

Con un mar de por medio: Exilio, memoria y neoliberalismo en el cine de Adolfo

Aristarain ¹

Carla Grosman

Cine, exilio, memoria

La contribución del director argentino Adolfo Aristarain como sujeto histórico y autor en el proceso de memorización social propio de la post-dictadura del Cono Sur destaca, en particular, por su carácter precursor a la hora de introducir un nuevo sujeto del discurso: el hijo de la generación de argentinos exiliados en España. En dicho sistema, el autor se expresa narrativamente a través del relato del viaje del hijo en busca del padre, obteniendo con esta fórmula retórica la posibilidad de rescribir el discurso histórico. Junto a la valorización de este participante del debate, Aristarain propone un nuevo paradigma narrativo, que utiliza la historia de viaje del hijo en busca del padre como alegoría de los conflictos de referencialidad político-sociales producidos por la desaparición de la intelectualidad orgánica nacional. Por consiguiente, en la perspectiva de este director, el hijo es un agente crucial de la memoria porque, mientras lleva el fracaso del proyecto utópico paterno inscrito en el cuerpo, es además capaz de traducir y resignificar aquel ideal dentro de las coordenadas interpretativas de la realidad neoliberal. Sus películas, *Un lugar en el mundo* (1992), *Martín (Hache)* (1997), *Lugares comunes* (2002) y *Roma* (2004), todas ellas coproducidas con España, se presentan entonces como ensayos sobre una misma fórmula con los que el director consigue realizar una profunda autocrítica ético-generacional, que es, inevitablemente autobiográfica. Su

¹ En José Colmeiro (ed). (2015). *Encrucijadas globales, Redefinir España en el siglo XXI*.

Madrid: Iberoamericana, pp.231-256. ISBN: 9788484898795

importancia es, sin duda, también histórica pues, como en el caso del protagonista de *Roma*, Aristarain se exilió a Madrid en 1967 y volvió a Buenos Aires en 1974, dos años antes de que se instaurara la dictadura, y su trayectoria artística posterior se ha desarrollado en España. Asimismo, tanto su pasado personal como el de sus protagonistas adultos están política y afectivamente ligado a los movimientos contraculturales del Buenos Aires de la pre-dictadura. De esta manera, el presente post-dictatorial que Aristarain describe en sus películas es como su propio presente vital, un escenario en el cual aquellas utopías violentamente cercenadas por la represión militar reaparecen como espectros dolientes “en busca de un autor”.

En la primera década de la postdictadura argentina, la transmisión de la memoria del periodo represivo (1976-1983) se presentó como un conflicto irresoluble: ¿quién tiene la legitimidad para evocar ese pasado y construir con él la memoria colectiva del destrozado? La socióloga argentina Elizabeth Jelin describe este conflicto como un debate problemático entre fuerzas igualmente legítimas (48). De un lado, se encuentran los “militantes de la memoria”, las víctimas directas que creen tener el derecho exclusivo de transmitir la memoria del trauma represivo, aunque en ese momento no pueden ni quieren compartirla. Del otro lado, quedan los “agentes de la memoria”, quienes quieren y pueden compartirla, pero no tienen el derecho de transmitirla porque no fueron víctimas directas. Al cerrarse la primera década democrática, tal conflicto de autoridad solamente servía para bloquear las posibilidades de elaboración social de dicha experiencia, generando así, sin querer, la promoción del olvido pasivo impulsado por la agenda del discurso de la democracia neoliberal.

A la luz de estas circunstancias, propongo que la “aparición” política de la asociación “Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio” (HIJOS) en el escenario público argentino de 1995 agrega un factor determinante a esta discusión. En este nuevo contexto, las dos posiciones antes disociadas pueden integrarse ahora en la figura política del hijo de desaparecido: por un lado, esta figura tiene la legitimidad de la pérdida directa, como

las otras víctimas, y, por otro, se asume en la condición de ser parte de una nueva generación, que necesita reinterpretar la historia en sus propios términos y circunstancias.

A través de la actuación social de esta nueva figura política se vuelven a integrar las prácticas privadas del recuerdo a una pública (re)interpretación del pasado. A partir de aquí, este sujeto clave juega un doble papel en tanto testigo-víctima: el hijo es prueba viviente del estropicio social resultante de la llamada “guerra sucia” pero, a la vez, es mediador, traductor, transmisor y reconstructor del marco interpretativo de la memoria. Es decir, constituye un agente de la memorización social. En este sentido, su presencia aporta una extraordinaria fuerza emocional y moral. Estos dos valores sustentarán su reclamo de justicia por los crímenes cometidos por la dictadura militar, con el objetivo de asegurar el proceso de instauración de una política económica que, hasta fines de los años 90, conservará su hegemonía bajo la forma de democracia neoliberal.

Estas cualidades discursivas se extienden por empatía también a otros sujetos de la misma generación que, de un modo u otro, se identifican como socios históricamente afectados. Un grupo importante es el de los hijos de exiliados políticos, porque sus circunstancias vitales se vieron también afectadas por la represión que, en este caso, forzó a sus padres al exilio y, por tanto, en lo que respecta a su experiencia cotidiana, estos son parte de la generación joven directamente afectada.

Sobre este sujeto social formado por los hijos de exiliados políticos, es preciso destacar un nuevo desdoblamiento de roles en la dinámica constructora de la memoria. La primera es la ya mencionada: como hijo-víctima de la represión e hijo-comunicador de la experiencia traumática familiar que, al reconciliar los enfoques contrapuestos, obtiene una incuestionable legitimidad política. La segunda es particular al grupo de hijos de exiliados, por su constitución de sujeto híbrido nacido en Argentina y socializado en los países europeos o latinoamericanos de adopción porque con un manejo ambidiestro de los códigos culturales

de su país de origen y su país adoptado, el joven es capaz de favorecer la comprensión mutua. Dicha característica se resalta especialmente cuando utiliza esta condición intercultural para resignificar el proyecto utópico de sus padres más allá de los límites a los que aquel se había adscripto éticamente, es decir, sobrepasando la propuesta de emancipación geopolítica continental que habían defendido sus padres. Esta posición desdoblada es expresión de la identidad de sujetos formados en el exilio porque, al haber carecido de un contexto social en el cual circunscribir el proyecto paterno como parte de un ideal colectivo e histórico, el hijo de exiliado internaliza tal pensamiento como parte de una ética biopolítica. De esta manera, la perspectiva del ideal paterno inscripta en el cuerpo del hijo reaparecerá a través de medios y expresiones contemporáneas capaces de llevar aquella visión crítica de la realidad a un nivel global.

