

Los acontecimientos traumáticos y los miedos del exilio en el cine argentino de mediados de los años '80

The traumatic events and fears of the exile in the Argentine cinema of middle 80's

Paula Rodríguez Marino

Professora de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. E-mail: prmarino@uolsinetics.com.ar

Resumen

Este artículo analiza la representación de los miedos y experiencias traumáticas sobre el exilio en el cine argentino de mediados de los años '80 a través de dos filmes: *El amor es una mujer gorda* (1987) de Alejandro Agresti y *Las veredas de Saturno* (1986) de Hugo Santiago. Utilizaremos estos dos filmes para diferenciar entre miedo y angustia [angst], así como para proponer al cine y a los filmes de ficción como escenarios de las memorias sociales que permiten construir formas narrativas específicas para relatar la represión estatal y la violencia política en el pasado reciente de la Argentina.

Palabras clave: miedos- exilios- memorias sociales- acontecimientos traumáticos- cine.

Introducción

Las referencias al miedo y las marcas de las experiencias traumáticas en la sociedad argentina están presentes en la mayor parte de los filmes sobre el periodo dictatorial, su política represiva y sus consecuencias. En *El amor es una mujer gorda* y en *Las veredas de Saturno* esos rastros de la experiencia traumática y de los miedos se combinan con la experiencia del exilio. Además, se trata de realizaciones de dos directores que residieron en el exterior. Sus partidas no fueron forzadas, como las de los exiliados políticos pero son dos filmografías en las que, con temas y estéticas distantes, hacen de la vida en los márgenes y del exilio una preocupación orientadora.

Los filmes, zonas del espacio cultural público en los que se inscriben algunas huellas discursivas del pasado y constituirán, también, son zonas de emergencia que marcan nuevos sentidos de esos discursos públicos, colaborando, de esta manera, en el trabajo de encuadramiento (Ibidem) de las narraciones sobre el pasado.

A partir de allí podemos preguntarnos cómo en *El amor es una mujer gorda* y *Las veredas de Saturno* se representan miedos y experiencias traumáticas sobre el exilio como consecuencia de acontecimientos de

extrema violencia política. Nos interrogaremos cómo las narraciones del pasado se vinculan con el miedo, el terror y la angustia en los filmes. Estos aspectos serán considerados desde la perspectiva de Daney en la medida en que el cine hay algo que pertenece al pasado pero que sin embargo no ha pasado (Daney, op.cit.: 160)¹.

Cine argentino, miedo y memoria

En el cine argentino posterior a la transición democrática el miedo fue uno de los motivos en varios de los filmes sobre el pasado dictatorial y sobre el terrorismo de Estado. Una de las características del espacio cultural de la transición fue el "recalentamiento memorialista" sobre las consecuencias de la última dictadura militar (1976-1983). Así, encontramos una profusión de filmes sobre estos temas como, por ejemplo, *Tangos. El exilio de Gardel* (1986) y *Sur* (1988) de Fernando Solanas, *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul*² (1987) de Jorge Coscia y Guillermo Saura, *Boda Secreta* (1988) de Alejandro Agresti y *Los días de junio* (1985) de Alberto Fisherman, entre otros. *La historia oficial* (1985) y *Los chicos de la guerra* (1984) deben considerarse como exponentes de las narrativas fetichizadas sobre la memoria social del terrorismo de estado y sus consecuencias, que evita las referencias a los conflictos profundos. Esos

¹ Estas consideraciones sobre el cine pueden coincidir con las de Ricoeur (1999) y Jelin (2002) sobre los trabajos de la memoria y los eventos traumáticos.

² Ver Rodríguez Marino, P. "Cine y novela. Apuntes para la construcción del exilio en la transición democrática". *Revista Letras*. Facultad de Filosofía e Letras. Universidad Federal de Paraná, n° 61, junho-dezembro de 2003. Trabajo integrado al Proyecto Ubacyt (2001-2002) "Cultura, Medios y Dictadura: memorias en conflicto" dirigido por Mirta Varela.

filmes deshacen los rastros del involucramiento de amplios sectores sociales con la dictadura y sus prácticas de represión y eliminación de los oponentes políticos. *La historia oficial* (1985) fue uno de los filmes argentinos que tuvo mayor difusión fuera de la Argentina, apoyado por la política del INCAA para "reinsertar a la Argentina en el mundo" y difundir la posición del gobierno Alfonsín sobre los Derechos Humanos. Las políticas estatales, aunque no serán abordadas en este trabajo también forman parte de los trabajos de encuadramiento (Pollak, 1989) de la memoria social.

