Martín y Gardel se ubican desde el punto de vista de la autora, en una genealogía eminentemente Peronista, que se expresa a través de San Martín, padre la patria, y Gardel, una figura que encaja dentro la categoría de populismo político. (247)

“epistefilica” y “escopofilica”, pero también a un tipo de “nostalgia restaurativa” en la que prima como habíamos dicho en la introducción de éste capítulo, un intento de retorno y recuperación de los orígenes de la nación. Gerardo necesita comunicarse no sólo con una persona, sino también con su país y cultura. Desea indagar y contar las causas, experiencias y consecuencias de esas historias personales y nacionales que fueron interrumpidas por el exilio. Si bien su destinatario final es el espectador, Gerardo sabe que no encontrará respuestas en él. Desde su punto de vista, la solución a la situación en Latinoamérica, la salida a su exilio, sólo se puede encontrar en el pasado, el cual se personifica en las figuras de San Martín y Gardel. Ellos son sus últimos destinatarios y es de ellos de quienes espera respuestas.

Cinematográficamente podemos identificar dos momentos en la comunicación epistolar de Gerardo. El primero forma parte de la diégesis y lo muestra en su lugar de trabajo. Mientras escribe sus reflexiones, su voz en off nos va contando y mezclando su experiencia personal con la historia nacional. Si bien esta escena forma parte de la diégesis, ciertos elementos como son los planos generales y medios, la iluminación natural, los espacios públicos, junto a su voz en off, le imprimen un carácter similar al de las escenas en las que aparece María introduciendo los capítulos. Visto desde un punto de vista epistolar, una de las diferencias entre ambas secuencias se encuentra en el destinatario, que como nos adelanta Gerardo mismo, son San Martín y la “nación exiliada”. El deseo, transformado en nostalgia, se expresa de manera distinta en Gerardo que en María. La epistolaridad de Gerardo juega con un tipo de nostalgia restaurativa que, como decíamos, tiene por objetivo una reconstrucción transhistórica de la casa-nación perdida. Por el contrario, la nostalgia de María es una de tipo “reflexiva” que más

que buscar la restauración de un “paraíso perdido”, medita y cuestiona dicho deseo de pertenencia (Boym XVIII).

Curiosamente ese tipo de nostalgia edificante, actualista, también la logran personajes de la historia advenidos en el filme como San Martín y Gardel; ellos son a la vez destinatarios, personajes históricos y míticos que darán las pautas para la creación del siguiente momento de comunicación, el cual, como respuesta al primero, coincide con las escenas finales de la película.

Veamos la forma en que ese universo comunicativo se concreta en el filme. La secuencia se inicia con un plano general que distingue a lo lejos una cama en el medio de un gran salón (el mismo salón de la escena en la que Gerardo escribe sus notas). A medida que la cámara encuadra, un plano medio nos revela a Gerardo, quien tendido en su cama, observa desde contraluz, como un personaje avanza hacia él. El contraste de sonidos y vestuario a la usanza del siglo de XIX, junto con la ambientación e iluminación, nos preparan para el encuentro. San Martín (Miguel Etcheverry) y luego Gardel (Gregorio Manzur), se sientan junto a Gerardo y le dan la respuesta que esperaba desde que comenzó a escribir sus notas. Gerardo dice que está muy mal y el General le responde: “Hay que volver aunque nos falten ganas. Hace siglo y medio que espero.” Gardel ratifica: “Volver. No lo dudes. No falta tanto.”

Esta secuencia marca con claridad la diferencia entre la epistolaridad en el cine y la literatura. Aún cuando existen escenas en las que vemos a los personajes de la diégesis escribiendo, recibiendo o esperando cartas; el cine, al contar con dos dimensiones que la literatura no posee (como son la imagen y el sonido), eleva a la epistolaridad a un nuevo

nivel. Así, una carta puede tomar la forma de una secuencia, un corte o una escena. Por otro lado, su representación es capaz de crear una polivalencia temporal que no encontramos en la carta literaria. De esta forma y por medio de un mismo plano y un sonido cohesivo, Solanas hace convivir en un mismo espacio a tres personajes temporalmente distantes, de manera tal que rompe con una de las paradojas del medio epistolar<sup>12</sup>, la cual se traduce en la imposibilidad de hacer coincidir en un mismo presente a la carta y su respuesta, al yo y al tú. Dicha convivencia como ha señalado Cecile Francois, “sugiere también una especie de comunión que rebasa ampliamente el marco estrecho del problema estrictamente argentino para cobrar una dimensión universal” (6), reforzando con ello la idea de la epistolaridad como un instrumento de “autoexploración” y de “autonarración” individual, pero también colectiva.

### **La Tanguedia. Respuestas de Juan Dos a las cartas de Juan Uno**

Muchas de las características de la Tanguedia caen en la categoría epistolar. La “tanguedia”, como bien dice el término, es un objeto híbrido en el que se conjugan tres géneros: el tango, la comedia y la tragedia. Es también un espectáculo que se incluye dentro de la diégesis y que se monta a partir de las cartas/notas/papeles que Juan Uno envía a Juan Dos. Y es también una respuesta y desde este punto de vista, una carta que Juan Dos y los exiliados en París envían a Juan Uno, en Buenos Aires. Tanguedia es entonces la propia comunicación exiliar; la pérdida y recuperación del espacio sentido. Un doble acto de fe y de amor, como acuñó el propio Astor Piazzolla.

---

<sup>12</sup> Sobre este asunto Janet Altman señala: “The epistolary present is caught up in three impossibilities: The impossibility of the narrative’s being simultaneous with the event. The impossibility of the written present’s remaining valid. Since the present of the letter writer is never the present of his addressee, epistolary language discourse is caught up in the impossibility of a dialogue in the present” (129)

La Tanguedia se despliega a lo largo de la película; la vemos cuando el grupo de exiliados ensaya con voluntad y esperanza una obra que aún no tiene final. El encargado de escribir ese final es Juan Uno, quien es además el creador de la estética que legitima a la obra. La discusión acerca de la estructura de la Tanguedia conduce al diálogo sobre la amplitud del exilio. Hay que comunicar para encontrar el final. El desenlace no está en París, por eso deben llamar a Buenos Aires para preguntar. La solución está allá, en “el país”, en Juan Uno. La Tanguedia es el resultado de una comunicación que se materializa en cartas y llamadas telefónicas. Las cartas las envía Juan Uno desde Buenos Aires y constituyen el guión de la obra que los exiliados argentinos preparan en París.

En ese París los actores, que son exiliados, tienen una conexión concreta con la nueva realidad: tienen un amigo francés, Pierre (Philippe Léotard), quien buscará ayuda para la obra en una productora francesa. Las razones de Pierre parecen ser totalmente altruistas; por demás comparte con ellos el amor por las artes dramáticas. La ausencia del final dificulta la obtención de apoyo para la Tanguedia, y esta situación sirve en el filme para mostrar las dificultades de público y mercado que representa la reubicación exiliar de los creadores, pero también responde a la estructura epistolar de la Tanguedia, es siempre un proceso incompleto que se pospone y que por lo mismo, nunca tiene fin.

Esa constancia sin final se muestra desde la primera secuencia de la Tanguedia, que abre con un plano de conjunto en el que se destaca a través de un contrapicado, la fachada del teatro donde los actores-bailarines ensayan. A continuación vemos inscrito en la pantalla el subtítulo: “Tanguedia del Angel”. Paso seguido la cámara recorre la fachada de arriba abajo hasta detenerse a través de un plano de semiconjunto en dos personajes:

Miseria y Pierre. Ambos esperan en la entrada del teatro la llegada de un posible patrocinador de la obra. Tanto la iluminación como el sonido son ambiente, los cuales contrastarán con la segunda parte de la secuencia en la que se muestra a los actores bailando en un espacio cerrado en el que predomina una iluminación lúgubre y la música del tango.

Desde un punto de vista epistolar, la primera parte de la secuencia se acomoda más a la forma de una postal. El énfasis en la fachada junto con el texto inscrito anunciando el capítulo, recuerdan imágenes de puntos importantes de la ciudad a los que se les inscribe un texto acorde. A su vez, la fachada del edificio subraya la dicotomía que experimentan los personajes de la película y que se traduce desde un punto de vista espacial, en un dentro y fuera. Una postal es una señal, un mensaje cargado de coordenadas, pero desprovisto de subjetividad. En ella predomina la imagen inscrita en la superficie sobre el mensaje escrito en el reverso. En la carta, por el contrario, las palabras se convierten en imágenes del yo.

Lo anterior se traduce en la película en cambios de iluminación y sonido y en primeros planos que crean la ilusión de intimidad. Esto se puede apreciar en la segunda parte de la secuencia en la que un plano medio encuadra a los actores bailando. Luego de un corte y a través de un plano corto vemos a los músicos sentados tocando la música que acompaña a la obra. Un nuevo corte en seco nos muestra un picado de Miseria anunciando la llegada de la francesa (Marina Vlady) que posiblemente financiará la obra. La cámara mantiene la visión desde arriba y nosotros los espectadores nos situamos en el mismo ángulo de Pierre y su amiga Francesa. Vemos desde la altura de un palco como los

bailarines y músicos corren de un lado a otro para tomar sus puestos. El ensayo abandona su carácter íntimo y pasa a ser un espectáculo en el que prima la música por sobre la historia que se intenta contar. El mismo comentario de la francesa deja esto en claro: “¿Qué bailan? ¿Tango? Qué maravilla”. Las cartas de Juan Uno, el guión de la Tanguedia, vuelan y caen en el suelo, mientras los pasos esquemáticos de los bailarines las pisan. En este momento la Tanguedia pasa de ser un reflejo/respuesta a las cartas de Juan Uno, a una postal turística cargada de clichés y lugares comunes sobre Argentina y Latinoamérica. Otra vez el diálogo de la actriz francesa lo confirma: “Adoro los escritores argentinos, Borges, Cortázar... y el más conocido, ese de la Soledad”.

No lo dice, pero la “soledad” es el sello de la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez; no citar su nombre es la forma de hacerlo aún más solitario, más idéntico a su tema. Sobre este diálogo cae un corte seco y se abre la siguiente secuencia, que nos muestra un primer plano de un maniquí sin brazos envuelto en papeles de colores. Los actores se alistan para presentar la Tanguedia. Pierre le anuncia a su amiga francesa el viaje que emprenderán: “Partamos al exilio, veremos una Tanguedia, tango más tragedia, más comedia”. En seguida un plano de semiconjunto nos muestra a los actores bailando la misma pieza que vimos en la escena anterior. La cámara se ubica a una altura media, en la que la mirada del espectador y la de los actores coinciden. A su vez, los papeles/cartas/guión de la Tanguedia si bien continúan en el suelo, pasan a formar parte de la historia que se comienza a contar, haciendo visible la fragmentación del exilio y acentuando la relación con la estructura epistolar.

Igual que ese vuelo de notas que tipifica la comunicación exiliar, la Tanguedia es una obra hecha a base de papeles y cartas. Las historias se conectan y desconectan. Fluyen y se obstruyen dependiendo de las respuestas o silencios de Juan Uno. Lo anterior se ve en la película en el paso abrupto (predomino de cortes en seco) de escenas en las que se cuenta la represión, la añoranza de volver, la despedida. Tanto la experiencia del exilio, como la estructura epistolar recurren al pasado y al futuro indistintamente. Su forma de contar no es lineal y dependerá mucho de la comunicación que reciba de la otra parte. Así, una carta puede hacer alusión exclusivamente a un tema, dejando de lado otros momentos y circunstancias.

La lógica del exilio, si acaso existe, es precisamente la Tanguedia; una coexistencia de notas tratando de formar un mensaje, una melodía. La Tanguedia es una concurrencia donde no hay certeza de finalidad. Finalidad en su doble sentido: como término y también como destino. Ese es un punto importante en la estructura de la Tanguedia: la aparente ausencia de fin. Por esa razón es comprensible la exigencia de un final por parte de Pierre; él entiende la carencia y a la vez siente que hay un punto en que lo mejor que le puede suceder a la historia es terminar. Si la historia no tiene un fin, pues no es creíble. Juan Dos acota entonces: “Debe terminar el espectáculo, no la Tanguedia, porque el exilio continúa... Es La Pampa. Somos nosotros.” Encara a Pierre como un enemigo. Le dice que tiene miedo y que es un burócrata. Entonces acontece la defensa de Pierre, que desde el punto de vista teórico implica una ampliación explícita de las fronteras del exilio: “¿Crees que hay que tomar un barco para estar exiliado?...Yo dejé todo...Dejé todo para ser libre. Yo elegí mi exilio.” Se abrazan entonces y Pierre concluye: “Toda pieza tiene un fin.”

Como vemos la conclusión es compleja. El final de la Tanguedia no existe; y si se da debe ser realmente trágico precisamente por culminar. Se trata de un final que no se puede decir, ni comunicar y menos aún aceptar: la imposibilidad de ambos Juanes o, quizás, de su existencia complementaria de ahora y para siempre.

Siguiendo a Kathleen Newman, *Tangos y Sur* (ambas películas de Fernando Solanas y de alguna forma, temáticamente enlazadas) son producciones que atestiguan el exilio no sólo de un grupo de argentinos, sino que también de la misma nación argentina.

Newman dice:

*Sur* may express Solanas's desire that nation should triumph over the restructuring of all political relations at this conjuncture, but the film itself is evidence that the one exile that will not return to Latin America in the 90's is the nation itself (256)

*Tangos* nos adelanta una temática que será central en *Sur*: el retorno. Newman plantea que Solanas busca el retorno de la nación Peronista, un deseo que el director intentará plasmar en *Sur* (249) y que chocará con una realidad que el mismo film dejará al descubierto y que es que el concepto de nación del retornado es uno que vive en un tipo de memoria que, al apelar únicamente a la nostalgia, ha perdido contacto con la realidad, dejando a la nación exiliada, sin posibilidad de retorno.

### **I.3. Estructura epistolar y cine: *Nueve Cartas a Berta***

A diferencia del anterior, *Nueve cartas a Berta* (1966) es ya un filme donde se trabaja, aunque aún sin llegar a lo esquemático, la dicotomía exiliar en términos de espacio de partida-espacio de llegada (“dentro-fuera”) de una manera más radical: el allá

y al acá se marcan constantemente, sin que esa dualidad muestre algún tipo de salida. Este filme posee dos protagonistas de distinta naturaleza que subrayan los límites a partir de los espacios que ocupan: Lorenzo, un becario del banco donde trabaja el padre y Berta, una hipotética novia (“real”, argumentalmente hablando) que este ha tenido durante una estancia de estudios en Inglaterra.

Precisamente en Inglaterra Lorenzo (Emilio Gutiérrez Caba) ha conocido el mundo europeo no-español a través del amor a Berta, que es la hija de José “Pepe” Cavalleira, un intelectual español exiliado. De regreso a España, el joven vive en un desacomodo dual de extranjería y pertenencia que solo puede resolver contándole a Berta a través de cartas. De la joven solo sabemos a través de las opiniones “escritas” de Lorenzo, que escuchamos mediante una voz en off que secunda una música de gran personalidad filmica. Como señala Faulkner, este tipo de experiencias de dislocación producto de viajes dentro y fuera de España durante los sesenta, es una tema principal dentro de la película, exploración que se expresa en ese “desacomodo” que experimenta el protagonista a lo largo de toda la historia. En este sentido Faulkner dice:

This tension between fetishizing Spanish ‘difference’ on the one hand, and embracing Western practices on the other, was thrown into relief for many Spaniards by the experiences of tourism inside Spain, and the experiences of emigrant workers, young students and intellectuals who were able to travel, outside Spain. (412)

La película narra la historia de unos mundos que se disputan al protagonista. Esos mundos pueden ser:

1-La España tradicional.

2-La España que se moderniza.

3-El extranjero modernizado.

4-El propio mundo que el joven logra elaborar con estos otros mundos.

La relación entre estos mundos, ya sea real o imaginada, la plantea y (casi) la resuelve Lorenzo a través del ejercicio de la escritura. Se trata, igual que puede serlo una novela, de un filme epistolar pues es en las cartas donde se va pautando el argumento.

El tipo de epistolaridad usado en la película cae dentro de la categoría de “cartas de amor”. Las “cartas de amor” son una de las variantes más comunes y utilizadas por la literatura epistolar. Linda Kauffman las define como discursos de deseo y subraya, entre otras características, a la acción de escribir y leer como una que envuelve procesos de autocreación. El destinatario de una carta de amor no sólo es el amado(a), sino también la misma persona que escribe. Lo anterior abre un espacio de auto invención y transgresión, que en el caso de la película analizada, no sólo permite expresar y recrear la ausencia de la amada, creando la ilusión de su presencia, sino que también promueve la autorreflexión y el cuestionamiento de los agentes involucrados en dicha distancia. Desde este punto vista, el acto de contar es ya una revolución en la que se combinan el deseo de presencia y el desafío de las circunstancias que impiden esa cercanía (Kauffman 24).

Además de lo anterior y siguiendo a Naficy, *Nueve Cartas a Berta* se puede considerar como un “letter-film”, es decir, la película misma tiene una estructura epistolar. Se trata de una carta. Por esto es fundamental considerar las nueve partes en que se divide el guión precisamente como las nueve cartas que le escribe Lorenzo a

Berta. El destinatario es Berta<sup>13</sup>, pero también el mismo protagonista, el público, la España de la época quizás.

Esas nueve partes, señaladas con nueve títulos correspondientes son:

1. El regreso.
2. El rosario en familia.
3. A la sombra de las piedras doradas.
4. La noche.
5. Un domingo por la tarde.
6. La excursión.
7. Pretérito imperfecto.
8. Tiempo de silencio.
9. Un tiempo feliz.

El comienzo del filme es curiosamente el regreso. Específicamente la película comienza con la primera carta. En ella está la extrañeza de un Lorenzo recién llegado del extranjero y el ejercicio de definir a España por contraste con los demás países del mundo. Sobre todo con Inglaterra, Francia y los Estados Unidos. Ese distanciamiento del lugar de origen, del pueblo, que evolucionará a lo largo de la película, se expresa en la siguiente frase del protagonista: “Valoré demasiado este sol. Estos amigos. Esta tranquilidad.” Este parlamento puede demostrar dos cosas: el hecho complementario de que en el extranjero también sentía nostalgia por la España dejada atrás, o que había

---

<sup>13</sup> Siguiendo a Tatjana Pavlović, Berta es un centro ausente dentro de la película. (107)

llegado a un punto de su vida en que se cuestionaba el sentimiento patrio, que incluye elementos tales como una sublimación del paisaje (el paisaje es, probablemente, el ingrediente más cinematográfico de la nacionalidad). Este ver lo español con ojos críticos es según Monterde uno de los intereses principales del film (612).

Un ejemplo de lo anterior se ve en una escena donde un plano general muestra la ciudad. Bicicletas y transeúntes imprimen sensación de movimiento y vida. Un plano de semiconjunto nos introduce a Lorenzo y su novia (Elsa Baeza), quien cuestiona la gente que sale al extranjero; mientras, la voz en off de Lorenzo se queja de no haberse quedado más tiempo fuera. Es esta misma voz la que hace la transición a la siguiente escena. En ella vemos a Lorenzo escribiendo una carta a Berta. Un plano corto enfoca al protagonista escribiendo en una mesa de un bar, completamente aislado del bullicio de la gente que conversa animadamente al ritmo de la música.

Fuera del bar una secuencia comienza a mostrar el pueblo, donde se observan ya elementos de modernidad: moda, anuncios publicitarios (se aconseja viajar en Iberia, por ejemplo), refrigeradores, cocteleras y otros equipos electrodomésticos en las vidrieras. Pero se ven también huellas de la España tradicional como rezos en la familia, una clase de filosofía donde el profesor maneja con marcada autoridad citas en latín, un amolador de tijeras usando el pedal y la rueda, etc. Una de las tantas escenas filmadas desde el interior de la casa grafican lo anterior. A través de un plano corto, Lorenzo observa la ciudad desde un balcón. La cámara, por medio de un montaje ideológico, contrasta la voz en off de Lorenzo, que cuenta momentos de su estadía en Londres, con imágenes de una España tradicional: vemos una mujer vieja que se peina, un hombre que trabaja en su

casa, paseos rutinarios. Es la resistencia de la España tradicional versus la nueva España que intenta huir, no se sabe bien si a la España que representa el exilio o hacia un presente-futuro que se torna complejo por su acelerada apertura al mundo.

La observación de los signos tradicionales, como hace Lorenzo desde la altura, será complementada con la observación más cercana de lo tradicional en su propia familia; en su casa. La estructura de la familia de Lorenzo es también bastante conservadora y desde ese punto de vista, se acopla a la España tradicional. Para enfatizarlo el director monta escenas familiares situadas siempre en espacios cerrados y con planos medios o cortos. Un padre autoritario, acomodado a la rutina del empleado de banco. Una madre que sufre trastornos nerviosos sin dejar de ser protectora. Lorenzo es piadoso con esa condición familiar. Justifica de algún modo a su padre al decir que no pudo terminar la carrera de medicina, agregando que “no se ha aprovechado como otros”, por lo que “él y mi madre la han pasado muy mal”. Lorenzo le escribe a Berta sobre sus padres; sobre todo de su madre, de la cual cuenta su enfermedad. Del padre agrega que lleva una revista donde además escribe sobre deportes, pues la política no le interesa. De hecho la política no es un tópico importante del filme, aunque está presente como trasfondo invisible, como contexto ausente de todos estos cambios que se están dando ya en la década del '60 bajo el mismo franquismo. O en escenarios que propician una presencia indirecta de lo político: en una charla religiosa en un banco, durante una copa en un bar, en un aula. En la tercera escena, por ejemplo, Lorenzo asiste a una clase donde el profesor habla sobre Adam Smith y el liberalismo. La política ronda, pero él opta por

escribir a Berta, usando la carta como una forma de escape<sup>14</sup>. La secuencia enfatiza en el quiebre existencial, lo que se expone formalmente a través una fragmentación cinematográfica en el tratamiento del vínculo entre Lorenzo y la novia española. La cámara hace *close up* fragmentados de sus rostros. Se detiene en el rostro de Lorenzo, luego en el de su novia. Sus movimientos se muestran desfasados y la voz en off de Lorenzo, que le habla a Berta y no a la novia, acentúa la distancia y la fragmentación.

A lo anterior se suma que la voz en off de él no es la misma que su voz diegética<sup>15</sup>. Su voz en off marca distancia de su yo español y hace referencia a su yo de/en Inglaterra. Estos recursos cinematográficos vinculados a la locución sirven para marcar puntuación y fragmentación en la historia. Dicha fragmentación temporal y existencial obliga al espectador a distanciarse del protagonista. Así, se termina mirando desde fuera a un personaje donde precisamente la relación dentro-fuera es de hecho bastante dinámica, escurridiza; apenas deslindada por las fronteras que esbozan las referidas cartas.

Ese fenómeno de bipartición del personaje entre dos fuerzas estructurantes que pugnan cada una hacia su lado (un adentro y un afuera) configurando un estado de cosas, se va a usar también en la presentación de la sociedad española en sentido general. El filme muestra dos Españas en tensión, dos tiempos. Uno de los síntomas de esta renovación de

---

<sup>14</sup> Esto puede interpretarse como un proceso de renuncia del yo. En este sentido, Faulkner dice: “The process of renunciation of the self begins with Lorenzo’s introspection, which is expressed by the transformation of the letter form dialogue into monologue. As letters become increasingly introspective, Lorenzo gradually retreats from any active engagement with his surroundings in favour of passive acceptance” (“Identity and Nationality” 416).

<sup>15</sup> Faulkner sugiere que este recurso fue introducido intencionalmente por el director con el fin de producir oposición entre lo que el espectador ve y oye. (“Identity and Nationality” 418).

la sociedad española son los signos visibles de “norteamericanización” de la vida: el uso de anglicismos, los varios diálogos en inglés que aparecen, la presencia de un catedrático de Harvard (Nicolás Perchicot), el tipo de música y baile que se usa en la fiesta universitaria, por nombrar algunos.

A diferencia de Lorenzo, que es un sujeto escindido, su padre se conduce como un elemento conservador y estabilizador en la película; es capaz de aportarle a la trama cierta continuidad. Quiere la seguridad para su hijo, aunque a este le parezca aburrida. Como editor “de una de esas revistas que no lee nadie” el padre es muy cuidadoso. Alerta sobre lo peligroso que pueden ser ciertos temas y ve con sospecha los versos de Antonio Machado que cita el profesor Cavalleira, padre de Berta, en un libro de poesía (“poetas de la cáscara amarga”) que le regala a Lorenzo. Ese conservadurismo del padre se radicaliza formalmente en quietud, estatismo, lo que se resuelve también cinematográficamente. Cuando describe a su padre en las cartas, por ejemplo, se utiliza una imagen congelada. La fijeza le imprime el carácter de una fotografía o una postal a la escena cinematográfica, a lo cual Lorenzo agrega también una descripción por medio de su voz en off.

Hasta este momento del filme, la circulación de imágenes y textos van perfilando un mensaje general que se resuelve cinematográficamente de una manera conocida. Es significativo que un texto en pantalla declare, citando (casi) literalmente unos versos de Antonio Machado, que “Esta es la historia de un español que quiere vivir y a vivir empieza”. Es conocida la extrema tensión que el poeta español propone en los versos siguientes a esos (y no citados explícitamente en el filme): entre “una España que muere”

y “otra España que bosteza”; en este caso, tomando en cuenta la época, puede interpretarse como la España que renace en la etapa final del franquismo.

De esa España que bosteza, por lo menos ligada a la infancia de Lorenzo en ese mundo de antes del viaje, sale para él una novia española. Una novia real, ella es la antagonista de Berta por estar ligada a esa España tradicional tangible y porque significa lo concreto, lo terrenal y posible al lado de la existencia epistolar de Berta. Una presencia intelectualizada e ideal con mucho peso dentro de la vida efectiva de Lorenzo.

De forma correspondiente, Berta también conoce a España solo por libros. Algunos de ellos escritos por su propio padre que es un destacado hispanista en el exilio. En particular, un especialista sobre El Siglo de Oro español. El espacio existencial de Lorenzo será en un principio una prolongación de su vivencia extranjera. En su cuarto vemos sus libros, fotos, mientras la voz en off le cuenta-escrbe a Berta. Su voz contrasta con el presente que solo el espectador y él mismo ven. Las cartas (voz en off) informan, cuentan a Berta y al espectador sobre la situación en España, sobre su familia y sobre su forma de ver ambos mundos (y a ellos mismos en dichos mundos). A lo largo de la película, la cámara, a manera de puntuación, se detiene en ciertos personajes para acentuar algunas reflexiones del protagonista.<sup>16</sup>

Durante la película a veces Lorenzo pasea y expresa deseos de hacer fotos (postales) de la ciudad. La cámara, a modo de máquina fotográfica, recorre los

---

<sup>16</sup> Sally Faulkner, en su libro *A Cinema of Contradiction. Spanish Film in the 1960*, explica éste tipo de puntuación como una de las formas que utiliza el director para expresar la insatisfacción del protagonista: “Lorenzo dissatisfaction with and reluctant participation in Spanish life is in fact doubly conveyed in this sequence, first through this clash between image and soundtracks and second, through the use of freeze frames and disrupting editing of that image track” (135).

monumentos y puntos urbanos más importantes; se detiene, los mira, hace imágenes de ellos. La voz de Lorenzo vendría siendo la propia descripción que se anota en la parte posterior de la postal. Las cartas también manifiestan la crisis por la que Lorenzo está pasando, crisis que coincide con el momento político de España de comienzos de los sesenta. Lorenzo dice: “Me entra la preocupación de no hacer nada. En España no pasa nada”. Inmediatamente vemos la toma de un río,<sup>17</sup> una imagen de que a pesar de todo la vida continúa. ¿La vida fuera de España?<sup>18</sup> Como ha apuntado Ignacio Francia, *Nueve Cartas a Berta* es quizás la única película “realmente entrañada en Salamanca” (113). En este sentido y siguiendo a Faulkner, la ciudad, como se puede apreciar en la escena descrito más arriba, es muchas veces un espacio acogedor, con una arquitectura y monumentos que invitan al protagonista a recorrerla y que le hablan de épocas gloriosas, pero muchas veces, esos mismos edificios gloriosos lo acorralan y encarcelan (420).

De esa vida más allá de España se logra dar cuenta en varios momentos del filme. Uno importante trata sobre la visita a Salamanca del catedrático español que vive en los Estados Unidos. Hay un desfase en el tiempo entre este profesor que la distancia y la experiencia del exilio han reconciliado con la España abandonada, y el joven que rechaza el mundo demasiado seguro que la tradición le ofrece.

El catedrático da una conferencia sobre el humanismo que los jóvenes valoran como vieja retórica. Viene de Harvard y en lugar de sorprenderles con noticias acerca de

---

<sup>17</sup> Una escena del mismo río se puede ver al final de la película, aquí más que ser un símbolo de movimiento, es más bien una señal de conformismo y petrificación. Así lo interpretan Faulkner (*A cinema of contradiction*) y Triana-Toribio (*Spanish national cinema*).

<sup>18</sup> Según Thomas G. Deveny, *Nueve Cartas a Berta* se enmarca dentro de un grupo de películas que comienzan a tener un mirada crítica de la sociedad española de los sesenta. El sitúa a estas películas bajo lo que denomina como el “cainismo theme” (*Cain on Screen* 204).

la modernidad norteamericana, les alecciona sobre lo deseable de su situación. Les dice: “Aprovechen vivir en este remanso”, “Son ustedes unos privilegiados”. Los alumnos lo describen como: “Un tipo extraño”. Se crea un distanciamiento que muestra el contraste entre exilio e insilio. El filme habla de esta situación como “La Noche”, pero: ¿Quién es la noche, el exiliado o los alumnos? ¿Acaso España? ¿Quién ha visto y vivido más, quién menos? Sin intentar una respuesta, es significativo que esta visita ocupe generalmente un espacio cerrado. Incluso las escenas exteriores tienen un carácter “opresivo”. La arquitectura antigua, las piedras encierran los espacios exteriores. El exiliado habla de forma solemne e idealiza lo que ha dejado, mientras los jóvenes estudiantes lo miran pensando en el mundo de afuera. Han escuchado con desconfianza. Se escucha un diálogo: “El tiempo no pasa en vano. Hoy son otros días y otras realidades”. Y después: “Los emigrados...terminaremos desconectados.”<sup>19</sup>

Sin embargo, a pesar de la profecía, esa desconexión se restablece por lo menos en el mundo de la imaginación cinematográfica. Aquí el vínculo argumental es la admiración profesional que une a este profesor de Harvard con José “Pepe” Cavalleira, el padre de Berta, en cuya casa ha vivido Lorenzo durante su beca en Londres (en el extranjero). La celebración de la conferencia es un pretexto para presentar más símbolos de modernización: máquinas de juego, bailes norteamericanos, etc. Lorenzo le escribe (habla) a Berta sobre “identidades”: toros, comida española, etc. Su tono va siendo cada vez más descriptivo y menos crítico. Narrativamente, el guión muestra esta contracción discursiva diseñando parlamentos más breves, acortados.

---

Esta frase nos recuerda uno de los grandes temores del exilio y que como vimos en *Tangos*, se resume en un desfase espacial y temporal del lugar de origen. Esa imposibilidad de resucitar lo que fue, lo que se fue, el yo, el país, la nación en el caso de *Tangos*.

Hay un momento en que el tono de las cartas cobra matices. Mientras más añoranza y desesperación muestran las cartas, más recae Lorenzo en esa suerte de imposibilidad que es volver a su vida de antes. Es a partir de “Un domingo por la tarde” que se empieza a marcar claramente un “regreso” o una real “llegada” de Lorenzo a España. Es decir, empieza a asumir que realmente el viaje en sentido inverso (la vuelta) se ha realizado. Se imponen ahora las escenas de lectura de cartas dentro de la diégesis. Poco a poco la historia fílmica comienza a tener mayor presencia. La voz en off va perdiendo protagonismo a medida que Lorenzo se va incorporando otra vez a su país. No es Lorenzo quien nos cuenta sobre su vida en España; el personaje, de hecho, vuelve a vivir en su “patria” y se contrae su presencia como narrador expectante a favor de un sujeto más involucrado.

Por esta vía la vida de Lorenzo se va quebrando; las cartas pierden sentido o dan el sentido de una pérdida. Las pequeñas fisuras se convierten en obstáculos y Lorenzo se queja de que el pasado no llega a convertirse en presente. Le advierte (presuponiendo una retroalimentación comunicativa que al espectador no le consta) que desde España se ven las cosas de otro modo; se auto impone una vida con Berta a base de símbolos modernos y a veces, como para reafirmarse, elogia el tradicionalismo que ha venido criticando.

En esta situación Lorenzo encuentra otra figura capaz de servirle de puente, de continuidad. Esta vez no es el padre sino un amigo (Benito) que muestra una actitud ante la vida que no solo es una alternativa para sobrevivir en contextos dictatoriales como el que le rodea, sino para afrontar un proceso acelerado y demasiado exigente de modernidad. En dos frases se resume esta perspectiva existencial que se puede calificar

de cínica u oportunista: “Aquí lo que hay que hacer es subirse al burro. Quien se sube al burro es el que vive.” Y más adelante: “Yo, cuando termine, lo que hago es hacer unas oposiciones y a vivir.”

Las relaciones Lorenzo-padre y Lorenzo-amigo muestran que en *Nueve cartas a Berta* está presente el enfoque generacional. La modernidad no es abordada solo como asunto de jóvenes; un grupo de ancianos comenta sobre el cine de ese tiempo, que ellos mismos califican como de la época de Sarita Montiel, y uno de ellos agrega: “Lo que hace falta son bailarinas que enseñen las piernas.” El tópico del atraso del tradicionalismo español aparece cuando se dan los problemas técnicos en la proyección. Junto a eso no puede olvidarse tampoco que en una escena anterior, donde Lorenzo visita el edificio de Cultura Brasileña, un cartel anuncia una película de Buñuel (“Tierra sin pan”, un documental de 1932) que era en ese momento un artista exiliado.

La prima de Lorenzo es también un personaje importante para nuestro tema, ya que es quien introduce el asunto del viaje interior en forma del turismo nacional y la promoción de la cultura. Ella organiza una fiesta turística donde, como familia, le reclama a Lorenzo por el tipo de relación amorosa que está llevando. Le dice que no ve mal eso de noviar con extranjeros, pero que en términos de casamiento, hay que hacerlo con una española. En este punto, la prima representa una suerte de postura intermedia. En lugar de exilio, en el local donde se hace la fiesta un cartel habla ya de “emigración”.