El hijo es, en este contexto, un brote nuevo de una generación desaparecida. Con esto me refiero no sólo a la cercana desaparición física de decenas de miles de argentinos, sino también a la atomización de la sociedad civil en su conjunto como resultado de la represión dictatorial. Porque, bajo la lente de esta nueva generación, no solamente carece de peso la palabra del adulto cómplice directo y la del adulto que, con su silencio, dio aval a los crímenes de lesa humanidad que se cometieron, sino que también se pone en cuestión la palabra del adulto disidente. En este sentido el proceso de legitimación del hijo como sujeto de la enunciación comienza con la crisis de autoridad de la anterior generación para dirigir el destino de los objetivos colectivos.

Se trata particularmente de la generación de artistas e intelectuales perseguidos, censurados y exiliados por la dictadura que fue forzada a ausentarse de las negociaciones de redefinición moral que tuvieron lugar antes y durante el proceso de redemocratización. En el caso de aquellos argentinos retornados, tales sujetos reciben un nuevo choque traumático cuando, una vez de vuelta en el país, se ven obligados a someterse al nuevo orden de

desencanto social impuesto por el mismo sistema económico que los había desterrado. Un sistema que, durante su exilio, se deshizo de sus conexiones económicas y tecnocráticas como razón de ser del “proceso de reorganización nacional”, y que, bajo el marco democrático neoliberal, aparece reconstituido como el único sistema posible. En estas circunstancias, el otrora intelectual orgánico llega a los años 90 con un espíritu quebrantado ya que vive condicionado por el trauma de su fracaso que lo desconecta de su presente y de la voluntad de encontrar salidas viables a las actuales formas de dominación. Es decir, se vuelve un “militante de la memoria”, porque carece de la capacidad para adaptar tal proyecto a las vicisitudes del presente.

Se percibe entonces un estado melancólico colectivo, signo de la pérdida de sentido del proyecto de vida social (de manera doble, como pérdida de significado y como pérdida de dirección). Este estado, además de explicar la parálisis en la participación social frente al *status quo*, característica de la primera mitad de los años 90, es también la génesis de un giro en la narración histórica, pues a partir de aquel momento la memoria puede ser contada desde una perspectiva biopolítica: a través de las marcas corporales que esa historia ha dejado en la experiencia concreta de los hijos que ahora reaccionan poniendo en cuestión la autoridad de los adultos. Socialmente esta crisis epistemológica alcanza la legitimidad de formas representativas, como la política, así como la legitimidad de los intelectuales orgánicos, los artistas y las voces públicas de cualquier otra índole.

De pioneros y peones

El presente ensayo intenta destacar el rol de los lenguajes simbólicos, y en especial el cinematográfico, en el proceso de introducción y reafirmación de este nuevo interlocutor del debate. Para explorarlo parto de observar un discurso bisagra, capaz de transitar de una a otra de las experiencias históricas antes mencionadas, y de una a otra perspectiva ontológica. Se

trata de la particular mirada del director argentino Adolfo Aristarain, a quien considero un pionero en la constitución de un sistema simbólico destinado a dar cuenta de ese complejo estado melancólico y de las relaciones entre sus actores.

Aristarain utiliza el relato de viaje del hijo en busca del padre como vehículo movilizador de un redescubrimiento identitario personal y colectivo. A través del modo alegórico, sus filmes recurren a la dinámica relacional de estos dos personajes, la cual involucra un complejo psicosocial en el que España (como “madre patria” y país de adopción de los exiliados políticos argentinos) y Argentina (como “patria” o lugar al cual estos exiliados pertenecen político-emocionalmente) se relacionan como par edípico. Tal complejo comienza con la tradición identitaria de los intelectuales latinoamericanos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, quienes se definían como inteligencia de un movimiento de recuperación de los recursos materiales y simbólicos latinoamericanos que el colonialismo español les había arrebatado.

Esta lucha por recuperar la madre tierra de las garras del poder imperial se extiende en estos sectores intelectuales más allá de finalizado el periodo colonial hasta las épocas postcoloniales y/o neocoloniales para denunciar el ultraje de la gran mayoría de la población de Latinoamérica acaecido tras la independencia de España y la construcción de los estados nacionales. Según este pensamiento utópico latinoamericanista, la denominada “Independencia Nacional” es, de hecho, el fetiche con el cual el proyecto elitista de estado nacional criollo-burgués mantuvo vigente la subordinación de tierras y poblaciones al sistema de dominio eurocéntrico. Aníbal Quijano llama a este modo de hegemonía “colonialidad del poder” (246) por tratarse de relaciones de poder que continúan colonizando ontológica y epistemológicamente al sujeto y las dinámicas sociales aunque se haya clausurado abiertamente su estatus administrativo-político en cuanto región colonial.

El Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y 70 se destaca como una de las manifestaciones simbólicas más representativas de esta epistemología de emancipación precisamente porque se propuso desvelar las estrategias estético-retóricas de legitimación del poder, adoptando para ello un nuevo sistema semiótico que respondiera a una identidad latinoamericana de base revolucionaria. A pesar de que este conjunto de obras intentara deconstruir el discurso hegemónico primeramente en la psicología “del oprimido”, lo contradictorio fue que estos autores asumieran la responsabilidad de hablar por el subalterno, lo cual explica el relativo fracaso del proyecto.

Sin la figura del hijo que se moviliza en busca del padre, sin esa renovación de fe en el proyecto paterno, sin el redescubrimiento identitario personal y colectivo que involucra su actividad como sujeto social y constructor de la historia, la memoria de esta utopía habría quedado clausurada en la anacrónica militancia de tutores desahuciados, quebrados, abatidos por un sistema que los puso en jaque. En este sentido, la relación que se establece entre padre, hijo y discurso utópico-revolucionario es un triángulo amoroso que se complica cuando se sitúa en la coyuntura de la vida exílica. El hijo ama el proyecto paterno en tanto idea, pero odia su ejecución porque su puesta en práctica lo desplazó al exilio, transformándolo en hijo de una generación desaparecida en un país que lo subalterniza. El padre admira que el hijo retome las riendas de su camino, pero odia que este elija llevar tales riendas por un rumbo propio. Y todo esto enmarcado en un sistema-mundo que a la larga ha conformado una dinámica de dominación del ser y del saber que sirve para cuestionar la capacidad de adaptación de los países dominados al mundo moderno. En este contexto, Aristarain intenta contar cómo se inserta en España un exiliado político que ha sido desterrado de su país subdesarrollado por las mismas lógicas subdesarrollantes que vienen imperando desde hace 500 años. Y más aún, ¿cuál es el lugar del hijo de esta generación de militantes exiliados en

tal encrucijada? Esta es la renovada dialéctica que la obra de Aristarain invita a explorar desde múltiples puntos de vista.

La obra cinematográfica como relato bisagra

Desde la perspectiva retórica se puede considerar el tratamiento narrativo de Aristarain como un relato bisagra porque parte de un esquema ya utilizado por autores tales como Fernando Solanas durante la primera década redemocrática para luego desarrollar un nuevo discurso diferente del que por entonces se gestaba. Para empezar me aproximo a la narrativa de Solanas por considerarla una referencia ineludible para la fórmula de Aristarain que aquí exploramos.