El amor es una mujer gorda (1987) de Alejandro Agresti y *Las veredas de Saturno* (1986) de Hugo Santiago forma parte de un grupo descatalogado de filmes del cine argentino que huyen de las interpretaciones complacientes sobre el pasado dictatorial y sobre las prácticas del terrorismo de estado. Los filmes de Agresti y de Hugo Santiago, pertenecen a ese periodo de explosión de las representaciones sobre la dictadura y sus consecuencias en el espacio cultural, que incluyó al cine, a la literatura, a la prensa masiva y a las revistas culturales. Al mismo tiempo son dos filmes sobre que el exilio que fue uno de los temas privilegiados entre esas representaciones en el espacio cultural argentino entre 1982 y 1987. Esta visibilidad pública del exilio durante este período tuvo algunas características específicas: las interpretaciones del exilio argentino lo vinculaban a otras consecuencias del terrorismo de estado y la prácticas represivas dictatoriales como la detención ilegal, la desaparición forzada de personas, la apropiación ilegal de niños, la prisión política y la tortura. Sin embargo, la inclusión del exilio argentino como exilio político conservó hasta hoy cierta ambigüedad en relación a otras consecuencias del terrorismo estatal. Los dos filmes que analizaremos, exploran esas contradicciones entre las visiones de los exiliados, la de quienes permanecieron en el país y los sentidos del exilio político o como decisión individual. Esta variante, que se diferencia de interpretaciones maniqueas del exilio y de los exiliados, no continuó en el cine actual como una

lectura sostenida en el tiempo. Otros filmes posteriores, por ejemplo, *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain (1993) mantienen la concepción más legitimada del exilio como decisión individual y, al mismo tiempo, por razones políticas, que en los filmes de este tipo se vuelven difusas. El filme más reciente *Vidas paralelas* (2002) del rockero Adolfo "Fito" Páez retoma la relación entre exilio y desaparición, asociándolo a la apropiación ilegal de niños.

Sobre Hugo Santiago y Alejandro Agresti

En primer lugar, haremos algunas referencias a las filmografías de Hugo Santiago y de Alejandro Agresti, su relación con la Argentina, sus temas recurrentes y su inscripción fuera de las corrientes del cine argentino.

Hugo Santiago, cuyo nombre es Hugo Muchnik, dejó la Argentina a fines de los años '60 y ha vivido en Francia desde entonces. Su filmografía, de clara influencia borgeana, no ha tenido éxito masivo en la Argentina. Santiago ha sido definido cineasta de lo oculto y del secreto y que ofrecen un tratamiento visual reintegra la complejidad a lo real. Un cineasta de los márgenes que crea a partir de los planos y del encuadro lo que no podía ser visto (Oubiña, 2002) que responde a una tradición cinematográfica distante de la de Agresti, aquella que conecta el cine con la literatura como ejercicio de escritura, con la música como concepción del tiempo, y hasta con el teatro como disposición de un espacio opaco. Hugo Santiago no pertenece a la generación del "nuevo cine argentino" de los años '60, por ejemplo, David José Kohon o Manuel Antín³. En todo caso, comparte la sensibilidad de una época y de un modelo de producir y de pensar durante los años '60 en la Argentina. Si acaso



³ La relación entre cine y literatura es una de las marcas más reconocidas en ese "nuevo cine argentino" de los años '60, conocido como también "la generación del '60". Entre sus preocupaciones temáticas se destacan el enfrentamiento generacional y la masificación de la vida urbana. Muchos de esos se caracterizan por un tratamiento intimista y retrospectivo, así como por la influencia del psicoanálisis. De todas formas, el cine de la "generación del '60" tampoco conforma un movimiento, sino de un conjunto de filmes heterogéneos reconocidos como tales en virtud del contraste con las producciones más comerciales de los grandes estudios de los años '50.