La introducción de la relación con la prima es importante porque se ha ido viendo que ya a Lorenzo no solo lo hace infeliz la situación en España, sino también la situación en su casa, con que se clausura un reducto de fuga y reencuentro con lo otro; en especial

hay una incomunicación con el padre que le hace exclamar: “Si pudiera por lo menos hablar con él tranquilamente.” Esa soledad quizás lo lleva a sobrevalorar el tipo de relación que se empecina en sostener con Berta; con la realidad epistolar de Berta: “Solo te tengo a ti.”

Ambas relaciones críticas llegan incluso a superponerse porque Lorenzo utiliza también las cartas a Berta para comunicar con su padre. Como complemento le envía al profesor exiliado una suerte de partes personales sobre la situación española. Algunos de ellos dicen: “(Dile que) Esto sigue igual, pero algo ha cambiado completamente...que no se ve rastro de metralla...”, “Que por aquí no pasan ya tranvías, que su piso está ocupado por unas oficinas...”

El sistema de relaciones del protagonista se sigue ampliando a lo largo del filme. Una parte importante es el encuentro de Lorenzo con Jacques, un francés que también fue becario en Inglaterra y conoce de su amistad con Berta en aquellos tiempos. Le pregunta por ella, reconociendo que se percató de la relación especial que ambos tenían. Jacques tiene una novia rusa llamada Simone. Ella se comunica en francés con Jacques, con quien parece tener una gran empatía intelectual. Son jóvenes, hablan de Gramsci, discuten de arte y política. La visita de Jacques y Simone a la casa de Lorenzo tensa al extremo las relaciones de esa familia. La madre se molesta, le dice egoísta a Lorenzo y lo acusa de que se está “haciendo el existencialista”. Los padres no aprueban esas amistades y le impiden quedarse en la casa.

Después de este momento crítico, Lorenzo parece dispuesto a tomar una decisión importante. En una carta que envía (lee, imagina) a Berta, dice al salir de la biblioteca:

“Estoy cansado de agradecer, de tener que agradecer la educación que he recibido, la matrícula gratis, el orden...” Lorenzo se ha endurecido. La madre misma le dice que lo nota menos piadoso<sup>20</sup>.

En *Nueve Cartas a Berta* hay una especie de salida, un punto crucial que tiene que ver con el cambio de Lorenzo que se refleja y consume en un punto polémico: el de la intensidad de la represión ejercida por la dictadura. Berta no responde todas las dudas de Lorenzo. Esto agudiza su crisis y le envían al campo con su tío para que se recupere.

El mundo se transforma. Un estado de cosas se viene abajo y Lorenzo, que ya no es parte de lo que se va y no alcanza aún a ser parte de lo que viene, se pregunta: “¿Y por qué tengo yo que arreglar el mundo?” Empieza a dibujarse en el personaje ese individualismo tan socorrido en los límites de la historia.

La salida de que hablábamos se realiza finalmente en el campo. El campo es tranquilo. Sienta tan bien, que en una charla en la colina desde la que divisa el pueblo el tío propone que todos los políticos vivan fuera de la ciudad al menos una temporada. Lorenzo se recupera un tanto. Al final, se ve más ubicado en la realidad. El padre le insta a trabajar honestamente, terminar la carrera y ser práctico.

---

<sup>20</sup> Escenas como ésta se justifican dentro del film en lo que Kathleen Vernon explica como un afán por parte del gobierno franquista de la época de crear para el mundo exterior una imagen de apertura y liberalización. Vernon dice: “...The New Spanish Cinema –that served to situate the Spaniards among a would –be vanguard of 1960s European “independent” film movements, the Nouvelle vague, British Free Cinema. Of course the Spanish “new cinema” was hardly independent but rather the outcome of a double-barreled cultural politics of “possibilism,” a de facto compromise between attempts at creative expresión by dissident intellectuals and a government-sponsored reformist project itself torn between a Christian social agenda and an international exercise in image building” (“Culture and Cinema” 262).

Con la “Excursión” Lorenzo ha realizado un acto emancipatorio; el quiebre (o los quiebres) parece soldar. Sale de la ciudad. Poco a poco las cartas dejan de ser su único escape. Se fuga primero a las afueras de la ciudad y más adelante hará un viaje a Madrid. Lo anterior coincide con una disminución en el uso de la voz en off lo cual indica, como al espectador que las cartas se están haciendo menos frecuentes. Junto a lo anterior, la diégesis se hace más presente en la película y la historia se hace más continua. El viaje se produce en bus, un medio de transporte que le permite contemplar directamente el entorno, el paisaje, el medio natural; le facilita salir con discreción, moverse sin desechar la naturaleza que será finalmente lo más estable que la memoria puede recuperar en ese mundo que cambia y escapa.

Al final Lorenzo aparece en una orilla del río Tormes junto a su novia española. Otra vez el río fluye, la cámara se detiene, puntuando, dividiendo y a la vez montando ficción y realidad. Los movimientos actorales de la pareja se tornan lentos, como anunciando el cierre. No se capta mucha pasión en el noviazgo revivido pero la relación marcha. Antes del último beso ella le dice: “Ya oscurece mucho más tarde...” Y él le responde: “Sí, es que está llegando la primavera.” La “primavera”, la estación del renacimiento, puede indicar aquí que Lorenzo va reinventar su vida en España junto a su antigua novia; poniendo así punto final a las cartas y a Berta.<sup>21</sup>

#### **I.4. Complementos exiliares**

Decimos que un filme posee él mismo una “estructura epistolar” cuando reproduce la morfología de una carta; por ejemplo, cuando tiene un destinatario preciso,

---

<sup>21</sup> Otra interpretación, un poco más pesimista es la que da Nuria Triana-Toribio, quien ve derrota e impotencia en la decisión de Lorenzo de quedarse con su antigua novia. (94).

un remitente y un mensaje que interpone entre los mismos. Hay otros que no tienen una estructura tan definida en dichos términos, por lo que no los podemos ubicar en ese grupo de “películas de estructura epistolar”, en el que *Nueve Cartas a Berta y Tangos, el exilio de Gardel*, serían ejemplos paradigmáticos. La idea de epistolaridad en su sentido amplio ya fue expuesta en el comienzo de este Capítulo I: “La epistolaridad envuelve actos y eventos de enviar, recibir, perder y encontrar, y los de escribir y leer cartas. También implica los actos, eventos e instituciones que facilitan, ocultan, inhiben o prohíben ese tipo de actos y eventos.”

Este Capítulo concluirá con un análisis de filmes que no calificamos específicamente entre los llamados de “estructura epistolar” pero que sí trabajan con alternativas comunicacionales que funcionan como una suerte de “complementos epistolares” en el sentido de que reproducen, completan y de hecho multiplican la comunicación exiliar lograda a través del fenómeno de “lo epistolar”. Esos filmes son: *Cosas que dejé en La Habana, Sur y La Frontera*; sin dejar de referir tampoco algunos de los filmes tratados en los anteriores epígrafes de este capítulo, como es el caso de *Tangos* donde es tan importante el trabajo filmico con la comunicación telefónica y sus espacios. Nuestro interés es estudiar escenas concretas donde otros medios comunicativos aparecen desarrollando el rol de las cartas (forma clásica o convencional de comunicación) en el mundo del exiliado, o las mismas cartas en otra dimensión.

### **Teléfono**

El filme cubano *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) trata una zona del exilio de muy baja densidad política, casi superpuesta al tema de la

emigración económica en el contexto de la globalización<sup>22</sup>. La historia comienza en Barajas, aeropuerto de Madrid, cuando un par de amigas, una española (Azucena) y una cubana ya asentada en España (María), esperan a las tres sobrinas de esta última que vienen de La Habana (Nena, Ludmila y Rosa).

En el aeropuerto se encuentra también Igor (Jorge Perugorría), un cubano con poco tiempo en Madrid que vive del tráfico de documentos falsos. Igor que es ya un hijo de la revolución (su nombre ruso lo destaca), espera a una familia a la que debe proveer de documentos y, tras una breve estancia, facilitarle su salida para Miami. Aunque el protagonismo del filme recae en la relación de Igor y Nena (Violeta Rodríguez), la joven actriz que busca abrirse paso en Madrid, para los objetivos planteados interesa más el matrimonio de Bárbaro (Luis Alberto García) y Nati (María Isabel Díaz), que también acaban de llegar de Cuba con su hija y entablan con la isla una relación más intensa; básicamente a través del teléfono, un “complemento epistolar” de primera importancia.

El teléfono es un medio más caro y menos íntimo que la carta. Un medio además menos sosegado, paciente, por lo que el cine casi siempre presentará una situación enfática y a veces desesperada durante el uso del mismo. El mensaje telefónico no está tan sujeto a revisión y repaso como es el caso de la carta; tanto en el acto de escritura como de lectura, la carta puede experimentar sucesivas recreaciones. En cuanto a intimidad y privacidad, el teléfono es más factible de someter a supervisión, a vigilancia; sobre todo en los casos en que se hace un empleo colectivo del mismo. El teléfono es uno

---

<sup>22</sup> En este sentido y siguiendo a Kathleen Vernon, *Cosas que dejé en la Habana* forma parte de un proceso que se gesta en la década del noventa que implica un cambio en las dinámicas migratorias de España y que tendrá un impacto en las temáticas de las producciones cubano-españolas de esa década. (“Imperio, identidad y nostalgia” 187).

de los pocos medios para establecer conexión directa con el país dejado. Es un objeto de deseo, portador de magia si se encuentran las tácticas necesarias para hacer uso libre de él. Está más sujeto a lo efímero y lo discontinuo; propicia, en general, una dimensión comunicativa más intensa.

Todo lo anterior puede percibirse en una escena de *Cosas que dejé en La Habana* donde varias personas concurren en un espacio con cabinas telefónicas. Conversan o sencillamente caminan o descansan en torno a ellas. Un plano corto encuadra a gente (posiblemente inmigrantes también) hablando por teléfono. Las conversaciones denotan un tono urgente y puntual. Se escucha: “Te enviamos una caja, tendría que llegar en unos días”.

Estas comunicaciones de segunda importancia tienen la función de preparar la entrada de Igor, quien acompaña a Bárbaro a hacer una llamada telefónica. Esta llamada sí es crucial pues va a confirmar algo que habíamos adelantado en el análisis de *Tango*: la lógica exiliar, una vez desatada, pareciera no tener final: los personajes van de una soledad a otra o, como ahora, de una fuga a otra fuga. Bárbaro tiene fresca la memoria de Cuba y quiere partir a Miami. Para eso necesita de la ayuda del hermano de su señora, quien vive en esa ciudad de La Florida. Al parecer el hermano de su señora se resiste a tenderle una mano y en su primer intento de llamada no logra dar con él. Bárbaro sale de la cabina telefónica desanimado y le cuenta a Igor, quien lo espera afuera, que tendrá que esperar un rato más. Finalmente en un segundo intento logra comunicarse. Bárbaro le ruega que le envíe el dinero de los pasajes, pero el hermano da excusas. Ante esto, Igor

toma el teléfono y le dice a modo de presión, que debe enviar el dinero ya que en caso contrario él tendrá que poner en la calle a su hermana, sobrina y yerno

Después de realizada la llamada, los dos amigos salen de la cabina y mientras caminan hacia la calle, se puede ver en una de las paredes del centro de llamadas, relojes con el horario de distintas ciudades en el mundo, junto con gente hablando en distintos idiomas. El centro de llamadas se trabaja cinematográficamente a través de un plano medio, como un espacio propio del exilio, inmigración y turismo. Las cabinas telefónicas crean pequeños espacios privados para la comunicación. La voz de un lado y otro, junto con un espejo situado frente al aparato telefónico, que refleja al que habla, son las únicas señas de presencia. Predominan los espacios cerrados (cabinas telefónicas) pequeños oasis o espacios claustrofóbicos (dependiendo del éxito o no de la comunicación) dentro de espacios públicos más amplios. La cámara por su parte encuadra el espacio a través de planos medios mostrando a los personajes por encima de la cintura. La atención se centra en los rostros y en el aparato telefónico, que producto de su presencia material, pasa a ser un personaje más de la escena.

Las cabinas telefónicas son también importantes en *Tangos, el exilio de Gardel*, ubicadas en espacios públicos de intensa socialidad como una estación de trenes o las propias calles. En el caso específico del uso telefónico, que se ve en repetidas escenas de la película *Tangos*, se crea una instantaneidad y simultaneidad que destruye la discontinuidad espacial y temporal, generando una ontología viviente. Pero también produce una co-presencia y yuxtaposición de discursos opuestos e incompatibles, que por un lado acercan y que al mismo tiempo ponen de manifiesto su diferencia, acentuando e

intensificando la ruptura. El pasado vuelve al presente sin tiempo de ser recreado: la simultaneidad permite a Juan Dos (en París) comunicarse con Juan Uno (en Buenos Aires) y completar su dividida identidad, pero dicha acción se mantiene solo durante esos instantes fugaces de comunicación telefónica, que como cercanía artificial, acentúa las emociones; pero una vez que la conexión se acaba, remarca un deseo que nunca se logra alcanzar. Juan Dos puede encontrar a Juan uno por teléfono, pero la realidad es que en cada colgar debe experimentar, una y otra vez, la desoladora realidad que su exilio le impone. De ahí que el teléfono por una parte acerque, como un instrumento mágico, pero por el otro, debido a esa simulación de cercanía, produzca un quiebre abrupto una vez que la comunicación se termina. La soledad del que queda al otro lado, consecuencia de la momentánea pero intensa proximidad, acentúa la ausencia y la dislocación posterior.

Otra escena donde podemos ver esta dinámica, es aquella en la que Juan Dos se comunica con su padre, quien le informa que su madre ha muerto. Una vez que ha escuchado la noticia, cuelga e inmediatamente vemos la imagen de su madre transportada al invierno de París. Él intenta alcanzarla, pero al hacerlo, ella desaparece, poniendo de manifiesto su muerte, pero también la ilusión telefónica. Su madre ha muerto en Argentina, en Buenos Aires, en el verano, no en el París invernal. Esta superposición de espacios y temporalidades, acentúan el distanciamiento del protagonista.

El teléfono como decíamos, se utiliza principalmente como un medio para conectar con el país abandonado. El aparato telefónico sirve para comunicar asuntos puntuales y urgentes que afectan la vida presente del exiliado (tramitar dinero, pasajes, papeles, pasaportes, etc.), pero también tiene como fin poner al día al exiliado sobre la

vida en su país de origen, dando pie a comunicaciones que por su alto contenido emocional, sobrepasan al medio mismo, anulando su poder de conexión. Ejemplo de lo anterior sería la escena que describíamos anteriormente, en la cual se le comunica a Juan Dos sobre la muerte de su madre en Argentina.

Las cabinas públicas, elementos recurrentes en las películas analizadas, son también espacios (locutorios, como los que vemos en escenas de *Cosas que dejé en la Habana*) y objetos (cabinas, como las que se muestran en varias escenas de la película *Tangos*) emblemáticos de la experiencia colectiva del exilio. La noticia de un cabina “mágica” (en referencia a los trucos que encuentran los exiliados para comunicarse con sus países sin tener que pagar)<sup>23</sup>, por ejemplo, se comparte con el grupo de exiliados, poniendo de manifiesto una solidaridad y complicidad más allá de toda dificultad. El exiliado, desesperado por su deseo de conexión, hace cosas que probablemente en su país de origen jamás habría hecho, marcando con ello, el sentimiento de anonimato y transparencia que el exilio graba en el sujeto y revelando un espacio de libertad, pero también de indiferencia del mundo que los rodea. Y es que en el exilio la frontera entre el espacio público y el privado se desdibuja.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en *Tangos*, donde vemos a los exiliados enfilados, esperando en el medio de una plataforma de la estación de trenes (espacio público) su turno para llamar a su país sin pagar. Algunas veces el truco es exitoso y la

---

<sup>23</sup> Se podría decir que las cabinas telefónicas públicas, son casi unas bestias que deben ser alimentadas con monedas.

comunicación se establece, pero la mayoría de las veces, la magia del aparato telefónico los defrauda.

A nivel de sonido, otra de las particularidades del teléfono por sobre otros medios de comunicación, es su capacidad de conectar instantáneamente a dos voces distantes. En la llamada telefónica, la voz de un lado y otro reemplaza la presencia corporal, provocando que el mensaje en sí mismo pierda relevancia y el sonido distante de la voz de un lado y otro, se convierta en lo primordial. Asimismo, el timbre del teléfono, los sonidos involucrados en la conexión física de la llamada, son en conjunto un elemento más de la llamada “identidad sonora” tan propia de las películas que tratan la experiencia del exilio, tema que se desarrollará en más detalle en el capítulo III.

### **Otras Cartas**

Como habíamos dicho, las cartas carecen de la instantaneidad telefónica y marcan con mayor fuerza la fragmentación y discontinuidad temporal, pero por esto mismo, y a diferencia del teléfono, permiten al exiliado una aproximación creativa con su pasado. Una carta llega mucho tiempo después de que las cosas han ocurrido. Las respuestas no necesariamente están ordenadas cronológicamente. La falta de conexión por un lado les imprime el carácter de diario y por el otro las protege de lo efímero. Como monólogos, son el ejercicio de una subjetividad que se expresa en la palabra. En el papel, el exiliado deja el anonimato y habita el territorio de la página que escribe. En la carta el destinatario es el mismo, su letra es su espejo: la prueba de que existe. En *Tangos*, las cartas de Juan Uno a Juan Dos se constituyen en fragmentos del Juan de Argentina, que lo ayudan a

completar el guión de la Tanguedia, que no es otra cosa que su propia historia en el exilio.

Otra ejemplo que sirve para reflejar el uso de cartas, es una de las secuencia de la película *La Frontera*<sup>24</sup> (1991) film dirigido por el director chileno Ricardo Larraín y que cuenta la historia de un profesor de Matemáticas (Ramiro Orellana) que es relegado a una isla en el sur de Chile, por haber firmado una carta pública donde se denunciaba la desaparición de un colega. En la escena que nos interesa, Ramiro (Patricio Contreras) ya se encuentra en la isla vigilado por dos funcionarios de la municipalidad del pueblo (Alonso Venegas, Sergio Schmied), quienes le imponen al relegado una serie de reglas en la que se incluye la prohibición de enviar cartas y de recibir directamente cualquier tipo de objeto, carta u otro tipo de medio que le envíen desde fuera de la isla. En la escena se muestra la llegada de un paquete que envía la ex esposa de Ramiro, quien junto a su hijo, ha llegado recientemente de su exilio en Holanda.

Un close up de la caja nos revela el nombre del destinatario, mientras una mano y un cuchillo proceden a abrirla para inspeccionar su contenido. Una vez que la caja se abre, alcanzamos a ver efectos personales y algunos libros. Inmediatamente la cámara se traslada a la habitación aledaña en la que se encuentra Ramiro, esperando con ansiedad por la resolución de los policías del pueblo. La habitación donde espera es pequeña, pero la ventana permite la entrada de la luz, la cual contrasta con la iluminación lúgubre de la sala donde se encuentran los policías inspeccionando la caja. Un plano de semi-conjunto resalta a los policías que discuten sobre qué deben hacer con las pertenencias, mientras la

---

<sup>24</sup> *La Frontera* es el primer largometraje del director Ricardo Larraín. Entre los premios recibidos se encuentran el Oso de Plata, Festival de Berlín, 1992 y el Goya a mejor película de habla hispana, 1992.

caja y una foto de Pinochet en la pared, marcan las coordenadas de la habitación, que junto con el techo bajo y la iluminación sombría, imprimen a la escena un carácter represivo y claustrofóbico.

En la siguiente escena, un plano medio nos muestra a Ramiro ingresando a la sala donde se encuentran los policías. Una fotografía de su hijo cuelga de la mano de uno de ellos, quien lo interroga por la identidad de la persona. Ramiro no responde y el policía prosigue a abrir el siguiente papel: una carta que leerá en voz alta al relegado y que luego confiscará junto con otros objetos que a su parecer podrían ser subversivos.

La carta informa sobre la ayuda que un grupo de amigos le están enviando. El policía lee con tono oficial e intrigante cada palabra. Se preocupa de decir todo, señalado incluso los paréntesis, puntos y coma. Una vez que termina la lectura la retiene por constituir posible evidencia.

En la siguiente escena, un plano corto encuadra a Ramiro en su habitación, quien sentado, mira las fotografías de su hijo. Las sostiene en sus manos y mientras las observa inscribe en el costado de una de ellas el lugar y la fecha en que fue tomada (información que retuvo de la carta que le fue leída hace unos momentos). Tanto en *La Frontera* como en *Sur*, es importante tener en cuenta que la llegada/escritura de cartas se da en un contexto carcelario, de insilio (forzado), por lo que tanto su lectura, como su escritura, son distintas a las de películas de exilio propiamente considerado. El contexto carcelario imprime a las comunicaciones del insilio una frontera física, que cinematográficamente se traduce en rejas, vidrios, policías que leen cartas de otros, etc. Por el contrario, en el exilio si bien existe una gran frontera en las comunicaciones (la distancia), su

representación visual y sonora es menos tangible y por lo mismo más abierta a interpretaciones estilísticas.

*Sur*, película dirigida por Fernando Solanas y similar a *La Frontera* en el tipo de exilio que presenta (exilio interior), también incluye escenas de lectura y escritura de cartas. La historia central es la de Floreal Echegoyen (Miguel Ángel Solá), un obrero argentino de provincia que es detenido durante la dictadura militar. El entorno, los amigos (vivos o muertos, como Emilio), la mujer y los amores de Floreal son los coprotagonistas del filme.

Después de varios años de encarcelamiento, vuelve al sur de Buenos Aires, la casa del compadrito, el lugar de nacimiento del tango (King 95). Su retorno le sirve de reencuentro con el pasado; lugar donde cuestiona e intenta comprender lo que le ha tocado vivir. El filme superpone los tiempos narrativos, por lo que los personajes envejecen y rejuvenecen sucesivamente, se despiden y llegan, se les echa o se les llama en una trama sincrónicamente compleja.

Se opta por precisar un narrador; se trata de Emilio, apodado “el negro”. Es un narrador que guía y cuenta la historia sin alcanzar la omnisciencia. Sabe casi todo de la historia, domina los “por qué” y la mayoría de los desenlaces. Las cuatro partes de la película corresponden a los cuatro años que el protagonista estuvo preso.

La tercera parte, Amor y nada más, se centra efectivamente en el tema de las relaciones entre las personas, particularmente entre las parejas. Desde la segunda parte ya esta problemática había ido ganando terreno al presentar el acto de las visitas al penal,

donde Floreal comienza una carrera de dudas y complicaciones que finalmente terminarán en una reconciliación consigo mismo.

También en la cárcel se dan escenas comunicativas de gran originalidad. Los presos conversan a gritos con sus mujeres que les visitan; les lanzan cartas y así, entre dificultades, expresan los más disímiles sentimientos; desde los celos hasta el amor y la esperanza.

Otras visitas más ceñidas al reglamento nos dejan ver la existencia de fronteras físicas muy específicas del escenario que se aborda. Los personajes deben comunicarse ahora a través de una reja o un vidrio, a través del cual pueden hablar, mirarse, pero no tocarse.

Por tratarse de exilio interno (con posibilidad de visita) las cartas no son muy numerosas. Quienes las escriben por lo general son los prisioneros. Nos enteramos de que Floreal ha escrito una a su amigo donde le pregunta si la esperanza existe. Es una carta notablemente reflexiva, como del preso (insiliado) tratando de entenderse a sí mismo.

Ha pasado suficiente tiempo para que Floreal comience a perder la esperanza de salir de la cárcel. Es en este momento en que la escritura de cartas se convierte en su única forma de escape, reflexión y contacto con el mundo exterior. Ejemplo de esto es la escena en la que se muestra a Floreal escribiendo una carta. En la primera escena de la secuencia la cámara enfoca desde fuera a Floreal en su celda. Un primer plano de los barrotes interfiere con la imagen del protagonista sentado en su cama. En silencio y acompañado por las paredes grises de su celda y una foto del día de su matrimonio a

modo de recuerdo de tiempos mejores, escribe una carta que lo abstrae de su presente. El plano corto restringe aún más el espacio carcelario y la luz gris azulada produce un ambiente frío y hostil. En la siguiente escena la cámara enfoca desde dentro, una ventana abarrotada por la cual se asoma el cielo. Paso seguido, un plano de conjunto tomado desde un ángulo exterior, nos muestra a Floreal mirando hacia fuera. Visualmente, los muros que lo encierran, junto con los barrotes de su ventana, disminuyen su figura acentuando su falta de libertad.

Otro de los filmes donde se ha destacado el tratamiento de la carta, y que de alguna manera ha marcado pauta en el conjunto de la cinematografía del exilio, es *Diálogos de Exiliados* (Raúl Ruiz, 1974). En una escena en el bar-restaurant que los exiliados chilenos frecuentan, uno de ellos recibe la que debe ser una importante noticia y le comenta a Ramón Larraín (supuesto dueño del lugar): “Viejo, carta, carta de Chile”. Pero Larraín, responde: “Yo casi no las leo, todas cuentan la misma historia” mientras se asoma desde una ventana situada en el medio de una pared que separa la cocina del bar. La pared está empapelada con una fotografía gigante del mar (posiblemente el mar chileno); la iluminación es neutra y el tono de la escena se torna un poco irónico. Ramón Larraín quiere enviar una carta para interceder por su hermano (artista y pintor) que está detenido en Chile, para ello ha pedido ayuda a distintos exiliados para la redacción. La carta está dirigida a Alexander Solzhenitsin.

En cuanto a los motivos de la elección de Solzhenitsin hay que decir que quedan bastante claros. Larraín se da cuenta, aún en su aislamiento, de las implicaciones que tiene que un exiliado de una dictadura de derecha (como él) pida este tipo de favor a un

exiliado de una dictadura de izquierda (como Solzhenitsin). Y es que está apostando por el cruce de coordenadas, en este caso, por la simpatía que puede tener en Pinochet un crítico de la tendencia política que se le opone; es decir, un enemigo de la izquierda comunista como el escritor ruso. La conversación se cierra con una suerte de juicio de cartografía política: Hay que decirle a Solzhenitsin que su hermano está en la misma condición que él, pero al revés.

En esta escena en particular, un plano medio enfoca al exiliado y a Ramón, quien desde la ventana divisoria lee a aquel (que toma vino en una mesa) la carta terminada para que le de su opinión. La carta es de tipo público. No solo varias personas han participado en su redacción, sino que también su destinatario es una figura pública, que se escoge precisamente por la “buena reputación” que tiene en Chile; algo que puede ser un punto a favor en la libertad de su hermano enrolado en la militancia de izquierda.

A diferencia de las escenas de cartas de otras películas, el uso de cartas en *Diálogos de Exiliados* existe como un recurso político y no como un espacio de escape y conexión. La carta tiene un fin específico que excluye el inicio de un intercambio epistolar continuado. Por el contrario, la respuesta que se espera es una acción específica con clara finalidad: la liberación del hermano preso.

Como se ha podido ver, la dimensión epistolar es muy variada en el cine exiliar; este, como arte específico, se vale de varias técnicas para realizar el mensaje. El exilio como condición, y las comunicaciones como parte del mismo, han determinado sin dudas una categoría cinematográfica con personalidad artística propia.

En este capítulo hemos tratado, en primer lugar, las formas de comunicación a partir de la forma clásica de exilio (*Tangos*); avanzando después a comunicaciones en formas exiliares más complejas; ya porque entrañen movimientos en el propio país (*La Frontera*), ya porque el desplazamiento suceda más en el tiempo que en el espacio (*Sur*), o porque el contenido estrictamente político se debilita frente al económico (*Cosas que dejé en La Habana*) o porque el exilio aparece en forma de una elección profesional educativa (*Nueve cartas a Berta*).

El análisis de *Tangos* es en este capítulo primero quien nos permite poner las bases del estudio en general; como dijimos, aquí se presenta una situación exiliar clásica. Un grupo de argentinos, actores en su núcleo, se ha movido físicamente desde Buenos Aires a París sorteando la represión de una dictadura. En este contexto nítidamente exiliar, ellos tratan de recuperar el espacio perdido y se enrolan en ese proceso que hemos llamado de “conexión y deseo” entre el lugar abandonado y el adquirido. Las cartas, las llamadas telefónicas, el proceso de la memoria de los personajes, forma parte de esa trama exiliar que en el filme se define como Tanguedia.

En sentido general, el resto de este capítulo primero ha sido un diálogo de los demás filmes con los elementos expuestos en el análisis inicial de *Tangos*. Los demás exiliados, en los filmes citados, irán mostrando variaciones sobre las “conexiones y deseos” presentados. Lo que demuestra que, aunque no es una constante, el exilio tiene una naturaleza o un núcleo que lo define. El capítulo segundo se centrará en el estudio de aquellos filmes que abordan el exilio dejando entrever la influencia que tiene en su naturaleza el espacio específico donde transcurre la vida exiliar. Veremos entonces

algunos elementos del capítulo I (las comunicaciones telefónicas, por ejemplo) tratados en otros filmes (*El Super*); o referencias a los mismos filmes de este primer capítulo centrados en la significación para el exilio de circunstancias diferentes.

## Capítulo II: Fuera de lugar: Espacio, Exilio y Cine

### II.1. Introducción: La ciudad y el cine

En el capítulo anterior nos centramos en el estudio del uso de los medios comunicativos en el exilio, usando como referencia los filmes seleccionados. Mostramos, a través del análisis de obras concretas, cómo es que el exiliado redefine su condición acercándose y distanciándose del espacio abandonado, redefiniendo el lugar adquirido, andando y desandando las distancias, a través de cartas, la telefonía, la música, la representación teatral, el libro, el propio viaje. Sin embargo, las escenas exiliares en los filmes se concretan en ambientes o lugares de naturaleza sociológica específica, que variarán de uno a otro. Es en esos ambientes donde veremos al exiliado realizando su vida; enmarcada también en unos límites “espacio-existenciales”: los problemas de la cotidianidad y las determinaciones generales de ese exilio. En el tratamiento de los personajes, será recurrente la centralidad política en el proceso de autocomprensión de muchos de ellos.

Este capítulo II buscará precisamente enfocarse en los espacios donde el exilio mismo se produce y, dentro de ese proceso, también repasará la participación de algunos de los medios comunicativos presentados ya en el capítulo primero. La selección de nuevo material filmico (como la película *El Super*, que no analizamos en capítulo primero), así como el replanteo de obras ya referidas, marcarán la diferencia entre los capítulos. Una peculiaridad importante de este capítulo II es que, si bien en el capítulo I

quedaba implícito el carácter urbano de la mayoría de los desplazamientos exiliares tratados en los filmes seleccionados, aquí se enfatizará y se hará conciente el contexto citadino (incluso capitalino) donde los directores han ubicado sus historias; es algo que veremos, por ejemplo, en el análisis de *El Super*, donde el escenario mayor es la ciudad de New York, y *Diálogo de exiliados* donde la ciudad de París se torna una coprotagonista. Es algo que de alguna manera habíamos presentado en *Tangos*, donde la comunicación entre los personajes es también una comunicación entre ciudades: entre Buenos Aires y París. Una comprensión general de “la ciudad”, al menos una noción con el objetivo de contextualizar teóricamente el planteamiento de las obras seleccionadas, ayudará a adentrarnos en el estudio de las mismas<sup>25</sup>.

En un pequeño escrito sobre arquitectura titulado The end of Modernity, the end of the Project, el filósofo Gianni Vattimo se interrogaba sobre cómo es que hoy vivimos “la ciudad”. Su respuesta se asentaba en el redescubrimiento del habitar poético e identificaba a la “indefinición” (indefiniteness) como una de las características que caracterizan dicha poética. Como demostramos en el capítulo anterior, esa condición de “indefinición” que el teórico italiano adjudica a la “ciudad” tipifica también a la condición de exilio; de ahí que este exiliado esté viviendo una doble enajenación: la que es propia de toda ciudad (como si la ciudad fuera, solo por serlo, un “exilio”), más la de

---

<sup>25</sup> Estudios recientes sobre la relación entre cine y ciudad incluyen, entre otros: Penz Francois Ed. Cinema and Architecture. London: BFI, 1997; Clarke, David B. Ed. The Cinematic City. London: Routledge, 1997; Donald, James. Imagining the Modern City. London: The Athlone Press, 1999; Shiel, Mark Ed. Cinema and the city: film and urban societies in a global context Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2001; Webber, Andrew Ed. Cities in transition: the moving image and the modern metropolis. London: Wallflower Press, 2008.

experimentar esa enajenación en una ciudad que no es (originariamente) la suya. El desplazamiento, la extrañeza, la vecindad y cercanía ilusorias son dimensiones compartidas por la ciudad y el exilio. No por gusto más de la mitad de los filmes elegidos para estudiar en esta tesis se centran en escenarios urbanos y, cuando no, aparece siempre la ciudad como un elemento distanciador y contrastante, como lo es el exilio mismo. En *El Super*, de León Ichaso, la ciudad como metáfora del exilio se radicaliza a través de una cadena de fugas y encierros: del vecindario al edificio, del edificio al departamento y de este a cada una de las piezas. Es un movimiento centrípeto de los personajes que también abordaremos en este capítulo segundo (II.4. El espacio cerrado: *El Super*)

Vattimo considera que la experiencia que tenemos de la ciudad no es (no puede ser) ya completamente verdadera en el sentido moderno donde la verdad implicaba certeza, solidez, adecuación al “ser”. En esa misma dirección de debilitamiento de la experiencia se ubica el exilio, pues el nuevo lugar de residencia adquirido no va significar una “patria” en el sentido estricto. Patria tiene una connotación demasiado fuerte para significar de esa manera el país que asume al exiliado. El exilio se trata de algo más inasible, de una experiencia de otro tipo; quizás cercano a lo que pudiera llamarse una “dimensión espacial”, en el sentido en que respecto al sonido D’Lugo habla de “dimensión aural”. Una resultante, una sumatoria de fugas, desplazamientos, rincones reales y ficticios que conforman el *locus* exiliar.

Por otra parte, aunque los términos “ambiente” y “dimensión” indican que estamos en presencia de un fenómeno sin contornos claros, la ciudad es un espacio que comparten vecinos y ciudadanos muy concretos. Así como el exilio es una experiencia

específica, aunque algunos rasgos se puedan generalizar. Este tráfico entre la representación e imaginación de la ciudad (exilio) opaca las distinciones epistemológicas y ontológicas, y al hacerlo quedan las fronteras como límites porosos, transitables<sup>26</sup>.

Ahora bien, como sabemos el arte (y el cine en particular) nos lega ciudades que, de acuerdo a lo anterior, podrían ser consideradas “ciudades representadas” o “ciudades imaginadas”. Como se observa a primera vista se trata de un problema complejo pues la “ciudad cinematográfica” es y no es una representación de una ciudad concreta. Puede entonces ser tanto una ciudad representada a partir de un referente real (New York en *El Super*), como una ciudad imaginada; pero en todo caso, se trata de una “ciudad subjetiva” que se desmarca de la concepción de espacio en el sentido físico clásico.

