

Cuarentena, exilio y regreso: viaje, memoria y transición democrática en el cine documental argentino¹

*María Gabriela Aimaretti*²
Universidad de Buenos Aires

Artículo de Reflexión derivado de investigación
Recibido: abril 20 de 2014- Aprobado: mayo 25 de 2014

Resumen

Este trabajo se interesa en abordar la representación del itinerario de regreso a la tierra de origen del exiliado político a partir del film *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1984). A través del análisis de los procedimientos formales, narrativos y estilísticos, nos proponemos observar la problematización del sujeto protagónico, el diseño de su viaje de retorno y su memoria no unitaria, como parte de complejo simbólico del “regreso”, tanto en su dimensión individual encarnada en la figura del exiliado —en este caso Osvaldo Bayer—, como en su dimensión colectiva a partir de reinstauración del orden democrático.

Palabras clave: Memoria, cine documental, viaje, exilio, transición democrática, recorridos delincuentes

-
- 1 Este trabajo pertenece a una investigación personal más amplia que se enmarca dentro del proyecto “El “viaje estético” en la cultura argentina: un eje de la producción en artes visuales y literatura a lo largo del siglo XX” dirigido por la Dra. Graciela Sarti, en la Universidad de Tres de Febrero, entidad que financia el mencionado proyecto.
 - 2 Becaria doctoral de CONICET, Doctoranda en la UBA, investigadora invitada en UNTREF. Profesora en la cátedra “Historia del cine latinoamericano y argentino”, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Miembro activo del Grupo de Investigación ClyNE, y del comité editorial de la Revista Cine Documental. Dirección electrónica: m.aimaretti@gmail.com

Quarantine, exile and return: travel, memory and democratic transition in the Argentinian documentary film

Abstract

This work is interested in tackling the representation of the itinerary of the return to the origin's land of the political exiled people taking into account the movie *Quarantine* (Carlos Echeverría, 1984). Through the analysis of the formal, narrative and stylistics procedures, we decide to observe the problem of the protagonist subject, the design of his return travel and his non-unitary memory, as a part of the symbolic process of the "homecoming", as much in his individual dimension incarnated in the figure of the exiled person –in this case Osvaldo Bayer–, as long as in his collective dimension since the reinstallation of democratic order.

Key words: Memory, documentary film, travel, exile, democratic transition, criminal rounds.

Quarentena, exílio e retorno: viagem, memória e transição democrática no cinema documental argentino

Resumo

Este trabalho aborda a representação do itinerário de regresso do exilado político à terra natal a partir do filme *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1984). Analisando os procedimentos formais, narrativos e estilísticos, propomos observar a problematização do sujeito protagônico, o planejamento de sua viagem de retorno e sua memória fragmentada, como parte do complexo simbólico do "retorno", tanto em sua dimensão individual encarnada na figura do exilado — neste caso, Osvaldo Bayer —, como em sua dimensão coletiva a partir do restabelecimento da ordem democrática.

Palavras-chave: Memória, cinema documental, viagem, exílio, transição democrática, percursos delinquentes

Presentación

Este trabajo se interesa en abordar la representación del itinerario de regreso a la tierra de origen del exiliado político a partir del film *Cuarentena, exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1984). A través del análisis de los procedimientos formales, narrativos y estilísticos, nos proponemos observar la problematización del sujeto protagónico, su memoria no unitaria y el diseño de su viaje como parte de complejo simbólico del "retorno", tanto en su dimensión individual encarnada en la figura del exiliado (en este caso Osvaldo Bayer), como en su dimensión colectiva a partir de reinstauración del orden democrático.

El film que nos ocupa construye una compleja constelación temática al analizar, entre otros tópicos, la dislocación de sí mismo del sujeto en el destierro, y su concomitante proceso de transformación y aprendizaje; la trayectoria físico-simbólica del viajero “forzado” y sus derroteros; los recorridos de la mirada del exiliado que van de sí mismo —como otro— hacia los Otros; y la visita a monumentos como microviajes estéticos de autocomprensión. Esa red de problemas abordados desde la imagen, informan y moldean el relato sobre el pasado desplegando imaginarios en cruce, trayectorias cronotópicas bifrontes y realidades multifacéticas.

El retomo de la democracia en Argentina—marco contextual del film— implica en este caso la reflexión sobre posibles amalgamas culturales, territorios elípticos que se reenvían y una memoria no unitaria, que se debate entre la nostalgia, la invención del pasado, el silencio y la imaginación del futuro. Organizado temáticamente alrededor del viaje, el texto fílmico se constituye como un ejercicio de la mirada y la memoria que, exiliada del mundo, habla de él deambulando entre el éxtasis por la belleza, el horror por la violencia y la esperanza del por-venir democrático.

Este trabajo consta de dos momentos: el primero da cuenta de aquellas nociones generales que nos permitirán pensar el problema del “viaje” y, dentro de éste, el tópico del “exilio”, así como dejar sentado el andamiaje teórico desde el cual abordaremos el “recorrido” del exiliado dentro y fuera de su país de origen. El segundo momento desarrolla *in extenso* el análisis de caso fílmico a partir de las ideas previamente expuestas.

Consideraciones sobre el viaje

En su tesis sobre literatura y desplazamientos Beatriz Colombi sostiene que como texto: “el viaje se ha tomado necesariamente polifacético, al punto que puede definirse como una encrucijada de discursos, como una pantalla donde transitan y dialogan muy distintas disciplinas”.³ Se trata sin duda de un tópico y problema fecundo que ha sido abordado por las ciencias y el arte. En esta oportunidad daremos cuenta de algunos de sus rasgos, observando la especificidad de la experiencia del exilio.

En la idea de viaje se hallan inscriptos dos núcleos básicos. Por un lado el *desplazamiento*: físico, simbólico y/o mnémico (espacial/temporal; concreto/virtual), con sus trayectorias y formas de locomoción/recuerdo. Un *ex-tenderse* para volver a asentarse.⁴ Por otro, el viaje implica *interacción*: relación de sentido (y poder) que el viajero configura *entre* el orden cultural o tiempo que visita, y su propio orden cultural o tiempo que le sirve como punto de referencia, y desde el cuál se orienta, comprende y significa. Esa interacción también incluye la compleja dinámica que vive internamente respecto de sí mismo, como aquella que se concreta entre el Yo del viajero y la alteridad: “una ética

3 Colombi, Beatriz. *Viajeros de fin de siglo. Literatura y desplazamientos desde América Latina*. Tesis. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. 2002. pág. 18.

4 Ver Colombi, Beatriz *Op. Cit.* y Grammatico, Giuseppina “En principio fue la búsqueda” en AA.VV. *Búsqueda, aventura y descubrimiento*. Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Centro de Estudios Clásicos. 1996.

de la alteridad, que oscilará entre someter, aprovecharse, dejarse invadir o respetar los límites entre el yo y otro”.⁵

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

Por último, asociar viaje y *narración* permite pensar la expresión y comunicación de la experiencia: “El relato de viaje textualiza el espacio. El espacio representado en el texto se vuelve *topos*, un lugar literario, una construcción discursiva (...) La figura clave [para construir un *topos*] es la comparación (...) es la figura que habilita la traducción y las equivalencias para hacer que el texto de viaje sea *legible* para aquel que no pasó por la experiencia de la alteridad”.⁶

Así en la noción de *viaje* se articulan cuatro ideas clave: *desplazamiento*, *interacción*, *perspectiva crítica* y *narración*.⁷ Allí el espacio y el tiempo interactúan mediante la comparación —diferencia y semejanza—, territorializando la memoria y desplegando recuerdos y olvidos en el espacio. La reflexión en tránsito deviene en narración que re-construye, con distancia crítica, un sistema de interacciones establecido en una espacialidad vivida, pero perdida.⁸

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

Consideraciones en torno del exilio

Como ya han señalado Luis Roniger⁹ y Silvina Jensen¹⁰ la dinámica de la vida política argentina lleva implícita desde mucho antes de la independencia la experiencia del viaje forzado, es decir el destierro. Justamente “historiar la experiencia del exilio es objetar la legitimidad de la condena”¹¹, y también,

5 *Op. Cit.*, Todorov citado en Colombi. *Op. Cit.*, pág. 43.