“Consideramos que ese “nuevo cine argentino” de los años ‘90 ha sido, sólo en parte, una renovación del cine argentino. La caracterización del nuevo cine es dudosa concebida por fuera de las formas de financiamiento. Debemos reconocer que muchos de esos filmes han tenido apoyo estatal del Instituto Argentino de Cinematografía (INCAA) y financiamiento externo (podemos nombrar los siguientes: *Hubert Bals Fund* de Holanda, la organización que realiza el Festival *Sundance* de Estados Unidos, apoyos del organizadores o por contactos en el Festival de Cine de Rotterdam, en el New York Film Festival y productoras de multimedios argentinas, por ejemplo, Cuatro Cabezas, entre otros). Tomar como inicio del nuevo cine argentino de los años ‘90 al filme colectivo *Historias Breves* (1995), estrenado en los circuitos de exhibición comercial con apoyo del INCAA, supone un acuerdo con la interpretación de la recuperación de la industria cinematográfica argentina debido a la dudosa aplicación de la nueva ley del cine y al aumento de los espectadores en los estrenos nacionales. Seguimos aquí otra interpretación. Cf. Rodríguez Marino, P. “Narraciones del pasado: entre el documental y el testimonio. A propósito de *Los rubios* y de *Papá Iván*”, VII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación (ALAIIC), La Plata, 11 al 16 de octubre de 2004, CD-ROM.

⁵ Son los dos directores de cine argentino con mayor éxito comercial y de distribución. Lucrecia Martel dirigió *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2003) y Adrián Caetano realizó, por ejemplo, *Un oso rojo* (2002) y *Bolivia* (1998/2001). Adrián Caetano y Bruno Stagnaro dirigieron *Pizza, birra y faso* estrenado en 1998 y que se transformó en el estereotipo del nuevo cine argentino de los años ‘90. Si de establecer filiaciones se tratase, *La ciénaga* debe más a *La casa del ángel* (1957) de Torre de Nilsson que al cine argentino de los años ‘80, así como *Bolivia* de Adrián Caetano es más próximo a la obra de Lucas Demare, *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril o de *Prisioneros de la tierra* (1939) Mario Soffici. Cf. Rodríguez Marino,

tiempo, y hasta con el teatro como disposición de un espacio opaco. Hugo Santiago no pertenece a la generación del “nuevo cine argentino” de los años ‘60, por ejemplo, David José Kohon o Manuel Antfín³. En todo caso, comparte la sensibilidad de una época y de un modelo de producir y de pensar durante los años ‘60 en la Argentina. Si acaso Hugo Santiago ha influido en los cineastas más jóvenes, en las producciones del supuesto “nuevo cine argentino”, lo ha hecho a partir del tratamiento de la imagen siempre en consonancia con la historia que se narra y con el tema. El primer filme de Hugo Santiago *Invasión* (1969) demuestra estas preocupaciones, así como la visión del director sobre la historia argentina, la tragedia. Las alegorías de la historia argentina están presentes en su filmografía, por ejemplo en *El juego del poder* (*Écoute voir...*) de 1979, filmada en Francia con guión del escritor argentino Juan José Saer y de Jorge Semprún. En la filmografía de Santiago la relación entre música, literatura, filosofía y cine está en todas sus obras y lo llevan también a ocuparse tanto en de Maurice Blanchot, en el documental del mismo nombre, como, más recientemente, de Maria Bethânia en *Maria Bethânia do Brasil* (2001). El filme más reciente de Santiago volviendo la mirada hacia América Latina, intenta descubrir la estética la cantante y también la de la nordeste brasileño en un viaje entre París, San Salvador de Bahía y Santo Amaro. El filme indaga la relación conflictiva de Bethânia con su país, de amor-odio, semejante a la del propio director de cine. Nuevamente, la situación en los márgenes. La influencia del cine de Hugo Santiago en el mal llamado “nuevo cine argentino” de los años ‘90 no es directa ni fácil de ubicar, como puede serlo la de Agresti, pero podemos aventurar que Santiago es un referente para los nuevos directores de cine entre los numerosos ejemplos del “cine de autor” en la Argentina para los jóvenes formados en escuelas o en algunas universidades como (Albertina Carri, Lucrecia Martel) o con los filmes *Ilusión*