Si es que la ciudad es una entidad imaginada, un *constructo* de la mente de quienes la habitan<sup>27</sup>, ¿qué elementos de subjetividad incorpora el cine al proceso de construcción de ese espacio urbano imaginario?, y aún más, ¿cómo influye el complejo fenómeno del exilio al desarrollo de ese proceso imaginativo? Y radicalizando aún más el problema, ¿cómo es que el cine *representa* dicha *imaginación*?

Para este análisis vamos a identificar en los filmes elegidos una serie de espacios

---

<sup>26</sup> Según Donald, la lección de pensadores como Simmel, Park, Lefevre y de Certeau es que la imaginación es siempre un intercambio creativo entre lo subjetivo y lo social; es decir, que leemos las ciudades, vivimos las ciudades, imaginando las ciudades. La imaginación no es una ilusión vacía, tampoco es una operación solipsista aún cuando en ella la fantasía y el inconciente son instancias esenciales. Siguiendo lo anterior, el cine sería una forma más de imaginar y vivir la ciudad. (18).

<sup>27</sup> En este mismo sentido, pero como historiador siendo más específico respecto al estudio de las ciudades, Michel de Certeau ya nos advertía sobre la importancia de la imaginación en la legibilidad del espacio urbano. En otras palabras, cualquier tipo de apropiación que de la ciudad se hace está íntimamente atada a la vida mental. Cualquier negociación que se hace de la realidad de la ciudad, pasa indefectiblemente por una imaginación previa de ella. (The Practice of Everyday Life Chapter Three).

cinematográficos donde habita el exiliado y donde se reproduce la vida exiliar (parte de la cual, como vimos en el Capítulo I, son las comunicaciones).

Naficy expone una clasificación de los espacios del exilio, a partir de la categoría de “cronotopo” (unidad de análisis temporal y espacial) desarrollada por Mikhail Bakhtin. Lo que nos propone es que los filmes “con acento”, o que tratan el tema del exilio, codifican, encarnan e imaginan la casa y los sitios de transición a partir de ciertos “cronotopos” que enlazan el espacio-tiempo heredado del país de origen con aquel espacio-tiempo construido en el exilio y la diáspora.

Una típica respuesta inicial a la ruptura del emplazamiento es crear un “cronotopo” utópico del país de origen, que no esté contaminado por acontecimientos actuales. Esto se expresa por lo general con “cronotopos” de lugares abiertos. Por su parte, la recreación artístico-fílmica de la vida en el exilio inicialmente tiende a estar afectada por la dislocación y se manifiesta, la mayor parte de las veces, a través de imaginaciones distópicas y “disfóricas” de la actualidad. Esta situación se expresa a través de “cronotopos” de espacios cerrados. Finalmente, los variados viajes y transiciones estarían inscritos en terceros espacios y “cronotopos” fronterizos.

Vale anotar que los “cronotopos” no sólo son visuales, sino sinestéticos, envolviendo todos los sentidos humanos y la memoria. Cada película puede contener uno o varios “cronotopos” coexistiendo, reforzando o contradiciendo uno al otro.

Estilísticamente estos “cronotopos” de formas abiertas, cerradas y de transición, se encuentran codificados en la “mise-en-scene”, la filmación y la estructura narrativa y

cada forma tiene a la vez una dimensión espacial y temporal. Así, las formas abiertas son representadas por locaciones que favorecen paisajes, luz natural, por tomas largas que enfatizan la preservación e integridad espacio-temporal, encuadres móviles, etc. Las formas cerradas por su parte consisten en lugares interiores, iluminación lúgubre que crea estados de ánimo cercanos a la claustrofobia y contracción. Composiciones con tomas ajustadas, encuadres estáticos, por nombrar algunas, son características de dichos espacios.

Temporalmente, las películas abiertas están imbuidas por estructuras que favorecen la continuidad, introspección y retrospección y el presente se experimenta retroactiva y nostálgicamente a partir de una reconstrucción del pasado como paraíso perdido. Siguiendo el postulado de Frederic Jameson, Naficy cree que esto forzaría a experimentar el tiempo como pérdida, de manera tal que las experiencias del presente sólo adquieren una dimensión real si están mediadas por la memoria y la nostalgia (153).

Las películas cerradas por su parte están conducidas por narrativas de temor y pánico. Una forma de “claustrofobia temporal”, donde el argumento se centra en la persecución, cautiverio y escape.

El tercer “cronotopo” envuelve sitios transicionales y transnacionales, como fronteras, aeropuertos, estaciones de tren, vehículos de transporte como buses, barcos, trenes. El viaje y el cruce de fronteras son narrativas recurrentes. En este punto, será interesante analizar cómo los “no lugares” o lugares de la “sobre modernidad”, concepto desarrollado por el antropólogo Marc Augé, son aplicables a la experiencia del exilio. El autor los define:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobre modernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de 'lugares de la memoria', ocupan allí un lugar circunscrito y específico (83)

Augé considera que los no-lugares no tienen memoria, y lo que nos interesa es determinar esos cronotopos a nivel cinematográfico; también analizar, en filmes concretos, cómo el exiliado (su recreación cinematográfica) habita esos espacios. Como decía, son interrogantes que iremos perfilando a través del análisis de obras cinematográficas concretas.

La ciudad como hábitat, como espacio re-creado, condicionante de la doble experiencia entre lo cerrado y lo abierto, es algo a estudiar en el filme *Diálogo de exiliados*, que transcurre en un escenario que reduce París a un piso de convivencia, y culmina precisamente abriendo una puerta que muestra la existencia de una ciudad (real) mucho más amplia que esa ciudad (representada) donde los exiliados reproducen su vida, incluso la vida dejada atrás con el desplazamiento.

## **II.2. El espacio desplegable: *Diálogos de Exiliados***

En 1974 Raúl Ruiz filma *Diálogos de Exiliados*; es decir, solamente un año después de producido el golpe de estado en Chile y recién comenzando el proceso de institucionalización de la dictadura, lo que implicaba además la segregación de un exilio. El "orden" tratará de hacerse también de una cultura; como sugerirá en un momento del filme un personaje que lleva a París, una de las capitales del exilio chileno, la noticia de

las nuevas oportunidades que supuestamente se estrenaban con la dictadura. Una información que sabe a ofrecimiento conciliador y que puede leerse con distintos matices en lo referente a lo político.

Si alguna película sobre el exilio latinoamericano puede considerarse literalmente “visionaria” es esta, pues Ruiz cubre la mayoría de los tópicos del exilio que interesan a este trabajo y que vemos en otros filmes: la extrañeza, el deseo, la comunicación, los encuentros y desencuentros culturales, la inserción en el nuevo medio y todos los subcapítulos que de esto derivan: adaptación lingüística, problemas económicos, interacción de razas, nacionalidades, sexos, etc.

La primera imagen del filme es una habitación vacía. Un espacio de fuga en cuyo extremo izquierdo asoma y al instante desaparece una figura humana. Es la inconstancia espacial que podremos percibir en toda la película; imagen de las residencias móviles, poco consolidadas que acompañan a un exilio que siempre estará empeñado en consolidarse; aprendiendo la lengua del lugar (francés), legalizando la residencia, asumiendo el paisaje, cotejando las historias, haciendo y deshaciendo amistades. La relación “real-representado” no solo atravesará la definición del espacio exiliar, de la ciudad, sino además la naturaleza del exiliado mismo. El exiliado puede actuar como ciudadano sin serlo; habla de la patria abandonada sin pertenecer a ella; es, a la vez que un ser tangible, una ficción. Esa dualidad estará visible a lo largo de todo este filme<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Dualidad que para Ruiz es más bien una multiplicidad. En este sentido y abordando el tema de la nacionalidad, Ruiz dice: “Cualquier tipo de nacionalismo es una ficción en el peor sentido de la palabra. Creo en algún tipo de identidad cultural; es decir, en la variedad de identidades. Si uno quiere ser uno mismo, necesita no sólo una identidad, sino varias. (Raúl Ruiz: *Sublimes Obsesiones* 55).

En esa escena inicial el vacío o “vaciado” es significativo; hay símbolos de ausencia, huecos a llenar o dejar como tales, que de alguna manera también definen la condición exiliar. Un estante desocupado; un archivo gris y arrinconado; sillas amontonadas.

Tras el preámbulo se presenta una oficina donde, sentados a la espera, un emigrante o exiliado árabe dialoga con un compañero de destino. Este último esquiva todo el tiempo las preguntas e insinuaciones sin terminar por decir el país de origen (Chile): no confiesa de dónde viene; tampoco hace falta pues lo que distingue ese sitio originario, la patria del segundo exiliado, es sencillamente quedar “lejos”, “muy lejos”, “más lejos todavía”. Y es que eso es Chile en el estereotipo de la identidad chilena: el lugar más distante, la utopía del fin del mundo. Ruiz no pierde oportunidad de mostrar en su trabajo la conciencia de excepcionalidad (no tiene que ser, de hecho muchas veces no es, “excepcionalidad real”<sup>29</sup>) que existe en la autopercepción chilena; una singularidad que empieza a establecerse por la geografía. Chile como lugar distinto, isla radical, compendio de todos los climas del mundo. El espacio exiliar tendrá entonces un reto adicional: cobrar sentido (redefinirse) no frente a cualquier sitio, sino precisamente de cara, en cotejo con ese lugar de los lugares que es Chile. De ahí que cada salón, cada calle, cada pulgada de *Diálogos de Exiliados* sea un espacio literalmente conquistado para la sensibilidad y memoria exiliar. Razón por la que también será posible el

---

<sup>29</sup> En entrevista con Pablo Oyarzún, Raúl Ruiz refiere esta necesidad de excepcionalidad y dice: “De repente, cuando te oía, me daban ganas de traducir las situaciones al chileno, a Chile, que es un país casi invisible, y por lo tanto la cuestión de la invisibilidad para mí es una cuestión absolutamente normal, en el sentido de que nosotros para hacernos ver, si no nos dedicamos a ser terroristas, tenemos que hacer cosas, grandes gestos, digamos”. (Conversaciones con Raúl Ruiz 23).

desarrollo de la condición exiliar en un imaginario frente al que todo lo demás será algo ajeno por definición autoimpuesta.

La siguiente escena establece ya la claridad conceptual de este filme; algo que lo hace otra vez excepcional: logra al mismo tiempo una definición clara de las tendencias políticas, ideológicas y psicológicas del exilio, pero la presenta en un sistema dinámico de gran complejidad.

Luis, un exiliado chileno, que exhibe casi todo el atuendo del intelectual latinoamericano de la época (gestos, cabello crecido, traje oscuro, camisa blanca, pantalones, chaqueta, gafas y corbata negra) conversa con un diplomático francés ante el que se define como “independiente de izquierda”. Se trata de un cosmopolita, hijo de un ex diplomático chileno; la propia necesidad de autodefinirse ante su interlocutor demuestra la inseguridad del exiliado y la probable existencia (corroborada posteriormente en el filme) de rigurosas comparaciones políticas en el marco del propio exilio chileno en París.

El diálogo es interesante. Muestra la descolocación de las ideologías según los tiempos (lo que era bien visto en la Francia de los '60 ya no lo es tanto) y los espacios (el mismo discurso es una cosa emitida desde Chile y otra bien distinta si se repite en París).

La relación de poder en el intercambio es asimétrica. El exiliado chileno se explica siempre en un tono menor, retraído, en tanto el funcionario francés adoctrina todo el tiempo, siempre en pose profesoral; un elemento de forma (comunicacional) que acentúa la soledad del exiliado, su dificultad para comunicarse y hacer comprensible la

“racionalidad” o lógica del exilio. El clímax de este desbalance se logra cuando le da la espalda al invitado mientras habla por teléfono con suficiencia, haciéndole notar el interés mayor con que trata un tema ajeno al que él le está proponiendo.

“¿Por qué escogió Francia como país de asilo?”, le pregunta el diplomático francés al exiliado chileno; y este se enreda entonces en una confusión de elogios culturales sobre el país que son inmediatamente desmentidos o por lo menos relativizados por el propio diplomático, quien se ha formado precisamente en un espíritu generacional crítico de la sociedad francesa, acentuado en su caso por la sensibilidad antropológica que suele generar su profesión diplomática tan en contacto con “el otro” y la “diferencia”. Le asegura entonces al exiliado chileno (no parece ser una simple excusa) que todo aquel esplendor intelectual que refiere ha terminado (hablamos de mediados de los '70), que el único francés de valor que queda es “Sedar Senghor, el gran poeta de la negritud”; precisamente un crítico de todos los estereotipos positivos que el exiliado está manejando<sup>30</sup>.

Desde la perspectiva de este Capítulo II, lo interesante aquí es que dicha asimetría ideológica se marca también en el diseño escenográfico donde se dialoga; en la especificidad distributiva y decorativa de la habitación donde se produce el diálogo en cuestión. Se trata de un despacho adecuado para la disquisición que se escucha; una suerte de oficina. El diplomático francés y el exiliado chileno ocupan dos sillones. El del primero permite mirar cómoda y directamente al segundo, quien se ubica de forma un tanto oblicua.

---

<sup>30</sup> Para más información sobre Senghor y el concepto de Negritud ver: Pal Ahluwalia, Politics and Post-Colonial Theory: African Inflections, New York: Routledge, 2001.

La habitación tiene una decoración docente que acentúa el carácter aleccionador de la charla. Se observan libros; una esfera rotatoria del mundo que recuerda la dirección del desplazamiento exiliar: desde el llamado “lugar más lejos del mundo”, “último lugar del mundo” (como había dicho el exiliado chileno al árabe en escena anterior), Chile, a París. Se ven además cuadros, una escultura, piezas de cerámica, una piel de oso desplegada frente al escritorio que puede ser entendida como una señal de poder y un perro guardián que escolta el diálogo todo el tiempo. La relación planteada se muestra así a través de un claro desequilibrio de la distribución espacial. Por último cabe destacar el detalle de la calavera, un cuadro situado justo a la espalda donde escucha el exiliado, reiterada por varios pases de cámara: una señal de muerte y temporalidad.

En la conversación se critica la idealización latinoamericana de las metrópolis culturales de Europa y Norteamérica, que no es un ejercicio privativo del exiliado sino más bien un estado de ánimo, una sensibilidad en la historia regional que aquel se lleva consigo donde vaya. La crítica del francés a su propia excelencia cultural, que desarma repentinamente al exiliado, se percibe entonces como un elogio a las culturas periféricas; lo que incluye a la chilena, y de paso a él mismo cuando vivía en Chile. Dice el diplomático a Luis: “El último escritor de la cultura francesa debe estar en una biblioteca de Manaos o Haití.” Un nuevo eje para la descolocación exiliar norte-sur, que suma ahora la revisión crítica del norte a sí mismo.

El exilio que describe el filme desarrolla una vida cotidiana altamente politizada y muy colectiva. De ahí que sean interesantes los procesos de renacimiento de la

individualidad que muestra<sup>31</sup>. Un fenómeno de muchos matices, que comprende el desarrollo cultural, el conocimiento arquitectónico, la adquisición de la lengua y el mismo uso de los fondos de la resistencia con fines personales; es decir, un asunto de dimensión ética. En última instancia son procesos de distinta connotación moral, pero todos reales en la readaptación exiliar. En este caso, se percibe en el acatamiento final del exiliado chileno al discurso discrepante del diplomático francés. Un resultado que puede entenderse como persuasión real o simple simulación ante quien ocupa un punto privilegiado de emisión de sentido.

Los espacios (países, distancias, fronteras, habitaciones, ventanas, puertas, calles) son nítidos en el filme. De un lado Chile, del otro, Francia, específicamente París. Las comunicaciones entre ambos lados se establecen básicamente a través de cartas, teléfono e informaciones de prensa; o también, a través de un tránsito vertiginoso entre habitaciones, palabras, noticias. De la prensa que llega de Chile o de la que va hacia allá desde Francia.

De hecho, como parte de la misma dinámica filmica se realizan un grupo de entrevistas que sugieren un flujo de información en sentido inverso: de Francia hacia Chile. En esa dirección invertida del exilio se cuenta también la iniciativa de los propios exiliados para sacar personas de dentro de Chile, ya sea por razones políticas o para completar el grupo familiar que se encuentra fuera. Aquí habría que considerar tanto el

---

<sup>31</sup> Es posible que este proceso responda también al interés que muestra Ruíz por las “pequeñas historias” o lo que Adolfo Vásquez ha descrito como “una emancipación del cine de Ruíz de los grandes relatos y las ideologías totalizadoras derivadas de la voluntad de sistema”. Vásquez, Adolfo. “Raúl Ruíz, L’enfant Terrible de la Vanguardia Parisina.” *Revista Almiar* 2005 < [http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul\\_ruiz.htm](http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul_ruiz.htm)>.

viaje, una forma de conexión extrema entre los segmentos exiliares; como los mensajes de reconciliación exiliar que el visitante Fabián Luna, llegado para cantar en el Olimpia, envía al interior de Chile.

La llegada de Fabián Luna (Sergio Hernández), es muy importante en el filme. Fabián ha logrado cierto éxito en el marco del Chile de la dictadura; aunque él mismo no es un propagandista de la misma, sus apreciaciones sobre la vida en Chile provocan desconcierto en los exiliados que encuentra en París, pues de repente pudieran mostrarse como obsoletas muchas de sus preocupaciones.

El director parece haber optado por burlarse antes que criticar con dureza a este tipo de sobreviviente<sup>32</sup>. Luna resulta más un personaje frágil y ridículo que cruel. Le preguntan si en Chile hay aún descontento, si hay todavía manifestaciones; entonces Fabián hace una descripción inverosímil de las mismas. Según cuenta, en efecto, hay manifestaciones, pero se deben al “natural” afán chileno por protestar, “protestan por cualquier cosa”. Agrega que las manifestaciones le parecen bonitas, simpáticas, “puras tonteras”; asegura que en Chile la gente no habla de política y que el país ha cambiado. Las únicas quejas de Fabián son por el injusto pago de su trabajo, cuyo dinero va a parar a los empresarios. Por eso quiere hacer su propio negocio, pide dinero a los exiliados y les ruega que inviertan, que ya Chile es seguro, que ha vuelto el orden.

La escena donde Fabián dice todo esto, mientras un exiliado le escucha de forma muy seria, habla también de los desencuentros y distancias que se van abriendo entre los

---

<sup>32</sup> Mucha de la crítica sobre el cine de Ruíz destaca a la ironía y el humor como un elemento importante en su obra.

que se quedaron y los que se fueron. Un proceso que se desarrolla en la misma medida en que las circunstancias excepcionales que llevaron al exilio a una parte empiezan a “normalizarse”.

Aunque no sabemos lo que en el fondo piensa Fabián, si queda constancia de su doble moral, pues tiene un discurso para la exiliada común y otro para la entrevistadora, aunque se trate de la misma persona. Es un oportunista y su presencia en el exilio provoca serias incomodidades.

Las entrevistas también se ubican en espacios muy específicos. Para el montaje de la que se realiza a Fabián Luna, por ejemplo, se eligen dos escenarios contrastantes. Uno abierto, iluminado, expuesto, donde el artista Luna se muestra jubiloso a la vez que nervioso y manipulador (como si estuviera vigilado), exagerando la normalidad de la situación en Chile y las posibilidades de avanzar una relación con “el Chile del exilio”. Habla del dinero que gana, es el momento en que insiste en el lado positivo de la relación con su representante, de la benevolencia de las actuales manifestaciones; que en verdad no serían, según dijimos, muestras de descontento sino desfiles paralelos de chilenos que civilizadamente exhiben sus divergentes opiniones sobre los asuntos.

Ahora bien, una vez que a Fabián Luna se le conduce por pasillos y puertas (que se le cierran al paso como muestra de secretismo y discreción) al rincón de un cuarto donde puede hablar en susurros, se sincera y confiesa su necesidad de ser libre; habla de la posibilidad de establecerse por su cuenta, de los abusos del llamado gerente musical que se queda con la mayor parte de las ganancias. Eso, a pesar de que, como dice Luna, el famoso es él y no el otro, que vive de su talento.

En sentido general el filme muestra a los exiliados como conspiradores; difícilmente pueda hablarse de esa forma de convivir como una existencia “libre”, al menos en los parámetros normales de desinhibición y levedad. La supervisión moral y el rumor no cesan, lo que seguramente puede verse como un posicionamiento crítico ante el fenómeno del exilio; al menos, ante cierta idealización del exilio respecto al “dentro”. El cuarto de cada exiliado es mostrado como un espacio bueno para realizar escrituras privadas, a escondidas. En condiciones de poca iluminación, incluso de penumbra se escribe, se cuenta el dinero, se hacen y deshacen listas, se determinan los “contactos”.

Entre el interior de la habitación y la calle iluminada se encuentran puertas y ventanas. Hay una escena donde la ventana aparece como un lugar de solidaridad; por ella los exiliados entran al piso a un compañero enfermo y, junto con él, una multitud de acompañantes que demuestra la sedimentación del grupo como comunidad.

Asociado a este “performance” está también el tema de la contracción del espacio en el exilio; planteado en el filme a través del problema habitacional. La escena referida se complementa con otra posterior donde el médico francés opina sobre la condición del huelguista de hambre que trata de presionar a las autoridades por papeles de residencia y empleo. El médico mira la situación y hace esta observación aparentemente ajena a su vida profesional: “Están muy apretados aquí.” Resuelve entonces llevarse un exiliado a su casa; como él mismo dice: al menos uno podrá estar mejor. Lo que por demás significa una contraposición al radicalismo político practicado por su mismo paciente.

La casa de los exiliados es entonces un cronotopo abarcador, continente de otros espacios donde transcurre el exilio, donde se conforma como patria posible fuera de la

patria real; como ciudad simbólica que “representa” a la ciudad verdadera. La vida colectiva se presenta como un escenario cercano: un espacio familiar donde vive o converge el grupo. Las habitaciones se comunican y el abrir y cerrar de puertas permite transitar sin dificultad de una escena a otra. Incluso cerrar el filme, que deja una puerta abierta al multi direccional flujo de entrar, salir o moverse dentro del mismo espacio. La decoración de las habitaciones es también simple y pueden verse cuadros alusivos a las personas que en ellas viven; así como un llamativo afiche que muestra trabajadores en el mejor estilo del realismo socialista soviético; complementado con una imagen de Allende.

En esta obra se pueden encontrar varios espacios cerrados. El primero de ellos es la casa donde viven los exiliados. Se trata de una casa que se abre y se cierra: las ventanas, las puertas se pliegan y despliegan constantemente, creando por un lado la sensación de espacios infinitos, y también de un constante transitar de gentes, acentuando la falta de origen. Es un espacio que se transforma todo el tiempo y que carece de raíces. Por esa casa pasan diferentes oleadas de exiliados. En una de las escenas iniciales vemos como un sillón cama se arma y desarma para cumplir con los turnos para dormir, otorgándole una naturaleza efímera a un símbolo de intimidad. La casa es también un espacio ambivalente, es refugio, pero puede ser también prisión.

La casa-piso de los exiliados no es estable y esto contrasta con la casa de los franceses y los amigos de la cooperación europea, acentuando la especificidad exiliar en el ámbito espacial. Las casas de los franceses se muestran decoradas cuidadosamente, haciendo alusión a sus raíces europeas. Se muestra a gente sentada, conversando con

tranquilidad sobre temas que para los exiliados son desesperadas urgencias. Tienen además la seguridad que permite dar ayuda; la generosidad del ciudadano francés se representa con mucho acierto en el diálogo entre la anciana chilena que permanece en cama y la amiga francesa que le insiste, con paciencia y amabilidad, que debe comunicarse en francés. En términos generales a estos espacios asentados y “con historia” se les puede describir como casas estáticas, símbolos de estabilidad y larga duración. De ahí los ambientes luminosos, más bien “lúcidos”, de los interiores.

La vida en Francia es seguida en el piso de exiliados a través de la televisión. Una imagen que se emite desde una esquina de la habitación, que es como la esquina de sus propias vidas, centradas aún en el recuerdo de Chile y el anhelo de que acabe la dictadura. Pero además de esos espacios está el bar, un espacio a medias entre lo social y lo familiar. Unas mesas donde se confiesan los exiliados bebedores; o dialogan con Ramón Larramedí, quien se protege a través de una ventana que si bien da acceso a la socialización, resguarda secretos y ciertas intenciones políticas. Por ejemplo, la redacción y envío de la carta para liberar a su hermano, escena que ya habíamos descrito en el capítulo anterior, pero en el contexto de las comunicaciones.

La película también capta la complejidad del momento de llegada de una carta de Chile. También el de su envío. Ramón es un Teniente retirado del ejército. Apolítico, según él mismo se confiesa. Trabaja en una cocina en París; su nivel cultural es muy bajo pero hace observaciones muy agudas en el filme. Ramón no tiene nostalgia, aunque recuerda y se ocupa de forma concreta de los familiares dejados en Chile. Es un

trabajador y lo importante para él es ganarse la vida, algo que considera muy duro: “Aquí en París hay que ganársela”, dice Ramón.

En la sala del restaurante donde cocina se lee el periódico. *Le Monde* trae noticias sobre Chile en primera plana. Los exiliados comparan a *Le Monde* con *El Mercurio*, que al final les parecen lo mismo. Esta conversación, al igual que la que se produce en torno a la carta que Ramón ha preparado para tratar de salvar a un hermano “pintor” que está en Chile, permiten observar la descolocación del exilio al tratar de posicionarse según el eje tradicional de “izquierda-derecha”. Lo mismo que le sucedió a Luis en el diálogo con el diplomático a nivel de discurso ideológico, sucede ahora a nivel de opinión política cotidiana. Finalmente Ramón muestra la compleja red de emigraciones y exilios multinacionales al referirse como perezosos a algunos trabajadores uruguayos y bolivianos. Estas tensiones nacionales, como se verá después, pueden llegar inclusive a cierto racismo.

La ventanilla interpuesta entre los bebedores y comensales y Larramedí se corresponde con el cauteloso acercamiento que este hace a su compatriota. No le pide directamente que le ayude a escribir la carta sino que da rodeos; le cuenta la historia de los amores de su hermano con “la Blanquita Amaro”; le explica las razones de la elección del intermediario (Alexander Solzhenitsin). Hasta que finalmente pronuncia el pedido, a través de una frase que tampoco es definitiva: “Tengo un problema con mi hermano que está allá... siguió pintando... yo no sé qué pasa pero me han dicho que Juan (Larramedí, el hermano) está como medio condenado a muerte...” Es significativa esta frase: “como medio condenado a muerte”; una indecisión verbal que tiene que ver también con la

indefinición del espacio intraexiliario, con el trazado de fronteras al interior de las que ya, de por sí, enrolan esos espacios fronterizos que son los cronotopos de exilio.

Por todo lo anterior el restaurante donde los exiliados se reúnen y comparten sus vivencias y su pasado resulta un lugar (semi) público y no del todo cerrado. Los códigos son familiares y por lo mismo, dicho lugar se convierte en un espacio de encuentro para la comunidad exiliada. Es interesante como una fotografía gigante del mar que vemos en el fondo del mesón principal del restaurante, intenta aludir, siguiendo la idea de Naficy sobre los espacios abiertos, a un referente constante y estable del paisaje chileno. Lo curioso es que dicho referente al estar impreso en papel, como una postal gigante, acentúa la sensación de distancia en vez de producir una conexión con la nación.

Entre los espacios filmicos destaca también una escena en que vemos al grupo de exiliados mirando desde un ventanal de un edificio que tiene como vista la ciudad de París. Frente a ellos, edificios en construcción les impiden ver el París que ellos guardan en su memoria. En su molestia, culpan al capitalismo a partir de esa obstrucción de la visión y emiten juicios marcados por su procedencia intelectual pequeñoburguesa. Ajustable al imaginario del París burgués que de alguna forma están anhelando a pesar de pertenecer ellos mismos, como exiliados, al grupo general de emigrantes, lanzado a los estratos de la clase trabajadora. De la descripción casi neutra se pasa a la fase valorativa, que termina con una crítica radical del crecimiento urbano; algo que juzgan en el marco de las teorías de izquierda más tradicionales, como una muestra más del robo del capitalista a los trabajadores. El progreso se ve en este caso específico como un

sedimentador de la memoria, implicando de cierta manera, que no solo el exilio los tiene estancados, sino también el fracaso de un proyecto y un ideal (el de la Unidad Popular).

Existe otra escena, complementaria de esta, que es el descenso de los amigos al espacio aledaño a las autopistas. Los autos pasan a alta velocidad mientras uno de ellos juega y los demás conversan sobre la pertinencia y usos ideológicos de estos gigantescos viaductos. Inmersos en las determinaciones de su exilio político, consideran que el intento de construir algo semejante en Chile (“el anillo periférico”) obedecía no más que al deseo de controlar mejor a la gente.

En esta secuencia se producen dos situaciones: Por un lado, la autopista, un espacio clasificado por Augé como un no lugar y por lo mismo sin memoria, adquiere densidad gracias a la experimentación colectiva que de ella hace el grupo de exiliados. Sus conversaciones, si bien fuera de contexto, atenúan la hostilidad de dicho espacio y lo convierten en uno que paradójicamente acoge. Por otro, el anonimato de estos lugares hace posible que los exiliados se sientan con la libertad de actuar y expresar sus padecimientos sin temor a ser reprimidos (sentimiento similar que vimos en las escenas de uso de las cabinas telefónicas públicas por parte de los exiliados, descritas en el capítulo anterior).

En el proceso de incorporación a una nueva realidad emerge el eje “problemas personales-problemas políticos”; los intereses de la gente se empiezan a cruzar tanto con la lógica de la política interior y exterior de Francia como con la lógica política del grupo exiliado. Por ejemplo, antes hemos visto al grupo de exiliados chilenos apreciando la ciudad, valorando la nueva arquitectura en términos sociopolíticos generales y, a la vez,

proyectando un plan de vida individual-familiar que incluirá la disposición de vivienda en el nuevo país.

El filme muestra este problema en la petición de ayuda monetaria y material a las organizaciones francesas, donde aparecen siempre los intereses de las personas que tienen acceso directo a esos grupos. Es decir que una vez fuera de Chile, funcionando como grupo humano concreto, los exiliados comenzarán a generar una estructura social jerarquizada que avanzará hacia la recreación de otras diferencias. Aquí, los exiliados con acceso al dinero de las organizaciones de solidaridad, a la ayuda, tendrán la posibilidad de acceder a algunos privilegios. La corrupción es siempre un elemento latente si tenemos en cuenta que se trata de un grupo de sobrevivientes. La contribución específica de diez mil dólares, de la que se descuentan doscientos por gastos personales de alojamiento y teléfono, sirve al director de *Diálogos de Exiliados* para mostrar otras problemáticas que surgen en la medida en que ese exilio se va estableciendo como parte de la sociedad francesa. Afloran entonces diferencias de enfoque, de clase, de raza, de sexos, que se suman ya a las de tiempo de llegada al exilio y a las políticas, quedando en evidencia la complejidad de la vida del exilio.

Los exiliados buscan definirse entre sí con una pregunta esencial: “¿Hace cuánto tiempo llegaste?”. Y alguien responde: “Tres meses”. Un tiempo breve, un puesto menor en la escala del exiliado según el rasero del tiempo.

Cada cual tiene además su propia experiencia personal. Se trata de experiencias que lejos de disolverse se hacen más marcadas como prehistoria de la vida en exilio. Es el caso de la mujer inválida que a duras penas aprende francés, la del músico que hace un

periplo intermedio por los Estados Unidos logrando aprender música con un amigo puertorriqueño, la del que ostenta su origen privilegiado; en fin, se revela que tras la palabra “exiliado” se esconde un mundo inagotable de singularidades.

Es interesante también el momento en que se compara al exilio como una suerte de sueño realizado. Un sociólogo en busca de datos le ha pedido a un exiliado que le recolecte sueños entre sus compañeros. Mientras, él accede a contar el suyo, que termina con el exilio mismo, con el abandono de Chile en un zeppelin motivado por un sentimiento inesperado: “el asco”. El sueño es, por tanto, una de las formas de comunicar con la patria abandonada; es una de las conexiones que le quedan al exiliado con su pasado<sup>33</sup>.

En contraste con los espacios abiertos urbanos, se encuentran los espacios abiertos naturales. Un ejemplo es la escena donde vemos al grupo de exiliados caminando por un bosque. Es en los lugares naturales donde el exiliado vuelve a encontrar los referentes que la ciudad, en éste caso París, es incapaz de darles. Escena similar se ve en la película *Tangos, el exilio de Gardel*, donde se muestra a María, Mariana y Gerardo sentados en un acantilado con vista al mar. En ambas escenas impera una iluminación atmosférica que difumina las coordenadas espaciales y temporales, creando un espacio onírico en el que el país abandonado logra recrearse a través de la conexión con los elementos perdurables del país como son su paisaje y geografía. Sobre este tema, Naficy dice:

---

<sup>33</sup> Naficy destaca al sueño (dream and daydream) como un elemento principal de una de las películas íconos del exilio como es *Nostalgia* del director Andrei Tarkovsky (1976).

In accented films, certain aspects of nature and culture, such as mountains, ancient monuments, and ruins, are used as such powerfully cathected collective chronotopes that they condense the entire idea of nation” (160).

La película recrea con humor el lenguaje político de los exiliados chilenos en París. Todo se mezcla en este tipo de exilio político: sexo, estética, historia, lealtad ideológica, militancia. Una escena donde se capta esta red de elementos funcionando, es la que muestra la escuela de superación montada en el exilio. Durante el desarrollo de una clase dedicada a la historia de Chile estalla una discusión precisamente por querer introducir la política en otras esferas de la vida, como es el pasado del país o la evocación de la trayectoria escolar individual. Una discusión que termina con la expulsión de Fabián Luna, el cantante residente en Chile que va a aprovechar como publicidad este asomo al grupo de exiliados como un supuesto secuestro.

Finalmente el exilio empieza a revelar las diferencias sociales. Ya la política no pesa tanto como para desdibujar las fronteras y cada exiliado empieza a plantearse su programa personal de vida. Dos amigos se separan ante esta advertencia: “Aquí las cosas son diferentes a como eran allá. Nos vamos a dejar de ver un tiempo.” El otro, con burla, como sabiendo lo que sucederá inevitablemente, comenta: “Nos vemos en la próxima revolución.”