6 *Op. Cit.*, Colombi. *Op. Cit.*, pág. 40.

7 Aunque las últimas dos no siempre, ni necesariamente, fomen parte de la experiencia del viaje, nos sirven operativamente para reflexionar sobre sus representaciones estéticas.

8 Ver: Trigo, Abril. *Memorias migrantes: testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario, Beatriz Viterbo. 2003.

9 Ver Roniger, Luis. “Antecedentes coloniales del exilio político y su proyección en el siglo XIX” en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 18 N° 2. Julio-Diciembre 2007. Tel Aviv. También: Roniger, Luis. (2009). “El exilio y su impacto en la reformulación de perspectivas identitarias, políticas e institucionales” en *Revista de Ciencias Sociales* N° 125. Costa Rica, Universidad de Costa Rica. 2009.

10 Jensen, Silvina. “Representaciones del exilio y de los exiliados en la historia argentina” en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 20 N° 1. Enero-Junio 2009. Tel Aviv. También: Jensen, Silvina. *Los exiliados, la lucha por los derechos humanos durante la dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana. 2010.

11 González Bernardo de Quirós citado en Roniger, Luis y Pablo Yanquelevich “Exilio y política en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos” en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe. Exilio y política en América Latina* Vol. XX. N° 1 Enero Junio 2009. Tel Aviv. pág. 11.

agregaríamos nosotros, poner de manifiesto su dimensión productiva: la emergencia de nuevas formas de inclusión y articulación social. Nuestra intención es resaltar esta doble entrada o paradoja intrínseca en la experiencia del exilio a través del análisis de su representación fílmica dentro del cine documental.

El significado etimológico de la palabra exilio, *salta afuera*, expresa un estado dinámico de des-centramiento proyectivo: una ausencia o falta que empuja a formas nuevas de presencia, o incluso una forma interrumpida, intermitente de existencia.¹² Históricamente, como migración forzada por razones políticas e ideológicas, y/o por cuidado de la vida personal, el exilio impone el abandono del país de origen, inhabilitando temporalmente el retorno. Es un mecanismo violento de exclusión política, control social, neutralización de la oposición ideológica y dispositivo de gobierno con más de tres siglos de uso en América Latina, cuyas complejidades alcanzan tanto la dimensión subjetiva —quien debe partir—; como colectiva/grupal —los que se quedan, y la cultura de origen que pierde un agente activo de conservación y transformación—. El extrañamiento territorial implica el corte o la discontinuidad en las vinculaciones sociales y una pérdida significativa de agencia política. En tanto marginación de la escena pública, es la expresión radicalizada de defensa de cierto orden cultural o *status quo* frente a una acción/discurso disidente, o como lo llama José Luis Abellán “conciencia disidente” que no transige con el poder establecido.¹³ El autor advierte que su representación ha ido asociada al caminar, siendo el exilio esa expulsión que obliga a ponerse *en marcha*. De este modo la exploración de nuevas posibilidades de existencia, esa Otredad de sí que brota en el destierro, se despliega a través de trayectorias *de camino*.

En términos espaciales, el exilio representa la subversión de lo permanente y estable pues, en lugar del hogar, se encuentra el desplazamiento forzado del propio mundo: se trata del desarraigo de un territorio que por su hostilidad ya se había vuelto “otro” a fin de proteger la propia vida (escapar de un escenario amenazante y destructor). La identidad se configura alrededor de más de un eje de atracción, o sea *entre dos nodos de una elipsis*: por ende no hay una única comunidad de sentido/pertenencia/horizonte (en)común. La residencia del exilio es el movimiento, un espacio-tiempo de articulación contradictoria de diferencia cultural/contextual, que opera además en el linde o interregno entre la Historia y la imaginación.

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

El retorno o *desexilio* es un nuevo viaje paradójico: cumplido cierto plazo o “cuarentena”, el regreso voluntario produce nuevas pérdidas, siendo el inicio de un extraño enraizamiento. El término designa

12 Ver Schwarzstein, Dora. “Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones” en *Estudios migratorios latinoamericanos*. N° 48. Agosto 2001. Buenos Aires.

13 Abellán, José Luis. “El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas” en *Cuadernos Americanos Nueva Época*. Año 1 Vol. 1 N° 1. Enero-Febrero 1987. UNAM México. pág. 48

un tenso proceso cargado de “esperanza verosímil de regreso” y miedo latente; nostalgia y contranostalgia —“esa nostalgia del exilio en plena patria”: el exiliado que retorna es “un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños”.¹⁴ En la visitación de espacios públicos y privados, de un paisaje que fue propio y ahora es otro, se juegan: identidad y alteridad, pertenencia y ajenidad, reconocimiento de ausencias y nuevas presencias. En palabras de Mario Benedetti, quien acuñó el término “desexilio”:¹⁵

Todo dependerá de la palabra comprensión, palabra clave. Los de afuera deberán comprender que los de adentro pocas veces han podido levantar la voz; a lo sumo se habrán expresado en entrelíneas, que ya requiere una buena dosis de osadía e imaginación. Los de adentro, por su parte, deberán entender que los exiliados muchas veces se han visto impulsados a usar otro tono, otra terminología, como un medio de que la denuncia fuera escuchada y admitida. Unos y otros deberemos sobreponernos a la fácil tentación del reproche. Todos estuvimos amputados: ellos, de la libertad; nosotros, del contexto.¹⁶

En términos globales consideramos el “itinerario exiliar” —partida y regreso— como un “viaje de entre-vistas”. El exiliado viaja forzosamente hacia los límites del universo conocido, a la frontera. Si regresa al punto de origen — se desexilia—, tiene sobre él una perspectiva enriquecida. La frontera —o el viaje— es un lugar tercero de *entre-vistas*. Recuperando el planteo de Álvaro Fernández Bravo digamos entonces que: “la frontera provee un espacio retórico para que estas voces refractarias [los viajeros], que devuelven hacia su lugar de origen el pensamiento sobre la Nación y su imagen deformada, comiencen a cuestionar los estatutos sobre los que ésta se apoya”.¹⁷

Señalemos ahora algunas particularidades biográficas relativas a las experiencias de viaje y exilio de quienes llevaron adelante el proyecto fílmico que nos ocupará en la sección II.

A principios de 1975 Osvaldo Bayer salió de Argentina amenazado por la “Alianza Anticomunista Argentina” (Triple A)¹⁸, pero en febrero de 1976 retornó ante el llamado a elecciones; sin embargo

14 Benedetti, Mario. *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires, Nueva Imagen. 1985. pág. 41. El término “desexilio” aparece por primera vez en uno de sus artículos el 18 de abril de 1983, en el diario español “El País”.