de movimiento de Héctor Molina o *La libertad* de Lisandro Alonso. Aquello que comparten estos jóvenes directores con Hugo Santiago puede resumirse, a grandes rasgos, en: la mostración de la ciudad (en especial la de Buenos Aires) transformada en personaje y motivo de los filmes; la influencia de la *Nouvelle Vague* y del *Free Cinema*, la exposición de las convenciones del montaje transparente propias del cine clásico de Hollywood y en general, del cine comercial. También, comparten cierta preocupación – con el “nuevo cine argentino” de la generación del ‘60 – la presencia de los jóvenes de clases medias urbanas ganados por el astío o por la falta de oportunidades. Aclaramos, no obstante, que no es éste el motivo más frecuente en la obra de Santiago sino en la de otros directores que son sólo son contemporáneos con él como David José Kohon o Manuel Antfín. Otra diferencia notable entre la filmografía de Santiago y la de éstos jóvenes es la ausencia de los vínculos con la literatura, la única excepción puede ser Martín Rejtman (realizador de *Rapado* y *Siliva Prieto*), antecedente para el cine de la generación de Martel o de Caetano.

Alejandro Agresti deja la Argentina a finales de la década de 1980 y se instala en Holanda, país que prestó asistencia económica a su filme posterior *Boda Secreta* y también a *El amor es una mujer gorda*. Holanda junto con Francia son dos de los países europeos que más colaboraron en la producciones de directores jóvenes del llamado “nuevo cine argentino” de los años ‘90⁴. El cine de Alejandro Agresti, es una referencia para los directores de la nueva generación, como por ejemplo Lucrecia Martel (*La ciénaga*) y Adrián Caetano (*Bolivia*)⁵, aunque se distancian de la filmografía y la estética de Agresti. A partir del estreno en 1996 de *El acto* en cuestión, que marca el regreso de Agresti a la Argentina, la crítica cinematográfica lo convierte en una de las promesas jóvenes del cine nacional. No se trata de un integrante del llamado “nuevo cine” de los años ‘90, definida confusamente por su pertenencia generacional mientras que

Paula Rodrigues Marino. Los acontecimientos traumáticos y los miedos del exilio en el cine argentino de mediados de los años ‘80. *Comunicação e Informação*, V 8, nº 1: pág 74 - 83 - jan/jun. 2005.

Agresti es la de la generación anterior. Agresti, en todo caso, forma parte de lo que la crítica cinematográfica constituyó como renovación del cine argentino a partir de mediados de esa década, junto con otros directores generacionalmente cercanos como Martín Rejtman o Raúl Perrone. Así como los nuevos documentalistas de los años '90 pueden estar más cerca – estética y temáticamente – de Perrone o de Solanas, quiénes se dedican a la ficción lo están de Rejtman o de Torre Nilsson antes que de Agresti.

Luego de estas breves referencias, nos introduciremos en el tema que nos ocupa, intentaremos definir las nociones de miedo y de angustia para luego ahondar en las representaciones en *El amor es una mujer gorda* y *Las veredas de Saturno*. Luego, especificaremos la concepción de memoria que utilizaremos y su relación con el cine. Finalmente, trataremos las representaciones del miedo y de los acontecimientos traumáticos en estos filmes sobre el exilio.

Miedo y terror

Desde el Psicoanálisis, Freud (1984^a [1917]: 360) señala que concibe al miedo {Furcht} como aquello que «dirige la atención a un objeto» y que se diferenciaría de la angustia {Angst} por estar referida a un estado y no caracterizarse por la presencia de un objeto. Si suponemos que el miedo puede aparecer ligado a la presencia de un peligro en general externo, Freud precisa que hay sensaciones de provocadas por el peligro que no contienen un «apronte angustiado» (Freud, op. cit.: 359) o «señal de angustia»⁶ y que en este caso se trataría del terror {Schreck}. «Así, podría decirse que el hombre se protege del horror mediante la angustia» (Ibidem).

Los miedos remiten a un escenario a un objeto y a la posibilidad de decidir sobre las estrategias a adoptar frente a un peligro - por ejemplo, la huida o la defensa. El miedo, el terror y la angustia, según Freud, pueden diferenciarse según el tipo de relación que establecen

con el peligro (1984^b [1920]: 12). Así, la angustia involucra a un estado de expectativa frente a un peligro, lo que permitiría cierta preparación frente al peligro aunque éste sea desconocido mientras que el miedo requiere necesariamente la presencia del objeto que provoca este sentimiento (Ibidem). Lo distintivo del terror sería, entonces, la falta de preparación ante el peligro, la sorpresa (Freud, op. cit.: 13). Así no existiría en el terror un «apronte de angustia», una señal frente al peligro (Freud, op. cit.: 31; 33).