De fondo se escucha una máquina funcionando, probablemente una impresora. Una puerta grande se abre. Un hombre se dirige a la salida, otro parece llegar. Se oscurece la escena y termina la película. La apertura de la puerta y la entrada de la luz exterior a la escena, indica la existencia de un escenario más amplio, de un mundo más

ancho que muestra a los exiliados chilenos participando en un doble exilio; aislados en la propia ciudad, encerrados en la cápsula de un piso que en algún momento habrán de abandonar para comenzar un proceso de integración (un “trasplante”) a la nueva cultura.

### **II.3. Los Espacios Transicionales : *Tangos, el exilio de Gardel***

Como decíamos en el capítulo I, *Tangos* es una película que aproxima el exilio en su representación clásica, es decir que muestra la recreación exiliar del lugar originario y la patria desplazada. A nivel espacial esto implica que la película trabaja con espacios cerrados, abiertos y transicionales. Estos últimos, a nivel de representación filmica, son los que presentan mayor novedad en la película. Los exiliados, como (aún) no son capaces habitar la ciudad directamente, recurren, tomando el concepto propuesto por Augé, a los espacios sin memoria o “no lugares”. En ellos el exiliado vuelca su nostalgia, transformando ese espacio neutro en uno existencial y vivo.

Lo anterior no significa que el “no lugar” sea un espacio de acogida. Los espacios transicionales en la películas estudiadas, son más bien ejemplos de la precariedad espacial en la que vive el exiliado, quien al no tener un lugar, un hogar al cual acogerse, se ve forzado a expresarse en espacios, que producto de su misma condición, forman parte de su cotidianeidad. En la vida exiliar, los espacios transicionales (lugares de partida y llegada), no sólo marcan el inicio y fin del exilio, sino que también dan cuenta de un proceso en continua transformación. El exilio como viaje, no acaba con la llegada o partida a o de un lugar. El exilio es en sí mismo un permanente viaje y en este sentido, es una experiencia que más que acomodarse a los no lugares (estamos pensando específicamente en aeropuertos, estaciones de trenes y buses) se refleja e identifica con

ellos. Se refleja en su anonimato y transitoriedad, pero también se identifica con su control y confinamiento.

Desde la perspectiva del movimiento exiliar, *Tangos* presenta un personaje muy representativo. Se llama Miseria. Es alguien que ha aprendido a vivir en los no lugares, a sacarles provecho. Él es el que sabe cómo hacer llamadas sin pagar desde los teléfonos de la estación de trenes. Al tener la clave de la comunicación en sus manos, se convierte en un punto de convergencia exiliar donde se interceptan las historias.

Un ejemplo de esta dinámica es la secuencia en la que vemos a los exiliados entrando a la plataforma de la estación de trenes, lugar donde Miseria los espera para ayudarlos a establecer conexión con su país. La secuencia se abre con un plano general de la estación. Los pasajeros caminan desordenadamente por la plataforma. Unos llegan, otros parten. Una vez que las plataformas se han despejado, la cámara enfoca los rieles como puntos al infinito que pautan el espacio a la vez que ofrecen una sensación de movimiento. Los rieles llevan a algún lado, pero no se sabe dónde.

Hay un azar aparente pero un orden dispuesto. El andar y el puesto del exiliado están marcados de antemano. El grupo de exiliados confluye en el teléfono, en “la línea” que les lleva en otro tipo de viaje, a la patria abandonada. Hay asimilación y trasgresión: buscan su sitio e intentan hablar a Uruguay y Argentina sin tener que pagar.

Un plano corto enfoca al grupo de exiliados sentados en un banco de la plataforma. La quietud (espera) contrasta con el tren que parte a sus espaldas. Normalmente la gente se sienta a esperar el tren que los llevará a un destino (casa,

familia, etc); en cambio ellos se sientan a esperar por el teléfono que los comunicará con su país. En sentido estricto, hay y no hay viaje; hay y no hay lugar. Ese estar sin estar, o estar a medias (el intruso que se congela en *El Super* a medio-entrar o medio-salir del apartamento de aquellos exiliados en New York), es una de las características esenciales de la vida en exilio, que tiene aquí un notable planteamiento cinematográfico.

Hay escenas que se repiten mecánicamente y se reeditan en otros “no lugares”, como sucederá en la escena del aeropuerto Charles de Gaulle de la capital francesa, cuando aparece la amiga de Mariana que llega desde argentina. Ahora son aviones, no trenes; el aeropuerto, no la estación ferroviaria. Las imágenes muestran una arquitectura interior del aeropuerto formada por pasillos, túneles, “trompas” que sugieren límites de extrañeza para quien llega. Nacimiento de adultos, de exiliados y visitantes que se enfrentarán en la ciudad a un nuevo destino.

Los espacios transicionales muchas veces conviven con otro tipo de cronotopos. Un ejemplo de ello son las escenas en las que se muestran buses y trenes. Los buses y los trenes, como define Naficy, son espacios móviles que simbolizan la dislocación del exiliado. En ellos se produce una dialéctica que se traduce en la convivencia de dos espacios aparentemente opuestos: el espacio interior y cerrado del vehículo o tren y el espacio abierto de la naturaleza del exterior (257). El confinamiento (que alberga) y movimiento (que promueve) del vehículo en conjunto con la apertura del espacio exterior, acentúa en el exiliado pensamientos relativos al sentido de su exilio.

La secuencia “Ausencias” de la película *Tangos*, retrata lo anterior. En ella, María, Mariana y Gerardo efectivamente abordan uno de los trenes de la estación. Por

primera vez en la película existe un destino concreto. Los exiliados viajan a un pueblo a las afueras de París para visitar el museo-casa de San Martín. El movimiento y destino del tren (y la mirada que propicia) junto con el plano general de un paisaje de atardecer que se aleja y va contrayendo la mirada, da inicio a una conversación entre Mariana y Gerardo en la que discuten sobre el exilio, la Argentina y lo difícil que es sobrellevar toda esa mezcla de presencia y ausencia. El tema de conversación, que aborda asuntos de mucho compromiso para los dialogantes, contrasta con la falta de intimidad del espacio. No existe un lugar para hablar sobre el exilio, no hay lugar para el exilio (el exilio es una sumatoria de “no lugares”). La consecuencia de lo anterior no es el silencio sino todo lo contrario: se habla del exilio en cualquier parte, porque de alguna manera, el exilio es siempre una experiencia narrada, contada, “fabulada”. A su vez, la introspección y retrospección, propias de los espacios naturales, promueven una experimentación retroactiva y nostálgica del pasado, llevando al exiliado a una reconstrucción del país como paraíso perdido y que en términos de la conversación, se traduce en que Argentina es el único lugar capaz de reestablecer la normalidad. De poner fin a su condición.

Otro símbolo espacial importante en la película es el puente. El puente es de por sí un recurrente símbolo o metáfora en toda la historia del cine; no importa el género. En el caso de *Tangos, el exilio de Gardel* sirve incluso como apertura y cierre de la obra. En el comienzo se presenta la escena de una pareja bailando un tango en la mitad de un puente. En el ambiente se juntan la música y el cielo de París componiendo una suerte de postal móvil (idea que se discutió en el capítulo anterior). Se usa un plano general en el que el cielo, el agua y el puente predominan por sobre la figuras de pie. Un corte en seco baja el horizonte de la mirada a la altura de las calles ubicadas justo debajo del puente, que en la

segunda escena de la secuencia se convierte en Túnel. Un plano de conjunto enfoca más de cerca a otra pareja bailando tango. Bailan debajo del puente.

La siguiente escena nos traslada a la orilla del río, donde una pareja de ancianos camina dando pasos de tango. El hombre carga una maleta y ambos llevan puestos abrigos. La Maleta es aquí un símbolo de viaje que en palabras de Naficy significa:

The suitcase is a contradictory and multilayered key of exilic subjectivity: it contains souvenirs from the homeland; it connotes wanderlust, freedom to roam, and provisional life; and it symbolizes profound deprivation and diminution of one's possibilities in the world. (261)

No es claro si el hombre que carga la maleta está llegando, partiendo o simplemente paseando. Lo que si se sabe es que transita. El exilio se define también como tránsito y en el film contiene momentos de reconocimiento que simulan un baile o un paseo.

Por su parte, los jóvenes hijos de los exiliados, montan un teatro callejero. Se trata de una representación fugaz, urgente. No tienen un lugar especial para presentar su obra y deben hacer uso de las calles. Para acentuar esa situación de carencia de escenario teatral adecuado, el filme los muestra usando los techos de los edificios de París. Cantan y bailan en el techo, bajo sus pies hay una base móvil, insegura, que en el filme se imagina como una estación de tren.

Por otra parte, al arrancarlos del escenario interior preparado en estudios convencionales, el filme se desmarca de las normas del realismo cinematográfico más

convencional practicado por los musicales de hollywoodenses; donde el baile “en la calle” se atiene a un pre-diseño un tanto artificial.

Los hijos de los exiliados, quienes tienen una relación más fluida con el espacio, son capaces de sobrepasar los límites de los espacios interiores y transicionales de sus padres. Aún así, al momento de habitar la ciudad, lo hacen performativamente; lo que equivaldría a decir que de algún modo, “actúan” el exilio.

Otras escenas donde vemos esta relación, son aquellas que muestran a los hijos de Juan Dos saltando en las escaleras de la estación de trenes o corriendo en el parque nevado, mientras su padre intenta comunicarse con Argentina. A los niños siempre se les muestra jugando en espacios abiertos; ellos no solo están ajenos a algunas de las motivaciones del exilio de los padres, sino que representan la prolongación del exiliado en su nueva patria; los niños adquieren con más facilidad el nuevo idioma, asumen las costumbres, fijan como suyos los sitios del nuevo mapa. Los procesos de “desidentidad” que se operan en el exilio, y que se verán en el caso de Aurelita en *El Super*, se presentan también en *Tangos*. Parques, paseos, prados (cronotopos abiertos y naturales) y otros lugares que indican libertad y apertura serán los escenarios cinematográficos elegidos para representar estos procesos inevitables en la vida del exiliado.

El film utiliza los espacios cerrados para acentuar las características de los espacios abiertos y transicionales. Así, su representación como lugares oscuros, o poco iluminados, como prisiones que alejan a los exiliados del país que dejaron y también del país que los recibe, no sólo responde a una manera de experimentar dichos espacios, sino

que también son un recurso cinematográfico en el que se acentúan ciertos elementos, con el fin de hacer visibles por contraste, las características de los espacios que se le oponen.

Un espacio simbólico de la refundación exiliar de la patria es la llamada Casa del Plata. Espacio de entrada y salida donde se cruzan destinos que en otra circunstancia no tendrían muchas probabilidades de confluir. La Casa del Plata recibe a exiliados y refugiados temporalmente (cumple un función similar a la casa que vemos en *Diálogos de Exiliados*). No alcanza a ser una casa en el sentido de la estabilidad fundacional, del fijar memoria, construir una estación para un nuevo camino. La Casa del Plata no llega a ser un “hogar”; en ella la gente no alcanza a instalarse cuando ya debe partir. De hecho en ella no se planifican destinos duraderos, éxitos o realizaciones mayores, sino metas más efímeras que son a la vez esenciales para un exiliado; como aquellas llamadas telefónicas que vimos el capítulo primero. Esas comunicaciones, acaso de minutos, se gestan en ese refugio. Son planes que tienen que ver con ademanes tácticos y no tanto con estrategias marcadas por años. Diferentes duraciones que muestran también al exilio como el arribo a un tiempo nuevo.

#### **II.4. El espacio cerrado: *El Super***

*El Super* (1979), dirigida por León Ichaso y Orlando Jiménez Leal, basada en la obra de teatro *El Super* de Iván Acosta, cuenta la historia de Roberto (Raimundo Hidalgo-Gato), un exiliado cubano que lleva 10 años viviendo y trabajado en un edificio del Upper West Side de Nueva York donde se desempeña como Superintendente. Gran parte de la película se desarrolla en los límites del departamento que habita junto a Aurelia (Zully Montero), su señora, y Aurelita (Elizabeth Peña), su hija de 17 años.

La película, desde una perspectiva tragicómica<sup>34</sup>, busca plasmar las dificultades de la vida en el exilio. Para ello, el director en vez de escoger una experiencia exiliar exitosa, opta por contar la historia de un exiliado común, ex conductor de “guaguas” (ómnibus, colectivo, bus) en Cuba. Su preocupación por este tipo de exilio no sólo se limita a esta producción, sino que se extiende a través de lo que el mismo director ha catalogado como su “Trilogía” sobre el exilio; serie de tres películas que comienza con *El Super* (1979) y que recientemente ha culminado con el estreno de la tercera y última película: *Paraíso* (2009), rodada en la ciudad de Miami. En ella, al igual que en *El Super* (y de cierta manera en *Azúcar Amarga* (1996), segunda película de la trilogía) el director escoge contar la experiencia del exilio desde la óptica de la clase “trabajadora”.<sup>35</sup>

Este tipo de experiencia llevaría a la acentuación (en la historia o diégesis) de ciertos motivos propios del exilio como son la añoranza y la nostalgia, ambos consecuencias del aislamiento y desorientación propios del tránsito y el desplazamiento en el que se encuentran inmersos los protagonistas de la historia. Desde este punto de vista y a modo de contraste, resulta interesante analizar la representación que se hace en

---

<sup>34</sup> Así la define el mismo director: “El Super was a comedy about the tragedy of being completely displaced, and that seemed taboo at that time”. Rodríguez, Rene. “*Paraíso* wraps up film trilogy on Cuban exiles”. The Miami Herald. March 11, 2009.

<sup>35</sup> Sobre este tema, en una entrevista reciente, Ichaso responde: “When I made El Super, some people asked me, ‘Why, of all the successful Cubans who have emigrated to this country, did you have to pick a loser who used to be a guaguero [bus driver]?’ But that’s what felt interesting to me. I’m ready for a similar reaction to *Paraíso* from some people, but I think there is something visceral about the film that will connect with people. It might stun or bruise them for a second, but they will sense there is no lie here.” Rodríguez, Rene. “*Paraíso* wraps up film trilogy on Cuban exiles”. The Miami Herald. March 11, 2009.

la película de los espacios cerrados, en específico el rol que tiene la casa como espacio “arborescente” en contraste con la experiencia multi-genésica (rizomática), del exilio<sup>36</sup>.

## **La Casa**

Gastón Bachelard, en su libro The Poetics of Space, nos habla de la casa como un cosmos y un universo primigenio en el cual se entremezclan a través del sueño y la imaginación, no sólo las experiencias del día a día, sino también la de los varios lugares y memorias de residencias previas. La casa, en este sentido, actuaría como un promotor y depósito de recuerdos con el poder de transportarnos hacia la inmovilidad protectora de los espacios de la niñez, creando un cuerpo de imágenes capaces de producir pruebas o ilusiones de estabilidad. (Bachelard 17).

El exilio, como estado provisional, encuentra su equilibrio último en la esperanza del retorno (retorno a la casa primigenia). En el proceso, el exiliado se crea espacios de estabilidad transitoria que actúan como refugios del mundo exterior y albergues para los recuerdos. Dentro de estos espacios, la casa surge como uno de los más visibles.

En la película *El Super* se pueden distinguir tres tipos de espacios: los espacios cerrados, intermedios y abiertos. Los espacios cerrados se circunscriben al mundo de la casa. En la película ésta se ubica en el sótano del edificio donde Roberto, el protagonista, trabaja como superintendente. Los espacios intermedios incluyen los espacios comunes del edificio como son los pasillos, escaleras y entrada. Los espacios abiertos por su parte

---

<sup>36</sup> Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. A thousand plateaus capitalism and schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

coinciden con las escenas exteriores de la ciudad, sus calles y arquitectura. Aún cuando la película trabaja con estos tres espacios, son los de carácter cerrado los que reflejan (secundados por el contraste de los otros dos espacios) las complejidades propias de la experiencia de sus protagonistas.

### **El Basement- Sótano**

Bachelard imagina la casa como una entidad verticalmente asegurada por la polaridad del sótano y el ático. El ático o techo (espacio superior en sentido general) representa la racionalidad, el sueño claro, iluminado. Por el contrario, el sótano, se describe como una entidad oscura, albergadora de otros sueños: los de las profundidades de lo irracional. Siguiendo esta dinámica, en el ático los miedos se racionalizan con facilidad, por el contrario, en el sótano, producto de la preeminencia de la oscuridad sobre el día (e incluso de la misma noche), el proceso de racionalización se hace más lento y menos claro:

*In the cellar, darkness prevails both day and night, and even when we are carrying a lighted candle, we see shadows dancing on the dark walls... The cellar dreamer knows that they are walls with a single casing, walls that have the entire earth behind them. And so the situation grows more dramatic, and fear becomes exaggerated... The cellar dream irrefutably increases reality (Bachelard 19-20)*

El sótano es un espacio que por lo general se utiliza para guardar objetos que ya no tienen un uso práctico en el resto de las habitaciones de la casa, es, regularmente, un espacio de entrada y salida: se entra a dejar o sacar algo. Es una pieza que se encuentra entre los cimientos. Si se quiere, es un espacio intermedio, atrapado entre los cimientos y el resto de las habitaciones de la casa.

De alguna manera el sótano refleja la experiencia del exilio; que no llega a ser una fuga definitiva, radical, como al principio piensa el exiliado. El “me fui pa’l carajo”, referido primero a la salida de Cuba y después al regreso soñado desde New York a La Habana (o incluso a Miami), son solo experiencias relativas en el marco del movimiento general. Lejos de implicar un escape absoluto, el exilio (y el sótano) es como un archivo donde las experiencias hibernan aguardando el momento de ser reutilizadas, revividas (vividas de nuevo).

“Estar abajo” es una sensación que se repite de exilio a exilio; por otra parte, si tener éxito es “subir”, ello explicaría un poco la preferencia de León Ichazo por este tipo de biografías. Cuando decimos que le interesa la “clase trabajadora” (working class), no lo afirmamos en el sentido socioeconómico de una categoría de la Economía Política sino en el sentido cultural y simbólico de “la gente que soporta”, que “aguanta”, como dicen los personajes de *El Super*; es decir, de “los que están abajo”.

Teniendo en consideración lo anterior, nos parece lleno de significado que el director de la película haya escogido ese espacio para localizar la casa de la familia de exiliados. En la película *El Super*, Roberto y su familia viven en el “basement” o sótano del edificio. El departamento cuenta con dos dormitorios, una cocina, un taller y una sala. En el mismo nivel se ubica la caldera, lugar de trabajo del Super.

El hecho de que el sótano se ubique en un edificio y no en una casa, modifica la dinámica vertical descrita por Bachelard. En un edificio, la azotea es al ático, lo que implica que el cielo de la vivienda se desplaza de manera tal, que a fuerza de distancia, desaparece de la imaginación. Esto implica que los habitantes de la casa no tienen acceso

directo a un espacio claro y proclive a la racionalidad y que la verticalidad propia de la casa, se convierte en horizontalidad espacial, donde los recuerdos pasados, conviven en una misma línea temporal, potenciando espacialmente la experiencia rizomática del presente. Es decir, que se disloca la misma estructura vertical donde parece que se fija la experiencia exiliar. En este sentido, Naficy apunta que aquellos filmes que trabajan con espacios-cerrados más que promover los recuerdos de la patria que se dejó atrás, favorecen la inscripción del presente del exiliado (220). De esta forma, la casa (entidad arborescente) difumina sus raíces de manera tal, que en la imaginación de *El Super* por ejemplo, tanto Miami como Cuba se constituyen en puntos de referencia a la hora de soñar con un posible retorno.

Cinematográficamente, lo anterior se ilustra en varias escenas a lo largo de la película, donde las más representativas son aquellas en las que se muestra el interior del departamento. Si bien la iluminación cambia de una habitación a otra, el plano es siempre el mismo. La cámara, a través de un plano de semiconjunto, reduce el decorado en beneficio de los personajes, provocando una horizontalidad del espacio. Las habitaciones pierden altura, replegándose a las proporciones de los personajes. Lo anterior produce dos efectos: el primero es el de claustrofobia y restricción de movimiento; el segundo es el de protección. En este sentido, se puede decir que la casa de Roberto y Aurelia es una cárcel, pero también un refugio. Cárcel en la medida que las características del espacio promueven los sueños y pensamientos irracionales acentuando y magnificando la realidad exiliar, y en consecuencia impidiendo que los personajes se integren a la ciudad; y refugio, porque ante esa realidad creada (pero no necesariamente cierta), la casa los protege del mundo exterior.

Los personajes de la película se sienten desterrados del mundo y en consecuencia atrapados. Saben que existe un mundo fuera, pero resienten y reclaman su incapacidad de formar parte de él. Así, en las primeras escenas de la película, Aurelia se queja y dice:

“Cada vez que yo me paro en esa ventana y miro los pies de la gente pasando por allá arriba, oye Roberto, es una mala impresión. Es como si estuvieras mirando el mundo desde abajo”

Habitar el sótano promueve sueños y pensamientos irracionales los cuales magnifican la realidad exiliar. Mirar “desde abajo” implica una perspectiva muy singular en este filme; sugiere un extrañamiento propio de las experiencias inéditas.

La cocina es el espacio de Aurelia y es la única habitación de la casa que aparece iluminada, con paredes y muebles blancos. Durante toda la película no vemos a Aurelia ni una sola vez fuera del departamento. Ni siquiera entra a la habitación-taller de su marido. Ella está siempre en la casa, específicamente en la cocina, resguardada del frío, del mundo exterior. Incluso el día que el matrimonio de Ofelia y Pancho los visitan, ella y Ofelia se quedan conversando en la cocina, mientras los hombres discuten sobre política en la sala<sup>37</sup>.

El espacio es proporcional a la figura de la protagonista, produciendo un efecto de armonía y familiaridad. De alguna manera ella se ha apropiado de ese lugar y se ha encerrado en él (doble exilio: Cuba y Nueva York). Las ventanas permiten la entrada de

---

<sup>37</sup> La crítica de *El Super*, desde su mismo estreno, siempre ha reconocido en Pancho el personaje más simpático de la obra. Un exiliado cubano radical, veterano de la invasión de Bahía de Cochinos: “Its most uninhibitedly comic character is a manic fellow named Pancho...”, decía la reseña de Vincent Canby del periódico *The New York Times*, tras su presentación.

la luz, pero las cortinas, junto con la ubicación del mismo departamento (sótano) dan una vista parcial del mundo. Como ella misma dice: “Sólo veo los pies de la gente”.

Parte de la apropiación del espacio se puede apreciar a través de los objetos que decoran la habitación. Si bien no son excesivos, tienen una carga simbólica suficiente para establecer una conexión con el país y con la persona que habita ese espacio. En la cocina llaman especialmente la atención un calendario de la Virgen de la Caridad del Cobre y un dibujo de un torero. En el dormitorio, encima de la cama, cuelga un crucifijo y en la sala vemos nuevamente una escultura de la Virgen.

A excepción de la cocina, en los espacios interiores los colores son reiterativos y “poco alegres”. La iluminación es monocromática, lúgubre; los personajes se mueven entre una paradójica “luz oscura” que, como apuntaba Naficy, crea un estado de ánimo claustrofóbico y restringe el movimiento de las personas; la oscuridad impone barreras, limita el movimiento.

Otros escenarios “cronotópicos” cerrados ayudan a reafirmar ese universo claustrofóbico violado apenas por efímeras salidas al exterior. Encierro que, como mostraremos más adelante, estará cinematográficamente enfatizado por imágenes referidas al espacio y el sonido.

El primer cronotopo cerrado que destaca en el filme es el dormitorio; es como el último eslabón de contracciones espaciales sucesivas. El dormitorio es también lo suficientemente austero como para sugerir que es sólo un espacio transitorio y práctico. Es tan cerrado como insoportable (o una cosa por la otra): su fin es servir de reposo para

la pareja de exiliados. En este sentido alberga, pero no acoge. Lo anterior lo podemos apreciar en la primera escena de la película. En ella distinguimos en la oscuridad la silueta del respaldo de una cama, una lámpara y una ventana.

También se presenta la sala, aparentemente más dinámica que el dormitorio pero igual de limitante. Lugar de socialización, pero sólo con otros exiliados. Aquí se reúne con Pancho y esa aquí donde la película termina con un grupo de exiliados bailando y despidiendo a Aurelia y Roberto que parten a Miami.

El taller es ya de una dimensión más abierta dentro de los límites marcados por el edificio exiliar. Es lúgubre aunque si se quiere también racional, práctico, pues le sirve para realizar sus obligaciones. Es uno de los lugares que más frecuenta; además de la habitación de la caldera, de constante referencia en los diálogos y en la misma vida del edificio.

Por contraste es también significativa la presencia de la nieve; que motiva múltiples acciones. La nieve, el frío, influye mucho en las consideraciones que se hacen sobre el exilio; y enfatiza la salida de Cuba, isla tropical, así como las alusiones a Miami, La Florida, el sur. Estos lugares fríos y cerrados se presentan además con poca iluminación; a veces llegando a lo inhóspito.

La Sala de la Caldera tiene también la doble naturaleza de lugar de trabajo y espacio social, pero es más significativa cinematográficamente por las escenas que ahí se desarrollan. Es allí donde se reúnen los amigos a jugar domino. La aparición de este tipo de entretenimiento o juego de mesa es importante ya que simbólicamente es tenido como

una seña de identidad cubana y caribeña. Manejando implícitamente los estereotipos y contraponiendo este tipo de juego por ejemplo con el ajedrez, vemos que este es un juego basado en la inteligencia, mientras que el dominó se basa en la suerte; el primero se juega en silencio, el otro hablando en voz alta y a veces hasta gritando (como sucede en el filme, donde prácticamente se van a las manos); en uno se reafirma la individualidad, el otro es una competición grupal, etc.

El contraste de identidades como parte del fenómeno del exilio es algo que también está en debate en el filme; sobre todo en la escena donde se contraponen (precisamente durante un juego de dominó, tan boricua como cubano) la identidad cubana y la puertorriqueña; específicamente en el punto que tiene que ver con los significados que ambas islas del Caribe hispánico pudieran tener en el contexto norteamericano e internacional. Pancho (Reynaldo Medina), veterano de la invasión de Bahía de Cochinos, en Cuba, insiste en el carácter aparentemente “mundial” que tiene el problema cubano comparado con el boricua, que solo le interesaría a ellos mismos. El vecino, con calma, tiene oportunidad en el filme para demostrar que el sentimiento de exclusividad de Pancho es ilusorio y que algo parecido sienten también los puertorriqueños de Nueva York (“newyorricans”)<sup>38</sup>.

Todos estos sitios cobran cualidades según lo que puedan aceptar en tanto escenarios filmicos. Así tenemos que específicamente el dormitorio de Aurelita, la hija del matrimonio exiliado, servirá para indicar una nueva distancia aparecida dentro de los mismos espacios cerrados; es una suerte de “desnacionalización por debajo” que en el

---

<sup>38</sup> Esta necesidad de excepcionalidad la vimos también en *Diálogos de Exiliados*.

mundo que aborda *El Super* se conoce como “crossover”. Es la aparición de una nueva realidad, la reproducción del país de adopción en el espacio exiliar cerrado.

En la pared del dormitorio de Aurelita se ve un poster de *Rocky*. Aurelita juega con anglicismos; cuestiona todas las alusiones a un regreso a Cuba. En la escena donde hablan del famoso médico cubano como uno de los mejores de Nueva York, Aurelita acota que debe serlo solo entre quienes no hablan inglés. Ella les presenta a los padres la realidad de un mundo mayor, de un continente de posibilidades donde la cultura del exiliado tiene finalmente que validarse. Para Aurelita no hay regreso, tiene otra forma de mirar el mundo, el amor, la familia y el mismo futuro. Son, dice el padre, diez años de exilio. Ninguno sabe cómo acabará la historia. Mientras ellos se preocupan por el final, Aurelita está inmersa en el presente y en salir de su habitación a un mundo más amplio con el cual, de hecho, ha empezado a señalar su propio dormitorio.

La sensación de claustrofobia se puede apreciar también en la dinámica del personaje principal, quien sale muy pocas veces del edificio, aunque ocasionalmente incursiona en sus entornos. Uno de los pocos espacios abiertos que visita son los alrededores del edificio y una cafetería que se anuncia como: “La flor de Broadway” donde se ofrecen entre otras cosas, “Fritas Cubanas”. En el vitrina de la entrada está escrito “Caldo Gallego”, una suerte de sopa de frijoles blancos que funciona como antídoto contra el frío. Toman café, cortan carne. Suena música en español y en español son también los diálogos. Los amigos se saludan, cuentan su suerte, los planes para escapar de “Nueva York” e irse a un lugar más cálido; a Miami, por ejemplo, que es la

escapada más próxima. En el diálogo se expone una visión idílica de Miami, la ciudad que sustituye a Cuba en general y La Habana en particular.

Roberto no puede más con Nueva York. Las escenas donde se muestra la ciudad son duras; la presentan como un sitio poco acogedor, casi como una prisión. Se ven edificios, alrededores que más bien parecen cercos, autos llenos de nieve, teléfonos públicos, gentes con abrigos pesados, escaleras enajenantes. Sin embargo, la vida continua afuera a pesar de la nieve. El mal tiempo le sirve como excusa para no integrarse. Para vivir en el recuerdo.

El personaje habla de su mudada a Miami como de una liberación. Y es algo que nunca llega a realizar porque, como dijimos, se encuentra efectivamente atrapado. Ejemplo de esto es la escena donde un ladrón entra al edificio y trata de escapar por una ventana donde se traba y al otro día lo encuentran; muerto, helado, con la mitad del cuerpo dentro y la mitad fuera. Esta imagen pudiera ser una metáfora del exilio, donde se habla de la incapacidad de habitar el espacio intermedio. La experiencia exiliar parece estar escindida: arriba y abajo, luz y sombra. *El Super* está aprisionado entre esos dos espacios.

Todos estos espacios cerrados pertenecen a un circuito general que también tiene un diseño cinematográfico en diálogos y tomas generales de la ciudad de Nueva York. Un punto de referencia espacial al que se apela para desde él ubicar a La Habana, Miami, y otras ciudades que pertenecen al mundo referencial de los exiliados. Desde este punto de vista, Nueva York es como una suerte de cronotopo incluyente.

En sentido general, aunque estos filmes se desarrollan en capitales conocidas (en este caso Nueva York, en otros París, o Madrid), las imágenes mostradas pueden pertenecer a cualquier ciudad, la adversidad se mantiene todo el tiempo, así como la exposición de una identidad precaria, aún por constituirse, que habita, por lo general, en la periferia de las ciudades.

Hacia el final de la película hay una escena en la que Roberto toma el subway y baja a recorrer la ciudad. Es la primera vez que la película sale del barrio donde está ubicado el departamento (Upper West Side). En ella se muestra un plano general de Nueva York y sus puntos más conocidos. La Ciudad se embellece y pese a la nieve y el frío, pierde su carácter hostil.

La historia concluye con una avalancha de perspectivas; con eventos que le permiten mirar la situación con cierta distancia. Alcanza una vista general desde el techo del edificio. Ha salido a la ciudad y logrado pensar con más alcance. Es entonces después que regresa a la casa (al edificio) y sube al ático, que convierte en una decisión firme lo que ha venido elucubrando desde hace tiempo: una partida (fuga, ¿otro exilio?) a Miami. Como habíamos dicho, se ratifica así el ático como espacio claro, iluminado y promotor del pensamiento racional (electivo). Ha necesitado salir del sótano, cambiar de espacio para ver las cosas.

## **II.5. Cronotopos Fronterizos: *La Frontera***

Respecto a *El Super* el filme *La Frontera* se puede presentar un poco por contraste. En primer lugar, hay un descentramiento de lo urbano; explícitamente el personaje central, “el relegado”, alcanza a concientizar lo que significa para él la

exclusión del ambiente intelectual que vivió en la capital Santiago de Chile. Por otro lado, es un movimiento “exiliar interno”, un desplazamiento dentro del mismo país; y una restitución de los espacios abiertos, una inmensidad que llega a incluir hasta un conducto submarino a Asia; opuesto en simbología al sótano de *El Super*, un extremo de la vida en clausura<sup>39</sup>.

*La Frontera* puede enfocarse como una película del viaje y del exilio desde su propio comienzo. Una descripción de las múltiples formas que puede adquirir el exilio interior y un descubrimiento de tantas segregaciones posibles, que a veces el espectador experimenta ganas de generalizar: de algún modo, todos somos exiliados.

Al principio aparece una carretera infinita. Dos agentes llevan a un “relegado” a una isla en el sur de Chile. Aparentemente son personajes de muy poca importancia, su aparición es efímera en el filme (un par de escenas además de esta), sin embargo, en este primer cuadro tienen un diálogo que ya alcanza a proponer una experiencia exiliar interesante. El exilio lingüístico, la segregación a través del habla y el lenguaje como utopía, como salvación. Un elemento que se comprueba en el diálogo acerca de lo que puede conseguirse aprendiendo un idioma extranjero. En este caso el inglés.

Uno de los funcionarios, mientras conduce, le asegura a su colega: “El inglés está antes que la computación. Todo viene del inglés mijito. Lo primero es lo primero”. La frase “todo viene del inglés” está dicha con audacia y picardía. Es como una conclusión

---

<sup>39</sup> Las formas espaciales abiertas, dominantes en la película *La Frontera*, no sólo favorecen “continuidad, introspección y retrospección” (Naficy 153), sino que también actúan en muchas ocasiones, como fronteras que por su monumentalidad, se tornan infranqueables.

de vida, una materia prima emocional para que una solución liminal como es el exilio pueda justificarse en algún momento.

En esta primera escena aparece ya un espacio móvil significativo de la condición de “relegamiento” (modalidad de “exilio interior”), en que se centra el filme *La Frontera*. Se trata del mismo automóvil en que transportan a Ramiro Orellana, el “relegado”.

El auto es ocupado por Orellana y dos custodios. Es un espacio móvil pero la estrechez da la imagen de aprisionamiento mientras la cámara se centra en su interior. A pesar del poco espacio, los tres personajes interactúan, escuchan y discuten acerca de la clase de inglés que reproduce el conductor. Este comparte su atención entre la carretera y el asiento trasero, donde Orellana generalmente observa por la ventanilla mientras el custodio que se sienta a su lado se burla de su condición y diserta sobre la primacía de la computación sobre el idioma en el proceso de acercamiento a los Estados Unidos (que por entonces era una suerte de política de país a la vez que tendencia internacional).

A través de este viaje inicial al pueblo donde se cumplirá la relegación, el filme muestra paisajes del sur chileno, postales que ocupan el cielo, la lluvia, la vegetación; señas de identidad basadas en la geografía; es un elemento que se pone a contrastar con el recuerdo que Orellana posee del lugar donde se ha ganado la condena: Santiago de Chile, la capital.

Es importante observar cómo se van diseñando culturalmente las fronteras, como se van definiendo los espacios a abandonar y a ocupar incluso antes que la experiencia del exilio se de efectivamente. Las demarcaciones no se dejan esperar: “En español la

palabra computación no existe...informática es la manera correcta de referirse a esa disciplina.”