15 En clara sintonía con Benedetti, Osvaldo Bayer afirmaba en abril de 1983 sobre el exiliado que regresa: Debe tener como base que vuelve desinformado a la Argentina, donde encontrará un país absolutamente distinto, al que tendrá que integrarse, sin renunciar a los principios que lo llevaron a la lucha, motivo de su emigración. Para él no puede haber una división entre exiliados y no exiliados. A pesar de su desinformación no tiene que sentirse menoscabado para opinar, y seguir actuando en primera línea. Porque si llegaremos desinformados, encontraremos a los de allá también desinformados en otros aspectos, debido a la manipulación extrema de los medios de comunicación que hizo la dictadura durante varios años (...) el deber es también participar activamente en el esclarecimiento de la opinión pública acompañando a los organismos de DD.HH. y de democratización de base. Mucha es la tarea que aguarda. Será benéfica si regresamos con humildad, sin ansias de privilegios. Bayer, Osvaldo. “Entrevista con Osvaldo Soriano” en *Revista Humor* N° 103. Abril. 1983. pág. 7.

16 Benedetti, *Op. Cit.*, pág. 40.

17 Fernández Bravo, Álvaro. *Literatura y frontera*. Buenos Aires, Sudamericana y Universidad de San Andrés, 1999. pág. 36.

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

después del golpe de Estado y con ayuda de la embajada alemana debió exiliarse definitivamente en Alemania Federal hasta 1983.¹⁹ En Europa Bayer vivió modestamente trabajando en traducciones para televisión y viajando por Alemania, Suecia, Holanda, Bélgica y Francia para dar conferencias y seminarios donde denunciaba la violación a los DD.HH. en el Cono Sur. Desde el retorno democrático pasó parte de su año en Europa y parte en Argentina.²⁰

Formado en la Alta Escuela de cine y televisión de Munich (Alemania), que privilegiaba el área de documental político, el argentino Carlos Echeverría eligió como tema para su primer largometraje el retorno del exilio de Osvaldo Bayer. Si bien la película que nos ocupa no fue realizada por un director argentino exiliado, coincidimos con Javier Campo en comprender este film como parte de un corpus más amplio llamado “cine del exilio” dado que su núcleo motor es la experiencia de destierro y el regreso de un intelectual perseguido. Adhiriendo a los reclamos de organizaciones de DD.HH. el tema de la película es la situación sociopolítica de la Argentina y su historia reciente intentando, como las realizaciones del exilio, “ser una respuesta a las restricciones artístico-humano-políticas impuestas por la dictadura militar argentina”.²¹

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

Habiendo planteado algunas ideas sobre viaje, exilio y sujeto desplazado, y comentado algunas referencias sobre el protagonista y el realizador de la película, queremos proponer una plataforma de síntesis para abordar *Cuarentena, exilio y regreso*. Nos interesa detenemos en los *modos de representación de los espacios físicos del exilio* donde se activan ejercicios de memoria personal e histórica-social. De carácter bicéfalo —con dos centros de gravitación— despliegan un trabajo de invención del tiempo vivido/soñado/imaginado/proyectado, y emergen a partir de una *trayectoria del caminar* que los vuelve legibles en una narración visual.

-
- 19 Dice Osvaldo Bayer sobre el inicio de su exilio: “Al final se presentó el comandante Santuchione, me miró a los ojos, traía mi pasaporte, se lo quedó mirando y me dijo: usted va a salir ahora, pero nunca más va a volver a pisar el territorio de la patria, ¿entendió? Le sostuve la mirada y no respondí, porque era una provocación. Cuando el avión remontó vuelo creí que nunca más iba a regresar, sentí un poco de nostalgia y mucha bronca por la humillación con esos tipos”. Bayer, Osvaldo. “Osvaldo Bayer. Todo es ausencia” en Boccanera, Jorge (ed.) *Tierra que anda. Los escritores en el exilio. Textos y testimonios*. Buenos Aires, Ameghino. 1999. pág. 69.
- 20 Del desexilio y el “arraigo” doble, entre Alemania y Argentina comentó: “Esa experiencia es un despelote, no vivís en ninguno de los dos lados porque siempre estás atrasado, volvés y tenés que enterarte de todo lo que ocurrió; uno cae como sapo de otro pozo (...)”. Ídem, pág. 71.
- 21 Campo, Javier. “El cine documental argentino en el exilio” en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, Imago Mundi. pág. 141. El autor destaca dos polos de estrategias discursivas en el cine del exilio, uno revolucionario y otro humanitario, en el que incluimos el film de Echeverría: En las gradaciones entre ambos se ubicaron los films que, en un extremo, continuaron con realizaciones combativas; en un lugar intermedio, aquellos que remontaron la historia argentina para reflexionar sobre la política nacional y la propia condición del desterrado o, en el otro extremo, las películas que sostuvieron un discurso moderado a favor del sistema democrático y el esclarecimiento de las desapariciones. Ídem, pág. 142.

En la tercera parte de *La invención de lo cotidiano*,²² Michel De Certeau aborda el “andar” por la ciudad en tanto práctica del espacio o manera de hacer y ser en el mundo, en el marco de una vida social regulada. Apartándose de la regla totalizadora, disciplinadora y eficazista de la unidad urbanística, ciertas prácticas “multiformes y astutas” como el caminar proponen otra espacialidad: una *vivida*. Las motricidades peatonales “carecen de receptáculo físico. No se localizan: espacializan (...)”²³. Según De Certeau caminar es “un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón, es una realización espacial del lugar; implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos”.²⁴

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

Ahora bien: ¿qué vínculo es posible bosquejar entre sujeto desplazado, narración y caminar? Creemos que la clave está en la idea de *relato delincente* que De Certeau formula para pensar una movilidad contestataria como respuesta a la sociedad disciplinadora, y que nosotros retomamos para abordar la representación de los recorridos del exiliado por la ciudad: “Si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el *estado*, el relato es delincente (...) esta delincuencia comienza con la inscripción del cuerpo en el texto del orden”.²⁵

Dado que las acciones de caminar y mirar son paradigmáticas en la representación del exiliado y se reenvían mutuamente; y que su figuración audiovisual funciona como procedimiento narrativo clave en el film que nos ocupa, pensaremos el “andar” como *enunciación delincente* que gestiona *recorridos por espacios historizados*. En la película la basculación reflexiva del exiliado entre dos centros espaciales y momentos de tiempo aparece expresada en trayectorias “peatonales-visuales” que ligan, dislocan, fragmentan, yuxtaponen, citan sitios, los comparan en dinámicas elípticas y exageran, en una suerte de geografía de segundo grado sobre la literal. El exiliado practica una mirada panorámica: se mantiene exterior al orden en el que se inscribe, y observa.

22 De Certeau, Michel. “Andares por la ciudad. Mirones o caminantes” en *La invención de lo cotidiano I Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana. 2007.

23 *Op. Cit.*, pág. 109

24 *Ídem.* pág. 110.

25 *Ídem.* pág. 142.

El viaje del regreso

La experiencia de exilio y desexilio de Osvaldo Bayer retratada en *Cuarentena, exilio y regreso* —un título que es ya un programa de viaje—, se enmarca en el inicio de una etapa compleja designada como “transición democrática”, nominación que es en sí misma metáfora espacial y de movimiento aglutinando las ideas de tránsito, traslación y transformación entre regímenes de experiencia.²⁶ Tal como en el concepto de viaje aquí también aparecen las nociones de *desplazamiento* e *interacción*. Precisamente, cuestionando la certeza de un supuesto estado final a alcanzar que se cristaliza, el film dirigido por Carlos Echeverría da cuenta de cómo en el tiempo de la transición se sobrepunen permanencias del pasado (continuidad) y diferencias con él (rupturas), revelando en qué formas, en tanto construcción social, la sociedad democrática va configurando la-vida-en-común, la cultura, los modos de existencia colectiva y la reaparición del diálogo en la praxis política.²⁷ En un sentido amplio, el film se hace testigo del *viaje de regreso de la democracia*, incluyendo el entusiasmo por y la dificultad de la configuración del consenso heterónimo para hacerse cargo del pasado, otorgando estabilidad institucional al presente.²⁸

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

26 Ver Lesgart, Cecilia. “Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ochenta” en *Revista Universitaria Estudios Sociales* 22-23. Año XII. Universidad Nacional del Litoral. 2002.