Si bien es cierto que Solanas, desde su actividad como miembro del grupo Cine Liberación de los años 60, ya enfatizaba la búsqueda de huellas del pasado, de las raíces del descalabro y de la identidad latinoamericana, es su trayectoria en la postdictadura lo que lo distingue entre sus otros compañeros de lucha como agente de la memoria activa. Uno de los trabajos más logrados, en tanto articulador de la historia del presente redemocrático con la del pasado dictatorial y pre-dictatorial, es la nostálgica trilogía que comienza en 1985 con *Tango/El exilio de Gardel*. Este film cuenta la vida de un grupo de artistas argentinos exiliados en París durante la dictadura militar. Aquí Solanas aborda la temática del viaje, explorando la experiencia del exilio donde se dispara la nostalgia por la patria en tanto espacio en el que se aloja la memoria de un proyecto filosófico-vital, el cual se asocia al Estado protector desaparecido violentamente. Con este viaje de tipo centrífugo, Solanas abre la puerta hacia una conversación sobre la nostalgia, y en este marco convoca a toda una serie de figuras tutelares de la cultura popular y de la literatura argentinas, evocadoras de un tiempo y un proyecto de país lejano y perdido. Aparecen así las figuras icónicas de Carlos Gardel, Armando Discépolo, Aníbal Troilo, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Macedonio

Fernández y Homero Manzi. También se evoca en este film *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, sumándose así a esa magistral exploración de la subjetividad del intelectual-artista exiliado que trazó Cortázar cuando —como el director y sus personajes— también vivía desterrado en París.

La segunda película de esta trilogía, *Sur* (1987), trata la experiencia del exilio interior durante los años de la dictadura militar mediante la narración del regreso de Florián, un prisionero político separado de su familia por el régimen represivo. Simultáneamente, este relato narra la historia de un pueblo que se rencuentra con su país tras la reinstauración de la democracia. Pero tal rencuentro (personal y colectivo) implica una elaboración del pasado y la aceptación de las ausencias. Con este film, Solanas propone una reunión con los fantasmas de los personajes de su anterior película épica peronista, *Los hijos de Fierro* (1972). Aunque sabemos que aquellos personajes, miembros de la resistencia obrera de entonces, se encuentran ahora desaparecidos o asesinados, en términos sociales lo que vamos a encontrar en este film es su espectro. Para dar cuenta de esta ambigüedad de presencia/ausencia, Solanas vuelve a desplegar los mismos escenarios de *Los hijos de Fierro* —las calles suburbanas, las mesas de café— pero ahora vacíos. El espacio que transita el personaje de Florián en *Sur* es, de este modo, metáfora de la permanencia de una memoria de lucha popular en medio del olvido pasivo que, por ese entonces, iba instituyendo la política de la redemocratización. Por esta razón *Sur* se presenta como una narración intratextual, en el sentido en que refiere un sistema simbólico común a la *obra* de Solanas, entendida esta como un texto histórico-renarrativo en el cual se van enlazando todos sus films. Así, el simbolismo de la película *Sur* trabaja en el terreno del inconsciente de la obra de Solanas e, intratextualmente, con el texto “generación y exilio”. Esta forma de interpretar, sirve también para pensar muchos proyectos artísticos, incluyendo la obra cinematográfica de Adolfo Aristarain.

Asimismo, en 1992 Solanas, con el tercer film de su trilogía, *El viaje*, y Aristarain, con *Un lugar en el mundo*, coinciden en promover un relato bisagra entre dos voces. La primera de ellas es expresión de la generación de artistas e intelectuales orgánicos, que en el periodo redemocrático se enfrentan a la ya mencionada crisis de autoridad. La segunda es la de un sujeto que, en tanto actor dramático, había pasado inadvertido en el lenguaje de la postdictadura: el hijo de la generación desaparecida². Ambos filmes proponen el anecdotario del viaje como satisfacción del deseo personal de ir en busca de un tiempo de plenitud perdido, simbolizado en la figura del padre ausente. Este padre ausente está alegorizando el proyecto social destruido, la generación de transformadores sociales desaparecidos, el estado paternalista desahuciado y las figuras tutelares deshonoradas. A este nivel de figura alegórica, el hijo que Solanas y Aristarain representan adopta las características del pueblo abandonado a su suerte. Por esta razón, en ambos relatos el hijo sale en busca de la figura paterna, que no encuentra de manera tangible más que alojada en su propia memoria³.

La obra de Aristarain puede considerarse un discurso bisagra, porque, si bien coincide con Solanas en esta búsqueda retórica de proyectarse en el hijo, Aristarain insiste en llevar dicha fórmula a un terreno más amplio, por lo cual el joven en la era post-dictatorial se constituye como *nuevo* sujeto constructor de la memoria. En este sentido, se puede decir que, en las narraciones de Aristarain sobre generación y exilio, el relato del hijo en busca del padre coloca a su protagonista como instrumento de comunicación, como traductor y como sujeto transmisor de experiencia, mientras que en la obra de Solanas los hijos son rehenes del

² Si bien en *La historia oficial* (Dir. Luis Puenzo, 1984) aparece el icono del hijo, el personaje de la niña “Gaby” es todavía un objeto de la acción, no su motor.

³ Es preciso aclarar que, pese a colocar al hijo como protagonista, se trata no obstante de una narración paternalista, pues recrea primordialmente la mirada de “los viejos sabios de la tribu,” no la de la voz del hijo como generación. Así, la consciente introducción que estos artistas hicieron de la figura del hijo del intelectual —para que les sirviera un poco de alter ego y un poco de su subalterno—, fue el último intento de esta generación por equilibrar la tensión creada por la crisis de representación del ideograma intelectual artista-pueblo.

presente pero no sus actores; el intelectual-artista es, para Solanas, quien tiene la última palabra. La misión poética del hijo en la obra de Aristarain es la de reunir las piezas desperdigadas tras la ruptura epistemológica provocada por el asentamiento neoliberal, destrozado que además se manifiesta en el evidente fracaso de las élites intelectuales que no pudieron o no supieron acompañar los procesos del cambio social. Esta es la autocrítica que Aristarain es capaz de hacerse y que Solana aún tiene pendiente.

Se debe entonces establecer que la re-narración histórica que ofrecen las películas de Aristarain prepara epistemológicamente la figura del hijo como voz con legitimidad ética y moral para, de allí en adelante, dirigirse por sí mismo a la sociedad que le adeuda. A nivel cinematográfico, lo que distingue a esta nueva dinámica es un relato enunciado puramente desde las identidades de la nueva generación, como relatos biográficos y no ya testimoniales de una condición socio-histórica.