La frontera se traza ahora entre “lo inglés y lo no-inglés”. Después, entre “lo correcto y lo no correcto”, como si existiera una preparación mental para el exilio físico. Una manera de entender el mundo dividido en sí y no, todo y nada, correcto e incorrecto. De ahí al dentro-fuera del exilio no hay más que un paso.

Durante el trayecto a la isla los personajes siguen dibujando fronteras. Para ello, además de la vivencia inmediata, se presenta la experiencia indirecta de la fijación de márgenes y límites urbanos; señales, nombres precisos de calles como “Prats” y “O’Higgins”. Hacen un alto en el camino y a través de una cámara fotográfica instantánea que permite identificar con prontitud los distanciamientos logran imágenes simbólicas, alusiones a la patria. Se hacen fotos ante el monumento a O’Higgins, ante la bandera chilena dibujada con flores. Al regresar al auto se muestran más símbolos, postales de la identidad nacional; esta vez se trata de nubes que se reflejan en las ventanas del auto que vuelven a abordar. Ya dentro discuten sobre la belleza de “la canción nacional” y “la bandera”, que destacan en comparación con sus correspondientes francesas.

El viaje a la “relegación” cubre también una noche. La imagen del auto es entonces frontal. Solo se observan las luces emergiendo de la oscuridad general. Después se presenta un amanecer grandioso, una apertura; el coche ya aguarda a la orilla del río la llegada de la barcaza que llevará a Ramiro Orellana a su relegamiento.

Suben el coche a la plataforma. La misma barcaza permanece atada a una cuerda. La cámara insiste en mostrar el sistema de cables que rigen los movimientos a través del río. Uno de los custodios abre y cierra las ventanas del coche para hacer fotos. Intercambian con los barqueros, aparentemente ebrios, que vestidos de amarillo se dirigen a ellos. Un barquero trata de dibujar el mar (al que llama “algo grande, grande”) en la misma ventana del auto que, mojada por la lluvia, le sirve como pizarra. También al desembarcar el delegado del pueblo usa la capota del auto para mostrar las distancias a que debían quedar limitados los movimientos de Ramiro Orellana para que no pudiera escapar a su “relegamiento”.

Finalmente se ha completado el viaje al lugar de la “relegación”. La balsa flotante descansa en el río que simboliza una suerte de frontera que une los dos puntos extremos de este “exilio” interior, de este “destierro” en el marco de la misma geografía nacional.

Río, orillas, ebriedad, márgenes, disputas retóricas acerca de las diferencias entre “preso” y “relegado” son recursos discursivos que el escritor Jorge Goldenberg y el propio director Ricardo Larraín (co-guionista) utilizan para perfilar una peculiar estética de la segregación exiliar.

Los subtítulos de la versión en inglés traducen “relegado” como “exiled”, lo que no es del todo exacto. Aunque no es exacto tampoco lo contrario porque, a su manera, la “relegación” presupone una experiencia exiliar. Y viceversa. El “relegado” tiene una experiencia exiliar más débil, conserva ciertos derechos y no es tan radical el distanciamiento; al menos mirado espacialmente. Lo anterior se hace evidente en un diálogo no muy amistoso que se da entre los agentes que han conducido al “relegado” y

los encargados de cuidarle. Los primeros concluyen: “No es un prisionero, es un relegado. ¿Ustedes saben lo que es un relegado?”. Los otros replican: “Él puede andar suelto, pero no puede salir del pueblo”.

El pueblo donde Orellana vive su “relegamiento” es un espacio nítidamente estructurado. Tiene fronteras internas definidas; límites espaciales fijados por la cultura y el tiempo; como el espacio existencial que le pertenece al “relegado”, que se contrae en la medida en que se reduce la duración entre una firma (reporte) y la otra (distancia entre ocho horas, distancia entre cuatro horas...). Cada vez que acude a firmar, Orellana experimenta un aumento de tensión en su propio control. Esa subordinación va caminando a un límite; ya que al vigilado se le torna insoportable, en la misma medida que a los vigilantes se le vuelve insuficiente.

En la distribución del pueblo destacan, en primer lugar, una calle central alrededor de la cual se ubican los demás espacios. La Delegación, el Bar, la Parroquia y una casa. Aunque no queda explícitamente determinado, esa casa podría ser precisamente la que habitan el exiliado español con su hija; la misma donde se encuentra una biblioteca muy significativa en el filme *La Frontera*.

En ese pueblo Ramiro Orellana vive su “relegamiento” en la mitad de los años ‘80, cuando ya ha pasado la época de los primeros exiliados de la dictadura militar de 1973. La “relegación” es entonces como un exilio de “baja” intensidad, sin el glamour que tienen el desplazamiento al extranjero, la persecución y las negaciones abiertas. Por esa época, 1985, ya la familia de Orellana está desgastada, su hijo educado en Amsterdam se siente extraño en el contexto cultural chileno y su esposa Laura ya tiene un

amante, Gutiérrez, un camarada de la resistencia antimilitar. Laura está en Chile y se ha forjado una posición muy clara respecto al exilio en Europa: “Ya me cansé de ser una extranjera simpática y luchadora. Quiero hacer mis cosas aquí.”

*La Frontera* es una obra que se conduce con sentido del humor. La dictadura es cruenta, pero la indiferencia y la costumbre crean cierta distancia. En lo político vemos aflorar la neutralidad en un hombre que ha tenido una postura cívica: “Yo no sé nada de eso. Yo solo soy un profesor de matemáticas.” Un hombre sereno que, incluso cuando ratifica sus ideales al final del filme, no pierde el dominio que le da cierta “apatía” ante la vida. Y es que la suerte de un relegado está llena de absurdos, como lo está también la de los hombres con quien comparte su condición; empezando por sus propios guardianes que crean una suerte de geometría para coordinar los tiempos en que Orellana debe hacer patente su firma.

El mundo del “relegado” se desconecta del mundo real aunque ambos estén separados solo por un río. En la arquitectura de las casas de esta isla abundan las ventanas, escasean las iluminaciones y es triste la música. Ramiro queda conectado a su mundo originario a través de recuerdos, frustraciones y por la necesidad de sobrevivir. Logra comer porque puede prometer que le va a llegar dinero. Además de esto, en algún momento dispondrá de asideros más concretos como una carta, una foto y una visita. Ramiro está conectado por una carta, una foto y, después, por aquella visita.

El momento en que se produce la visita de la esposa de Ramiro a la isla es crucial en un doble nivel: para la misma película, pues a partir de ese clímax empiezan a fijarse posturas y desencadenarse acontecimientos ya rumbo al desenlace, y en la vida de los

propios personajes. Laura se presenta renovada y, a partir de esa renovación Ramiro tendrá que redefinirse (algo que hace en el contexto de una borrachera) y es cuando lo vemos hacer explícito su amor o su deseo por Maite (Gloria Lazo), una exiliada española que se ha refugiado en el sur de Chile con su padre (Patricio Bunster).

Laura (Elsa Poblete) acaba de llegar de Europa, probablemente de Holanda pues allí se ha educado su hijo, Hernán. Su visita, que se produce encima de la balsa del río que sirve como frontera física a las demás fronteras que ha mostrado el filme, parece más bien destinada a cerrar un capítulo que a satisfacer las ansias de ver a Ramiro. Viaja acompañada de Hernán (Joaquín Velasco), cuyo regreso a Europa no desea pero cuya posibilidad no enfoca de modo trágico, y de Gutiérrez, con seguridad un nuevo amor (es lo que sospecha Ramiro) que es a la vez un viejo camarada de ambos. Ante esta situación, ante su “exilio” (“prisión” o “relegamiento”) y sus consecuencias, Ramiro asume la que es una acostumbrada actitud (Laura se la recrimina como de siempre): la ironía, incluso la autoburla. Laura se ve segura, quiere pertenecer de nuevo a Chile. Lo único que sabe de la nueva “patria” de Ramiro es que llueve mucho, por eso se presenta con una capa de plástico transparente a visitarlo. La visita se acaba y hay que comenzar de nuevo: como si fuera un “exilio” dentro del “relegamiento”.

Los personajes de *La Frontera* se pueden dibujar desde la perspectiva del “exilio”. Maite, por ejemplo, de quien habíamos dicho que se trata de una española exiliada, tiene también accesos de locura (como su padre) cuando tararea en la noche tristes melodías sin un sentido definido, sin propósito, sin siquiera mediar la búsqueda de relajamiento o un placer explícito. Ella también se ha ido de Chile hacia dentro de Chile.

Tiene un solo recuerdo de Santiago; único y nítido. Una breve estancia en el Hotel Las Flores, en la calle Ahumada.

Su padre, Don Ignacio, excombatiente de la República Española y aún republicano, recuerda y sobrevive en su ideal antifascista en viejos libros y documentos. Revela fotos ya impresas en viejos periódicos; viaja imaginariamente cada noche a una España posible y ha compuesto la referida biblioteca, que contribuye a “documentar” otras locuras de la isla, como es la existencia de un paso submarino entre continentes. Locuras, sueños, que acaban siendo la más firme realidad “confirmada” incluso por la prensa nacional.

En la biblioteca hay una escafandra; no es la que usa el buzo soñador (Aldo Bernal) que busca el punto donde se unen los mares sino un símbolo. Probablemente de la misma profundidad, o del viaje al “interior” que significa su exilio chileno. En la biblioteca Maite, la hija, teje. Enhebra la ruta que han seguido sus vidas; hila la suerte, como en la mitología antigua. El padre se despide de ella, y después también de Orellana, en regresos imaginarios a España.

Además de la biblioteca está el bar, donde conversan, comentan muertes y celebran amistades (el buzo conmovido porque Orellana le haya acompañado en su inmersión). También lloran y bailan; es muy significativa la secuencia donde el “relegado”, después de violentarse por la indiferencia general ante los problemas del mundo, baila con otro hombre que conoce en el salón. Es un baile cómplice, casi íntimo por la cercanía de los cuerpos.

La parroquia es el primer sitio donde Orellana se acomoda. Allí sigue regresando durante todo el filme. En ella se honra una muerte, la del primer ayudante del buzo que sufría problemas de alcoholismo. También se socializa y se anuncian eventos a través del campanario (que maneja Orellana por un momento); este repica para anunciar dos cosas: la muerte y el maremoto final.

Otro espacio móvil a destacar es el bote donde el buzo prepara sus inmersiones. La embarcación sirve de prueba a su amistad con Orellana; relación que se consolida en ese entorno “cronotópico”, ya sea compartiendo teorías acerca de la relación entre los mares, sosteniendo y oxigenando la inmersión, jugando a bordo o recogiendo mariscos en la orilla del mar donde flota.

Todos esos lugares mencionados (delegación, parroquia, bar, bote, casa con biblioteca ...) constituyen los cronotopos específicos donde el espacio exiliar se concreta. Cinematográficamente considerados son escenarios donde *La Frontera* se plantea a través de sus propios contornos internos. Es decir, como una relación entre los límites, dentro del límite (la frontera).

Por último queda resolver el desenlace de la(s) historia(s). Don Ignacio quiere que Ramiro le siga en su enfrentamiento contra el fascismo y, aunque sus pretensiones son políticamente inefectivas, lo cierto es que ayudan a alimentar la autoestima de Ramiro y, a pesar de algunos disgustos por no tener en claro el tipo de relación que podría tener con su hija Maite, le ayuda a pensar salidas. Conversan en una ocasión:

DON IGNACIO: Váyase, llévesela de este pueblo.

RAMIRO: Por ahora, no me puedo sacar de aquí ni a mí mismo.

DON IGNACIO: Pues entonces fúguese. No será tan difícil.

RAMIRO: ¿Para dónde?”

No hay refugio, razón por la que entonces no puede haber tampoco fuga, escape, “exilio” verdadero. El viaje submarino del buzo no es tal viaje sino una muerte; o mejor, una desaparición en un lugar o camino no definido que habla de la imposibilidad de la fuga; de un exilio radical. Es otra forma de negar la frontera después de plantearla. Un recurso para complejizar la mirada que puede dar el arte sobre este fenómeno que es el drama exiliar.

En la trama exiliar cae también el Sacerdote de la isla (Héctor Noguera), cuya “extranjería” revela un notable acento inglés en su español; la curandera mapuche que identifica a Ramiro como “extranjero” cuando enferma y, por supuesto, el buzo soñador. Esta tríada de personajes crea incertidumbre; su presencia rompe con los esquemas exiliares tradicionales y llena de matices la representación cinematográfica del fenómeno.

El buzo sin embargo no se limita a soñar; su quimera lo conduce a una práctica voluntariosa, incluso, a una investigación en la biblioteca de Don Ignacio donde encuentra una confirmación en una vieja “National Geographic Magazine”. Frente al mar, una frontera más sólida que el río y que sin embargo en la película tiende a unir más que a separar (el mar trae, se lleva y deja recuerdos, “visita” regularmente a los habitantes, sean “relegados” o no), el buzo le cuenta a Ramiro sus ideas con mucha convicción. Le resume a su interlocutor: “Dos mareas conectadas por un hueco”.

Asegura: “Debajo del mar tiene que haber un hueco que comunique a los dos mares.”. Para él no hay fronteras (no hay “exilio” ni “relegamiento” real) pues “todo tiene que conectar”. Chile, China, las mareas, todo está conectado.

Todo lo anterior pudiera tener también una lectura política de crítica a la dictadura; plenamente justificada cuando dice: “Son los libertadores, compadre, la patria en el fondo del mar”.

El mejor testimonio de que no hay fronteras lo ofrece la misma llegada de la prensa al final de la película a comprobar las consecuencias del maremoto. La ola arrasadora, el remolino espectacular no se ha usado en el filme, que evita este tipo de recurso del cine más comercial. Solo el desconcierto de los personajes, y un paisaje agotado nos dan la dimensión del desastre. El silencio, que permite potenciar el sonido de los auxiliares y la prensa que llegan imprime un nuevo ritmo al filme, que avanza a su final. El mensaje es obvio: si entre los sueños y la realidad no hay grietas, ¿cómo las va a haber entre dos pedazos de tierra separados por un simple río, para colmo dentro de un mismo país? Para cada exilio hay otras tantas balsas encargadas de cubrir distancias.

## Capítulo III. Sonido y Cine de Exilio

### III.1. Sonido y Cine de Exilio

En este capítulo seguiremos dos aspectos muy relacionados. Primero, *la forma en que se usa* el sonido, el seguimiento de “la voz”, en las películas *Tangos, el Exilio de Gardel*; *Nueve Cartas a Berta*; *Los Paraísos Perdidos* y *Cosas que dejé en La Habana*. Además, también trataremos la forma en que el sonido ayuda a representar, o *representa él mismo*, la experiencia del exilio.

En el “cine de exilio”, como en cualquier otro “género”, tratamos con las dos dimensiones de espacio y tiempo. En ambas el sonido está presente y es fundamental para su representación. El sonido, por ejemplo, ayuda a aumentar o acercar las distancias. En el caso de *Nueve Cartas a Berta* el uso de la música melódica cada vez que la voz en off comienza a leer, refuerza la sensación de distancia, “ensancha” el espacio cinematográfico; aquí el sonido es una constancia de la distancia que separa a Lorenzo de su amor, Berta, quien permanece en Inglaterra después que aquel termina sus estudios. Ya no es solo que el texto separe las dos biografías hablando de lo distinta que es España al “extranjero” (la marcha al regreso, la juventud a la madurez) o las imágenes muestren escenas tradicionales que ubican al remitente en un pasado aún más lejano respecto a esa Inglaterra que se imagina como referente de lo moderno; resulta que todo eso está potenciado por músicas y sonidos que consolidan la situación creada: campanas, rezos, cencerros de animales de carga, redondean la percepción de las escenas de la obra. Y ese

proceso se dará también en las tres películas restantes; en *Los Paraísos Perdidos* de forma bastante parecida (por la unidad vivencial y temática de un mismo director, entre otras cosas); en *Tangos el exilio de Gardel* y *Cosas que dejé en La Habana* con especificidades de cambio de locación y tiempo.

Para manejar con más unidad lo anterior, en el marco de este capítulo es importante la consideración del concepto de “condición aural”, que Marvin D’Lugo expone en su estudio “Aural Identity, Genealogies, and Hispanic Transnationality on Screen”. En el cine de exilio hispanoamericano, inscrito en la historia general del cine, podemos hablar de una sonoridad distintiva solo si la analizamos en relación con el objeto que se trata de aprehender; es decir, el exilio mismo. La idea de “condición aural” es lo suficientemente amplia como para considerar en su interacción voces, música, efectos, soundtrack, canciones, letras (cantadas o recitadas), ambiente, etc., que reafirman la red de rupturas y refundaciones que caracterizan la condición exiliar.

Hay también un elemento técnico que aflora en los filmes clasificados en esta categoría de cine de exilio. La realización cinematográfica, hecha muchas veces por directores ellos mismos exiliados, en escenarios desterrados y transterrados siempre en diálogo con el espacio original, obliga a producciones donde lo multinacional y lo multicultural marca desde el inicio. Es decir, no solo es resultado de un propósito artístico y cultural vinculado a lo estético, sino que está predeterminado por la misma condición. La pluralidad de estudios de grabación, de recursos sonoros, de artistas y salas reproductoras, hará de la “dimensión aural” del cine de exilio algo distintivo.

Avala también esa singularidad el hecho de que algunos elementos, que en otras categorías cinematográficas funcionan como elecciones subjetivas relativas a lo técnico y lo estético, en el caso del cine de exilio existirán como parte de la misma realidad (en) que se trabaja. Las difíciles condiciones de producción artística son incluso parte del archivo temático del propio cine de exilio, como se ve en *Tangos, el exilio de Gardel* y *Cosas que dejé en La Habana*. En ambas la inseguridad económica del exilio tiene que ver con el tipo de arte que se proponen los personajes. Quizás una referencia a la situación real de la producción misma. Esa situación también impondrá de algún modo una característica que pesará en la resultante general que llamamos “condición aural”.

### **Voz**

En la “condición aural” destaca también en el cine de exilio el uso de la voz. Naficy habla de “oralidad” (289) cuando hay énfasis y predominio en lo oral y vocal. Hemos señalado ya que en filmes como *Nueve Cartas a Berta*, centrado en la epistolaridad leída; y en *Los Paraísos Perdidos*, que focaliza el tema de una “traducción” (lingüística y espacial: un poeta que escribe en alemán le habla a una nueva realidad a través de una traductora que recita en español) poética recitada, este elemento es notable. Es decir: la “oralidad” puede funcionar a veces, como en estos filmes, como eje de la “condición aural”.

Ahora bien, la propia “oralidad” como parte de la “dimensión aural” posee especificidades. Naficy apunta aquí el “multilingüismo” (289). Un ejemplo de esto se encuentra en *Tangos*, en el cruce de frases recitadas en francés y español que se producen durante los ensayos; incluso, en la transferencia idiomática que se da en algunos

personajes que se les ve transitar en una misma conversación de una frase en tono normal dicha en un idioma al uso de insultos en voz alta en otro; preferentemente en su lengua natal, como para afianzar la autenticidad del sentimiento. El ensayo general de la Tanguedia donde los exiliados-actores concurren, es un momento donde estos cruces se ven de manera privilegiada.

En esta especie de cadena conceptual (condición aural-oralidad-multilingüismo), siguiendo una dirección de mayor a menor, tenemos también la “voz con acento”. Dentro del referido “multilingüismo” Naficy habla de esta voz (289); para él la situación tipo es la de personajes multilingües que hablan la lengua dominante con acento, como ocurre en *Nueve Cartas a Berta* cuando la pareja de amigos de Lorenzo, ella de origen ruso y él de origen francés, conversa con él en español (la lengua que domina en la escena). Pero además de esta situación típica, la acentuación se observa también de algún modo en *Cosas que dejé en La Habana* en una versión distinta.

En *Cosas que dejé en La Habana* el movimiento exiliar se produce de un país caribeño de habla hispana precisamente a España, de donde adquiere Cuba su patrón lingüístico “castellano”; por lo que muchos procesos que ubicamos en el “multilingüismo” se da al interior de la misma lengua. Es decir, el “accento” del que habla Naficy no ocurre por haber adquirido una segunda lengua sino por haber “rectificado” el uso (social) de la primera lengua, similar en ambos casos. De hecho, el filme trata de enfatizar estos matices, juega con ese elemento siendo incluso parte importante en el argumento. En *Cosas que dejé en La Habana* se consideran varias situaciones donde el acento “intralingüe” destaca; ya sea en diálogos entre cubanos y españoles, ya entre

cubanos que llevan diferente tiempo residiendo en España, en Madrid. La primera situación puede observarse en las escenas donde aparece Susana (vecina española y amante de Igor, cubano que se enamora de Ludmila, la protagonista del film), una segunda, cuando la tía (cubana que lleva muchos años viviendo en España) y las tres sobrinas (recién llegadas) conversan entre sí.

Naficy mencionará también otros elementos conceptuales importantes en la consideración del sonido (en este caso voces) del cine de exilio. Ahora, además del “acento”, hablará por ejemplo de “voz sobre la narración” (289), que sería más bien una voz externa que por lo general corresponde a la del director; y de voces situadas en algunos “lapsos de tiempo” que aparecen en el proceso fílmico en su sentido más amplio. Ciertamente en *Tangos, el exilio de Gardel* hay momentos en que aparecen parlamentos conclusivos, como la escena donde una voz en off trata de dar sentido al exilio; pero al final siempre puede remitirse a un personaje en específico. No obstante, el coro de voces que aparece en el cuerpo de baile (que irrumpe en la calle, en el parque, en lugares abiertos y llenos de posibilidades al contexto exiliario mostrado) sí tiene parlamentos que funcionan como resúmenes de situaciones, diagnósticos y presagios de momentos por llegar en el filme.

El cine es un arte que “crea” realidad. Busca y trabaja conscientemente con esa posibilidad demiúrgica. En el discurso técnico, el sonido siempre aparece ligado a la imagen. Esto debido a la necesidad del cine de dar vida a la pantalla. Este tipo de representación trae consigo un “deseo de presencia” (Doane 165), algo que constituye un

reto en el caso del cine de exilio, que maneja un fenómeno atravesado precisamente por lo contrario: un sistema de ausencias, grietas, abandonos, fugas y emancipaciones.

Como ha señalado Mary Ann Doane, el cuerpo en el cine es un cuerpo “fantasmal” y la introducción del sonido contribuye a la posibilidad de representar ese cuerpo como unificado y completo (164). Es decir, no se trata solo de una adición sensorial.

En el caso de la experiencia exiliar el cuerpo está fragmentado de hecho; y lo está también en su recreación cinematográfica. Aunque a veces cede a proponer soluciones integradoras como el diseño de espacios concurrentes (aeropuertos, estaciones de trenes, etc.), lo característico del cine exiliar es precisamente proponer y existir dentro de esa misma fragmentación que caracteriza el fenómeno del exilio.

Como ya habíamos dicho, a nivel de sonido uno de los recursos utilizados para representar esta fragmentación es la voz en off. En esta el cuerpo físico se divorcia de la voz, al menos en un primer acercamiento. La voz suma a las dimensiones visuales su propia profundidad (pone “la dimensión ausente”), y es capaz de cargar esas imágenes agudizando la sensación física, anulando o al menos debilitando la distancia temporal y espacial entre su filmación y su exhibición (Silverman 43).

Esta caracterización es congruente con el cine de exilio, que finalmente se puede entender como un sistema de ausencias representadas. El sonido “actualiza” esa ausencia que define a la condición exiliar y sus representaciones.

En sentido general, el sonido en el cine clásico de Hollywood es sincrónico. Voz en off y over son, por definición, subversiones de esa sincronía. El uso de la voz en off

constituye una negación del marco como límite (Doane 165). Más bien, extiende los límites del contexto cinematográfico, permitiendo la entrada de otros espacios. La voz (en *off y over*) es un recurso que se introdujo con posterioridad en la práctica cinematográfica y que el cine de exilio ocupará por necesidad interna de su propio planteamiento; por ese hablar en ausencia que es propio tanto del exiliado como del cine que rodea al exilio.

Siguiendo a Doane (166), un sonido en off, a diferencia de una imagen en “off” nunca está ausente. La voz en off es capaz de presentar un espacio que la cámara no registra visualmente. Aplicado a la experiencia exiliar, este tipo de voz da cuenta de un “espacio perdido” que se busca recuperar. Es un espacio invisible que cinematográficamente hablando se ha desterrado al mundo sonoro. La voz puede presentar lo que es inaccesible para la imagen, lo que excede lo visible: la vida interior del personaje, por ejemplo; o la vida del personaje en tiempo pasado o futuro, o en un espacio diferente al que muestra la fotografía fílmica<sup>40</sup>.

A su vez, el uso de la voz en el cine apela al deseo del espectador de oír o a lo que Lacan refiere como el “invocatory drive” (Doane 169). La voz busca recuperar el origen y reconstruir el espacio primigenio.<sup>41</sup> Este lugar está definido en términos auditivos y no visuales. Si aplicamos lo anterior al cine de exilio, se puede argumentar que el exiliado busca recuperar el espacio de origen: el país (la madre, la “matria”), el paraíso perdido; anhelo que cinematográficamente se representa a través del uso del sonido en sus diversas formas.

---

<sup>40</sup> En palabras de Doane “La voz es la marca privilegiada de interioridad” (168).

<sup>41</sup> “Space, for the child, is defined initially in terms of the audible not the visible... Thus for the child the voice, even before language, is the instrument of demand” (Doane 170).

En sentido general puede decirse que el cine de exilio estudiado en este capítulo no suele mostrar el pasado en imágenes, sino que utiliza la voz, el sonido para recrearlo. En el caso de *Tangos, el exilio de Gardel*, por poner un ejemplo, lo más “cercano” a la Argentina que se logra percibir es un avión supuestamente en vuelo hacia ese país y unos viajeros que arriban al aeropuerto de París en sentido contrario. Todas las otras evocaciones son auditivas, a través de la música o diálogos. Conversaciones que pueden ser monólogos rememorativos o intercambios personales y telefónicos. Los flashbacks son aquí más sonoros que visuales, y es esa sonoridad la que otorga la mayor certeza, realidad, corporalidad o “fiscalidad filmica”.

Al implicar un quiebre, desplazamiento y fuga, la “voz en off” permite restituir lingüísticamente porciones de la realidad perdida. Por ejemplo, ante la necesidad filmica de referir un espacio o un elemento de la memoria, la voz en off puede narrar el escenario pasado. Ocurre con frecuencia en *Nueve Cartas a Berta* de Martín Patino, cuando Lorenzo refiere su vida fuera de España; y en *Tangos, el exilio de Gardel*, cuando el filme refiere Buenos Aires y otros evocaciones a Juan Uno.

Como ha señalado Silverman, la voz, que se relaciona de manera indirecta con el ser, es a su vez un agente discursivo (44), pero también ontológico incluso cuando establece la presencia de manera no-lineal. El cine de Hollywood es en esto más esquemático. El nexos vocero-voz-mensaje-oyente está regularmente fijado.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> “Hollywood’s Sonic vraisemblable stresses unity and anthropomorphism. It subordinates the auditory to the visual track, nonhuman sounds to the human voice, and “noise” speech. It also contains the human voice within the fiction or diegesis. Dominant cinema smoothly affects all four of these ideal projects through synchronization, which anchors sounds to an immediately visible source, and which focuses attention upon the human voice and its discursive capabilities”. (Silverman 45)

En el cine clásico de Hollywood, la teoría feminista ha planteado que la dirección que sigue este eje posee también una dimensión autoritaria relacionada con la diferencia de sexos. La evolución del propio cine de Hollywood desde su llamada etapa clásica, y el surgimiento de otros movimientos y categorías como podría ser el cine de exilio, han quebrado y enriquecido ese eje dominante donde se establecía la voz y el silencio cinematográfico.

La voz en el cine de exilio no sólo se utiliza para hacer visible ese sistema de ausencias que hablábamos al inicio de esta sección, sino que también habla de la opresión del exiliado, cuya voz siempre estará sujeta a algún tipo de control (del propio país (*Tangos, el exilio de Gardel*), del partido político (*Dialogo de Exiliados*) o de la misma ciudad o pueblo (*El Super, Los Paraísos Perdidos, Nueve Cartas a Berta*). En este sentido y a pesar de tener objetivos y objetos propio, la teoría sobre la mujer puede ser importante para pensar el cine de exilio si se enfoca la condición femenina como una situación exiliar. Existen varias posibilidades analógicas al respecto. Voz en el exilio, por ejemplo, es generalmente interior; similar a la voz de la mujer.

Ahora bien, algo distintivo en el cine de exilio es que desde su propio origen, incluso como parte de su naturaleza, intentará subvertir la línea rígida que consagra la dominancia de una voz impuesta por el cine clásico a nivel sonoro, lo que podría explicar, por ejemplo, que la voz del exiliado aún siendo una interior (y en ese sentido similar a la de la mujer), se ubique tanto dentro como fuera de la diégesis<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Aplicado a la voz femenina, Lawrence señala: “In *The Accoustic Mirror*, Kaja Silverman argues that classical Hollywood cinema never truly allows women to speak anything other than their own oppression; women’s voices are subjected at every point to either male or institutional control” (6)

Estas referencias muestran confluencias entre la teoría feminista y la teoría del cine de exilio, basadas en características similares de los objetos y discursos que enfrentan. El compartir el estudio de una voz subalterna y zanjada (exilio-mujer) justifica algunas transiciones y analogías entre dichos ámbitos, que incorporan complejidad a la existencia de una sonoridad resultante o centralizadora.

El privilegio de la voz sobre otros sonidos o “vococentrismo” es fácil de detectar en las películas, por ejemplo, en el momento de predominio de los diálogos actorales; algo muy frecuente en el cine de exilio donde la transmisión de experiencias e incluso de “tesis” acerca de la vida exiliar es tan frecuente. En el cine de exilio el “vococentrismo” es esencial por la constancia con que el exiliado externaliza el aprendizaje de su condición, la adaptación al nuevo espacio y pone todo esto en juego, verbalmente, con su vida anterior.

En sentido general, en este capítulo el “vococentrismo” es un término que resumirá los momentos de predominio de la voz que se relacionan como parte de la “condición aural”. Por otra parte, dentro de ese “vococentrismo”<sup>44</sup> que conforma la “dimensión aural”, distinguimos metodológicamente a la “oralidad” (multilingüismo-voz con acento-voz sobre la narración y voz en lapsus) y la propia “voz en off”, por la fuerza con que se usa en ciertos casos. Pero es, como decíamos, solo una cuestión de método para indicar momentos muy claros de oralidad graficada en el trabajo cinematográfico.

---

<sup>44</sup> Término utilizado por Michel Chion quien lo define como: “The privilege of the voice over all the other sonic element in audiovisual media. The voice hierarchizes everything around it” (The voice in cinema 6).

## “Dimensión aural”

Patricia Hart inicia su artículo “Sound Ideas or Unsound Practices? Listening for ‘Spanishness’” con la pregunta: ¿Se puede hablar de un “Spanish Film Sound”? (133). El enfoque de Hart alerta acerca de la búsqueda de posibles especificidades en las áreas de análisis cinematográfico; algo que traducido a nuestra tesis sería como indagar por la hipotética existencia de “un sonido de cine hispanoamericano sobre el exilio”; un fenómeno que, por supuesto, debe considerar en unidad la personalidad de un cine propiamente “español”, y ese que en diálogo con él podemos considerar específicamente “latinoamericano”. Un problema teórico que creemos rebasa los objetivos planteados, que más bien se centran en el uso cinematográfico del sonido para acentuar la idea y trama exiliar en cada uno de los filmes seleccionados.

Otro trabajo interesante para introducirnos en el análisis del rol del sonido en el fenómeno cinematográfico es el ya citado “Aural identity, genealogies, and hispanic transnationality on screen”, de Marvin D’Lugo; quien además se basa en la idea de “aural condition” o “aural dimension” para proponer la existencia de una identidad sonora en los distintos contextos históricos y en particular en la cultura cinematográfica que en ellos se produce. Se centra en los fenómenos de la producción musical, el cine de ese género y la comercialización e industrialización del mismo. Por su carácter marcadamente musical, y por ser tratado explícitamente por el autor en su ensayo, *Tangos, el exilio de Gardel* puede ser remitido a estas consideraciones toda vez que se trata de una producción franco argentina, que mezcla actores de ambas nacionalidades, un director argentino y localidades e infraestructura tecnológica francesa, además de participación de productores y estudios de otras procedencias. Esto, como mismo se señala, genera una

suerte de “identidad aural”, pero no solo en el sentido de la reafirmación nacional sino a veces todo lo contrario; va hacia la apertura de lo nacional como parte de un proceso de multiculturalización, de configuración de una “trans-nation” por la vía exiliar. Esta mezcla sonora en los diálogos, en los ambientes y en la música, es analizada en este capítulo.

En cuanto a la unidad desde la diferencia entre sonido e imagen, una película como *Tangos, el exilio de Gardel* no deja lugar a dudas acerca de una respuesta en sentido positivo. En efecto, el sonido y particularmente la música es un elemento internamente unido al uso de la imagen. De hecho el tango, como género musical, y el cantante de tango como sujeto exiliado es el protagonista general del filme. Pero esas relaciones toman cuerpo a medida que el cine como fenómeno social se concreta; y eso incluye todo un ciclo que va desde la misma grabación hasta el tipo y lugar de la sala donde se exhibe para su consumo.

En la parte llamada “El origen de la tanguedia” esta mezcla se puede verificar. Mientras la posible productora francesa contempla el ensayo en la penumbra del café-bar, bailarines y músicos (sin nombres en su mayoría) trabajan con una sonoridad simple; la música se sustenta en un violoncelo y una percusión elemental. En la misma medida en que la esperada visitante se hace notable con el inicio de un diálogo en francés, hay todo un intercambio auditivo con lo que percibe. Un solo de bandoneón que insinúa notas de “El día que me quieras”, el famoso tango de Gardel-Lepera parece como que la persuade sobre la necesidad de apoyar la Tanguedia. “Muy interesante... Muy talentosos... Pero incomprendible”, dice, y se escucha entonces una confirmación. Tras la frase se produce un vuelco y la música se hace más compleja y convincente, sin dejar de escucharse los

parlamentos en francés. Empieza el predominio marcado del bandoneón y entran las cuerdas. Es como si se hiciera un esfuerzo, como si se entablara un diálogo con la música para convencer a la posible financiera del proyecto de Tanguedia. También el baile se torna más fuerte y los zapatos percuten desde suelo hasta el segundo piso, que es donde se toma la decisión acerca del porvenir económico del proyecto. En otro sentido, el contraste entre la trivialidad del diálogo de la financiera francesa, ocupada con la belleza de Mariana y su pareja, contrasta con la categoría trascendental que a través de la música se adjudica al exiliado y sobre todo al músico (al artista en general) en el exilio, preocupado con la continuación de la obra, el recuerdo y el tiempo. La indumentaria del cantante de tango, ligada al uso central de un instrumento como el bandoneón, síntesis de viento y teclado, que permite incluso “percutir” en los momentos de mayor intensidad musical, es una combinación casi exacta para proponer el desarraigo del exilio.