27 Y es que, tal como señala Cecilia Lesgart, la imagen de la transición como tránsito expresa un ritmo, estadios intermedios: es una manera de pensar el cambio político en tanto proceso gradual, y no como cambio concluyente. Esta idea también “esconde”, deja abierta, la posibilidad de retrasar la llegada del futuro pues *se está en tránsito hacia* el estado que se desea. La autora recuerda además que el punto de llegada, la democracia, nunca fue discutido sino que creó una “experiencia futura”: “la democracia se organizó como un ideal y como un concepto que *anticipó el movimiento histórico* influyendo en la organización de imágenes y representaciones sobre el futuro y fijando sentido”. Lesgart, Cecilia. *Usos de la transición a la democracia*. Rosario, Homo Sapiens. 2003. pág. 116. Ver también: Macón, Cecilia. “Ruptura como continuidad: la transición treinta años después” en Cecilia Macón (coord.) *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976-2006)*. Buenos Aires, Lado Sur. 2006.

28 Ver: Güell, Pedro y Norbert Lechner (2006). “Construcción social de las memorias en la transición chilena” en Elizabeth Jelin y Susana Kaufman (comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2006. Ver también: Habermas, Jürgen. *Tiempo de transición*. Madrid, Trotta. 2001.

Obsérvese que, como ha destacado Beatriz Sarlo, la revisión del pasado y la re-construcción de sus múltiples sentidos fue compleja y contradictoria: “(...) en la medida en que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas (...) sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas, lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfera pública y la dimensión intelectual y moral”. Sarlo, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria” en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza y el Institute for the Study of Ideologies y Literatura University of Minnesota. 1987. pág. 33.

Sin embargo hay que señalar que el film bebe de polémicas previas al viaje de retorno de Bayer y no sólo de la coyuntura histórica de las elecciones presidenciales. En el exterior, buena parte de los intelectuales podían sentirse identificados con las palabras de Héctor Schmucler, quien decía: “¿Cómo se implica nuestra subjetividad para pensar la Argentina de *adentro*, desde esta otra Argentina de *fuera* que constituimos? ¿Cómo evitar que marchen paralelamente, es decir, que nunca se toquen?”.²⁹ Precisamente, durante la década del setenta y comienzos de los ochenta el exilio marcó no sólo el locus topográfico de ciertos testimonios de denuncia en campañas de solidaridad y defensa de los DD.HH., sino que fue motor y motivo teórico de reflexiones y debates en revistas como “Controversia” (1979-1981), que aglutinaba a un conjunto de exiliados argentinos en México y en la cual colaboró Osvaldo Bayer. En esa publicación aparecen varios núcleos problemáticos que serán claves para poder pensar, imaginar y proyectar lo que será la transición democrática desde una revisión crítica de las trayectorias militantes de la izquierda revolucionaria argentina.³⁰

A partir de la concreción del viaje de regreso a la Argentina y su memoria subjetiva, Bayer es protagonista de un retrato repleto de motivos elípticos que hace dialogar pasado y presente, exilio y desexilio, Berlín y Buenos Aires. En un marco de intimidad y complicidad especial entre cineasta, “personaje” y espectador, se despliega un flujo discursivo que combina la comunicación de la experiencia vivida y sus sentimientos a través de la voz *off* del historiador, y un relato que parcialmente responde a las formas del documental observacional. Cercano a la autobiografía, la “figura en-el-retrato” permite reflexionar sobre un fresco de problemas sociales, a la vez que expresa y da cuenta del compromiso personal con causas históricas. Los elementos biográficos, la inclusión de registros de la vida cotidiana privada y sus objetos, se enlazan con la serie socio-cultural y sus materiales de archivo recuperados y re-interpretados, para configurar una lectura que, aunque singular, interpela a lo colectivo: el conjunto de los exiliados, y la sociedad toda que “hace volver” la democracia. La película no sólo es un documento del regreso, sino un discurso que legitima “el exilio de los argentinos” y su activismo internacional—“a pesar de los errores, las derrotas, los resignados” como advierte Bayer en el film—.

Estudios recientes³¹ han señalado que el documental post 1983 estuvo mayormente vinculado a la idea de información que a la de interrogación, explicando el presente político en relación con los grandes procesos históricos desde cierto tono didáctico y normativo. De ahí que el uso de materiales

29 Schmucler citado en Gago, Verónica. *Controversia: una lengua del exilio*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional. 2012. pág. 59.

30 Dice la especialista Verónica Gago: “Así, la operación de *Controversia* es construir una voz pública para hacer ese balance colectivo (...) [lo que] implicó, en la constitución misma del grupo, abandonar la reflexión privada, más cautelosa, que se hacía desde la llegada del exilio”. Ídem, pág. 19.

31 Ver: Aguilar, Gonzalo. “La historia más allá del cine (el documental argentino y el retomo de la democracia)” en *Archivos de la filmoteca* N° 70. Octubre 2012. Versión disponible: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/365>. Amado, Ana. *La imagen justa*. Buenos Aires, Colihue. 2009. Kriger, Clara y Pablo Piedras. “Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino” en *Archivos de la filmoteca* N° 70. Octubre 2012. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/364>. Margullis, Paola. “Una mirada en transición. Un análisis del film *Cuarentena. Exilio y regreso* de Carlos Echeverría” en *Revista PolHis. Boletín electrónico del programa Buenos Aires de Historia Política*. Año 4, N° 8. Segundo Semestre 2011.

de archivo fuera, en general, ilustrativo, sin formularle preguntas y utilizándolo como prueba indicial sobre cierta argumentación preexistente al film, implicando “un déficit epistémico”.³² La especialista Paola Margullis sostiene que en estos casos la innovación formal tendió a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso. Pero también existiría otra serie de films que, sin difusión comercial, abordaron el pasado reciente y no un extenso período de tiempo desde perspectivas puntuales que “no intentan minimizar el conflicto sino que, por el contrario, abren toda una línea de preguntas, incertezas y denuncias en torno de los horrores vividos durante la última dictadura militar”.³³ *Cuarentena*... integraría este segundo grupo, donde la tensión singular-colectivo carece de una solución totalizante y se escenifican distintos discursos y situaciones no intencionadas, en las que el espectador construye su propio sentido. El film es en un doble sentido reflexivo: “reflexivo por la tendencia a incorporar elementos del lenguaje fílmico (narradores, guionistas, equipos técnicos) a la representación, y también por la apelación al juicio crítico del espectador, menos condicionado por la mera identificación sentimental o emotiva con los acontecimientos narrados”.³⁴ Además, en *Cuarentena* la apropiación de imágenes de películas precedentes, archivos televisivos y fotográficos, no se da en función de un uso transparente e ilustrativo sino que se convierte en “detonante de encuentro para la memoria”;³⁵ mientras que la subjetividad de Bayer es el centro de gravitación del relato, rasgo que adelanta la “batería discursiva del documental en primera persona”.³⁶

La película muestra el retorno a un espacio arrasado a través del recorrido delincente, *in situ*, sobre una geografía afectiva y mnémica bifronte: el cuerpo de Bayer está *afectado*, o en resonancia con dos geografías urbanas trastocadas a las que su andar resignifica, historiza, poniendo en relación otros espacios y otros tiempos. En ese itinerario por las ciudades de Buenos Aires y Berlín se materializan distintas dinámicas de elaboración situada del exilio y el desexilio, que van desde la observación y la remembranza, al activismo. Todo se orienta hacia un trabajo y narrativa mnémico-espacial que facilite la continuidad de su identidad subjetiva aún a sabiendas que ya está fracturada y desarticulada de una improbable representación colectiva: se trata de un trabajo imposible, y por ello *justo*. De ahí el permanente ir y venir del relato (fílmico) y la narración (en *off*) “entre ciudades”, cuestionando el espacio nacional uniforme y el tiempo lineal cronológico, remarcando la dislocación, el defasaje de espacios y temporalidades, donde pasado y presente coexisten, sin completitud de uno sobre otro.³⁷

32 Kriger, Clara y Pablo Piedras, *Op. Cit.*, pág. 94.

33 Margullis, Paola. *Op. Cit.* pág. 202. En cuanto a la limitada difusión del film recuérdese que el trabajo de Echeverría no tuvo estreno comercial en Argentina y fue difundido por la televisión alemana. En 2005 la película se presentó en el marco del 7° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, y en 2010 fue exhibida en la IV Edición del Ciclo de Cine Pasado y Presente del Cine Político y Social en Argentina, organizado por el Grupo ClyNE, la Universidad de Buenos Aires y Espacios INCAA.