Un lugar en el mundo

En *Un lugar en el mundo*, la alegoría de la colonialidad del poder se argumenta de un modo circular y sinecdóquico. Desde su austera narración, el film logra abordar todos los puntos sensibles que, mediante el barroquismo de *El viaje*, Solanas había intentado desvelar. Esta caracterización alegórica, como ejemplo de un todo más complejo, atraviesa el tratamiento del film de Aristarain de una manera integral: tanto en el título como la composición de personajes, la historia y la construcción espacio-temporal.

Una de sus características de circularidad más evidentes es la del tratamiento temporal. Este film está narrado como un relato en forma de flashback, estructura temporal que es justificada en un tiempo real: el del viaje de retorno en autobús que Ernesto (Mariano Ortega, y Fabián Vena en la voz en off) hace de Buenos Aires a San Javier, provincia de San Luis. Este movimiento centrípeto (de la alienante urbanización a la simplicidad del campo) es

también una introspectiva de la historia del personaje hacia el pasado personal, mediante el cual se revelará la condición histórica de la “colonialidad del poder”.

“Un lugar en el mundo” es un título que actúa como metáfora umbral de esta alegoría. En su carga semántica resuena la conocida discusión etimológica sobre la posibilidad de realización de la utopía en este mundo. ¿Es la utopía “un buen lugar” o “un no lugar” (en el mundo)? El hecho de que el director aluda a esta discusión en medio de la efervescencia neoliberal —momento en que los proyectos alternativos a la colonialidad del poder se daban por obsoletos— abre la posibilidad de reflexionar sobre la vigencia de la utopía en tanto poética, como construcción de gran fuerza performativa en donde se integran aspectos ético-estéticos, poético-políticos y/o retórico-simbólicos.

Al explorar esta idea del nombre del film como alusión utópica, resultan notables al menos tres referencias directas. La primera es la introducción en la narración del personaje del padre, Mario (Federico Luppi), cuyo proyecto cooperativo rural nos recuerda la experimentación de las comunidades utópicas europeas del siglo XIX, tales como los intentos del inglés Robert Owen o los falansterios del francés Charles Fourier⁴. En este sentido, el proyecto comunitario de Mario entraría en la categoría de lo que Marx denominó comunidades “socialistas utópicas”. Engels recuerda que Marx se refería a este tipo de comunidades socialistas como “utópicas” por ser proyectos inviables ya que tenían que negociar, interactuar y convivir con un mundo ferozmente capitalista. Fernando Aínsa describe a este tipo de comunidades con el apelativo de “pueblos isla”: “un pequeño

⁴ Robert Owen abogaba por la transformación de la sociedad en pequeñas colectividades locales sin el elaborado sistema de organización social en que vivía la Inglaterra de la Revolución industrial. Alrededor de 1825, Owen creó las comunidades de *New Lamark* en Escocia y luego *New Harmony* en los Estados Unidos; ambas colapsaron por la intrusión de intereses individualistas en los principios socialistas que las sostenían. Falansterios, o falanges, es cómo se denominaba a las comunidades desarrolladas por Fourier (de 1808 hasta 1840). Se fundaban en la idea de que cada individuo trabajaría de acuerdo con sus pasiones y no existiría un concepto abstracto y artificial de propiedad, privada o común. Como en el caso de las comunidades owenitas, el fracaso de estos falansterios, más allá de sus dificultades intrínsecas, se debió a su rápido crecimiento, que atrajo en poco tiempo a gran cantidad de personas poco preparadas y comprometidas.

escenario concentrado mirando siempre hacia la pequeña comunidad queriendo olvidar la vastedad circundante que hostiga y aísla” (180). Esta definición resuena en la comunidad de Mario en tanto proyecto –negociado entre los mismos miembros de la comunidad– que sucumbe en su propia reclusión, la cual anteriormente había garantizado su armonía.

Un lugar en el mundo exhibe un gran friso de prototipos idiosincráticos, políticos y religiosos, argentinos y españoles, cuyas perspectivas son recogidas por el hijo para conformar su identidad intercultural en tanto habitante de la era post-exílica y post-dictatorial. La secuencia de la cena entre amigos en la casa familiar del protagonista funciona como el dispositivo o marco diegético capaz de posibilitar que cada personaje relate la historia de su vida. En dicha escena comparten la mesa su padre (el idealista oweniano y patriarca de la comunidad), su madre (la doctora samaritana de origen judío) –ambos exiliados en España durante la represión militar y recientemente retornados al país–, la monja misionera española asociada a la teología de la liberación, y el técnico español representante del progreso científico. Este último personaje ha llegado al pueblo para hacer un trabajo de agrimensura y, aunque él personalmente no tenga ninguna intención de perjudicar a los miembros de la comunidad, los resultados de su estudio serán utilizados por la multinacional que lo contrató para la construcción de una presa hidroeléctrica, obra que provocaría la destrucción de la flora, la fauna y, por consiguiente, las formas de supervivencia de la comunidad local. El interés de la multinacional sobre estas tierras consigue influir en el hacendado de la localidad, que especula con la compra y venta de las tierras. Finalmente, los granjeros venden, su fuerza corporativa se desvanece, y el proyecto de independencia y autogestión muere.

La escena de la sobremesa desarrolla un estilo narrativo que podríamos denominar de simulación testimonial. De este modo, se conforma la memoria de un testimonio que Ernesto, escuchando y uniendo fragmentos, recupera de aquel mundo adulto que lo condiciona. Esta estrategia retórica de presentar al joven de la nueva generación como el que va a reconstruir

una memoria, a partir de los fragmentos testimoniales de la previa generación, da importancia a la labor de los hijos de desaparecidos y exiliados en tanto agentes de la memoria; esto porque en el proceso de reconstruir sus identidades personales, los hijos de los sujetos desaparecidos y exiliados ponen su cuerpo como evidencia de lo que se está dejando olvidar. Es decir que, mientras la elíptica narración redemocrática extirpa del relato histórico las causas y consecuencias de un pasado dictatorial, hay un cuerpo cuya historia no ha desaparecido y cuya una existencia desenmascara para siempre tal falacia discursiva. Esto es lo que ha contribuido considerablemente en los procesos de memorización social del Cono Sur, pues la nueva generación en general no entiende su identidad del modo planificado por las políticas de redemocratización que consolidaron una democracia neoliberal y amnésica. Es decir, como la de un habitante “huxleyano” que solo mira hacia el futuro tratando de olvidar las responsabilidades que llevaron a que ahora exista un prefijo añadido a la palabra democracia.

La segunda connotación del título de la película podría evocar una memoria colectiva sobre las expectativas emplazadas desde Europa sobre el Nuevo Mundo como espacio inagotable de posibilidades proyectado hacia el futuro. Sin embargo, el argumento del film escondería una respuesta a tal mito de la modernidad temprana justificadora de todos los colonialismos, pues se dispone a relatar cómo ese proyecto de progreso –en el film representado por los intereses corporativos españoles sobre las tierras de dicha comunidad agrícola–, amenaza la supervivencia del medio ambiente y sus formas de vida orgánicas. He aquí la complejidad de esta expresión, ya que con ella el film podría insinuarse como una romántica mirada eurocéntrica de Latinoamérica, para luego entregar un relato que desvela su posición de resistencia dentro de las dinámicas de la colonialidad del poder.