Existen secuencias en que la imagen parece cumplir la función de graficar el sonido; es decir, donde el balance de la relación se desplaza a lo sonoro. En la sección “Ausencias” del filme *Tangos*, en el viaje que hacen Mariana, el profesor y la hija a las afueras de París, el paisaje mostrado a través de la ventana del tren tiene apenas una función escenográfica; comparado con el sonido predominante del tren sobre los rieles que da la sensación de velocidad. El contraste logrado entre la experiencia vertiginosa que provoca lo que D’Lugo llama “dimensión aural”, y la lentitud del diálogo de Mariana y el profesor, alcanza a definir también la naturaleza del exilio; un estado dual tensado entre la gravitación de la memoria y la urgencia de adaptarse al nuevo contexto geográfico y cultural. La ruidosa carrera del tren referenciada en el río, los árboles y el campo exterior que se deja continuamente atrás, contrastada con el diálogo melancólico

que se produce dentro, caracterizan con precisión la condición de exilio: “No puedo aceptar la idea de que he perdido todo...”, dice Mariana; y el profesor responde: “Todos hemos perdido. Y tenemos que admitirlo.”

Los diálogos entre los personajes y los poemas recitados en estudios se potencian musicalmente y se perciben con claridad unos encima de los otros. La sección “Milonga loca”, por ejemplo, es prácticamente un corto musical. Abre con una ejecución instrumental y una pareja de baile; la atención es desviada apenas por una mujer que ofrece de beber mate a los músicos que trabajan en el escenario, y por los aplausos que reconocen la calidad artística que el filme está ofreciendo. Hasta ahí la música rige la escena. Después hay un desplazamiento a exteriores, pero la música continúa, lo que funciona como enlace narrativo que mantiene la lógica fílmica; de esta manera, y gracias al sonido, se trata de alguna forma de la misma escena aunque el escenario haya cambiado.

Aunque el cine de exilio comparta con otros tipos de cine formas generales de utilizar el sonido respecto a la imagen, hay en él especificidades que le distinguen. Una de ellas concierne a la mezcla de la música con sonoridades provenientes de objetos que simbolizan la condición exiliar. En la sección “Uno en Buenos Aires”, abierta precisamente después de escuchar el ruido de las turbinas de un avión en despegue, la música del tango incluye acompasadamente el sonido de cartas y papeles al vuelo. Son recursos que aquí dan una sensación espacial, de distancia<sup>45</sup>. Los exiliados leen, pero también rompen los papeles y, al rasgar, incorporan el sonido a la música general

---

<sup>45</sup> Desde un punto más visual que sonoro, Naficy subraya la importancia de este tipo de escenas, las cuales interpreta como símbolos de la “provisionalidad” del exilio (109).

indicando una fisura o quiebre propio del exilio. Está también el golpe de la mesa en su traslado intermitente; es una pauta, un afincamiento como metáfora del “trasplante” exiliar. Junto al bandoneón también percute el movimiento de sillas que tratan de fijar un sitio, el golpear la mesa con los papeles o cartas apresados en las manos; son las noticias de gran carga emocional que se hacen sonidos rotundos, puños que indican el sentir profundo del exiliado.

En *Nueve Cartas a Berta* veremos que la música es constante, de hecho, solo se detiene en breves momentos de diálogo, o cuando se quiere enviar un mensaje preciso a través del uso de otro sonido. Además, su volumen y género cambia en la medida en que se quieren resaltar emociones, momentos históricos, distintas densidades existenciales del exilio, etc. Ya en la primera escena de la película tenemos una presentación del archivo sonoro que sintetiza de forma peculiar las estaciones de la experiencia de exilio. La música (de Carmelo Bernaola y Gerardo Gombau) de cuerdas que acompaña a los créditos iniciales es sucedida por un silencio (vacío), inmediatamente voces y música moderna en un bar que permite destacar voces enérgicas, jóvenes, alegres; y rápido, un profesor que abre una definición del liberalismo en latín (una lengua del pasado histórico). Lo que tiene de específico esta conjunción de sonidos es agrupar las experiencias diversas, a veces contradictorias que conforman el exilio: presentación (identidad), tradición, modernidad, regreso y fuga, todo sincronizado en una “dimensión aural”.

Hay otra escena en *Nueve Cartas a Berta* que destaca por la acumulación sonora. Es Lorenzo mirando desde su alto balcón el movimiento del pueblo. Primero está la voz en

off dominante, que ya implica la singularidad de leer una carta presumiblemente escrita; así, aunque la forma declarada sea epistolar, la comunicación se realiza como un (mono) diálogo con interlocutor (Berta) ausente. Colorean la “dimensión aural” junto a la voz en off, nivelados desde la calle hasta el balcón, el sonido de un carro tirado por caballos, un amolador de tijeras, una voz femenina que canta. Estos sonidos, separados analíticamente, no alcanzan a dar la “dimensión auditiva” resultante, que es quien capta el complejo mundo del protagonista formado por múltiples realidades. Se puede considerar que en *Berta* estos casos refuerzan el choque entre España y su “estancia recordada” (que no es una copia de su “estancia real” sino una recreación o reinención) en el extranjero. Auralmente se trata de un choque entre registros sonoros que representan “realidades” finalmente incompatibles. El ensueño literario o escritural que confirma su alejamiento de la realidad material española que busca imponerse en toda su sonoridad caótica.

Un uso bastante similar del sonido al realizado en *Nueve Cartas a Berta* (1966) se hará en *Los Paraísos Perdidos* (1985), una película del mismo director y también con música de Carmelo A. Bernaola. Ambas son obras que están conectadas; y de alguna manera la segunda es un complemento de la primera.<sup>46</sup>

En *Los Paraísos Perdidos* la lectura en off será acompañada siempre de un ambiente sonoro (campanas, cencerros, autos, bicicletas) y musical; con la peculiaridad de que ahora no se leerán en off un grupo de cartas sino las versiones al español de versos del

---

<sup>46</sup> Tatjana Pavlović incluso llega a plantear una continuidad a nivel diegético, donde la protagonista de *Los paraísos perdidos* sería una Berta (*Nueve Cartas a Berta*) ya madura retornando en busca de la España de sus padres. Pero Pavlovic no solo ve continuidad narrativa sino que también establece nexos a nivel musical, visual (ambas películas tienen el mismo director de fotografía) y actoral.

poema “Hiperión”, de Hölderlin que trata de hacer el personaje protagónico del filme. En ambos casos la música dará auditivamente un “espíritu”, un “ambiente” similar al que sincrónicamente van ofreciendo las palabras leídas.

Otro ejemplo de esta “acumulación sonora” de la que hablábamos, lo encontramos en el film *Cosas que dejé en la Habana*. Ludmila, la protagonista que recién ha llegado de Cuba a España, es la hermana actriz en el grupo de las tres hermanas cubanas. En la escena que analizamos, ella aparenta dormir. Escapa de la casa a altas horas de la noche y aparece encima de una viga de equilibrio en el escenario donde ensayan la obra. Ella no habla. Muy cerca otra actriz comienza a recitar un texto sobre la luz de La Habana. La luz es el silencio y la mirada a lo lejos, intensa, “porque la luz hace desaparecer La Habana”. Ludmila desciende de la viga y comienza a recitar un texto sobre los manjares cubanos; cuando menciona los primeros platos, “natilla y arroz con leche”, Pilar (personaje del personaje) hace sonar una fuente y una tapa como invocando el apetito o llamando a la mesa. Aquí existe una doble referencia: la de los personajes del filme, y la de los personajes de la obra teatral que a su vez representan los personajes cinematográficos. Ambos experimentan rupturas: la de la obra teatral que habla de la pérdida de La Habana como fuga poética; la pérdida cinematográfica porque son figuras salidas de Cuba en la historia filmica. Tras el sonido metálico el ambiente auditivo corre por la música de tambor, los recitales y el sonido onomatopéyico que indica el gusto y el deseo. Entran también voces de fondo que dan un sentido de barrio; citando nombres y pregonando, las voces avanzan hasta lograr dar el sentido de ciudad viva, que es lo que ha propuesto el texto de la obra. Una Habana que se añora y que se deja atrás.

Este y otros elementos que conforman la “identidad sonora” o “dimensión aural” del cine de exilio, se discutirá más adelante en el análisis particular de las películas escogidas.

### **III.2. El rol del sonido en la representación de la tradición y la modernidad en *Nueve Cartas a Berta***

Con *Nueve Cartas a Berta* comenzamos el análisis del sonido en un cuarteto de filmes que incluye además *Tangos, el exilio de Gardel*, *Cosas que dejé en La Habana* y *Los Paraísos Perdidos*. El capítulo sigue el orden en que han sido citados los títulos. Cada uno de esos epígrafes intenta un estudio específico de las obras, a partir de secuencias, personajes, escenas, etc. Todo esto integrado por perspectivas conceptuales compartidas, ofrecidas por autores que hemos considerado con anterioridad. En el estudio de cada filme se han empleado estas perspectivas, explícita o implícitamente, lo que unido a la referencia del material filmico concreto, dará lo específico de este capítulo.

Tal como habíamos señalado en el capítulo concerniente a las comunicaciones, *Nueve Cartas a Berta* se estructura a partir de la lectura de una cartas que el protagonista envía a Berta (hija de exiliados españoles y a quien Lorenzo conoce en su viaje a Inglaterra). Es esta voz en off, junto con la incorporación de un “soundtrack” extradiegético, la que dará el tono al film. Siguiendo a Sally Faulkner<sup>47</sup>, el sonido en *Nueve Cartas a Berta* se utiliza para acentuar el conflicto del protagonista luego de su viaje a Inglaterra y para llevar a cabo una crítica de su entorno Español. De esta forma, lo sonoro ayudará a establecer distancias entre el Lorenzo de antes y después de su viaje a Inglaterra y a un nivel más amplio, entre una España tradicional y una moderna.

---

<sup>47</sup> ([A Cinema of Contradiction](#) 134).

En la primera escena de *Nueve cartas a Berta* concurren el sonido del rodar de los autos, el timbre de las bicicletas y el toque de unas campanas, sobre ese ambiente sonoro y la música extradiegética, se inicia la lectura de la primera carta. La voz en off de la lectura es el primer objeto de relevancia. El tono dará la distancia, una ruptura que tiene que ver con la condición exiliar<sup>48</sup>. El resto de ingredientes sonoros conseguirá un aura sonora de quiebre en el tiempo. Un pasado que existe como remitente, un futuro que ahora funciona como destinatario.

En otras escena vemos al protagonista, Lorenzo, escribiendo una carta en un restaurante de estilo moderno donde suena una música bailable, rítmica y alegre, que contrastará con la que predomina en el filme, basada en acordes más melancólicos. Ambas tratarán de dar mensajes distintos: esta última una sensación de pérdida y tristeza, de lentitud y tradicionalismo; la primera buscará irrumpir ofreciendo tonos de modernidad y renovación.

El sonido de las copas y las voces de los comensales dan un ambiente alegre, casi festivo. La imagen pone en entredicho una de las frases que aparecen en el comienzo, que asegura que en el pueblo a donde regresa no había pasado nada. El filme estará jugando siempre con ese mismo balance de conservación y renovación. Pero esa corporalidad en movimiento aquí se consigue con sonoridades que se integran y fragmentan; o que apuntan a direcciones distintas aún cuando buscan una misma diana: desentrañar el instante que se vive en la escena. El sonido del cristal se hace modernidad y hedonismo;

---

<sup>48</sup> Sally Faulkner atribuye esta distancia a un elemento adicional y que dice relación con la elección del director de no usar la voz real de Gutierrez Caba (actor que interpreta a Lorenzo en la película) y así producir una oposición entre lo que el espectador escucha y ve. ("Identity and Nationality" 418).

la charla reposo, extrañeza. Son prácticas sociales que existen como prácticas sonoras. Es el “espejo acústico” de la época, como diría Silverman.

En otra escena, la madre del protagonista y una amiga conversan sobre las circunstancias del regreso y los cambios que pueden apreciar en el joven. “No es lo físico lo que más me preocupa”, dice la madre que ha notado que Lorenzo, de algún modo, sigue aún en el extranjero. La negación de lo físico como centro de atención de la madre funciona también como una propuesta de desplazamiento perceptivo a otras instancias; como puede ser la sonora. Quizás por ello en la escena se repiten la música, las campanas y los timbres de bicicleta que reafirman las inadaptaciones de la llegada. Después la novia del pueblo le pregunta si se acordaba de ella, en lo que unas campanas y un rezo colectivo parecen ayudar a que la respuesta se logre evadir en la escena.

En el inicio Lorenzo trata de hacer balance de su experiencia inglesa. Mira a lo lejos desde el balcón de la casa, una voz tararea una canción y un amolador de tijeras deja escuchar el roce de los metales. Se trata de un oficio tradicional que fija un tiempo pasado que la banda sonora también intenta dar. A continuación comenta sobre el padre, se usan fotos fijas, aplausos, imágenes de reuniones políticas que dan idea de lo lejos que puede estar su experiencia de la que está atribuyéndole al padre. La descripción de la madre es más tolerante, protectora. Para apoyar sus palabras piadosas sobre la madre se utiliza entonces una música más melódica, lo que no había aparecido antes cuando hablaba del padre. Esta combinación de “agente discursivo” (que ahora es la madre), como señala Silverman, y ambiente sonoro, se repetirá en el filme; particularmente en los

momentos de “lectura” de las cartas donde el mensaje textual está potenciado físicamente (en la sensación de dilatación espacial propia del exilio) por la música.

Otra escena interesante en términos de sonido, es cuando Lorenzo junto con su novia visita una fiesta donde se interpreta música extranjera, (inglesa o norteamericana). Los jóvenes se ven muy a la moda, con el pelo cortado y bien vestidos, portando lentes oscuros. Después pasan a una diversión más conservadora, una joven confiesa que no le interesa el estudio y optará por casarse, y entonces se escucha una música apropiada al caso y el tipo de baile se hace más tradicional.

La intención de estos momentos es hacerle España agradable a Berta. El personaje vive, trata de alegrarse y le cuenta a Berta su versión de esas alegrías. Le habla de los padres, los amigos. Le habla de lo hermoso que es pasear por las calles, la invita a escuchar el mundo en que vive, y sin embargo en la escena lo que realmente se siente al final es la misma música triste (un clavicordio con música de Carmelo Bernaola que acompaña gran parte del film) y el llanto de un niño.

En otra escena, pasea con la novia del pueblo pero solo le interesa Berta. Epistolariamente se anima a invitar a Berta a visitarlo; lo hace indirectamente, asegurándole que una cosa es haber leído y otra vivir ese mundo del Siglo de Oro. La propuesta de vivencia integral del “objeto de estudio” que le hace Lorenzo a Berta se puede entender como una crítica a la experiencia meramente letrada; Lorenzo reclama para sí la ventaja de una vivencia física, corpórea de lo español; lo que claramente incluye el aura sonora del regreso. Para seducirla más, le cuenta que ha leído el ensayo de su padre sobre el Siglo de Oro y que si estuviera con él lo entendería mejor porque no

habrían razones para reconstruir mentalmente los escenarios que se pueden experimentar directamente. A pesar de caminar con su novia habla con Berta en la distancia, un recuerdo que se interrumpe con un anuncio radial de un parche contra el resfriado. El sonido de la radio irrumpe en esta escena entonces como un elemento que marca la época; indicando la mercantilización, el “marketing” que confirma la renovación de la sociedad tradicional.<sup>49</sup>

Un señor lee el periódico *ABC* mientras se escucha un sonar de platos y vasos entre sí, y aparece la escena de la comida junto al profesor invitado. Se da una suerte de discurso que provoca algunos diálogos en tono bajo, en susurro, como si se estuviera secreteando un desacuerdo. El tono bajo es indicador de confidencialidad, de tensión en la mesa donde concurren experiencias distintas.

En la siguiente escena, el profesor habla con un grupo de jóvenes en las afueras, alecciona todo el tiempo, se ha creado en él una actitud docente que los jóvenes consienten cada uno a su manera. El sabio lleva un amplificador en el oído que indica sus “problemas para escuchar”; en un doble sentido. Utiliza la metáfora de la mirada del astrónomo para referirse a la condición del exiliado que, de tanto mirar a las Alturas, termina desconectado de la tierra de verdad. El joven califica al profesor, que ha regresado desde el extranjero de forma parecida a él, como “tipo extraño”. Los jóvenes son desacralizadores en la escena, unos hablan de Cervantes, la Contrarreforma, la Conquista, y uno de ellos dice en el paseo por la ciudad: “Yo solo pienso en que voy a coger una pulmonía.” Hablan también reiteradamente de la comida española, de

---

<sup>49</sup> Siguiendo a Faulkner, éste sería un ejemplo en el que el sonido hace visible una realidad por oposición.

embutidos, cocidos, callos (“sabrosos pero no tan saludables”), elogian el vino, pero alguien exige que se encienda el televisor para escuchar el telediario. Se pasa entonces a otra escena donde se escucha un piano y la voz que dice: “¿Cómo es posible que yo haya descubierto la música tan tarde?”. Inmediatamente aparecen unas máquinas con otro tipo de música, másailable. Él en cambio le propone a Berta una música que pueda ser escuchada por los dos en tranquilidad, en relativo aislamiento.

Esta sobrecarga discursiva se resuelve por las acentuaciones. El privilegio sucesivo de voces particulares por encima del coro, algo que podemos llamar “énfasis” siguiendo a Naficy; es lo que permite la transmisión del mensaje en esta escena de marcado carácter intelectual surtida con estereotipados elementos de identidad.

En el filme hay un viaje importante desde el punto de vista sonoro. Es el viaje que Lorenzo hace a Madrid. En este viaje, que está precedido por un retiro espiritual que hace junto a otros compañeros y un sacerdote, hay un alto en una iglesia. En lugar de oraciones, se escuchan palabras a Berta. Esta vez Lorenzo habla sobre un cristianismo renovado. Se escucha la música y unos pájaros cantando en el exterior. Imagina la vida en España si sus padres no hubieran tenido que irse. Le habla también de sus dolores de estómago, está preocupado por su salud. En el patio, los jóvenes escuchan una radical defensa de la fe. Estos ejemplos, junto a otros, se inscriben dentro lo que Faulkner ha denominado como una “oposición entre imagen y soundtrack”. En este sentido, la autora dice:

In most of the film the image- and soundtracks are opposed. The intrusive harpsichord musical score jars with the images, in the same way as the presence of the voice-over reading the letters, and the semantic content of

the letters themselves, contrast with what we see. (“Identity and Nationality” 418)

Por su parte, la escena de Madrid se ambienta con sonido de coches y sus palabras expresando el deseo de poder contarle lo que ve. Entra al edificio, se abre una puerta y se escuchan personas hablando en inglés. La música se moderniza para acoplar con el nuevo paisaje urbano lleno de movimiento, construcciones y anuncios publicitarios. Es el señalado momento en que se encuentra con su amigo francés, que habla con notable acento el español. La novia rusa confirma ese ambiente multicultural que caracteriza a la apertura. El diálogo entre los tres amigos está lleno de extranjerismos y giros inesperados de lenguaje. Una muestra de libertades contrastado con el castellano tradicional que se hablaba en el pueblo. Otro amigo cuenta sus lecturas en italiano y reaparece la música y sus palabras a Berta. En la habitación donde dormirá se escucha música extranjera, y él continua su comunicación epistolar con Berta. Con estas fuentes idiomáticas alternas, el filme avanza más allá de lo que D’Lugo había llamado “transnacionalidad hispánica”; ya no se trata solo de la integración de varias “hispanidades”, sino de una aparición en “pantalla” (D’Lugo) de componentes culturales más “distantes”, como el ruso y el francés. A nivel sonoro este entrecruzamiento es significativo pues ofrece la sensación de movilidad; que a su vez implica distancia y cercanía a través de matices. Los tres amigos usan efectivamente el español, el vocabulario castellano, pero al entrecruzar los acentos eslavo y galo con el nativo la verbalidad señala las “condiciones exiliares” de los dialogantes. A través de esas diferencias pueden bromear, recordar, comunicarse incluso experiencias fuertes como es la resistencia a la aceptación de los visitantes por parte del padre de la familia anfitriona.

A continuación se produce el regreso a su pueblo. El sonido del timbre da la entrada a la casa de los padres. Le pregunta a la madre por las cartas que siempre son un enigma en el filme, en lo que a su recibimiento y envío se refiere. La madre considera este amor a través de cartas un poco ridículo. Lorenzo cree que la familia se las esconde. Suenan los pedales de la máquina de coser y ella le da vuelta a la rueda. La vida sigue. La madre mira por la ventana y la música cierra la escena.

En otra escena Lorenzo va al bar donde un ciego canta la lotería. La música es alegre. Confirma que el contraste entre músicas, junto con la voz en off del protagonista, es uno de los recursos centrales en este film. Después de un café Lorenzo siente mareos. Habla con un profesor en un claustro y se van de copas. La música vuelve a marcar la escena. Lorenzo enferma, se trata del dolor de estómago del cual le ha estado hablando a Berta. La familia merienda, alguien dice que el problema de Lorenzo es “la angustia vital”. El problema es otro para la madre, y está implícito en la pregunta: “Dime, ¿de verdad fuiste a misa el domingo? ... Es que tú antes eras tan piadoso...” Ya desde el principio la madre había advertido algo desconocido en él, algo que “no tiene que ver con lo físico”. Entra una vez más, ahora a nivel interno de la familia, el problema de la diferencia religiosa y espiritual entre este mundo y el que Lorenzo ha dejado atrás: el mundo de Berta.

Llega el bus con el correo, pero no hay carta de Berta. Se empieza a preguntar por el sentido de escribir. Repica la campana, pero Lorenzo ya no sabe el sentido. El tío lo increpa, le manda a dejar de tocar y le recuerda que la campana solo es para anunciar grandes ocasiones. Es un punto importante del filme, ya que en algún momento a partir

de ahora el regreso a España se le ha de mostrar como una realidad y la relación con Berta como un imposible. El uso del sonido de campanas, así como el del piano, son recursos que califican en lo que Patricia Hart llamaba “ideas sonoras”; es decir, la explícita transmisión de conceptos y nociones a través de sonidos específicos. La campana como demarcadora de tiempo; y el piano como dilatador del espacio dado el carácter melancólico de la música que se emplea en la banda sonora de *Nueve Cartas a Berta*. En otros filmes estudiados en este mismo capítulo, estas “ideas sonoras” cobrarán cuerpo en diferentes tipos de sonido, como es caso del timbre telefónico, por poner un ejemplo. Se trata de conceptos “ágrafos”, ideas que prescindan de palabras en su forma de existir.

Como habíamos analizado en el capítulo sobre las comunicaciones el exilio, la voz diegética de Lorenzo comienza a cobrar mayor importancia a medida que nos acercamos al final de la película. La voz en off pasa de ser un diálogo a un monólogo (Faulkner 134) en el que el protagonista discurre sobre su adaptación y/o aceptación de España. Así se puede ver en la escena en que Lorenzo camina con el padre por la ciudad. Se escucha un ruido continuado de buses, reflejo del movimiento en los cristales de las tiendas, negocios, superposición de diálogos. Esta confluencia de voces en esta escena se asemeja a lo que se ha dado en llamar “synchresis”<sup>50</sup>, y es precisamente eso, una fusión de imágenes y sonidos que concurren en un espacio audiovisual.

---

<sup>50</sup> En palabras de Micheal Chion synchresis se puede definir como; “the forging between something one sees and something one hears - it is the mental fusion between a sound and a visual when these occur at exactly the same time”. (Audio-vision 224).

El padre posee ideas muy personales sobre la revolución y el pasado de España que le comunica a Lorenzo; este, en lugar de usar como interlocutor a su propio padre, prefiere remitir a Berta sus pensamientos. En la comunicación padre-hijo se advierte la existencia de un obstáculo; un “ruido” que acentúa la imagen posterior del “white noise” en el televisor. Finalmente el beso resignado de Lorenzo a la novia del pueblo junto al río, cantar de pájaros y persistencia de la música. La voz en off, ese elemento cuestionador en la mente del Lorenzo, se ha silenciado.

### **III. 3. El sonido como eje en *Tangos el exilio de Gardel***

La música es importante en este filme desde el título mismo. A diferencia de *Nueve Cartas a Berta*, aquí la música, será algo más que el “espejo acústico” de Silverman; aquí el Tango será estrictamente el “agente sonoro”, el eje que vertebra toda el aura sonora del filme. La música de *Tangos, el exilio de Gardel* es ella misma un fin dentro de la finalidad mayor de la obra de arte. De hecho, el filme debe a la música (de Astor Piazzola) varios premios en festivales en el mismo año 1985: La Habana, Biarritz, París.<sup>51</sup>

Bajo un puente una silueta oscura ejecuta música de bandoneón. Encima bailan. La música no se limita a acompañar imágenes. La película misma con varios minutos de

---

<sup>51</sup> En este sentido, Cécile François atribuye a la música de *Tangos* un rol similar. Refiriéndose a la estructura anárquica y fragmentada de la película, la autora dice: “Lo que procura Solanas es presentar al espectador diferentes facetas del drama de los exiliados mediante la trayectoria personal de un conjunto de personajes, entre los cuales destacan Juan Uno y Juan Dos. Esta composición suelta y fragmentada puede desconcertar al espectador que busca en vano el hilo conductor del relato. Pero esta estructura “anárquica” no es más que una apariencia puesto que el montaje, en un afán de síntesis, reúne las distintas secuencias mediante un vínculo a la vez temático y tonal. En esta película, son el exilio político y la música del tango los que brindan su coherencia global al relato como lo indica de antemano el título de la obra”. (3).

música graficada, que presentan París y dan el tono general de las historias, muestra la importancia central que se da al sonido (sin ser *Tangos* un musical en el sentido más convencional del calificativo).<sup>52</sup>

En otra escena, entre el diseño de una reja la cámara capta a un grupo de jóvenes. Se oyen pero no se distinguen sus voces. El silbido de un tren rápido atraviesa la escena. Se anuncian las historias y una voz en off comienza a describir los escenarios y personajes del filme. Esta voz en off tiene más de recurso técnico que de protagonista no-corporal de la historia, como sucedía en *Nueve Cartas a Berta*. Por entre un marco filmico estrecho que simula un lente, se presagia la vida de perros que tendrán los exiliados y después se presenta a la protagonista, Mariana, la madre de la narradora llamada María. El discurso narrativo de María tampoco es como la voz epistolar de Lorenzo en *Nueve Cartas a Berta*; María pautó la historia, mientras Lorenzo acentúa las distancias. Se trata, como diría Naficy, de “oralidades” con sentido diferente.

El silbido de un actor introduce la primera de las escenas donde los exiliados ensayan la obra del dúo Juan Uno/Juan Dos. Se mezcla música, diálogo en francés y español simultáneamente; una concurrencia idiomática que, a diferencia de la referida en *Nueve cartas a Berta* donde hablamos de matices dentro del mismo idioma, consistirá ahora en un cruce de lenguas diferentes, pero donde la comunicación es igualmente posible. Se da entonces también aquí el referido multilingüismo, en el sentido de la concurrencia de varias lenguas dibujadas en ese espacio que D’Lugo llamaba “screen”.

---

<sup>52</sup> Timothy Barnard, citando a Solanas, define la película: “The film is, according to Solanas, more than a tango musical; it is a tanguedia –part tango, part tragedy, part comedy, requisite ingredients of the national culture. The film is thus a clear homage to José Agustín Ferreyra, to his style and thematic concerns, and also of course to his own musical experimentation” (“Popular Cinemas” 453).

Los cuerpos danzan al ritmo de cueros y cuerdas. Giran vertiginosamente, destacan el movimiento circular, la sucesión de comienzo y recomienzo, que es lo que han venido comprendiendo como esencia de la vida en exilio.

En la introducción de “La poética de Juan Uno” el tango no se canta o ejecuta instrumentalmente sino se silba; la música aparece como producto de un instrumento más natural, carnal como es la boca. Todo lo que puede parecer fantasmal, incluso el cuerpo, como diría Doane, toma realidad en el sonido. La interioridad existe aquí a través de la experiencia auditiva.

Siguiendo a Cecile Francois, el tango (como música y baile), símbolo del alma popular, a decir del mismo Solanas<sup>53</sup>, tiene el poder de unificar y rehumanizar al individuo, que producto de su exilio, se encuentra fragmentado. A su vez, y a nivel colectivo, el tango une y “promueve la posibilidad de reencuentro y retorno al país” (5). Esto explicaría, por ejemplo, la importancia que tiene la tanguedia para el grupo de exiliados. Otro ejemplo de este poder humanizador del tango lo encontramos en una escena muy cargada de vivencias para Mariana: en ella recibe a su amiga de Argentina, luego descubre que la hija, María, tiene sexo con el novio en su casa y;habla de las condiciones del regreso, que la desconciertan un poco. Finalmente, en la escena siguiente cae abatida en la cama y la única salida que encuentra es ponerse a tararear un tango. Algo que hace al compás de la banda sonora, que da la misma música. Luego se dirige a Juan Dos y le dice que abandona el teatro por irse a Buenos Aires. Juan Dos le responde

---

<sup>53</sup> L’Avant-scène Cinéma. 1989 January-February. 377-378. 161.

insistentemente acerca del proyecto teatral que deben realizar en París, y finalmente bailan.

Juan Uno está en La Argentina, en Buenos Aires. No lo vemos en la película pero siempre está presente en el mundo de los personajes, de los actores. La existencia de Juan Uno, quien ni siquiera existe en su propia voz sino en la de los amigos interlocutores telefónicos que le dan constancia, es un ejemplo claro de recuperación del cuerpo, de concreción de lo fantasmal a través de la voz, como apunta Mary Ann Doane. Él es la inspiración y creador de la estética que inspira a Juan Dos en el exilio. En un momento llegamos a saber que está en un diálogo, al otro lado del teléfono, pero no lo vemos. Lo escuchamos en las voces de los demás personajes, en sus referencias, en el recuento de lo que Juan Uno ha dicho alguna vez. En la teoría del sonido se suele hablar de “acousmetre”<sup>54</sup> cuando aparece un recurso como este. Puede ser una voz, o por lo menos una presencia misteriosa que tiene algún poder especial. Creemos que es el caso: Juan Uno habla sin hablar, está sin estar y rige de algún modo la vida de otros exiliados que lo que desean es ser fiel a su legado.

En otra escena vemos a María escribiendo una carta. Al final de ella refiere las reuniones entre políticas y sindicales que realizan cada sábado. Esa es la próxima escena, donde aparecen hablando de temas generales como el egoísmo, la imaginación, el lenguaje, el arte, el público. Es una carta que se centra en el discurso político, en el activismo; lejos de la sensibilidad individual de las que Lorenzo escribe a Berta. En esta

---

<sup>54</sup> Chion lo define como: “A kind of voice-character specific to cinema that derives mysterious powers from being heard and not seen. The disembodied voice seems to come from everywhere and therefore to have no clearly defined limits to its power” ([Audio-Vision](#) 221).

secuencia no solo afloran las diferencias que pueden existir en el mismo tipo de comunicación epistolar, sino también los matices que se agregan cuando el texto cobra voz, cuando la palabra escrita se hace sonido.

Los contactos y encuentros entre los exiliados y los compatriotas en Argentina se dan en un tono mayor, a veces gritando. En términos de Naficy, muy bien pudiera decirse que aquí hay una “voz sobre la narración” que está haciendo un énfasis; enviando un mensaje sobre otro mensaje. Esta intensidad se ve en la escena de la cabina telefónica cuando uno de los exiliados se deja apresar ante la emoción de haber podido consumir la llamada sin pagar a la Argentina: “Juan, le tenemos al Juan Uno... Juan, Juan...”, repite, mientras la policía lo detiene. También a voces altas y risas fuertes es el encuentro en el metro entre Mariana y la amiga que llega de Argentina.

La voz en off de María introduce la escena de las navidades de 1979. Una orquesta sobre el escenario interpreta música de tango. Los exiliados la siguen desde la mesa donde ríen, hablan y aplauden. Entonces presentan al quinteto de Juan Dos, donde se refiere a Gardel como un exiliado y viene entonces la querrela con gritos y golpes con los funcionarios de la Embajada Argentina que termina nuevamente en silencio y música de tango. Se remarca la soledad. En el mismo escenario donde se debía esperar el año 1980, pero con el salón vacío; una pareja baila. Al igual que en la escena del cuarto de Juan Dos en la que Mariana habla de la soledad del exilio y de sus deseos de volver, la música y el baile se utilizan como agentes de subjetividad. Es a través de la música y el baile que los personajes se relacionan con sus raíces; particularmente la música es el

medio que les permite tener esa experiencia doble de cercanía-lejanía de su patria que vemos rotar en la sensibilidad del exiliado.

La discusión continúa ahora sobre el tema del teatro, sobre la creatividad, el talento, el valor artístico y el miedo. En un diálogo, un amigo acusa en idioma español y el otro se defiende en francés. Momentos antes la escena ha advertido: “Eran dos exilios”. Nuevamente, el tango, la música, es lo único que al parecer puede unir a los exiliados entre sí, y a la vez a estos con el país dejado. Exiliados de diferentes ideas, de diferentes tiempos y sensibilidades. El grupo de jóvenes sale coreando una canción que es, a la vez, el anhelo de un país y un homenaje al tango.

Luego vemos una escena de Mariana, María y el amigo escritor viajando en un tren<sup>55</sup>. Se escucha el sonido de la máquina sobre los raíles, y Mariana le pregunta a él: “¿Y qué es ser Viejo...? Se dirigen a la casa de San Martín, un exiliado pionero. Frente al mar, escuchando las olas y las gaviotas, Gerardo recita unos párrafos sobre el exilio que evocan a César Vallejo y al propio San Martín. La sonoridad que cubre a los personajes, sus recuerdos, los “fantasmas” del pasado que evocan se convierten en cuerpos a través de lo que Doane llama “deseo de presencia”; una actualización de lo pasado-posible a través de las voces y los sonidos.