34 Amado, Ana. *Op. Cit.* pág. 23. Esto es evidente tanto en la escena donde explícitamente un testigo comenta por qué no quiere que su rostro aparezca en cámara, y durante el vuelo de retorno de Bayer, donde se lo ve conversando con el propio director del film.

35 Kriger y Piedras, *Op. Cit.* pág. 105.

36 Ídem, pág. 99.

37 Recuérdense las ideas expuestas más arriba en torno del “itinerario exiliar” —partida y regreso— como “viaje de entre-vistas” que provee una perspectiva enriquecida o espacio retórico contestatario: cuestionamiento del lugar de origen.

Por eso para describir la dinámica que configura al exiliado-que-se-desexilia, el relato subraya sus dos polos constituyentes: las dos ciudades tienen un tratamiento cromático que permite distinguir (y a la vez reunir) el pasado reciente del presente, el exilio del desexilio, sin que ello equivalga a una mirada edulcorada del regreso. Muy por el contrario: tanto el relato como la narración *off* (a veces poética a veces periodística) son cautas, prudentes, frente a la dominante tónica triunfalista.

El tratamiento de los temas de la película es bifronte, en correspondencia con cada “orilla” espacio-temporal constituyente del desterrado. Si el relato fílmico adquiere esa forma no es sino porque el protagonista, *delincuente*, cuenta con una doble afiliación cultural: su pertenencia idiomática (español y alemán) y el vaivén cronotópico remarca un tipo de subjetividad no dialéctica, sin síntesis conciliatoria alguna cuyo “(...) desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado”.³⁸

Frente a un contexto opresivo donde la supresión de la disidencia se realizó material y simbólicamente mediante muerte, desapariciones y un discurso que impuso la abrumadora presencia del “nosotros” autolegitimado del poder militar,³⁹ la voz en primera persona de Bayer que en *off* hilvana toda la película, es disrupción enunciativa, balbuceo del por-venir democrático: una forma de reelaboración de espacios sociales, territoriales y culturales que los demarca de la expresión oficial. La autoinstitución de la Junta Militar Argentina como fuerza protectora del interés general y garante del (des)orden o, “esta no-demasiado-discreta manipulación de un modelo discursivo fue utilizada para controlar la proliferación de sujetos hablantes dentro del Estado, normalizando las expresiones públicas en un intento de volver pasivos a los sujetos (...)”.⁴⁰ En tensión con esta “pasividad” impuesta, devolver al centro del discurso a los cuerpos a través de la voz y el caminar en el audiovisual permitiría “dejarlos hablar” de su propia opresión, exponiendo las marcas del régimen hacia la reconfiguración de su identidad como voz *disidente-delincuente*: es la restitución de la diferencia enunciativa, la recuperación de las voces en sordina.⁴¹

La enunciación del film se sitúa en el *linde* que media lo público y lo privado, a partir de una mirada-voz que, a distancia, elabora el sentido a partir de capas superpuestas, a la manera de un palimpsesto. Inicialmente, la cámara acompaña y se pliega al recorrido de Bayer, y luego se independiza, plantea un tipo de reflexión expectante, necesaria para un presente histórico convulso, dramático y abigarrado: se constituye como una mirada que pivotea entre la resistencia (al terror) y la esperanza (por la fiesta democrática que llega). El retorno del film sobre sí mismo se da a la par del retorno

38 Comejo Polar citado en Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño. “Introducción” en Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.) *Sujetos en tránsito, (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial. 2003. pág. 17.

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

40 Masiello, Francine. *Op. Cit.* pág. 14.

41 Se trata además de un itinerario-voz testimonial que demanda cierta escucha y da cuenta, entre otras cosas, de la imposibilidad de reposición plena de las “escenas del pasado”.

físico de Bayer, y el socio-simbólico de la democracia: un triple volver a mirarse, re-enlazando temporalidades y espacialidades. Precisamente, los fragmentos insertos de la película *La patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) o los archivos televisivos recuperados —tanto de programas alemanes de discusión política y debate, como de documentos militares difundidos en cadena nacional—, sufren un cambio de dimensión, un énfasis que permite la comprensión del curso del tiempo y subraya su ser construcción social.⁴² En ese vaivén observacional y reflexivo del relato, tanto sobre su protagonista como de sus materiales visuales, se construye un punto de vista liminal, de *entre-vistas*, portador de incertezas, que asume el sesgo y la complejidad de la revisión del pasado y la re-construcción de sus múltiples sentidos siempre en función de un presente contradictorio “(...) que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas (...) sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas, lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfera pública y la dimensión intelectual y moral”.⁴³

Perteneciente al campo de los documentales de la memoria, este film del retorno comienza reproduciendo un fragmento del “Informe final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo” difundido el 28 de abril de 1983, que buscaba clausurar el debate por los reclamos de DD. HH. legitimando el aparato represivo (precisamente el segmento reproducido explicita la consideración de muertos, a todos los desaparecidos).⁴⁴ El propósito de incluir inicialmente este intertexto puede ser la delimitación del discurso contra el cual la película se construye, en tanto busca ser respuesta simbólica y política a esa pretendida autoamnistía,⁴⁵ así como también denunciar el uso político (y encubridor) de los medios de comunicación.⁴⁶ La forma de impugnación elegida es documentar—y legitimar— el viaje de regreso de Bayer para cuya concreción se hace necesario

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

43 Sarlo, *Op. Cit.*, pág. 33.

44 En relación a las consecuencias sociales del “Documento final...” Claudia Feld retoma a González Bombal y explica que: “Dada la falta de respuestas y la evidente intención de los militares de no rendir cuentas por los crímenes cometidos, el *Documento Final* tuvo, de algún modo, un efecto contrario al que la Junta buscaba. No sólo no convenció a la opinión pública con sus “explicaciones” acerca de lo sucedido, sino que contribuyó a instalar en el centro de la campaña electoral, entonces en curso, la cuestión de la verdad y la justicia por las violaciones a los DD.HH.”. González Bombal citado en Feld, Claudia. “La representación televisiva de los desaparecidos: del Documento final... al Informe de la CONADEP” en Mestman Mariano y Mirta Varela (coords.) *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, EUDEBA, 2013. pág., 265.

45 En cuanto al plano legal y jurídico —la promulgación y vigencia de la Ley de autoamnistía N° 22.924, sancionada el 23 de septiembre de 1983, y repudiada por distintos sectores sociales— los historiadores Marcos Navarro y Vicente Palermo advierten que: “De lo que se trataba, para la última Junta y la última administración procesista, era de cerrar, sino una discusión política, histórica y moral, al menos el camino a los tribunales. Este intento, además de hallar escasos apoyos civiles, debió lidiar con fuertes resistencias internas, reflejo del disenso entre duros y moderados (...)”. Navarro, Marcos y Vicente Palermo. *Historia Argentina. La dictadura militar 1976-1983*. Buenos Aires, Paidós. 2003. pág., 508.