En este contexto, al igual que en la trilogía de Solanas, en *Un lugar en el mundo* el espacio se hace inseparable de la acción al adquirir un fuerte uso dramático, como metonimia

del proyecto de una generación desaparecida, lugar de resistencia epistémica y ejemplo físico de otra realidad que se veía como posible. Este aspecto le da al film su tono nostálgico por una ontología ética latinoamericana pues el padre, como exiliado en España que decide retornar, fue uno de los pocos sobrevivientes de un proyecto en crisis que la democracia neoliberal se encargó de liquidar. El San Javier rural, y no la metrópolis, es el espacio que su padre eligió para proyectarse ideológicamente. Allí este hombre se encontró vitalmente consigo mismo cuando se aunó a sus semejantes y a la armonía de la naturaleza. Sin embargo, frente a la sacudida neocapitalista, no pudo resistir defendiendo el proyecto de toda una generación desaparecida y por eso muere. Su defunción, por tanto, no es solo argumental, sino que tiene una transcendencia simbólica.

Por esta razón, el relato se estructura como la vuelta del hijo a aquel pueblo rural, a su “lugar en el mundo”, al espacio de plenitud perdido. En este sentido, aquello que el hijo visita es la *memoria* de una utopía, un pasado que albergaba la posibilidad de una realidad diferente a la que se dio en los hechos, y por ello se trata al final de una ucronía⁵. Narrativamente, esta concepción ucrónica de “un tiempo que pudo ser pero que no fue”, “un tiempo que no existe”, se resuelve con la vuelta del hijo a las ruinas de la comunidad de San Javier, porque estas albergan, en su memoria personal, los recuerdos de unos planteamiento utópicos que una vez fueron coherentes y completos en tanto deseos de un futuro mejor.

Y por último, como título, “Un lugar en el mundo” sugiere el resultado de un movimiento pendular entre dos polos, como síntesis entre una tesis y una antítesis, como *topos* que resume una dialéctica teleológica en suspenso. Este lugar en el mundo se define

⁵ La ucronía especula sobre realidades alternativas ficticias en las cuales los hechos se han desarrollado de diferente forma a cómo los conocemos. El término, compuesto del griego ou (“no”) y cronos (“tiempo”), por lo que su significado etimológico sería “el tiempo que no existe” fue acuñado por el filósofo francés Charles Renouvier (XIX) en su obra *Uchronie. L'utopie dans l'Histoire*, en la que explica que, así como la utopía es lo que no existe en ningún lugar, ucronía es lo que no existe en ningún tiempo. Es por ello una palabra elaborada en referencia a la utopía de Thomas More.

como el punto de tensión en la dicotomía vital del exiliado pues a pesar de haber encontrado ese espacio como refugio, ontológicamente hablando, el exiliado siempre será un exiliado. Y es en ese espacio de tensión entre España y Argentina que crece Ernesto: España es el país que albergó a su familia exiliada por la persecución política, allí nació, y allí se refugió emocionalmente con su madre después de la muerte de su padre. En este sentido, España es para este núcleo familiar, una memoria feliz. Pero, al mismo tiempo, en la película como en la realidad de los años noventa, serán compañías españolas, las que aprovechándose de la situación de debilidad social resultante del desmoronamiento del Estado protector, inicien proyectos de explotación económicos en la Argentina.⁶ Tal derrumbe vivido por el país en esos años y retratado en el film que analizamos, a su vez es consecuencia del violento asentamiento del proyecto neoliberal que encarnaron estas corporaciones. En *Un lugar en el mundo*, fue la inercia de las acciones de la compañía de servicio eléctrico la que desemboca en el fracaso de la cooperativa agrícola de Mario, cuya decepción provoca su muerte. Y es aquí donde resuena la idea de Aínsa de ser un pueblo isla que subsiste y sucumbe a causa de su propia reclusión, de su inherente exterioridad al sistema capitalista. Esto no significa que haya en el hijo resignación o rebeldía, pero sí que en este estadio existe nuevamente conciencia histórico-política.

Martín (Hache)

En el siguiente film de Arístarain, *Martín (Hache)* (1997), se observa un tratamiento igualmente metatextual con respecto al título, que en este caso se liga íntimamente con la

⁶ Entre los años 1989 y 1999, las empresas provenientes de España adquirieron creciente importancia en la economía mundial, en particular en la provisión de servicios de utilidad pública en los mercados latinoamericanos del sector servicios, especialmente en telecomunicaciones, energía y banca. Esta situación se vio favorecida por la creciente liberalización de las economías latinoamericanas que a través de la privatización de las empresas estatales proveedoras de servicios básicos y de utilidad pública, y gracias a la debilidad de los marcos legales regulatorios que permiten altos retornos de la inversión, ofrecían un escenario ideal para la inversión extranjera. (Patricio Rozas Balbontín, “La inversión europea en la industria energética de América Latina”)

dialéctica intergeneracional antes descrita entre la voz del padre (intelectual-artista exiliado), y la de su hijo (un poco su sombra, un poco su verdugo). En esta película, los padres de Martín hijo (llamado H) que vivían exiliados en España se separan. Al llegar la democracia, la madre regresa con el hijo a la Argentina y el padre permanece en España. El hijo experimenta el sentimiento de abandono de su padre y cae en una depresión. Después de una accidental sobredosis, el padre lo invita a vivir con él en España. Allí, Martín (padre) es un conocido director de cine y ha triunfado como artista, pero en su camino al éxito ha perdido contacto con sus ideales y el motivo mismo de su exilio. Se dedica ahora al cine comercial y su vida está totalmente asimilada a la lógica del mercado que impera en aquel país. Al llegar a Madrid, su hijo, quien sí recuerda las razones de su exilio, se convierte en su crítico más feroz. Después de unos meses, tras la desilusión moral que le ofrece su figura paterna, el hijo decide regresar a Argentina para colaborar en los procesos de reconstrucción social. Nuevamente, España aparece a la vez como el país de abrigo y país corruptor del destino familiar.