La comunicación telefónica entre Juan Dos y Mariana desde París, con Juan Uno en Buenos Aires, ya anuncia el desenlace. Juan Dos mismo se lo reclama: “Envíame el final.” Llega por fin Gardel, también San Martín; cantan y hablan. Solo vivirla en sí misma es el sentido de la tanguedia. La voz de Gardel canta: “Chau Buenos Aires, no te

---

<sup>55</sup> Esta misma escena fue referida y analizada desde un punto de vista espacial en el capítulo II.

vuelvo a ver.” La distancia debe mantenerse, la añoranza es necesaria para que no se acabe “La última tanguedia”. Es como si el regreso debiera ser añorado, para nunca consumarse.

Una cabina telefónica vuelve a enlazar con Argentina. La “dimensión ausente”, al decir de Silverman, se empieza a diluir a través de la misma comunicación. El padre comunica a Juan Dos la muerte de la madre. Desde la misma cabina ve una imagen de la madre que le habla en mímica y Juan Dos corre sobre la nieve gritando su pérdida. Ahí entonces, aun con Juan Dos de rodillas sobre la nieve, vuelve a entrar el tango en la banda del filme. La música se prolonga y acompaña una danza; imágenes de la ciudad y fotos de Argentina. Es el tango nuevamente, en este caso, como una posibilidad de reencuentro que nunca se dará.

María y Mariana sostienen un intercambio a gritos sobre Buenos Aires, el regreso, el pasado. Una imagen silente muestra una detención. El escritor recibe una llamada amenazante. Bailan y simulan escape y persecución en una coreografía.

La música aferra y se reproduce el ambiente represivo de la dictadura. El paso a una canción de autor da una apertura y sentido al exilio; las imágenes de jóvenes en el parque, en espacios claros y abiertos de la ciudad; de María, como si el exilio hubiera tenido sentido solo para los hijos: “Los hijos del exilio dentro y fuera del país”.

Finalmente, una voz en off, a través de una toma encuadrada como mirada en lente, se refiere en pasado al tiempo narrado en el filme. Es María quien sigue recitando un texto cuyo contenido poético crece. La imagen se encuadra ahora en un círculo. El

tango continúa. La pareja de bailarines vuelve a aparecer sobre el puente y cierra el coro de jóvenes reclamando insistentemente “un país”.

#### **III.4. “Intralingüismo”, música e identidad en *Cosas que dejé en la Habana***

El filme *Cosas que dejé en La Habana* comienza con una panorámica de la vida habanera; es decir, con una constancia general del ambiente que contiene las referidas “cosas que se van a dejar”. El sentimiento de pérdida está planteado entonces desde el mismo prólogo cinematográfico. Colores, luces, tipos raciales distintivos, movimientos en la ciudad (predominantemente en la parte turística), todo dirigido a acentuar la presencia de un mundo destinado a ser una constante en el filme.

Pero además de todos esos recursos visuales, también se utiliza el sonido para destacar las referidas señas de identidad. Específicamente se utiliza una canción en tiempo de guaguancó; un género de marcadas raíces afrocubanas centrado en la percusión de tambores. La letra de la canción también contribuye al objetivo de marcar la identidad; en uno de los versos dice: “Te busco y no encuentro dónde”. Esa, en sentido general, será la situación que con respecto a Cuba experimenta el grupo de cubanos en Madrid cuya vida recoge el filme. La música afrocubana es aquí algo diferente a lo que fue Carmelo Bernaola para *Nueve Cartas a Bertas*, o Piazzola para *Tangos, el exilio de Gardel*; Bach para *Los Paraísos Perdidos*; en primer lugar porque se trata más bien de una interpretación de carácter colectivo, sin autor definido (por lo menos “debilitado”) más cercano a lo antropológico-cultural que a lo musical en su sentido más tradicional. Diríamos que tiene que ver con eso que Hart llamaba “idea sonora”, pues lo que trata de

establecer el filme con esta música es una plataforma de identidad desde la que se dará el viaje o desprendimiento “exiliar” que vamos a analizar en la obra.

De cualquier modo esa música es solo un eje que flota sobre La Habana donde otros elementos ambientales redondean claramente lo que D’Lugo llamaba “dimensión aural”.

Específicamente el filme más que en Cuba se centra en La Habana, que es el espacio simbólico que identifica a la isla en el imaginario global. Los personajes centrales son habaneros o están conectados con la capital, que es donde más facilidades hay para alcanzar la salida del país. Las imágenes de la ciudad son coloreadas también por la música, que logra hacerlas nostálgicas desde el inicio.

La canción que abre el filme define a La Habana como una “mezcla de música y mar”. Sobre la posible motivación para abandonar ese lugar, sin caer en las tesis políticas y sociológicas que otros trabajos cinematográficos han explotado, *Cosas que dejé en La Habana* se limita a sugerir a través de la música: “Arde La Habana/Arde La Habana sin ti.” La aparición de la canción en el filme *Cosas que dejé en La Habana*, como ocurre en la escena del estudio radial en *Los Paraísos Perdidos*, donde escuchamos al trovador Amancio Prada, aprovecha el texto conectado a la música para pasar un mensaje (esta vez una nota de identidad para reforzar la altura de la pérdida); actúa esta canción entonces como lo que Silverman llamaba “agente discursivo”; es una posibilidad que tiene el cine de comunicar algo a través de palabras sin recurrir directamente al parlamento de un personaje.

Después de esta introducción el filme presenta inmediatamente una escena ya en Madrid, España. Lo sabemos por el cambio de iluminación y colores, por el vestuario de las gentes que aparecen. Pero sobre todo porque el nuevo espacio es marcado por el locutor de radio que dice: “Buenos días, Madrid. La capital de España con un día espléndido.” Este recurso entra en lo que Naficy llamaría “voz acentuada”; al menos en lo que significa elevar un elemento sonoro por encima del ambiente acústico general con el objetivo de pautar algo; en este caso el desplazamiento del espacio cinematográfico desde La Habana a Madrid. En otros filmes esto se suele lograr con un recurso visual en lugar de auditivo; pensemos, por ejemplo, en el uso explícito del aeropuerto o el vuelo del avión que se observa en *Tangos, el exilio de Gardel*; o en la misma *Cosas que dejé en La Habana* cuando se sitúa la escena en el aeropuerto de Barajas, en Madrid. El lograr el mismo efecto con recursos de distinta naturaleza, auditiva y visual, nos habla precisamente de la legitimidad de establecer un capítulo que estudie el sonido como una dimensión con personalidad propia dentro de la obra cinematográfica.

Esta nueva escena ya referida conduce al aeropuerto de Barajas. Una hilera de viajeros desfila frente a las autoridades migratorias con cierta tensión. Más aún después que el oficial susurra por lo bajo una frase que concierne a los cubanos que llegan. El sonido de los cuños contra los documentos envía al espectador un mensaje de poder, de nueva autoridad que después la imagen confirma acercando el timbre oficial con un primer plano.

El grupo de cubanos que aparece en esta escena del aeropuerto exagera el acento idiomático para marcar la identidad en el nuevo contexto. El encuentro de Bárbaro, que

llega de La Habana, con Igor, otro cubano que le espera en Madrid, se centra en gestualidades y frases que avanzan el estereotipo identitario: “¡Bárbaro Luis, ¿cómo estás asere?”. A lo que el recién llegado responde: “¡Dímelo, asere!”. Este es un momento importante, pues si bien antes hemos visto cruces lingüísticos multinacionales, por ejemplo, entre el español y el francés (tanto en *Nueve Cartas a Berta* como en *Tangos, el exilio de Gardel*), *Cosas que dejé en La Habana* nos permitirá apreciar la interrelación entre distintas versiones (acentos) de la misma lengua castellana (o española). Esto es precisamente parte de lo que D’Lugo llamaba “Hispanic transnationality screen”, una comunidad cultural que estará en la base del análisis de un cine latinoamericano o hispanoamericano en general, y no solo por países, como hacemos en este estudio. *Cosas que dejé en La Habana* trabajará los cruces lingüísticos de manera constante. El personaje de la tía encontrará precisamente en el “acento”, una las fuentes de tensión en el trato con las sobrinas que le llegan de Cuba. La secuencia de la primera cena conjunta mostrará estas diferencias; la superación del acento cubano será visto como un síntoma de ventajosa adaptación al nuevo contexto exiliar.

Paralelamente a la llegada de Bárbaro desde Cuba, su esposa e hija, y su recibimiento por Igor, se produce también el arribo a la sala del Aeropuerto de las tres hermanas que recibirá su tía (Daisy Granados). Como ya señalamos, frente al fuerte acento cubano de todos ellos, el español de la tía se escucha bastante moderado por los años que lleva viviendo en Madrid. De hecho una de las sobrinas advierte: “Habla bonito”; y un poco para burlarse repiten esta exclamación en imperativo de tan poco uso en el vocabulario latinoamericano: “¡Pasad, pasad!”, que es una indicación que en un

momento da la tía a las sobrinas. Como habíamos señalado, se da en el filme una situación muy peculiar de “multilingüismo” (entendido como “intralingüismo”).

Entre otras funciones, el personaje de la tía sirve para pautar las diferencias culturales que existen entre los tiempos exiliares. El fenómeno del exilio no solo empieza a acumular diferencias entre el que sale y el que se queda en el espacio originario, también incluye las diferencias entre las sucesivas oleadas de exiliados entre sí.

Es necesario acotar que aunque aquí hablamos de exilio, en la película *Cosas que dejé en La Habana* hay una evidente renuncia a usar ese término para (y por) el grupo cubano y se usa el de “emigración”. Entre las hermanas, por ejemplo, solo Nena tendría motivos “políticos” para salir de Cuba, pero ni siquiera, pues ella lo que quiere es triunfar como actriz y se muestra resistente a hacer juicios políticos. Nena es precisamente quien con más intensidad empieza a modelar su conducta y su voz en el nuevo contexto. En uno de los pocos diálogos con implicaciones políticas del filme, Nena le dice a Ludmila (Broselianda Hernández), la hermana que critica el sistema político de la isla: “¡Fidel Castro ni siquiera sabe que tú existes!” En otro momento, la esposa de Bárbaro hace explícita su motivación para abandonar la isla: “Yo lo único que quiero es comerme un pollo entero.” Una singular “utopía” que al menos directamente no tiene que ver con la política.

La tía que propicia el viaje y las acoge en Madrid, tiene una tienda de ropa, un apartamento, costumbres refinadas y, como apuntamos, un lenguaje cuyo acento cubano es casi imperceptible ante los giros idiomáticos adquiridos. En el caso del exilio en España, a diferencia de otros casos analizados como es el exilio en París, todas estas

variaciones se van a operar dentro del mismo idioma. Se tratará entonces de lo que apuntábamos: matices, vocabulario, tonos. Reafirmandose en esas mismas diferencias, una de las sobrinas comenta sobre la tía con bastante ironía: “Se le olvidó que nació en Cabaiguán.”

Cabaiguán es un pueblo de la zona central de Cuba, por lo que estamos en presencia de uno, sino el único, de los personajes no habaneros del filme. Aquí se marca una nueva distancia al interior del grupo de cubanos en Madrid; una diferencia de origen. La tía ni siquiera va a extrañar, a echar de menos las mismas cosas que los demás personajes. Es precisamente la tía quien va a garantizar que las tres hermanas ocupen un lugar relativamente más seguro y cómodo que el que corresponde a Bárbaro, su mujer y su hija; que no es otro que la pequeña pieza de Igor.

Desde la pieza pequeña pero confortable que ocupan las tres hermanas en casa de la tía se escuchan los autos en la calle. Cuba es para ellos, con las otras “cosas que dejaron en La Habana”, lo mismo que España para los personajes de *Nueve Cartas a Berta* y *Los Paraísos Perdidos*: símbolo del retraso, de la tradicionalidad. Y los claxon de los autos funcionarán de forma parecida en los tres filmes: son como avisos (énfasis diría Naficy) de un mundo nuevo, más moderno y veloz. Por supuesto, existe una diferencia fundamental: mientras los protagonistas de las dos primeras películas viajan respectivamente de Inglaterra o Alemania a España, es decir, de lo moderno a lo pre o pro-moderno, el viaje de los cubanos se dará en un sentido inverso. En un tiempo invertido: del pasado al futuro, de lo menos a lo más modernizado. Donde por demás la propia España ha cambiado de simbolismo, pues resulta para ellos el lugar de mayor

desarrollo. Se trata, en fin de cuentas, de la comparación cinematográfica de dos regresos, y una ida. En la habitación de Bárbaro y familia, en cambio, hay más bien un “espejo acústico” (Silverman) más cercano a Cuba, al “pasado”. Más que autos y vida en movimiento, lo que se escucha son las voces de los vecinos, los llantos de los niños. Tati, la esposa de Bárbaro, se queja de todo esto e incluso llega a advertir que, de saber que sería así, se hubiera quedado en Cuba. Es decir, que a ella estos signos sonoros le parecen demasiado conocidos, como si el viaje no se hubiera producido; es (casi) lo mismo que era en Cuba, ahora reflejado en un espejo que le suma cierta extrañeza<sup>56</sup>.

En la escena donde Igor le enseña a Bárbaro las primeras cosas de Madrid, le advierte: “No grites, que esto no es Cuba.” Es decir, Bárbaro, aunque no lo concientiza y hace explícito como su esposa, está experimentando lo mismo: no se ha producido para ellos tal viaje pues siguen viviendo en las mismas difíciles condiciones que en Cuba. Lo importante para este capítulo es que para dar esa continuidad vivencial se escoge un recurso sonoro: el hablar en voz alta, el “grito”, que funcionará en el filme como otra distinción dentro de la comunidad lingüística hispana; una diferencia en el mismo “screen”, como decía D’Lugo. Durante todo el filme el acento, el tono y el nivel de los diálogos darán información importante del tipo de grupo que conforman estos cubanos en Madrid.

En otra escena se muestra uno de los objetivos de estas jóvenes al llegar a España. La

---

<sup>56</sup> Sobre las dificultades que enfrentan los exiliados-emigrantes en *Cosas que dejé en La Habana*, Isabel Santaolalla escribe: “Poco a poco, el contraste ya no se da entre el mundo de la inmigración masculina y el de la femenina, sino entre el mundo del país que se ha dejado y el de aquél en el que ahora se está malviviendo. *Cosas que dejé en La Habana* pone de relieve los tremendos ajustes que la inmigración conlleva” (148).

tía ha convenido con una amiga y socia de negocios (la tía posee una tienda y la amiga una empresa de peletería) casar una de sus sobrinas con el hijo soltero de esta. El es un personaje curioso que más tarde revelará las peculiares experiencias infantiles que marcan su carácter.

La tía y las sobrinas viajan al encuentro en un taxi. A la llegada del mismo el ruido de un tractor avisa el carácter rural de la residencia, lo que advierte el desarraigo y la soledad que esperará a la elegida para el matrimonio. Entre árboles y conejos enjaulados, la imagen de aquella Habana de la primera escena se torna algo totalmente ajeno, abandonado, “dejado”. Los cantos de los pájaros, la belleza de algunos paisajes moderan un poco la pérdida, pero la sensación de distanciamiento se mantiene.

El novio propuesto no resulta muy agraciado en la presentación, además de ser bastante complicado desde el punto de vista caracterológico. No obstante, tiene sus ventajas que pesarán a lo largo del filme: es un ciudadano del país, posee un patrimonio familiar notable y buenos sentimientos. Esta mezcla de ventajas e inconveniencias produce una fuerte discusión entre la tía y las tres hermanas; particularmente con Nena, quien insiste en que ella ha ido a España a completar su carrera de actriz y nada más. Después de advertir todos los sacrificios que debían hacer para sobrevivir, de lo duro que les sería en lo adelante, la tía concluye: “¿No querían salir de Cuba? ¡Pues ya llegaron!” La relación sonora entre los tambores y las castañuelas que se presenta en esta escena es importante simbólicamente, pues establece comunidad y diferencia de matices entre los dos espacios, el que se ha dejado y el que se ha adquirido; ambos instrumentos señalan al sur: uno al sur negro, otro al sur árabe. El desplazamiento fáctico de La Habana a Madrid,

se hace relativo entonces si se “escucha” musicalmente. Y también desde el punto de vista sentimental y humano, como trabaja la escena.

Otra escena importante para este capítulo en el filme es la que desarrolla en la discoteca “Aché pa’ ti”, frase que indica un deseo de buena suerte. En ese lugar se concentran los cubanos de Madrid; en uno de los cronotopos exiliares más importantes del filme ya que allí se hacen planes, negocios, se recuerda, se ejerce la identidad en bailes y diálogos. Concretamente es el lugar donde se conocen Igor y Nena. Desde ese momento, la relación entre ambos va a centrar las demás subtramas del filme. En la discoteca “Aché pa’ ti” resalta la música cubana, ya adaptada para un gusto internacional. Más suave, másailable por el público español que también concurre en busca de un mundo exótico. Se distinguen frases en el ambiente sonoro pues se habla en voz muy alta; una trompeta eleva sus notas por encima del murmullo general.

En la discoteca Nena logra encontrar a quien fuera su director teatral en la isla. Inician un diálogo sobre el cambio de perspectiva a que obliga el vivir en España comparado con vivir en Cuba; pero ya no ligado a la existencia en general sino a la práctica artística en particular. Hablan exactamente sobre el teatro; aún más, sobre la obra en que ambos trabajaron juntos en La Habana y pudieran retomar ahora en Madrid.

La obra en cuestión<sup>57</sup> (lo sabemos al final del filme por un cartel en la fachada del

---

<sup>57</sup> Sobre este intertexto, María del Carmen Rodríguez señala: “La obra tiene como intertexto: Santa Cecilia: una ceremonia cubana para una mujer desesperada que aflora intermitentemente a lo largo del filme: primero, por medio de los deseos de Nena de ser actriz; posteriormente en las escenas de los ensayos a los que ella acude clandestinamente después de la medianoche, y, finalmente, cuando se llega a representar la obra y se convierte en una denuncia de la situación política de Cuba” (21-22).

teatro) es “Santa Cecilia: una ceremonia cubana par una mujer enamorada”. Los actores saben que esa obra contiene pasajes poéticos acerca de La Habana, el paisaje criollo, la vida de los barrios, cuya lectura sería distinta fuera de la isla. Hablan entonces de los cambios necesarios para agradar al público y los límites de las concesiones que un artista debe tener. En el diálogo, al personaje de Nena le corresponde defender la pureza del arte ante el joven director, quien está dispuesto a plegarse a los gustos del público. Un tema que aparece también, a su manera, en *Tangos, el exilio de Gardel*.

El descubrimiento del amor entre Igor y Nena en la escena de la discoteca se presenta de forma acelerada en el filme. Coinciden en la barra mientras se van descubriendo mutuamente. El anda en busca de una española y se encuentra de repente con Nena quien le roba el corazón. Bailan, se cuentan frustraciones y sueños. Es precisamente de la casualidad y de la soledad exiliar que salen los fundamentos de esa relación en la que va a centrarse el filme. La empatía individual en medio del exilio es un tema interesante, que en este caso se expresa a través del baile y la música. La identidad aural (D’Lugo) que envuelve la pareja, el enlace a través de la música y una oralidad común, resuelve diferencias de otro orden; como el tiempo de llegada al exilio, el propósito y la manera de sobrevivir en él.

Nena introduce en esa escena el tema del olor, que mezclado con el sonido y las imágenes visuales configuran el archivo de recursos con que trabaja el cine. Pero es en cualquier caso un olor narrado, cinematográfico. “Déjame olerte” es un reclamo que surge de la repentina atracción de la pareja. El tema del olor cobrará importancia también posteriormente cuando Susana, la amante española de Igor, confiese a las hermanas que

él le dice que su sexo “huele a pomelo”. En la escena Igor explica a Nena como el recuerdo a “toronja” de los campos donde él trabajaba cuando era un joven lleno de ilusiones con la revolución. Una “mercancía ideológica” (como las fotografías, donde Igor usa su imagen de pequeño con apariencia revolucionaria para agradar a sus amigos de la izquierda española) con que el personaje de Igor juega durante todo el filme.

Pero más allá del olor el mismo Igor introduce también la sensación del “sabor”. Se trata, como decíamos del “olor”, de una sensación retórica que el cine puede considerar a través de sus recursos básicos de imagen y sonido<sup>58</sup>. Igor divaga sobre la peculiaridad de “la saliva de la cubana”; es decir, de la mujer cubana. Ese argumento es solo uno entre todo aquello que le lleva a justificar el amor que siente por Nena en un contexto nuevo. Igor se obliga a cualquier pretexto por representarse Cuba en ese intento por recuperar lo perdido. Necesita “las cosas que dejó en La Habana”, una vez que ha decidido vivir fuera de la isla.

La escena de la discoteca “Aché pa’ tí” termina con un paseo por Madrid que es una exhibición de la nueva ciudad. Un rodaje con la misma intención que aquel que había abierto el filme, pero con otro protagonista urbano que ya no es La Habana. Es la llegada real, la confrontación de nuevos problemas que van afincando a los exiliados (“emigrados” dice Igor) al espacio adquirido.

Entre las cosas “dejadas” en La Habana, y cuya presencia en la vida fuera de Cuba constata el film, está ese grupo de frases pertenecientes al lenguaje oficial, ya sea

---

<sup>58</sup> En relación al olor, Gutiérrez Aragón dice en entrevista a Carlos Heredero: “No encontré nada de la Cuba que yo había construido en mi infancia del imaginario cubano que circulaba entre mi familia, pero en cambio sí reconocía los sabores, los olores y los sonidos” (Molina Foix 134).

político o administrativo, y que el cubano ha fijado como parte de su entorno lingüístico general. En una escena, mientras las tres hermanas conversan, refieren el llamado “espíritu de sacrificio”, una frase usada para caracterizar oficialmente el “modelo de hombre nuevo” y que sin embargo ahora alcanza a provocar un efecto relajante. En otro momento Igor le habla a Nena sobre “convertir el revés en victoria”, uno de los lemas más conocidos de la revolución y que ahora se utiliza para un tema personal. Pero donde el uso de consignas llega a su clímax es en la escena en casa de Susana donde las hermanas descubren que Igor es su amante. Él se ducha en el baño donde recita con evidente placer un archivo completo de frases oficiales y canta un himno.

En el filme se producen también varios parlamentos de tono teatral. En la tienda de la tía, mientras Nena se prueba una ropa de las que debe vender, recita uno de los pasajes de la obra que representará hacia el final de la película. Además de este mismo final, está la teatralidad que muestran las escenas de los ensayos de la obra. En uno de los pasajes, mientras Nena camina sobre la viga de equilibrio que está en el escenario, lo teatral en el filme se acentúa al máximo. Igual que cuando los personajes de “Santa Cecilia de la Habana Vieja”, que a la vez interpretan los personajes de *Cosas que dejé en La Habana*, pregonan mercancías bajo el sonido de los tambores: flores, agua de coco, leche, canela, piña, plátano. Un grupo de símbolos que intentan certificar el color local, la identidad cubana ahora sobreviviente en Madrid.

La “identidad nacional” se expresa también como “identidad revolucionaria”, que es el tiempo que ha tocado vivir a los personajes en Cuba. El pregón lleva también las marcas de ese tiempo: “El último número de ‘Hola’ por un vestido”, “Las obras

completas de Lenin por un vestido”, “Una lata de leche condensada por un vestido”, “¡Turistas y funcionarios... Mi cuerpo por un vestido!”, dice Nena en escena saliéndose de tono y provocando la sorpresa de los demás actores. Todo esto está acentuado por una música que va predominando, cada vez más fuerte, e imponiendo los sonidos de la percusión como golpes que siente Nena al terminar esta escena exhausta sobre el suelo del teatro.

La película llega al final con la puesta de la obra y la escena de la boda entre una de las hermanas de Nena, Ludmila, y el novio español; que inicialmente no se había previsto para ella. Un diálogo teatral trata de buscar respuesta: qué son finalmente, ¿exiliados, refugiados, perseguidos...? “Y usted, ¿qué es?” Entonces Nena responde: “Yo, una actriz”. Finalmente tanto Nena como Igor reiteran el objetivo de sus nuevas vidas: “Pero si yo lo que busco es una vida bonita”, con lo que el filme queda cerrado.

### **III. 5. El sonido como promotor de la memoria en *Los Paraísos Perdidos***

Un sonido intermitente destaca en la primera escena del filme *Los paraísos perdidos*<sup>59</sup>. Predomina incluso sobre la imagen extrema de la mano derecha que muestra un anillo de compromiso y la conexión que administra la medicina. Lo que puede entenderse como aquello que Naficy llamaba “énfasis” sonoro, que trata de pautar un

---

<sup>59</sup> Los paraísos perdidos fue filmada en 1985 por el director Basilio Martín Patiño. Como la crítica ha señalado, el filme se ubica dentro de un grupo de producciones que tendrán como tema el retorno del exilio Republicano a España (entre ellas contamos *El amor del capitán Brando*, 1974, dirigida por Jaime de Armiñan y *Volver a empezar*, 1982, de José Luis Garcí, ganadora del Oscar a mejor película extranjera). Pero como apunta Román Gubern, es con *Los paraísos perdidos* que el tema del retorno reaparecerá con un tratamiento más reflexivo y elaborado. (“The Civil War” 106). *Los paraísos perdidos* a su vez fue filmada entre dos de los filmes de la trilogía de Patiño: *Caudillo* (1974) y *Madrid* (1987), documentales preocupados con el tema de la recuperación de la memoria colectiva. En ese sentido y siguiendo a Pavlovic; *Los paraísos perdidos* mantiene el interés político e histórico de la trilogía, pero introduce un giro más humanista y subjetivo que en terminos formales implica reemplazar la forma documental por la ficcional (112).

tiempo, o una condición. En este caso, esa intermitencia sonora nos da tanto la idea del quiebre exiliar que regirá todo el filme (España/Alemania, Alemania/España; Pasado/Presente, Presente/Pasado; Pueblo/Ciudad, Ciudad/Pueblo) como la urgencia o sentido de provisionalidad con que existen algunos de los personajes. Por ejemplo, el marido alemán que visita España junto a la hija; o los amigos de la protagonista que recobran sentido en escenas definidas por una invocación momentánea del pasado, por un recuerdo generalmente gatillado por un sonido o una imagen<sup>60</sup>.

Lo que se escucha parece ser el goteo del suero, o quizás mejor el ritmo del cardiógrafo. La escena se ubica en el hospital; desde un cristal se puede ver la madre de la protagonista (Charo López). Los familiares esperan fuera de la sala esperando en el pasillo noticias del estado del paciente. Una toma desde el interior les muestra conversando, en silencio (se sigue escuchando la misma nota continuada), a través de mímicas que ensordece la perspectiva fílmica escogida. Se corre la cortina teatralmente y se entra en el filme<sup>61</sup>.

Inmediatamente después aparece el corredor del hospital con un sonido que ambienta la conversación de los familiares. La protagonista asegura que se quedará en España a acompañar a su madre (“Me quedaré cone ella...”) con lo que queda planteado el quiebre

---

<sup>60</sup> Así lo considera también Tatjana Pavlovic, quien atribuye a la memoria un rol principal en la película. Para Pavlovic, la cinematografía de Basilio Martín Patino trabaja con el montaje y la manipulación del sonido haciendo visible el vínculo entre memoria y lenguaje cinematográfico: “Through the use of light, color and sound, Martín Patino shows that the nature of memory is intrinsically tied to the nature of representation and cinematic language” (107).

<sup>61</sup> Pavlovic incluye al hospital como uno de los espacios de la memoria del filme (los otros espacios significativos serían la vieja casa de los padres, las casas de Benito y Miguel y el Ministerio de la Cultura) (108).

exiliar que interesa a nuestro estudio. La protagonista ha venido desde Alemania a visitar a la madre enferma y ese regreso a España, más definitivo que lo esperado, dará lugar al mundo de encuentros y desencuentros del regreso. El paisaje y la presencia en la banda sonora de la música de Carmelo Bernaola, el Aria de la pasión de San Mateo de Bach y la canción “Libre te quiero” de Amancio Prada, remarcarán esa marcha lenta que transpira todo el filme<sup>62</sup> y que ya percibimos desde el principio.

La España del regreso es la de los primeros años del post franquismo, unos quince o más años después de la España en que se ubica *Nueve cartas a Berta*. Existe una conexión entre ambas películas, que no sólo es espacial (se desarrollan en la misma ciudad, Salamanca) sino que también a nivel narrativo y estilístico (ambos filmes comparten personajes, música, objetos, actores y el mismo director de fotografía). *Los paraísos perdidos* narra la vuelta a España de Berta, la protagonista ausente de *Nueve Cartas a Berta*<sup>63</sup>.

La protagonista ha dejado la hija de seis años en Alemania. Ella traduce el “Hiperión” de Holderlin, a la vez que va recuperando los viejos tiempos: camina por las calles donde se observan construcciones antiguas, poco movimiento de autos. Escasos síntomas de modernidad ciertamente; en los pueblos y ciudades “del interior” el pasado es menos doblegable que en las grandes ciudades.

---

<sup>62</sup> Al igual que en *Nueve Cartas a Berta*, en *Los paraísos perdidos* se utiliza una popular canción castellana: “Del amor y Salamanca” con toques vanguardistas a mano de Carmelo Bernaola. (Pavlovic 123).

<sup>63</sup> En palabras de Pavlovic, la protagonista de *Los paraísos perdidos* se puede leer como: “an uncanny embodiment of Berta” (107).

La voz en off remarca esa vivencia entre fragmentos del poeta alemán y otras notas. Al acompañar las imágenes de los textos de Holderlin el filme universaliza la sensación de desarraigo, generaliza de alguna forma la experiencia de exilio al transferir ciertas vivencias de un país a otro<sup>64</sup>. Como habíamos señalado en la introducción de este capítulo III, esta “poética recitada” que se desplegará a lo largo de *Los Paraísos Perdidos*, puede entenderse en el contexto de lo que Naficy llamaba “oralidad”. Este elemento tiene relación con la “epistolaridad recitada” que vimos en *Nueve Cartas a Berta*, pero con ciertas diferencias. Una de las más marcadas tiene que ver con la autoría (cinematográfica) del texto que se recita en off. En *Nueve Cartas a Berta* eran creadas por el propio protagonista y había en ellas una auto identidad plasmada; mientras que en el caso de *Los Paraísos Perdidos* se trata de una re-creación y por tanto podemos hablar más bien de una identidad asumida, empática. Una traducción que cobra significado porque ha sido precedida por un acto de elección; por si fuera poca la diferencia, tenemos a un sujeto femenino que afrontará una reescritura poética por sí quebrada; ya que el epistolar es un género donde la unidad está puntuada por la distancia; como si una carta estuviera “exiliada” de su respuesta. El epistolar, el género elegido por la protagonista, es formalmente compatible con la naturaleza exiliar.

La música se mantiene, el texto propone y las imágenes confirman lo que se va leyendo con miradas al pueblo; en *Nueve Cartas a Berta*, como en *Los Paraísos Perdidos* la música conducirá la conformación de la dimensión aural; incluso en *Tangos, el exilio*

---

<sup>64</sup> Este elemento de intertextualidad es de marcada importancia en el filme. No sólo guía, a decir de Molina Foix, los pensamientos de la protagonista (151), sino que también hace visible dos preocupaciones principales del filme: la imposibilidad de un retorno definitivo y el reencuentro con la memoria y la historia (Pavolvic, 105).

*de Gardel*, donde lo musical será también un elemento centralizador, no alcanza un nivel de constancia en el trazo de la identidad como en las anteriormente citadas.

Junto a la música, en *Los Paraísos Perdidos* se recita: “Vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida. Todo envejece”; y se observa entonces el “Café Eloy”, un perro deambulando, la vendedora de leche en medio de la calle. La idea de vejez la da precisamente la sobrevivencia de todos estos elementos antiguos en el nuevo tiempo. Nuevo pero perezoso a la hora de llegar a las regiones “cansadas” que como tales ha fijado el arte y la poesía.

El corte a la vida moderna comienza a darse con su primera llamada a Alemania. La cabina telefónica es muy moderna; mientras habla se muestra un grupo de guardias civiles; también aparecen fachadas de casas con viejas inscripciones, los ancianos mirando por ventanas, puertas desgastadas. Y entonces la voz en off retoma el tono melancólico. Las recitaciones son la mayor confirmación del pasado, pues hablan de la juventud, de la inmortalidad, de los proyectos de antes como tiempos muy lejanos. “Vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida”, se escucha a la vez que avanza el sonido de una llave muy antigua entrando en la cerradura de una puerta vieja también.

Conservar esa casa será precisamente el sueño declarado de la madre enferma. Sueño cuya existencia le ha confirmado una vendedora en la tienda donde ha ido a comprar quesos y vinos; ella es también una sobreviviente de los viejos tiempos y atesora testimonios de la familia de la protagonista que hacía compras en el mismo sitio. Conoce de las ideas e intenciones del padre fallecido y de la madre enferma por lo que el personaje funcionará, igual que las mercancías que vende, como un puente entre los

viejos y los nuevos tiempos que dará unidad a la experiencia de la protagonista quebrada por el exilio. La vendedora actualiza aquello que Silverman llamaba “dimensión ausente”; el pasado es ahora con ella una suerte de realidad que se recobra con la palabra.

Este recurso es de presencia notable en *Los Paraísos Perdidos*, donde muchas realidades (¿paraísos?) se actualizan a través del uso de evocaciones sonoras y recitativas. En primer lugar, por ejemplo, la propia experiencia del poeta traducido, de Hölderlin, con quien la protagonista comparte una historia que le antecede en más de un siglo. Se actualiza además un espacio ajeno y, sobre todo, una experiencia individual. Hay una apropiación de una biografía alterna; la del propio poeta.

La casa donde la protagonista traduce y recobra su mundo, está abandonada, sin agua la fuente del patio interior, cajas y tejas acumuladas junto a la escalera. “Y ahora se había acabado. Yo ya no era nada”, dice la voz en off que sigue aferrada a los versos del poeta alemán para significar la realidad española que se está mostrando.

En otro escena, la protagonista visita a dos amigos Mercedes y Rafael. Expresa el deseo de vivir cerca de los tiempos de su infancia. Es la recuperación del pasado, que la protagonista se propone explícitamente. Quiere mantener el archivo y los libros de su padre. Muestra así que el exilio es una experiencia tan general como imposible, por la fuerza con que el pasado se hace presente en cada experiencia y en cada espacio adquirido. Ahora bien, esa presentación del pasado que aquí ocurre solo se produce en el ambiente (aura) sonora del filme; las imágenes en este caso pueden ayudar a establecerlo solo indirectamente, en un segundo orden. Es la voz quien lo trae y lo hace viajar en el

tiempo cinematográfico; parafraseando a Silverman, podemos decir que el pasado (el exilio en el tiempo) está en el filme como un “espejo discursivo”, como una voz.