Esta ausencia de una protección anticipatoria se reconoce también en la vivencia del evento o experiencia traumática (Freud, 1984^b [1920]: 29; 31). La violencia y la masividad del acontecimiento traumático pueden producir una ausencia o incapacidad de responder de forma adecuada (Kaufman, 1998: 5). Lo traumático remite de todas formas a aquello que no puede ser inscripto, que queda fuera del orden simbólico, en el lenguaje, para ello Van Alphen utiliza la noción de “experiencia fallida” {‘failed experience’} (1999: 25-6) que imposibilita la narración como constitutiva de la experiencia. La magnitud de la experiencia traumática provocaría sensaciones de inermidad, desamparo y pérdida de significaciones y de explicaciones de lo ocurrido (Kaufman, 1998: 6). Si el evento traumático no ha podido ser plenamente reintegrado al orden simbólico⁷, está alejado del trabajo de recuerdo y se aproxima, en algunos casos, a la “compulsión de repetición” (Freud 1986^a [1914]). En cambio, “el trabajo de duelo es el precio a pagar por el trabajo de recuerdo” (Ricoeur, 1999: 36) Suponemos que “la literatura, las artes y muchas otras disciplinas tratan de narrar, de buscar sentidos y de transmitir lo traumático” (Kaufman, op. cit.: 2).

Esas sensaciones de inermidad y desamparo pueden remitirnos al estado de terror que se vincula a las neurosis traumáticas debido a que uno de los rasgos que, por ejemplo, permiten reconocerlas es que “el centro de gravedad de la causación parece situarse

P. “Cine argentino reciente y migrantes de países limítrofes. Esos otros que somos nosotros. Fronteras, alteridad y nación en *Bolivia, La ciénaga, Once, Herencia* y “*Vida y Obra*””, informe de investigación, ANPYCT-SECYT, 2003-4. Martel y Caetano participaron del filme colectivo *Historias Breves* que es reconocido como el hito del “nuevo cine argentino” de los años '90. Algunos de los principios que agrupan a los filmes producidos y estrenados durante la década de '90 son: el rechazo por la sobreactuación concebida como un rasgo prototípico del cine argentino, los intentos por estructurar narrativas no lineales, la autorreferencialidad de los filmes, las estrategias estéticas que revelan una concepción ascética y despojada de la imagen y una declarada preferencia por la autogestión de los proyectos audiovisuales. Algunos autores (Peña, 2003) señalaron las semejanzas del nuevo cine argentino de los años '90 con el cine argentino de los años '60, a partir de: sus formas de financiamiento (poco reconocimiento estatal y por lo tanto, producción independiente de sus filmes), los temas (centramiento en temas urbanos y en la decadencia de las clases medias), la modalidad principal de difusión (la circulación de los filmes sobre todo en festivales frente a la imposibilidad de competir con producciones más comerciales de los grandes estudios). Cf. PEÑA, Fernando Martín (2003): (org.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Malba.

⁶ Nos referimos a elaboraciones sobre la “señal de angustia” en textos posteriores como “Inhibición, síntoma y angustia”. FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XX, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^c [1926]: 71-164.

⁷ Van Alphen resalta que los acontecimientos traumáticos pueden devenir en “incapacidad semiótica” de representar y narrar lo ocurrido de acuerdo al orden discursivo o simbólico que requiere toda experiencia (1999: 27)

en el factor de la sorpresa, en el terror” (Freud, 1984^b[1920]: 12).

Angustia y horror también, a primera vista, aparecen vinculados a la sensación de “lo ominoso”. Freud (1986^b [1914]) resalta que lo ominoso aparece inicialmente vinculado a la estética y que pertenece al orden de lo terrorífico, «de lo que excita angustia y horror». Freud (op.cit..) afirma que lo ominoso provoca desasosiego y «horror angustioso» (223) y en los relatos ficcionales el resultado del efecto ominoso «no sería el esclarecimiento del lector sino la perplejidad total» (234). Entonces «se teme un efecto ominoso cuando se borran los límites entre la fantasía y la realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que había sido tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado (...) Lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo» (244).