De esta película es importante destacar la declaración explícita que hace Martín H a su padre cuando finalmente decide volver a Argentina, pues se trata de una voz generacional. Tal declaración queda grabada en una cámara de video y entregada a su padre por ese medio audiovisual. Con este recurso Aristarain ha tocado el centro del conflicto al menos en dos aspectos. El primero, tal como hemos visto con anterioridad, es el de una generación desilusionada del rol de sus padres y decidida a re-narrar la historia en términos propios. Con el recurso de estar mirando a la cámara para este video-mensaje, el joven se coloca frente a frente no solamente de cara a su padre, sino a todos los intelectuales y artistas asimilados al sistema hegemónico, o “quebrados” por este. En este sentido, tal video-mensaje adquiere un valor exógeno al del relato en particular y se podría decir que todo el film ha sido una preparación para escuchar este mensaje. Por eso, Aristarain construye la alocución del hijo

como una sorpresa para Martín padre, así como para el espectador. Con ello se intenta sacudir la conciencia del espectador que, al estar demasiado acostumbrado a respetar, sin criticar, la palabra de los intelectuales, se ha dejado seducir por el carismático personaje del padre. Con su alocución frente a la cámara, Martín H logra quebrar este sortilegio. Su voz honesta e inocente revela lo que está corrupto en el padre y en los espectadores adultos, y con crítica ferocidad declara que, en realidad, el emperador está desnudo.

El segundo aspecto se relaciona directamente con la labor del cineasta latinoamericano pues Martín padre, en tanto director exiliado, habría formado parte de las vanguardias artísticas del Nuevo Cine Latinoamericano y habría defendido sus principios como fueron presentados en sus manifiestos críticos: disparar la cámara como un fusil frente al colonialismo, como lo planteaban Pino Solanas y Octavio Getino; documentar la crudeza de la explotación capitalista sin eufemismos, como convocaba Fernando Birri; y expresarse desde una estética de violencia como reflejo del hambre del tercer mundo para demandar la atención del poder neocolonial, como propuso Glauber Rocha. Ese es, seguramente, el Martín padre que recuerda Martín H, el cineasta dispuesto a asumir una estética de la pobreza como estrategia éticamente consecuente con la injusticia y el hambre que pretendía denunciar, como lo pensaba Julio García Espinoza. En contraste, al llegar a Madrid este hijo encuentra a un padre rendido a los pies del sistema económico que los exilió y que ahora se aprovecha de su creatividad para vender falsos sueños; de ahí que el hijo se apodere de su medio de expresión.

En este sentido, resulta significativo que el hijo no le diga a su padre directamente lo que piensa, ni se lo escriba, sino que lo filme, ya que el efecto retórico de este acto de apropiación simbólica hecha por el hijo es arrollador. Esta instancia que coloca a Martín padre como receptor del video-mensaje del hijo revela el momento preciso en el cual

Aristarain (y su alter ego, Martín padre) le reconoce a la nueva generación no solo el derecho, sino también la responsabilidad de continuar la saga. Este es un “acto simbólico” (Jameson) pues tal arrebato de la voz artística del padre, tal apropiación del derecho a la palabra que tenía su padre en tanto intelectual se refiere a la actitud que la generación joven adopta frente a la precedente. Es decir, esta es una forma simbólica de matar al padre, de destruir su rol de héroe romántico, salvador de la humanidad, y de utilizar las armas que a él le ha robado para recrearse a sí mismo. Esto es, como un sujeto entero cuyo vocablo no es eco de nadie y cuyo nombre se escribe sin “H”.

Lugares comunes

Este mismo esquema vuelve a formularse en *Lugares comunes* (2002), pero ahora de una manera inversa. Los padres exiliados no olvidan sus ideales y regresan a la Argentina, a pesar de saber que deberán enfrentarse al sistema de una democracia burguesa que no les hace espacio. Su hijo, en cambio, se queda en España, asimilado a la vida socioeconómica de aquel país. A pesar de ser un buen escritor, el joven decide ganarse la vida trabajando como publicista. En este film España es nuevamente, en su relación con los personajes, a la vez país protector y país que reclama y “corrompe” a un miembro de la familia. Dicha situación es más trágica que la anterior, pues el personaje que se queda en la tierra de adopción es el hijo y, con él, el futuro aporte al cambio social de su país de origen que debiera haber emprendido para dar continuidad al proyecto paterno o, al menos, al proyecto tal como el padre lo tenía delineado.

En *Lugares comunes* Aristarain elabora una conversación con su película de 1992. Ya desde su propio título, el director evocará la similitud de espacios histórico-filosóficos con su film *Un lugar en el mundo*. Desde la perspectiva del conjunto de su obra cinematográfica, se puede decir que Aristarain va perfilando al personaje de Fernando (Federico Luppi) de

manera intratextual. Fernando es un profesor de literatura que es retirado de su oficio bajo excusas de nuevos reglamentos, pero cuyo retiro tiene más que ver con su abierta posición crítica que amenazaba el sistema de favoritismo y mediocridad imperante. También aquí Aristarain visita el sentimiento melancólico de *Un lugar* para describir a su protagonista, recreando así a Fernando como una versión posible de Mario (*Un lugar*). Es decir, como el último de una estirpe de pensadores que eran además actores del cambio social.

Fernando y Mario son así posibilidades de un mismo sujeto o tipo cultural, el intelectual orgánico que aún en la postdictadura encuentra límites para insertarse en esta función y que, después de ver este ideal frustrado, se recluye hacia las periferias para llevar a cabo un proyecto de carácter utópico. Así, en *Lugares* hay también un intento de recrear una nueva vida fuera de la ciudad, el retorno a la naturaleza, y la búsqueda de un templo-refugio entre las montañas y el arroyo de un pueblo rural del interior del país donde aún sea posible vivir bajo tres ideales ilustrados revolucionarios que Fernando no desea dejar caducar: libertad, igualdad y fraternidad. Una de las claves está precisamente en el nombre que Fernando le ha dado a su pequeña granja: “1879”.

Al igual que en *Un lugar en el mundo*, *Lugares comunes* se estructura como una serie de conversaciones intimistas que permitirán desplegar tipologías de sujetos de la contemporaneidad sociopolítica. Como en aquel film de 1992, también en *Lugares comunes* el personaje principal trata de eliminar jerarquías sociales y de trabajar codo a codo con el campesino local. Una marca distintiva de esta película de 2002 es que lleva el tema de vivir en la resistencia política a la edad de la vejez. En esta propuesta ya no se intenta aconsejar o juzgar al hijo por sus decisiones, ni tampoco representarlo. Más bien la narrativa se estructura como una confesión en el lecho de muerte, una auto-reconciliación con las ideas, con la moral, con la ética y las elecciones de vida de la generación de los intelectuales orgánicos que, más allá de su buena voluntad, debieron admitir ser física y temporalmente finitos.

El hijo tiene aquí la responsabilidad de adaptar aquel legado a un mundo marcado por la lógica neoliberal, la cual domina las conciencias y los deseos. El hijo llega al hospital cuando el padre acaba de morir, y conociendo su última voluntad, se da cuenta que el cambio ahora depende de él. De este modo, el final de *Lugares comunes* señala una de las transiciones más frecuentes en la dialéctica intergeneracional: la muerte del proyecto de emancipación geopolítica liderada por el intelectual orgánico portavoz del pueblo. Pero intuyo que el director propone que, aun en esta coyuntura decepcionante, el hijo puede ser un transformador o traductor del proyecto hacia otros espacios de redefinición de derechos sociales. El hijo es publicista, lo cual abre una nueva pregunta si se leen los roles de cada personaje como arquetipo social dentro de la obra de Aristarain: ¿qué tipo de trabajo de concienciación social hacia la descentralización de un pensamiento y una economía estructurada en términos de centro y periferia puede llevar a cabo alguien que maneja el código técnico y retórico del poder global?