Completa ese cuadro entonces la imagen de un tren, una motocicleta, una barra de control de tráfico que modernizan el paisaje que conduce al Hospital La Milagrosa. Allí lee un pasaje de “Hiperión” sobre la ciencia. Otros detalles del pueblo muestran los brotes de modernización entre el ambiente general de lentitud, siempre acentuado por el tipo de música que se utiliza y el tono de la voz que recita en off. Aparece el mundo empresarial, una “Librería-Papelería”, una sede del “Banco Vizcaya” y el Cine Imperio, que anuncia función única usando imágenes de pechos desnudos, para el filme “Una noche en coche cama”.

El paisaje urbano está ocupado por fachadas apuntaladas de construcciones de uno, dos o tres pisos que se quieren conservar. Mientras la cámara hace el repaso, el sonido de una máquina de juegos ocupada por un joven sorprende al espectador. El joven es un amigo que le entrega a la protagonista un radiador portátil para el frío de su casa abandonada. La nostalgia contenida en esta secuencia, expresada en un ambiente de pérdida de la infancia por la invasión de los signos de la modernidad, puede entenderse a partir de las apelaciones a Lacan que ha realizado Doane y que señalamos en la introducción del capítulo. El pasado, el espacio-tiempo del cual el personaje se exilió, es primeramente la infancia, que resulta “más audible que visible”. En medio de eso, o sobre eso, la voz funciona como un “invocatory drive”; es el instrumento de recuperación, el “medio de comunicación” (semejante a la carta, el viaje, la llamada telefónica en otros

filmes) que tiende el puente entre la infancia y la adultez, lo perdido y lo recuperado, la patria y el exilio.

“Cambió mucho en los últimos años”, es la frase que pronuncia para referirse a la madre y, de paso, al mundo que encuentra. El amigo la busca y la lleva a la ciudad; un espacio ya más moderno y veloz. El viaje en el coche a través del gran puente metálico confirma esta transición. La dinámica diferente entre pueblo y ciudad queda aquí planteada. Los textos recitados cambian; se empiezan a escuchar pasajes de Holderlin relativos al heroísmo, a la audacia: “Toda la vida que había en mí se despertó, e intentó retener el presente que huía... Yo amaba a mis héroes, buscaba su peligrosa proximidad.” Y ya no bajo los acordes de la música sino de los ruidos del coche en marcha, la voz dice, como recobrando energía: “¿Quién se corta con gusto las alas a sí mismo?”.

El amigo muestra su casa. A ella le gusta, la aprueba: “Te vá”. A diferencia de la suya, la de su madre, en esta predomina el color verde y la luz clara<sup>65</sup>. Hay pinos en el exterior; y piso de madera y hermosas colecciones de arte. El uso de la voz aquí es discreto pues se trata ante todo de indagar en los detalles visuales de la arquitectura significativa de la residencia; es una de las escenas donde lo visual predomina sobre lo sonoro; aunque esa misma disminución implica una idea o silencio sonoro.

Los amigos tienen cuentas pendientes del pasado: “¿No me guardas rencor?”, le pregunta él. Y ella asegura que no, que aunque el encuentro fue un tanto fortuito, igual

---

<sup>65</sup> En términos visuales, José Luis Alcaine, director de fotografía de *Los paraísos perdidos*, dice: “The basic idea that beats behind *Los paraísos perdidos* is the recovery of a time in the past which now, from the present, must be recreated in a sensory way and through new eyes. We needed to reconstruct a certain pictorial resonance...It was necessary to use lighting to find the pictorial dimension that would help stop time in the past so that memory could be transported back towards an impenetrable time” (Pavlovic 115-116).

tenía pensado llamarle. Para pedir consejos prácticos, para conseguir una edición barata del “Hiperión”. Son los intereses comunes los que ayudan a superar y modelar el pasado; y este intercambio verbal discreto acaba por completar la escena. La voz aquí, aunque no predomina, aunque no es lo que Silverman llamaba un “agente discursivo”, es al menos un complemento funcional.

Un objeto importante en el filme es la casa de muñecas; evoca recuerdos y una generación, con ellas ha jugado su madre, ella misma y su hija. Es el mundo de la niñez al que se canta en el filme, mientras ella evoca unos versos de Holderlin al respecto. La casa de muñecas será lo primero que llama la atención de la niña cuando llega a Salamanca.

Es alegre la escena del aeropuerto donde madre e hija se encuentran. La música que acompaña la llegada de la niña es más rítmica que la que se ha venido usando hasta este momento. “Aprende también a tener un poco de paciencia”, recita entonces la voz en off. “Me decían que tenía que vivir en los tiempos actuales”, advierte. Con el reencuentro del amigo y la llegada de la hija las cosas han cambiado. Le dice entonces a la empleada doméstica: “Andrea (Ana Torrent), vas a tener que ayudarme a poner un poco de alegría en esta casa.”

Los pasajes recitativos no pueden ser entonces más apropiados: “Cuando contemplo a un niño, pienso en lo ignominioso y corruptor del yugo que ha de llevar y que vivirá en la indigencia, como nosotros...” Es como una confirmación que imagen y sonido se dan mutuamente: la presencia de la niña y el verso leído que trata de proponer o pensar lo que significa el referente visual. La idea de “espejo acústico” de Silverman se

hace patente aquí más que en otras escenas pues toda la evocación, centrada en lo personal, depende casi absolutamente de la voz. Es decir, no hay mucha información visual que rijan esa restitución esencialmente sonora del pasado.

Después un corrimiento de cortina muestra la madre enferma. Son ya tres mujeres que representan momentos distintos de un mismo tiempo. Se muestra el desarrollo de la urbanidad. Se siguen recuperando amistades y comienzan a ordenar los archivos del padre. Se ve la gente en su vida cotidiana, paseando, jugando, cortándose el pelo, comiendo. La política ya no aparece sino en momentos muy específicos. Como cuando ella le regala al amigo un plato que dice “Viva la República”, agregando: “Toma, a mi padre le hubiera gustado que fuera para ti.”

Es en un programa de radio titulado “Protagonistas del momento” donde se viene a presentar precisamente a la protagonista del filme; sabemos entonces que es hija de un catedrático y una pintora. Le preguntan qué se siente al volver. Ella es categórica al respecto cuando dice: “En cuanto a volver, te diría que más que volver se trata de empezar una nueva etapa en mi vida.” Y añade: “Espero que esta vuelta me sirva para cambiar yo también. En la vida hay que saber dar un corte...” Con respecto a la madre, custodia del patrimonio y agonizante, ella dice: “En cuanto a mi madre, yo creo que ha tenido el mérito de sobrevivir.” La peculiar escena de la estación de radio puede enfocarse en dos sentidos; en primer lugar, como un caso típico de diseño de un “soundtrack” que aprovecha música y letra de la época, esta vez recogidas en la canción y la voz original de Amancio Prada; o como una forma de jugar con un agente discursivo directamente acoplado a la sonoridad musical, como el que brinda la canción, que es

texto y música a la vez. En todo caso, como señala D'Lugo, esas combinaciones logran una "identidad aural" muy distinguible dentro de la lógica misma de *Los Paraísos Perdidos*. La escena aporta un momento importante de diferencia; tanto por la transitoriedad de los personajes que aparecen, el escenario escogido, como por el tipo de sonoridad musical de mensaje explícito que se utiliza<sup>66</sup>.

De regreso al escenario interior de la casa, después de acostar a la hija, va al escritorio a trabajar en la traducción. No se ve muy motivada. Se levanta sin teclear una palabra. La voz en off pregunta: "¿Dónde estáis ahora, ideales de mi juventud?". Es un momento que marca la inmersión en el regreso. La vuelta misma. El exilio y el regreso es también ese conjunto de músicas y sonidos que nos van señalando el paso, indicando las distancias. Lo que canta y lo que se versifica está ensamblado a la misma vida que se va contando.

Justo después de este instante sucede la muerte de la madre en la clínica. La voz en off pregunta: "¿Qué es el hombre...?" Se recupera entonces el tono triste y melancólico pero ya no como parte de la evocación del pasado sino como algo inmerso en el intenso presente que ya se ha empezado a construir. Aparece el cementerio, suenan las campanas, se escuchan los sonidos del enterramiento. Esa escena da paso a otra donde la niña juega, donde aparecen "los colores de mi corazón", donde ella lee y continúa la vida: "El tiempo de la paz y la libertad... Donde existe a pesar de todo una alegría." Hablan alemán y español, juegan, filman y ríen.

---

<sup>66</sup> Thomas Deveny, en su libro *Cain on screen. contemporary spanish cinema*, ve en esta escena uno de los pocos momentos marcadamente políticos del filme. (191).

Ya empieza a aparecer la nueva realidad para ella. Se reúnen en el bar a hablar con los políticos, discuten sobre el homenaje al padre (la placa de mármol, sobre la que se ironiza un poco en la escena), leen la prensa. La voz en off dice: “Lo que desapareció existe... Lo que buscas es un mundo mejor.”

De regreso a casa se produce el reencuentro de la niña con el padre que venía de Alemania. La voz dice: “Y no tenía nada que darle...” Los últimos nudos de la vida en el exilio se están deshaciendo. Aparece entonces una escena donde se produce la tradicional matanza de los cerdos, con redoble de tambores y gritos del animal hacen más radical la experiencia española y marca la extrañeza con el mundo del alemán. La voz anuncia entonces: “Cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda...” Unos versos posteriores son aún más elocuentes: “Yo no he nacido para no tener patria ni asilo. Oh, tierra, ¿No habrá un lugar donde yo pueda vivir?” Estas frases marcan la opción final: permanecer en España. La escena en el restaurante muestra la necesidad de la separación. Sonia parte con el padre a Alemania.

El filme termina con el comienzo de un nuevo ciclo. Ella descubre la cámara y al ver la gente a través del lente dice que le gustaría vivir entre extraños (otro exilio). Los amigos que pueden ayudarla a recomenzar están atareados en el pragmatismo de la vida burocrática, por lo que vuelve a sentirse extraña. Por lo demás asume su nuevo corte existencial disfrutando del baile del pasodoble, recuperando amigos, un viejo amor y lo que es para ella el proyecto fundamental, el que dice que es el primero que llevará realmente hasta el final: la traducción del “Hiperión”. La cámara muestra el final del libro y ya sabemos que ha terminado, que lo ha logrado.

## **Conclusión**

El proceso de surgimiento y configuración de una teoría sobre el cine del exilio, se actualiza constantemente con la aparición del nuevo material filmico y los esfuerzos conceptuales que acompaña. Esa teoría ha tenido que ir precisando el propio concepto de “cine de exilio”, por lo que lo que debe considerarse que nuestro estudio maneja una definición ajustada al material que analizamos. Hecho y teoría se han ido produciendo recíprocamente, justificándose a la par; y eso ha ocurrido tanto en el desarrollo general de la disciplina, como a lo largo de nuestra tesis. A pesar de todo, el concepto es lo suficientemente funcional como para justificar la existencia de un material fáctico sobre el cual teorizar. Es decir, un conjunto de filmes específicos que precisamente conforman eso que llamamos “cine de exilio”.

Los teóricos del “cine de exilio” más conocidos, si bien poseen conocimiento de la mayoría de las áreas donde ese cine se ha producido (en casi todas las filmografías nacionales se puede identificar este “género”), donde por lo menos ha puesto su atención, se han especializado en el estudio de alguna o algunas de esas áreas. Es básicamente sobre el material filmico (necesariamente restringido) que dominan que fundamentan la teoría; aunque, como señalamos, puedan de algún modo estar informados del resto del material cinematográfico existente. Este es el caso de algunos de los teóricos que explícita o implícitamente hemos utilizado y referido en este trabajo. Lo anterior no es necesariamente una limitación, sino una realidad práctica impuesta por el propio avance en esta área de estudios. De similar manera, aunque hemos accedido a un amplio espectro

bibliográfico y cinematográfico, nuestras consideraciones teóricas se establecen alrededor del material específico seleccionado.

El “cine latinoamericano y español de exilio” no solo puede aprovechar la teoría disponible en la literatura acerca del cine, sino que ha generado una “conciencia propia” sobre su existencia; de la cual esta misma tesis se observa como parte. No obstante, la contribución teórica general de los estudios sobre este tipo (o “género”) de cine debe incrementarse; así como la consideración de esta realidad cinematográfica señalada y esa misma contribución teórica a lo que se ha venido considerando como teoría sobre cine de exilio.

En este estudio hemos seleccionado ocho títulos representativos del cine de exilio latinoamericano y español, que enlistamos ahora según la fecha de producción: *Nueve Cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patiño); *Diálogos de Exiliados* (1974, Raúl Ruiz); *El Super* (1979, León Ichaso); *Los Paraísos Perdidos* (1985, Basilio Martín Patiño); *Tangos, el exilio de Gardel* (1985, Fernando Solanas); *Sur* (1988, Fernando E. Solanas); *La Frontera* (1991, Ricardo Larraín); *Cosas que dejé en la Habana* (1997) Manuel Gutiérrez Aragón.

Como puede apreciarse, los filmes escogidos abarcan desde el año 1966 (*Nueve Cartas a Berta*) al año 1997 (*Cosas que dejé en La Habana*). Los procesos exiliares, desde el punto de vista de lo que podemos llamar su “historia real”, han tenido características específicas antes y después de esas fechas limítrofes.

A partir de 1997 específicamente se han expandido comercialmente nuevos procesos tecnológicos que han configurado un mundo global donde el quiebre “dentro-

fuera”, propio de la estructura binaria del exilio en su forma clásica termina por hacerse muy relativo. El desarrollo de Internet y con ella la instauración de un espacio que funciona como “realidad virtual” es un elemento que debe considerarse en futuros estudios; sobre todo cuando el cine latinoamericano y español de exilio (que es nuestro objeto de estudio) incorpore esos hechos en obras concretas. Es por eso que los límites temporales del material elegido en nuestro estudio nos parece pertinente: digamos que abarca desde la emergencia de la sociedad civil de postguerra, hasta el comienzo de la globalización.

Nuestro estudio constata, pero a la vez muestra la limitación de la dicotomía espacial que supone la concepción clásica del exilio; es decir, la partición dentro-fuera, espacio que se abandona y espacio a que se llega, país de salida y país de entrada. Para ello precisamos, localizándolos en secuencias concretas, aquellos espacios y objetos que tienen que ver con el establecimiento de comunicaciones entre el exilio y el país dejado; es decir, con zonas de relativización del quiebre y prolongación de los espacios: cabinas telefónicas, cartas, música, poesía, teatro. Hemos mostrado además que esos espacios de recuperación del “pasado” (lo “dejado”) son a la vez gestores de un tipo de relación que ya tiene que ver con el afianzamiento en las nuevas circunstancias.

Las comunicaciones telefónicas, por ejemplo, reafirman lazos pero también la distancia; se ha señalado que el acto de terminar la llamada genera una extrañeza más profunda aún. Como en la llamada que unos exiliados realizan en *Tangos*, que visualmente (cinematográficamente) termina para uno en cárcel, para otros en una huída, una fuga a la carrera dejando a Juan Uno, literalmente, “colgado” en el teléfono de la otra parte de la historia, mientras ellos quedan sumergidos en la suya.

Fue fundamental en este trabajo la concepción de exilio a partir del tratamiento específico del espacio y el sonido desde la perspectiva general de la temporalidad. Es decir, la presentación de la forma en que el recurso cinematográfico utilizado acentúa los momentos exiliares de partida, viaje y retorno; olvido y recuperación de la memoria; cambio y continuidad, como formas de concreción del tiempo. A diferencia de otros enfoques del fenómeno del exilio como el demográfico, el sociológico o el histórico, que tratan de buscar asideros aspirando a eso que se llama “lo real” en las fuentes, nuestro estudio se enfocó en la “traducción” artística, en este caso cinematográfica, de la experiencia exiliar. La presencia en la obra cinematográfica de elementos como las comunicaciones, los espacios de exilio, el sonido, etc., es lo que nos permite hablar de una “poética material”; es decir, la existencia transferida en el arte de este fenómeno y sus dimensiones, sobre el que podemos entonces aplicar el instrumental crítico localizado en la literatura sobre el cine, y generar nuestros propios esfuerzos conceptuales allí donde lo disponible resulte insuficiente; siempre de cara al material filmico seleccionado.

La selección de filmes permitió también un análisis en términos de tradición y modernidad, puesto que en la realidad histórica que funciona como trasfondo a la dupla salida-regreso ese problema también está implicado. Es decir que por una situación específica (no es general), va a darse como tendencia que el espacio abandonado sea de tradición y el de regreso de relativa modernidad.

Particularmente en *Nueve Cartas a Berta* y *Los Paraísos Perdidos* la dicotomía salida-regreso tiene que ver también con un espacio tradicional abandonado y un espacio modernizado al que se regresa. En estos filmes las imágenes visuales tradicionalistas (también sucederá con el sonido) significan a la vez espacios de origen (de partida,

abandonados) y las imágenes de cambios modernos pues índices de lejanía, recuperación y regreso.

En *Nueve Cartas a Berta*, por ejemplo, la aparición de vendedores y animales callejeros indican tradicionalismo, pero a la vez continuidad entre el espacio abandonado y el de regreso; de forma parecida, la muestra de anuncios publicitarios o coches de fabricación moderna indica desarrollo pero a la vez cambio de circunstancia, toda vez que el país dejado se había predefinido también como circunstancia tradicionalista. Eso ayuda a la realización cinematográfica, pues será mayor la disposición de recursos metafóricos a la hora de indicar el movimiento. Sería diferente si el movimiento dentro-fuera (tradicción-modernidad) se hubiera dado en unos marcos de tradición-tradicción o modernidad-modernidad.

Además de los desplazamientos explícitos que concretan el exilio (a través de viajes, por ejemplo), también abordamos los espacios cerrados y los cronotopos fronterizos que diversifican la experiencia exiliar. Islas dentro de islas (exilios dentro de otros exilios), como una suerte de espacios de clausura con pocas salidas al exterior; además de líneas móviles que complican la ubicación territorial del exiliado.

En este sentido la película *El Super* muestra un escenario de sucesivos cierres donde se verifica un exilio, en este caso de una familia cubana en relación con otros grupos nacionales; en particular con puertorriqueños. Es la ciudad de New York, pero específicamente un edificio de esa ciudad, y toda vía más: un apartamento de ese edificio donde vive la familia y se desarrollan las escenas fundamentales.

Por otro lado el filme chileno *La Frontera* muestra el cronotopo fronterizo en el personaje protagónico de “el relegado” que, como el nombre indica, es víctima de la variante exiliar de la “relegación”; es decir, un destierro al sur del mismo país donde no se precisa con claridad, a la manera del exilio clásico, si está dentro o fuera. Por lo pronto se encuentra excluido de la ciudad de Santiago de Chile, donde ha desarrollado su vida y de donde le han desencajado; pero no está totalmente fuera porque sigue compartiendo costumbres, valores, jurisdicción nacional, etc.

El estudio del sonido como indicador de una experiencia exiliar de distintos niveles fue de gran interés en esta tesis. Se trata de un análisis cinematográfico concreto con sus peculiaridades; entre otras cosas, porque debió centrarse en el recurso sonoro de las obras; tanto en la banda, el uso definido de canciones y composiciones musicales, como en el ambiente o “aura” general que cuenta con detalles auditivos de gran significación.

El análisis del sonido tiene como complejidad adicional la disposición de un aparato conceptual mucho más disperso, por lo que ha requirió de una búsqueda selectiva y ardua. En este sentido, hemos utilizado en nuestro análisis distintas nociones conceptuales. Todo este aparato conceptual para el análisis del cine de exilio desde la perspectiva del sonido está en desarrollo y varios de los elementos anteriores fueron tratados en la proximidad de otras disciplinas. Los filmes analizados a través del prisma de estos recursos teóricos, por sus propias características internas, propician un análisis del uso del sonido en el planteamiento del fenómeno del exilio; ya sea por la música que centra la banda sonora, o por la voz en off que estructura el universo sonoro alrededor de su mensaje.

En sentido general, es posible afirmar que existe una teoría o por lo menos una conceptualización coherente sobre el cine de exilio, doblemente amparada en una teoría general del cine y un “material empírico” que es la filmografía donde puede ubicarse como temática el citado problema exiliar. De igual modo, existe un cine del exilio latinoamericano y español avalado por un archivo de títulos y por una condición teórica que tiene dos componentes fundamentales: los propios esfuerzos sociológicos, críticos, estéticos, multidisciplinarios que ha hecho ese cine para entender a sí mismo; y la participación en la llamada teoría general sobre cine de exilio, demostrada en la legibilidad de este cine en los términos conceptuales producidos en ese ámbito.

## Bibliografía

- Ahluwalia, Pal. Politics and Post-Colonial Theory: African Inflections, New York: Routledge, 2001.
- Altman, Janet. Epistolarity: Approaches to a Form. Ohio: Ohio State University, 1982.
- Altman, Rick. Sound theory, sound practice. New York: Routledge, 1992.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on The Origin and Spread of Nationalism. London/New York: Verso, 1991.
- Appadurai, Arjun. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1996.
- Arouh, Melenia. "Mapping Cinema Space." Screen Methods: Comparative Readings in Film Studies. Eds. Jacqueline Furby and Karen Randell. London: Wallflower, 2006.
- Augé, Marc. Los No Lugares. Espacios del Anonimato: Una Antropología de la Sobremodernidad. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992.
- . Oblivion. London: University of Minnesota Press, 1998.
- Bhabha, Homi. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.
- Bachelard, Gaston. The Poetics of Space. Boston: Beacon Press, 1964.
- Badiou, Alain, "El Cine como Experimentación Filosófica". Pensar el Cine 1: Imagen, Ética, Filosofía. Ed. Gerardo Yoel. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2004.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination. Four Essays. Austin: University of Texas Press. 1981.
- Ballesteros, Isolina. Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- Barber, Stephen. Projected Cities. Cinema and Urban Space. London: Reaktion, 2002.
- Barnard, Timothy y Rist, Peter Eds. South American Cinema. A Critical Filmography 1915-1994. Austin, 1999.
- . "Popular Cinema and Populist Politics". Martin, Michael Ed. New Latin-American Cinema. Detroit: Wayne State University Press, 1997 (2 Vols).
- Barthes, Roland. La Cámara Lúcida: Notas sobre Fotografía. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Barry, Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. Contemporary Spanish cinema. Manchester: Manchester University Press, 1998.

Berthier, Nancy y Jean-Claude Seguin Eds. Cine, nación y nacionalidades en España. Madrid: Casa de Velazquez, 2007.

Bordwell, David. On the History of Film Style. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1997.

Boym, Svetlana. The future of nostalgia. New York : Basic Books, 2001.

Buchsbaum, Jonathan. "A Closer Look at Third Cinema." Historical Journal of Film, Radio and Television 21.2 (2001): 153-166.

Burton, Julianne. "Marginal cinemas and mainstream critical theory: The Relationships Between Third World Cinema and 'First World' Criticism." Screening World Cinema. The Screen Reader. Eds. Catherine Grant and Annette Kuhn. London & New York: Routledge, 2006.

Canby, Vincent. "The Screen: 'El Super,' A Cuban-American Tale: The Cast. The New York Times. April 29 (1979).

Canclini, Néstor. "Remaking Passports, Visual thought in the Debate on Multiculturalism". Visual Culture Reader. Ed. Nicholas Mirzoeff. London: New York: Routledge, 1999.

--- . Hybrid Cultures: Strategies For Entering and Leaving Modernity. México, D.F.: Grijalbo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Caparrós Lera, José María. Historia Crítica de Cine Español: Desde 1897 Hasta Hoy. Barcelona : Editorial Ariel, 1999.

Certeau, Michel. The practice of every day life. Berkeley: University of California Press, 1984.

Chanan, Michael Ed. Twenty-five Years of the New Latin American Cinema. Londres: BFI Books, 1983.

---. Cuban Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

---. "The Changing Geography of Third Cinema." In: Screen 38:4 (1997), pp.372-388.

Chion, Michel. Audio-Vision. Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994.

--- . "Wasted Words" Sound theory, sound practice. Ed. Rick Altman. New York: Routledge, 1992.

--- . The voice in cinema. New York: Columbia University Press, 1999.

Clarke, David B. Ed. The Cinematic City. London: Routledge, 1997.

Clifford, James. Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

- Cook, Pam. Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema. London/New York: Routledge, 2005.
- Cvetkovich Ann, Kellner Douglas. Articulating the Global and the local. Boulder, Colo.: Westview Press, 1997.
- Derrida, Jaques. The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond, Chicago: University Of Chicago Press, 1987.
- . "The Law of Genre". Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980): 55-81.
- Deveny, Thomas. Cain on screen : contemporary Spanish cinema. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 1999.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. A thousand plateaus capitalism and schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- D' Lugo, Marvin. "Transnational Film Authors and the State of Latin American Cinema." Film and Authorship. Ed. Virginia Wexman. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
- . "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen" World Cinemas, Transnational Perspectives. Eds. Nataša Durovicová and Kathleen E. Newman. New York and London: Routledge, 2009.
- . Guide to the cinema of Spain. Westport: Greenwood Publishing Group, 1997.
- Dixon, Deborah. "Confronting the Geopolitical Aesthetic: Frederic Jameson, The Perfumed Nightmare and the perilous place of third cinema." Cinema and Geopolitics, Eds. Marcus Power and Andrew Crampton. London: Routledge, 2005.
- Doane, Mary Ann. The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2002.
- . "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". Film sound : theory and practice. Eds. Elisabeth Weis and John Belton. Eds. New York : Columbia University Press, 1985.
- Donald, James. Imagining the Modern City. London: The Athlone Press, 1999.
- Dyer, Richard. The Matter of Images. Essays on Representation. London: Routledge 2002.
- Elena, Alberto and Díaz, Marina Eds. The Cinema of Latin America. London: Wallflower, 2003.
- Estevez, Antonella. Luz, cámara, transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003. Santiago: Lom ediciones, 2005.

Evans, Jana and Mannur, Anita Eds. Theorizing diaspora: a reader. Malden, Mass: Wiley-Blackwell Publ., 2003.

Faber, Sebastian, Exile and Cultural Hegemony : Spanish intellectuals in Mexico, 1939-1975. Nashville : Vanderbilt University Press, 2002.

Faulkner, Sally. A cinema of contradiction: Spanish film in the 1960s. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

--- . "Identity and Nationality in Basilio Martín Patino's Nueve Cartas a Berta" Bulletin of Spanish Studies. Volume LXXXIII, Number 3 (2006): 409-423.

Feenstra, Pietsie y Hub Hermans. Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005). Amsterdam: Rodopi Bv Editions, 2008.

Fernández L'Hoeste, Héctor D. "Nationalism as Burden: Rituals of Migration and Exile in Contemporary Latin American Cinema" Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana 29, no. 1 (2000 May): 64-74.

Foster, David. Contemporary Argentine Cinema. Columbia: University of Missouri Press. 1992.

Falicov, Tamara. The cinematic tango: contemporary Argentine film. London: Wallflower, 2007.

François, Cécile. "Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas" CiberLetras 13 (2005). <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>>

Getino, Octavio. Notas sobre cine argentino y latinoamericano. México, DF: Edimedios, 1984.

--- . Historia del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

Gubern, Román. Cine Español en el Exilio, 1936-1939. Barcelona: Lumen, 1976.

--- . "The Civil War: Inquest or Exorcism?" Quarterly Review of Film and Video, vol. 13 no. 4. (1991).

Guillén, Claudio. El Sol de los Desterrados: Literatura y Exilio. Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

Gumucio Dagon, Alfonso. Cine, Censura y Exilio en América Latina. La Paz, Bolivia: Ediciones Film/Historia, 1984.

Guneratne, Anthony and Dissanayake Eds. Rethinking Third Cinema. New York: Routledge, 2003.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." Colonial Discourses and Post-colonial Theory: A Reader. Eds. Patrick Williams and Laura Chirsman. New York: Columbia University Press, 1994.

- . "The Question of Cultural Identity." Modernity: An Introduction to Modern Societies, Eds. Stuart Hall and David Held. London: Blackwell, 1996.
- Hart, Patricia. "Sound Ideas or Unsound Practices? Listening for "Spanishness" in Peninsular Film". Spanishness in the Spanish novel and cinema of the 20th - 21st century. Cristina Sánchez-Conejero. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Hjort, Mette and Mackenzie, Scott Eds. Cinema and Nation. London: Routledge, 2000.
- Hayward, Susan, Cinema Studies: The Key Concepts. New York: Routledge, 1996.
- Ilie, Paul, Literatura y Exilio Interior: Escritores y Sociedad en la España Franquista, Madrid: Editorial Fundamentos, 1980
- Israel, Nico. Outlandish : Writing Between Exile and Diaspora. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Jonas, Mekas. "The Diary Film." The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism, Ed. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archive, 1987.
- Kaminsky, Amy. After Exile: Writing the Latin American Diaspora. Minneapolis:University of Minnesota Press, 1999.
- Kauffman, Linda. Discourse of Desire: Gender, Genre, and Epistolarity Fiction. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.
- . Special Delivery: Epistolarity Modes in Modern Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Kinder, Marsha Ed. Refiguring Spain: cinema, media, representation. Durham: Duke University Press, 1997.
- . Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain. Berkeley: University of California Press, 1993.
- King, John, López, Ana y Alvarado, Manuel Eds. Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas. London: BFI Books, 1993.
- King, John. Magical Reels. A History of Cinema in Latin America. London: Verso, 2000.
- . The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema. London: BFI Books, 1988.
- Kristeva, Julia, Strangers to Ourselves. New York: Columbia University Press, 1991.
- Kuhn, Annette. An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory. London/New York: I.B Tauris, 2002.
- Labanyi, Jo Ed. Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice. New York : Oxford University Press, 2002.

Lastra, James. "Reading, Writing, and representing Sound" Sound theory, sound practice. Ed. Rick Altman. New York: Routledge, 1992.

Lawrence, Amy. Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema. Berkeley: University of California Press, 1991.

Lefebvre, Martin Ed. Landscape and Film. London & New York: Routledge, 2006.

Lefevre, Henri. The Production of Space. Oxford: Blackwell, 1991.

Lopez, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America." Theorising National Cinema. Eds. V.Vitali and P.Willemen. London: bfi, 2006.

Martín, Adrian and Ruiz, Raúl. Raúl Ruiz: Sublimes Obsesiones. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2005.

Molina Foix, Vicente. Manuel Gutiérrez Aragón. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 2003.

Martin, Michael Ed. New Latin-American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

---. New Latin-American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

Naficy, Hamid Ed. Home, Exile, Homeland : Film, Media, and the Politics of Place. New York: Routledge, 1999.

--- . An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Newman, Kathleen. "National Cinema after Globalization: Fernando E. Solanas Sur and the Exiled Nation" King, John, López, Ana y Alvarado, Manuel Eds. Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas. London: BFI Books, 1993.

Noriega, Chon A. Ed. Visible Nations. Latin American Cinema and Video. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Pavlović, Tatjana. "Los paraísos perdidos: cinema of return and repetition" Resina, Joan y Andrés Lema-Hincapié. Burning darkness. New York: State University of New York Press, 2008.

Penz Francois Ed. Cinema and Architecture. London: BFI, 1997.

Píčová, Hana, The Art of Memory in Exile : Vladimir Nabokov & Milan Kundera. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.

Pick, Zuzana. "El exilio Chileno y su Cine (1973-1983)" Areíto 10, no. 37 (1984): 22-25.

--- . The new latin American cinema: a continental project. Austin: University of Texas Press, 1993.

- Pines, Jim and Willemen, Paul Eds. Questions of Third Cinema. London: BFI Publ 1989.
- Raffat, Donné. "Jet-Lagged in an Imagined Land or Is There Exile in the Age of E-Mail?". Critique 5 (fall): 31-40, 1994.
- Resina, Joan. Disremembering the dictatorship. Amsterdam: Rodopi Bv Editions, 2000.
- Resina, Joan y Andrés Lema-Hincapié. Burning darkness. New York: State University of New York Press, 2008.
- Rodríguez, María del Carmen. "Subjetividad postcolonial a través de los recuerdos de la madre tierra: las islas del Caribe como ejemplo". Letras Hispanas, Volume 4, Issue 2 (Fall 2007): 16-25.
- Rodríguez, Rene. "Paraiso wraps up film trilogy on Cuban exiles". The Miami Herald. March 11, 2009.
- Sabrovsky, Eduardo Ed. Conversaciones con Raúl Ruiz. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- Sánchez-Conejero, Cristina. Spanishness in the Spanish novel and cinema of the 20th - 21st century. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Santaolalla, Isabel. "La "hispanización" del cine español". Miradas globales : cine español en el cambio de milenio. Eds. Pohl Burkhard y Jörg Türschmann. Madrid: Vervuert, 2007.
- Said, Edward. Reflections on Exile and other Essays. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Schumann, Peter B. Historia del Cine Latinoamericano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- Shaw, Deborah. Contemporary Cinema of Latin America. Ten Key Films. New York: Continuum, 2003.
- Shiel, Mark Ed. Cinema and the city: film and urban societies in a global context Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2001.
- Shaw, Lisa and Dennison, Stephanie. Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity. Jefferson, NC: McFarland & Co , 2005.
- Silverman, Kaja. The acoustic mirror : the female voice in psychoanalysis and cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Smith, Anna. Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement. New York: St. Martin's Press, 1996.
- Solanas, Fernando. L'Avant-scène Cinéma. 1989 January-February. 377-378. 161.

- Stock, Ann Marie Ed. Framing Latin American Cinema. Contemporary critical Perspectives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Tabori, Paul. The Anatomy of Exile: A semantic and Historical Study. London: Harrap, 1972.
- Taylor, Julie. Paper Tangos. Durham: Duke University Press, 1998.
- Triana-Toribio, Núria. Spanish national cinema. New York: Routledge, 2003.
- Vattimo, Gianni, “The end of Modernity, The end of The Project?”. Rethinking Architecture. Ed. Leach Neil. London: Routledge, 1997.
- Vásquez, Adolfo. “Raúl Ruiz, L’enfant Terrible de la Vanguardia Parisina.” Revista Almiar 2005 < [http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul\\_ruiz.htm](http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul_ruiz.htm)>.
- Vernon, Kathleen. “Culture and cinema to 1975”. The Cambridge companion to modern Spanish culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- . “Imperio, identidad y nostalgia. Cuba recuperada en el reciente cine español”. Berthier, Nancy y Jean-Claude Seguin Eds. Cine, nación y nacionalidades en España. Madrid: Casa de Velazquez, 2007.
- Villaroel, Mónica, La Voz de los Cineastas: Cine e Identidad Chilena en el Umbral del Milenio. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005.
- Webber, Andrew Ed. Cities in transition: the moving image and the modern metropolis. London: Wallflower Press, 2008.
- Weis, Elisabeth and Belton, John. Eds. Film sound : theory and practice. New York : Columbia University Press, 1985.