Memoria y cine

La ficción y el arte funcionan como mediaciones simbólicas en los mecanismos de recuerdo, se debe a la necesidad de operar algún tipo de cierre aunque sea parcial (Jelin, 1995: 142). Los filmes, en tanto que mediaciones simbólicas, tienen dos dimensiones que permiten localizar memorias en conflicto: zonas de inscripción de los discursos sobre el pasado socialmente aceptados y legitimados y zonas de emergencia de aquello que ha sido negado, olvidado y ocluido.

Es plausible diferenciar entre memoria narrativa por oposición al trauma (Bal, 1999: viii) porque no habría allí recuerdo sin más bien reminiscencia, es decir dificultades de integración en el orden simbólico, la falta de producción de un relato coherente y unificado. Así el concepto de “memoria traumática”- según Bal- podría ser una contradicción los eventos traumáticos permanecen presentes para los sujetos y pueden resistirse a la integración o conservan una vividez especial y pueden no llegar a ser narrativo (*Ibidem*).

Los filmes permiten representar lo traumático e intergrarlo en la narrativa fílmica, aquello que es del orden de la reminiscencia se incorpora al registro de lo simbólico⁸. Tanto los trabajos de la memoria como las experiencias traumáticas pueden ser representados en el cine a través del lenguaje fílmico: el tipo de montaje o la composición de las escenas. Las vivencias traumáticas se escenificarían, por ejemplo, por medio de las repeticiones de algunas tomas gracias al trabajo de montaje (Bal, op.cit.: x). En *El amor es una mujer gorda* y *Las veredas de Saturno* podríamos encontrar soluciones narrativas de representación de eventos no totalmente integrados a una narrativa lineal como sucede con lo traumático.

El cine sería un agente en el «trabajo de encuadramiento» (Pollak, 1989) y de transmisión de memorias sociales⁹ y un escenario en la representación de los miedos, eventos socialmente traumáticos y temores. No suponemos que el cine en sí mismo sea plausible de provocar miedos así como no suponemos que las memorias sean generadas en función de los soportes mediáticos. Tampoco la narración de miedos o la reintegración simbólica de experiencias traumáticas supondría la dotación o reintegración plena de sentido.

En el caso del cine, *institución* en el trabajo de encuadramiento, estaríamos frente a un tipo de narración sobre el pasado que colaboraría en la producción y el reconocimiento de sucesos del pasado y así formarían parte de aquello que posteriormente puede ser designado como memoria narrativa en la medida en que se trata de una producción social de sentido sobre el pasado, que es producida para ser reconocida y compartida junto con otros que pueden reconocerse en ella o rechazarla (Bal, op.cit.: X). En este sentido, los filmes eventos traumáticos y transformarían a los eventos traumáticos en transmisibles a otros más alejados de esas experiencias y por contraste lo traumático permite redefinir qué se entendería por memoria narrativa (*Ibidem*).

Miedo y cine

⁸ Esa sería una de las posibilidades de la representación cinematográfica y considerando siempre que en la representación de la imagen «No es la imitación la que define a la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo ‘real’, lo ‘verosímil’ y la ‘copia’ seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su mirada a un horizonte” (Barthes, 1996: 93).

⁹ Si los productos culturales antes que memorias constituirían vehículos de esas memoria supondremos que estas producciones funcionan como encuadradores de la memoria y proporcionan un espacio para representación y presentación de narraciones sobre el pasado.

¹⁰ Delumeau, J. *El miedo en Occidente (Siglos XIV-VIII)*. Madrid: Taurus: 1989: 33 se refiere a los «miedos particulares» o «miedos nombrados» que crearían un ‘clima de miedo’ y que a lo largo de la historia occidental se habrían creado para nombrar la ‘angustia’. No pretendemos clasificar distintos tipos de miedos sino señalar que esos miedos aparecen como máscaras que los ligan al temor la inestabilidad política y sus vivencias.

Si pretendiésemos trazar a grandes rasgos los principales miedos de los cuales dan cuenta *El amor es una mujer gorda* y *Las veredas de Saturno* deberíamos pensar que se trata del miedo al retorno de los militares a la escena política en el primer filme y a la violencia política en el segundo caso¹⁰. En este sentido, se trata de miedos a que vuelvan ocurrir situaciones ya vividas. A estos miedos se agregarán el miedo al rechazo y a la persecución que puede devenir en tortura. Estos miedos que aparecen como los motivos que en los filmes organizan parte de la estructura del relato también se articulan con otras sensaciones o efectos como el terror y con las experiencias traumáticas que abordaremos más adelante.