46 “En los medios de comunicación se mezclaban estos distintos niveles de información: lo que la dictadura exhibía (la “cara feliz” del “orden recuperado”), lo que dejaba ver (los cadáveres de supuestos “extremistas muertos en enfrentamientos), lo que se veía de todas maneras (las solicitadas con listas de desaparecidos, publicadas por los familiares en algunos medios de prensa) y lo que la dictadura negaba (que hubiera centros clandestinos, que se torturara, que las Fuerzas Armadas estuvieran involucradas en las desapariciones)”. Feld, *Op. Cit.*, pág. 258.

comprender los motivos del desarraigo y la experiencia exiliar en Europa. Si el enlace entre lo privado y lo público, el exilio y el desexilio, el pasado y el presente fué la inquebrantable tarea política y vital del historiador en su destierro, a través de la recurrencia de imágenes del escritorio y la máquina de escribir —lugar de resistencia e insistencia intelectual— el relato condensa la praxis y personalidad de Osvaldo Bayer (los motivos de su exilio, la práctica laboral e intelectual durante el mismo, y la proyección en el desexilio convergen allí). Hacia el final del film el protagonista dirá sobre sí: “Informarse como antídoto del olvido, contra la resignación. Informarse para informar a otros. Escribir en un estilo polémico para provocar la discusión y estar alerta”.⁴⁷

Dado que el viaje es la oportunidad de reinventar el tiempo, rehabilitando el pasado desde una perspectiva diferente, hallando similitudes o contrapuntos con el presente, será frecuente que el relato establezca paralelismos visuales y simbólicos entre los discursos y prácticas políticas de los años '20 —correspondientes al anarcosindicalismo—, los '70 —la represión sufrida y encamada en los desaparecidos y torturados— y '80 —de organizaciones de DD.HH.—.⁴⁸ De este modo Echeverría puede poner en relación la manipulación de la información y la censura de ayer —insertando escenas del film de Olivera donde se ven afiches que prohíben cualquier reunión política—, y de hoy —incluyendo una polémica protagonizada por Bayer en la TV alemana donde se discute la ilegitimidad de una supuesta “unión” de los argentinos debido a la guerra de Malvinas—. ⁴⁹ En otra secuencia este procedimiento se repite: mientras un militante santiagueño cuenta en Berlín su experiencia de tortura en la cárcel, el relato escenifica el castigo y la condena a muerte con imágenes del film de Olivera, enlazando a los desaparecidos de ayer (fusilados y quemados en la Patagonia), con los del presente (en las cárceles clandestinas).⁵⁰ Cuando Bayer emprende “la vuelta”, como preámbulo a su llegada

47 En su “primer regreso” virtual a través de una entrevista que le hiciera Osvaldo Soriano para la Revista Humor en abril de 1983 Bayer recaló: “En cuanto al exilio, para mí representó contestarme a la pregunta: ¿qué hacer para combatir a los que sin ningún derecho cambiaron mi destino y el de mi familia y sumieron a mi país en el crimen, en el despojo, en la vergüenza ante los países civilizados? Y en cuanto llegué a Alemania comprendí que había que movilizarse e informar. Imité el proceder de los exiliados alemanes en la década del treinta, que para mí fueron un modelo de conducta: *denunciar el crimen día y noche, en la calle, en la tribuna, en los diarios, en la televisión*”. Bayer, Osvaldo. “Entrevista con Osvaldo Soriano” en *Revista Humor* N° 103. Abril. 1983, págs. 6-7.

48 Por ejemplo, los inserts de la película de Olivera subrayan el paralelismo entre los huelguistas patagónicos y los desaparecidos, como activos agentes políticos sobre los que se desató una feroz violencia metódicamente planificada.

49 Mientras Bayer argumenta en contra de la “falsa democracia” del gobierno militar, su representante expone las características del “caos” reinante en el país previo al accionar de la Junta, a lo que Bayer contesta que el verdadero caos es la guerra. Seguidamente Echeverría vuelve a un inserto del film de Olivera: la retórica de “pacificación” por medio de la violencia presente en el discurso del representante de la junta, es idéntica a la que se ve en *La patagonia... sobre los sucesos de la década del '20*.

También es interesante cómo el relato trabaja contrapuntísticamente la cobertura de la victoria del mundial 1978: por un lado la banda sonido remite a la propaganda oficial de los festejos que los medios masivos transmitieron donde “la familia argentina festeja pacíficamente”, mientras la banda imagen muestra largas colas de familiares de detenidos-desaparecidos frente a la Oficina Interamericana de DD.HH., cuya visita coincidió con el mundial de fútbol. La banda imagen y sonido vuelven a coincidir justamente en el momento en que un familiar da testimonio de la desaparición de sus allegados en la Iglesia de la Santa Cruz. Esa iglesia sirvió durante los primeros tiempos de la organización Madres de Plaza de Mayo como lugar de reunión. Allí se infiltró Alfredo Astiz, quien hizo posible el secuestro de 12 personas que pertenecían al grupo, entre ellas las religiosas francesas Alice Domon y Leonie Duquet, y la referente de Madres de Plaza de Mayo Azucena Villaflor.

50 Además de lo dicho, nótese que los inserts en el relato operan analógicamente como la visualización de “aquello obturado”,

al aeropuerto argentino el relato pone en relación otro tiempo y otro espacio de control militar: las listas negras del nazismo. Los planes sistemáticos de exterminio, la quema de libros (sea en Berlín o en Córdoba), la persecución ideológica de ayer y de hoy son homologados bajo la misma órbita de violencia e intolerancia. La tensa espera en la aduana, y el trámite "sin inconvenientes" desorientan a Bayer que, una vez en camino a la ciudad, trata de encontrar referencias espaciales conocidas preguntando al taxista que lo lleva: "¿Cambió mucho todo esto?". Si en un primer momento, la voz *off* del protagonista homologará los recorridos hacia y desde el aeropuerto, rápidamente aparecerán las pérdidas, las ausencias.

Bayer recorre la ciudad en trayectorias improvisadas desde una posición de espectador ambulante y suspicaz. Un extranjero en plena patria que no podrá votar, pero seguirá de cerca el devenir político de esos días previos a las elecciones explorando las calles en efervescencia: un espacio público que había sido vedado y ahora se "descongelaba". No es casual, como decíamos más arriba, que el intertexto principal con el que discuta la película sea el "Informe final..." donde durante casi 40 minutos se insiste en representar el espacio público entre 1973-1979 como un lugar desordenado, fracturado, penetrado por la agresión terrorista a través de bombas, destrucción física y violencia. En suma, un espacio en guerra, "sucio", desarticulado socialmente: "(...) en el *Documento final* las imágenes apelan a una memoria visual del espectador, no a un recuerdo concreto de acontecimientos concretos, sino a una *memoria de la violencia como hecho global*".⁵¹ Como respuesta a esas imágenes, *Cuarentena...* se encarga de mostrar una ciudad que impugna esa supuesta paz reestablecida a través de la *enunciación delinciente* del caminar-visual de Bayer, un exiliado-desexiliándose que historiza y politiza *espacios* y formas de grupalidad: si la así llamada "comunidad nacional" en el "Informe..." es representada sin organización política en tanto aglomeración anónima, urbana y de clase media; el relato filmico repondrá una imagen activa, organizada, festiva y plural de las masas movilizadas. Pero también, y no es menor, la banda de sonido subrayará la potencia desbordante de distintos sectores sociales que recorren la ciudad, se apropian de sus espacios y los habitan con graffitis, pintadas y afiches, manifestaciones, mitines callejeros, campañas en la vía pública, etc. Las voces, sonoridades y discursos diversos que se superponen caóticamente exhibiendo la presencia de la diferencia, evidencian la dificultad e incluso incapacidad del diálogo y el trabajo conjunto.⁵² Cuando el escritor "vuelve al barrio", a su casa materna, el film se encarga de subrayar que allí también la reconstrucción de lazos, experiencias, temporalidades y espacialidades se desarrolla con dificultad, en la simultánea conciencia de los cambios producidos en el entorno (físico, socio-cultural y humano) y en el propio exiliado, bajo una resignificación comparada.⁵³

las escenas de violencia represiva, los planes de exterminio, las órdenes de ejecución desde el poder político, y la actuación del poder militar "borrando cualquier vestigio".