Roma

En *Roma* (2004) Aristarain cuenta la vida de otro exiliado político argentino en España, cuyo desarraigo lo ha paralizado y le ha impedido retornar.⁷ Joaquín (José Sacristán) ha triunfado como escritor en España y hasta ha asimilado el acento madrileño, pero sus memorias de un país en crisis no lo dejan disfrutar del presente. Por eso, al final de su vida ha decidido escribir su autobiografía. A pesar de que este personaje tiene dos hijas, la relación intergeneracional que el director describe es la de Joaquín con su joven editor, quien funciona

⁷ “Roma” es el nombre de la madre del protagonista. El nombre del personaje de la Madre y de su tío son relevantes al film pues dan cuenta de la postura política en la que se forma valorativamente el protagonista. La madre se llama “Roma” pues ese era la ciudad de origen del abuelo inmigrante de Joaquín: un italiano anarquista que llamo a su hijo “Ateo” para no dejar dudas de su afiliación ideológica. Un film acerca de los conflictos morales y mnémicos enfrentados por un autor al escribir su autobiografía, encuentra en el título “Roma” la complejidad semántica y simbólica necesaria para hablar del traspaso intergeneracional e interterritorial de la ideología.

simbólicamente como hijo. De este modo, y mientras trabajan en la edición del libro, las memorias de Joaquín irán permeando al personaje del joven editor. La clave de esta identificación está en que tanto el personaje del editor como el de Joaquín durante su juventud están representados en el film por el mismo actor (Juan Diego Botto). Este es un interesante recurso para ejemplificar cómo se introyecta la historia de aquel proyecto político en la experiencia corporal de la nueva generación, estrategia utilizada por Carlos Saura (*Cría cuervos*, 1979) y también por Claude Lelouch (*Les uns et les autres*, 1981). Se trata por ello de un rescate histórico abordado en *Roma* de una manera literal, ya que el trabajo del joven es reescribir en la computadora las palabras escritas en el manuscrito de Joaquín, es decir, adaptar aquellas ideas al lenguaje del presente. Al final del film, Joaquín deja al joven al cuidado de su casa, le regala sus libros y se marcha. Esta es una forma de metaforizar el traspaso de la experiencia, la memoria y la “antorcha” de la acción social.

En este último film Aristarain ha logrado ampliar la perspectiva de esta relación padre-hijo en múltiples sentidos. Primero, porque ya no es un trato estrictamente familiar, sino de una generación a la siguiente; segundo, porque se refiere a un traspaso de la memoria de un miembro de un proyecto intercontinental latinoamericano a un sujeto español; y tercero, por el tránsito de una época histórica dominada por la dinámica de la guerra fría a la era global. A partir de esta experiencia el joven español, previamente ignorante de la realidad de su entorno, adquiere una conciencia social para mirar críticamente las injusticias de su propio país y para transformarse, desde su labor de periodista, en un agente de cambios.

El rol del joven periodista va más allá de meramente editar el libro que el escritor tiene pendiente. Su labor es además asegurarse de que Joaquín termine su compromiso con el lector, que logre transmitir su experiencia, que destrabe el pasado traumático y consiga “hacer el duelo” a partir de la concreción del objeto-libro. El rol del joven en este film es entonces terapéutico, pues ha logrado ofrecerse como escucha activa para que Joaquín cuente

su propia historia y, por tanto, se ha convertido en un agente fundamental en el proceso de memorización. Como tal, su lugar simbólico en la narración intergeneracional y exílica es sobretodo simbólico porque, de esta manera, Aristarain parece anticipar el comienzo de una joven rebelión española; aquella que desde mayo del 2011 ha dado muestras de movilización social por medio de acciones sociales de resistencia, como los movimientos de “indignados” contra el mercantilismo neoliberal o las plataformas contra los desahucios.

A modo de cierre

El esquema similar de dinámicas familiares, intergeneracionales e interculturales vistas en el presente ensayo como los signos intratextuales de la obra de Aristarain constituye prácticamente una misma propuesta, con ligeras revisiones y variantes. ¿Cuáles son esas consistencias simbólicas y cómo se interrelacionan en su obra? Y ¿cuál es la función retórica de tales relaciones simbólicas en el texto de generación y exilio al que se adhiere Aristarain? Una de estas semejanzas reside en la elección de unos mismos actores para distintos roles que interactúan dentro de la dinámica intergeneracional en diferentes películas. El valor retórico de estas recurrencias requiere una doble consideración. Un primer aspecto es que tal estrategia nos fuerza a disociar al actor de su personaje, reforzando así su valor intratextual en tanto arquetipo. De este modo, los personajes establecen conexiones entre sí independientemente de los actores que los representan. El segundo aspecto que cabe destacar referido a la recurrencia actoral en esta dinámica de disociación actor-personaje es el campo semántico, que se crea por fuera de cada película en relación al actor. Tal espacio está conformado por al menos dos circunstancias importantes: el hecho de que estos actores cumplan una función activa en los discursos de izquierda y los movimientos progresistas, dentro y fuera de la industria cinematográfica, así como la realidad de que estos actores son personas cuya relación con la represión militar en Argentina y la condición exílica en España

resulta fundacional para su propia historia personal. A modo de ejemplo, Federico Luppi⁸ es el padre en tres películas: en *Un Lugar* es Mario, es Martín en *Martín H* y es Fernando en *Lugares Comunes*. Juan Diego Botto⁹ es Martín H en la película del mismo nombre, y tanto el joven periodista Manuel Cueto como el Joaquín joven en *Roma*. Lo mismo sucede con Cecilia Roth¹⁰, quien representa a la mujer de Luppi en dos películas: en *Un Lugar* es Ana y en *Martín H* es Alicia. Igualmente, el actor español José Sacristán también tiene continuidad actoral en dos films: en *Un Lugar* es Hans y en *Roma* es Joaquín adulto.

De este modo, podemos decir que a lo largo de su carrera, actores como Luppi, Roth, y Botto han puesto su cuerpo como metáfora en la obra de Arístarain, tanto con su trayectoria anterior a estas películas como con sus posteriores apariciones que condicionan ulteriores lecturas de dicha obra. Estos actores encarnan con recurrencia ciertas tipologías que luego se interrelacionan simbólicamente desde cada film conformando, en esta relación intratextual, el

⁸ La vinculación de Federico Luppi con la represión argentina es el haber sido víctima de la censura profesional. Su nombre figuraba, junto al de otros artistas y periodistas, en las “listas negras” confeccionadas por la dictadura militar, donde muchos conocidos actores culturales eran considerados peligrosos por el régimen. La vida de este actor está marcada por la represión, por lo cual decide exiliarse también en España, donde posteriormente desarrollará una gran parte de su carrera profesional.