- 51 Feld, *Op. Cit.*, pág. 261. En el "Informe..." la referencia al conflicto bélico "no convencional" es constante: allí el pasado violento en blanco y negro se contrapone con el presente de la enunciación que en colores, denota "orden, producción y progreso".
- 52 Esta dinámica de sonoridades heterogéneas se repite al final de la película durante los festejos por la victoria radical, donde se yuxtaponen los discursos televisivos y radiales, con imágenes de la redacción del diario "Clarín" y de las calles, finalizando con el sonido del bullicio masivo.
- 53 Es interesante que en esta secuencia la narración en *off* enfatice la dócil complicidad de los sectores civiles durante el régimen, la

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

Según Bayer cuenta en la película, en el exilio la narración y la experiencia de sí mismo semejan a un cuento fantástico: “cuanto más lejano es el país donde encontré refugio más fantástico es el cuento, y cuanto más repentino el desarraigo más irreal”. Si, como confiesa, la lengua, los rostros, los horarios, los espacios son ajenos, distantes, y de algún modo sólo permiten ser *observados*, el relato cinematográfico lo subraya con la utilización de largos planos fijos y panorámicas circulares o semicirculares, en la que el silencio y la detención de movimiento de cámara, exteriorizan aún más la relación con los objetos mostrados en la “lejana” Alemania Federal. Por el contrario, en Buenos Aires el relato subraya la “proximidad”, muestra los recorridos de Bayer en distintos medios de locomoción, siempre en marcha, visitando amigos, ámbitos familiares, frecuentando lugares que otrora fueron caros a su corazón. Esos viajes le permiten ir cartografiando no sólo un territorio físico sino también emocional, mnémico y vincular.⁵⁴

Ya muy cerca de los comicios, se muestra la “última ronda” de la organización Madres de Plaza de Mayo previa a las elecciones, donde Hebe de Bonafini exhorta a continuar la lucha en los albores de un nuevo período político “con fuerza y esperanza”, reclamando “aparición con vida”. Precisamente, la problemática de los desaparecidos, las muertes clandestinas, la oposición sepulto-insepulto, es re-semantizada en una escena íntima, casi silente, subjetiva, donde Bayer visita el Cementerio Alemán, recordando a sus allegados y al poeta alemán exiliado en Buenos Aires Paul Zech, cuyos escritos en Argentina siempre remitían y describían paisajes de su patria (haciendo presente, nuevamente, el motivo elíptico). Alter ego del narrador protagonista, Zech también remite a “los amigos que han muerto en el exilio”. En esta escena el relato cinematográfico muestra mayor distancia y reflexividad, con detenciones e incluso incorporando imágenes que no responden al relato en *off* de Bayer, mostrando parte de un barrio marginal y sus casas precarias. Aquí se evidencia el punto de vista liminal que explicamos más arriba: un punto de vista que no sólo revisa el pasado y el presente, sino que se

indiferencia y el silencio frente a la muerte, mientras en el exterior Bayer buscaba formas de intervención en escenarios públicos que aludían a la Argentina y su situación dictatorial.

54 Así llega y reivindica a la “Sociedad libertaria” (Sociedad amigos de la ciencia), compuesta por “viejos soñadores, amigos que no me negaron” donde “aprendí el sentido de la solidaridad”. Allí comparte un fragmento del libro que escribiera junto a Juan Gelman, “Exilio”. Precisamente, el extracto leído describe sus recorridos por otra ciudad herida por el militarismo y la violencia, Berlín, cuya cicatriz física y simbólica —el genocidio y el muro— la divide.

propone comprender las pervivencias de uno en otro, las rupturas y continuidades, y volver visibles los espacios invisibilizados por los discursos no sólo militares sino también progresistas que, desde el optimismo de la coyuntura eleccionaria, mapearon otros rostros y ámbitos.

Finalmente, señálese que incluso en Buenos Aires y durante los comicios, la identidad social-relacional de Bayer está marcada por la “cuarentena”—metáfora higienista en la que se expresa la necesidad de controlar a cierto individuo dañino que, homologado a un virus, hay que mantener sin contacto con el cuerpo social sano—. Ello se hace evidente en el momento en que el protagonista observa junto a sus ex-compañeros del diario *Clarín* los resultados parciales de la elección presidencial. Bayer pertenece a otro tiempo del diario y el país (incluso las viejas máquinas donde escribía han quedado obsoletas). Años después, recordando ese momento señaló: “Me arrastraba toda la nostalgia: quería ver esas paredes, esos escritorios, esos sonidos. Pero en el film se ve: todo fue decepción. Me recibió el vacío. Nadie se paró para el abrazo. Pasé como un forastero. Me quedé parado en el escritorio que había sido de Raúl González Tuñón. Se hallaba sentado allí alguien que escribía noticias de la Bolsa. Era suficiente para dar el adiós”.⁵⁵ Extranjero fuera y dentro de su patria, Bayer expresa un cambio de posición frente a su cultura de origen y una opción política y ética incómoda: en tanto sujeto delincuente, *rompe* su cuarentena —que es también una forma de prisión— y se mueve entre universos desiguales sin síntesis conciliadoras, asumiéndose disidencia peregrina, inquieta.

Epílogo

Cuarentena y delincuencia ¿no son dos caras de la misma moneda? ¿No es la “conciencia disidente” la que, acorralada, forzada al aislamiento o el desplazamiento continuo, resiste, insiste y responde con su movimiento transgresor? Sin edulcorar o menospreciar el alcance de la violencia y el terrorismo de Estado, el film ilumina las fisuras topográfico-discursivas del autoritarismo. Si la identidad “en cuarentena” de Bayer alude a la pretendida “buena salud de la sociedad” y sus formas de control sobre elementos peligrosos; el film repone las manifestaciones de oposición y ruptura de cierto “estado” impuesto de quietud. Si Goliat se empeña en des-figurar espacios en lugares, obturar recorridos en mapas, David se obstina en un andar peatonal microscópico “fuera de la Ley”.

La representación que el film hace de la figura del exiliado se liga a un movimiento transgresor, un andar peatonal delincuente que hace visible una *distancia*, un *limen* o *interregno* que desbarata todo “lugar asignado” y temporalidad lineal, para producir ensambles críticos de memoria espacial. En medio de una coyuntura confusa, “entre el terror y la fiesta”,⁵⁶ Bayer comienza su desexilio recorriendo la ciudad y su propio pasado sin adhesiones triunfalistas ni excesivamente optimistas; observando no sólo las rupturas históricas sino las continuidades en ciclos repetitivos y perversos. Ambulante, cauto,

55 Bayer, Osvaldo. “Introducción con nostalgias, flores y heridas” en Llanto Pablo *La Noble Ernestina*. Buenos Aires, Punto de Encuentro. 2008.