⁹ Juan Diego Botto es el actor que representa al cuasi huérfano “Martín H” y al joven brillante y vacío que en *Roma* va descubriendo el pasado de Joaquín, y en ese proceso entiende su condición de actor social del presente. Así Botto no está tan lejos de sus personajes. Hijo de un actor y activista argentino desaparecido, a los cuatro años Botto tuvo que exiliarse con su familia para escapar del régimen militar, y vivió toda su infancia y parte de su adolescencia exiliado en España. Regresa a los 15 años para buscar rastros de su padre, a conocer su mundo y su familia. Botto es, por ello, el actor ideal para representar a “Martín H”. Su rol en *Roma* también le concierne de un modo personal, pues le permite representar la vida de quienes habían sido los contemporáneos y compañeros de lucha de su padre. Gracias al rodaje de *Roma*, Botto comienza un trabajo personal de investigación activa sobre el destino final de su padre. Este actor, hijo de un activista desaparecido, es en la España del siglo XXI un activista de izquierda, un escritor comprometido, un portavoz mediático que apoya los procesos de memorización social de la dictadura franquista, así como los de la dictadura argentina y otras dictaduras latinoamericanas.

¹⁰ Cecilia Roth es hija de una familia judía argentina, objeto de las hostilidades del régimen militar, por lo que huyen a España, donde Cecilia reinicia su carrera cinematográfica. Su historia personal está así atravesada por los vaivenes del exilio. Su adhesión a las nacientes políticas de inclusión, de justicia y de igualdad de derechos se refleja en su consecuente criterio a la hora de elegir películas que la comprometen con un pensamiento progresista y de izquierda. En este sentido, además de haber trabajado con Arístarain en el grupo de películas sobre generación y exilio, Roth encarna a la jueza judía que atiende el caso de corrupción judicial en *Cenizas del Paraíso* (1997) de Marcelo Piñeyro, y continúa focalizada en personajes cuyas historias se vinculan al problema de la generación y el exilio. Así, en 1999, Roth protagoniza el film de Pedro Almodóvar *Todo sobre mi madre*, donde representa la relación entre una actriz exiliada en Madrid y su hijo, el cual desea conocer su pasado; y por otra parte, en *Vidas Privadas* (2001) de Fito Páez, Roth personifica a la mujer decepcionada que después de su secuestro, violación y tortura, y de la simultánea desaparición de su marido, de manos de la dictadura, se exilia en España, volviendo solamente para despedir a su padre en su lecho de muerte.

inconsciente político de la obra del autor. Son metáfora en el texto porque, desde su condición de sujetos históricos atravesados por la misma problemática de generación y exilio, son exponentes reales del discurso que también representan. En esta disociación de personajes y actores se basa, a mi entender, la epistemología de Aristarain. Esto es debido a que se nutre simultáneamente de hechos de lo real-histórico y de las historias personales de sus actores para dar cuerpo a personajes que conversan con aquellos arquetipos que existen en el inconsciente colectivo de una sociedad azotada por el trauma (el desaparecido, el militante, el exiliado, el hijo de exiliados, el censurado). La obra de Aristarain adquiere así de este sistema simbólico un alto grado de verdad y una clara influencia en las reescrituras históricas que dependen de los procesos de memorización social del periodo inmediato pasado. Hasta aquí llega Aristarain para conversar, desde el inconsciente de su obra, con las contingencias de un presente post-dictatorial, donde el hijo, como generación, es el verdadero protagonista.

En resumen, Aristarain parece haber explorado a fondo sus responsabilidades como intelectual-artista marcado por el exilio en España y el retorno a Argentina, no solo no omitiendo sino que enfatizando sus conflictos y contradicciones. Resulta especialmente digno de señalar su reflexión sobre sus propios compromisos para con la nueva generación en el proceso de construcción de la memoria colectiva. De alguna manera sus películas también ofrecen una reflexión sobre su propia inmersión dentro de la mecánica del neoliberalismo en la era global, y las condiciones de producción cinematográfica dentro de una dinámica transatlántica que refleja la colonialidad del poder económico¹¹. La posición bisagra de la obra de Aristarain revela la voluntad del autor de conciliar un encuentro intergeneracional e

¹¹ Es importante destacar que todos sus filmes fueron co-producidos con España, en un régimen de coproducción asimétrico, por lo que su mirada crítica sobre la relación de aquel país en las dinámicas de la colonialidad del poder quizás tenga un ángulo adicional.

intercontinental asumiendo así el exilio como el motor de una memoria colectiva que trafica historias, nostalgias y deseos de padres a hijos, y de uno al otro lado del mar.

Bibliografía citada

- Aínsa, Fernando. (1977). *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila.
- Aristarain, Adolfo. (1992). *Un lugar en el mundo*. Argentina-Uruguay: Adolfo Aristarain.
- Aristarain, Adolfo. (1997). *Martín (Hache)*. Argentina-España: Alta film.
- Aristarain, Adolfo. (2002). *Lugares comunes*. Argentina-España: Trasmundo Films.
- Aristarain, Adolfo. (2004). *Roma*. Argentina- España: Telesea Producciones Cinematográficas
- Birri, Fernando. (1967). “Cine y subdesarrollo”. *Cine Cubano* 64 (Mayo/Junio) pp. 13-21
- Engels, Frederick. (1970). “Socialism: Utopian and Scientific”. *Marx/Engels Selected Works*. Vol. 3. Moscú: Progress. 95-151.
- García Espinoza, Julio. (1970). “Por un cine imperfecto”. *Hablemos de cine* 55-56: 37-42.
- Jameson, Fredric. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Palmer, Kent D. (2002). “Intratextuality: Exploring the Unconscious of the Text”. <http://dialog.net:85/homepage/Lx01a14.pdf>, en *academia.edu*. June, 21st, pp. 1-36.
- Quijano, Aníbal. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Caracas: CLACSO, pp. 246-276.
- Renouvier, Charles. (1876). *Uchronie. L'utopie dans l'Histoire: Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait puêtre*. París: Bureu de la Critique Philosophique.
- ROCHA, Glauber.(1982). “An Esthetic of Hunger”. *Brazilian Cinema*. Eds. Randal JOHNSON y Robert STAM. Austin: U of Texas P, 68-71.
- Rozas Belbotín, Patricio. (2001). *La inversión europea en la industria energética de América Latina*. Santiago de Chile, CEPAL: Serie Seminarios y Conferencias, #10, junio.
- Solanas, Fernando y Octavio GETINO. *Hacia un tercer cine*. La Habana: Tricontinental OSPAAAL, 1969.