56 Así se titularon unas jornadas de reflexión sobre transición democrática en el Instituto Gino Germani a cargo del grupo de investigación dirigido por Ana Longoni en abril de 2013.

a veces incluso escéptico, evidencia el enorme trabajo *por-venir*: el diálogo, la deliberación, la política, ese juego de diferencias y disputas que la dictadura había desaparecido y que parecía reactivarse —no casualmente el film cierra dentro del Congreso de la Nación, mientras se observan los preparativos de reacondicionamiento del salón parlamentario—.

El retorno del exilio en 1983 es áspero, doloroso. Allí más que esperanza, hay vigilia; vigilia determinada por la conciencia del carácter *indeterminado* de ese nuevo orden-en común a crear: la democracia. Esa incertidumbre política se da a ver en el “azar” de la imagen documental. Casi cerrando la película, y en una larga escena, Bayer conversa sobre el futuro del país con el mozo del histórico bar porteño “Los 36 billares” el día después de las elecciones. El relato—más delincente que el propio Bayer— decide dejar en el mismo plano a un hombre que, muy cerca del protagonista, primero solo y después con un compañero, juega a los dados golpeando ruidosamente el vaso contra la mesa, sin reparar ni en la cámara ni en el historiador. ¿Qué pulsa en este microcosmos, en esa simultaneidad de acciones/omisiones? ¿La apertura de un nuevo juego con viejas y mal conocidas reglas? ¿La reactivación del círculo de victorias y derrotas? ¿La incapacidad de ver, oír y dialogar con el semejante? ¿Qué será (o que está siendo) la democracia? Hacia su construcción —y celebrando sus primeros 30 años de continuidad—, entre la esperanza y la vigilia, en el viaje del exilio se entrevé una cifra estratégica: creatividad refractaria, memorias contestatarias y disidencias transformadoras.

Agradecimientos

A la Dra. Graciela Sarti, la Dra. Paola Margullis y el Prof. Héctor Kohen, por sus valiosos y siempre oportunos comentarios, reflexiones e intercambios. A Carlos Echeverría y la Revista Cine Documental por facilitar las fotografías.

Referencias

Filmografía

Cuarentena, exilio y regreso (Carlos Echeverría, 1984)

86 minutos

Blanco y negro, color

Español y alemán

Bibliografía

Abellán, José Luis (1987). “El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas” en *Cuadernos Americanos Nueva Época*. Año I Vol. I N° I. Enero-Febrero 1987. UNAM México.

- Aguilar, Gonzalo (2012). "La historia más allá del cine (el documental argentino y el retorno de la democracia)" en *Archivos de la filmoteca* N° 70. Octubre 2012. Versión disponible: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/365>
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires, Colihue.
- Aprea, Gustavo (2012). "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión" en Aprea Gustavo (comp.) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorones, Universidad Nacional General Sarmiento.
- Bayer, Osvaldo (1983). "Entrevista con Osvaldo Soriano" en *Revista Humor* N° 103. Abril.
- _____ (1999). "Osvaldo Bayer. Todo es ausencia" en Boccanera, Jorge (ed.) *Tierra que anda. Los escritores en el exilio. Textos y testimonios*. Buenos Aires, Ameghino.
- _____ (2008). "Introducción con nostalgias, flores y heridas" en Llanto, Pablo *La Noble Ernestina*. Buenos Aires, Punto de Encuentro.
- _____ (2009). *Rebeldía y esperanza*. Buenos Aires, Editorial La Página.
- Benedetti, Mario (1985). *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires, Nueva Imagen.
- Campo, Javier (2011). "Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)" en *Una historia del cine político y social en Argentina. Vol. II 1969-2009*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- _____ (2012). "El cine documental argentino en el exilio" en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Colombi, Beatriz (2002). *Viajeros de fin de siglo. Literatura y desplazamientos desde América Latina*. Tesis. Facultad de Filosofía y Letras.
- De Certau, Michel (2007). "Andares por la ciudad. Mirones o caminantes" en *La invención de lo cotidiano I Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Echeverría, Carlos (2011). "Entrevista a Carlos Echeverría. Recorrido por su trayectoria documental" en *Revista Cine Documental* N° 3 2011. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/notas_01.html
- Fernandez Bravo, Álvaro (1999). *Literatura y frontera*. Buenos Aires, Sudamericana y Universidad de San Andrés.
- Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño (2003). "Introducción" en Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.) *Sujetos en tránsito, (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Alianza Editorial. Buenos Aires.
- Gago, Verónica (2012). *Controversia: una lengua del exilio*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- Gelman, Juan y Osvaldo Bayer (1984). *Exilio*. Buenos Aires, Legasa.
- Gómez, José y Eduardo Viola (1984). "Transición desde el autoritarismo y potencialidades de invención democrática en la Argentina de 1983" en Oscar Oszlak (ed.) *Proceso, crisis y transición democrática II*. Buenos Aires, Biblioteca Política Argentina 59 y CEAL.

- Güell, Pedro y Norbert Lechner (2006). "Construcción social de las memorias en la transición chilena" en Elizabeth Jelin y Susana Kaufman (eds.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (1985). "Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: una introducción a su estudio" en Elizabeth Jelin (comp.) *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth y Susana Kaufman (eds.) (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jensen, Silvina (2009). "Representaciones del exilio y de los exiliados en la historia argentina" en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 20 N° 1. Enero-Junio 2009. Tel Aviv.
- _____ (2010). *Los exiliados, la lucha por los derechos humanos durante la dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Kruger, Clara y Pablo Piedras (2012). "Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino" en *Archivos de la filmoteca N° 70*. Octubre 2012. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/364>
- Lesgart, Cecilia (2003). *Usos de la transición a la democracia*. Rosario, Homo Sapiens.
- Macón, Cecilia (2006). "Ruptura como continuidad: la transición treinta años después" en Cecilia Macón (coord) *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976-2006)*. Buenos Aires, Lado Sur.
- Margullis, Paola (2011). "Una mirada en transición. Un análisis del film *Cuarentena. Exilio y regreso de Carlos Echeverría*" en *Revista PolHis. Boletín electrónico del programa Buenos Aires de Historia Política*. Año 4, N° 8. Segundo Semestre 2011.
- Masiello, Francine (1987). "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura" en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza y el Institute for the Study of Ideologies y Literatura University of Minnesota.
- Molfetta, Andrea (2011). "La representación que recupera el pasado. Modos del relato y de la enunciación en la memoria de la militancia y de la dictadura" en *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Novarro, Marcos y Vicente Palermo (2003). *Historia Argentina. La dictadura militar 1976-1983*. Buenos Aires, Paidós.
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Porzecanski, Teresa (2003). "Memoria/ distancia/extranjería" en Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.) *Sujetos en tránsito, (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Roniger, Luis (2007). "Antecedentes coloniales del exilio político y su proyección en el siglo XIX" en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 18 N° 2. Julio-Diciembre 2007. Tel Aviv.

- _____ (2009). "El exilio y su impacto en la reformulación de perspectivas identitarias, políticas e institucionales" en *Revista de Ciencias Sociales* N° 125 Universidad de Costa Rica. Editorial UCR.
- Roniger, Luis y Pablo Yanquelevich (2009). "Exilio y política en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos" en *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe. Exilio y política en América Latina* Vol. XX. N° 1 Enero Junio 2009. Tel Aviv.
- Sarlo, Beatriz (1987). "Política, ideología y figuración literaria" en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza y el Institute for the Study of Ideologies and Literatura University of Minnesota.
- Trigo, Abril (2003). *Memorias migrantes: testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Schwarzstein, Dora (2001). "Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones" en *Estudios migratorios latinoamericanos*. N° 48. Agosto 2001. Buenos Aires.