El amor es una mujer gorda y *Las veredas de Saturno* a través de la figuración del exilio¹¹ representan y permiten transmitir lo traumático que han conllevado las situaciones de extrema violencia política vividas en la Argentina a partir de la década de '70. Estos filmes y, el cine en general, no sólo podrían representar algunos lo traumático sino también algunos de los miedos implicados en situaciones de extrema violencia política. Creemos que el arte, y uno impuro como el cine (Daney, 1998) proporciona un espacio para expresar y abjurar miedos y temores y colaboraría en dotar de sentido de las narraciones de experiencias traumáticas (Van Alphen, 1999).

Lo traumático -como aquellas situaciones que resultan en lo ominoso, o bien en situaciones de terror- se vinculará de diferente manera con el trabajo de duelo. Si el duelo en términos freudianos puede ser identificado con la "reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc." (Freud, 1979 [1917]: 241) podríamos afirmar que algunos de los elementos representados en *Las veredas de Saturno* y en *El amor es una mujer gorda* son la experiencia traumática y las dificultades o el retraso en el trabajo de duelo en una situación de catástrofe social. Ese

trabajo de duelo por la pérdida de la patria, del sentimiento de seguridad y de los ideales nacionales o políticos está inacabado y en los filmes se insistiría en la renuencia a aceptar que el "examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más y de él emana ahora una exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto" (Freud, *op.cit.*: 242).

El miedo y el deseo frente al regreso al país o su posibilidad serían característicos del exilio como proceso. El deseo de reencontrarse con aquello que se dejó en el país de origen y encontrarlo intacto así como el miedo a ser rechazado nuevamente y a enfrentar los cambios en el país de origen sería lo característico de la identidad del exiliado. Estos temores y deseos son los que han primado en el tratamiento del exilio en el cine argentino producido y estrenado en la década de los '80, caracterizándolo tanto a las llamados filmes comerciales como a los independientes, de los cuales *El amor es una mujer gorda* y *Las veredas de Saturno* son dos exponentes.

Los vínculos entre miedo, memoria y cine serán desarrollados a continuación, diferenciando situaciones de miedo, angustia, terror y experiencias traumáticas. En buena parte de los casos, nos referimos a experiencias ligadas al proceso del exilio.

Trauma, exilio y miedo

La representación cinematográfica¹² de las experiencias traumáticas estructura el relato en *Las veredas de Saturno* y en *El amor es una mujer gorda*. En ambos filmes las reminiscencias del pasado en el presente - las sensaciones de desamparo y de inseguridad merced a la violencia política en la Argentina durante la dictadura militar- mantienen presente el temor por la reiteración de las experiencias vividas. La "renegación" (Klein, 1985) de algunos aspectos la violencia política en la Argentina los mantiene en equilibrio lúbil y al pasado de la Argentina en el presente. Estos filmes ponen en escena las sensaciones de inseguridad y desamparo que desde

¹¹ Se trata de la figuración como estrategia que expone la ruptura con la ilusión representacional (Sarlo, 1987) y por esta razón permitiría representar lo traumático de los acontecimientos. La figuración sería una construcción a partir de la figura, que establece relaciones simbólicas y que articula posiciones discursivas. Ver RICHARD, N. *Residuos y metáforas; ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998 y RICHARD, N. "Sobre Brunch". [on line] Disponible en: www.griffero.cl/critica.html/#brunch2

¹² La representación cinematográfica no es un reflejo o réplica de lo real sin una transformación o transposición, más bien, de carácter simbólico. La representación de formas anteriores de representar un motivo social determinado y estará sujeta a las posibilidades de un soporte mediático o de un lenguaje específico. Cf. AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1995: 170-3. En la representación de la imagen «No es la imitación la que define a la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo 'real', lo 'verosímil' y la 'copia' seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su mirada a un horizonte" (Barthes, *op.cit.*: 93).

¹³ A pesar de las dificultades que puedan provocar las utilidades de señalamientos y nociones elaborados desde el Psicoanálisis para el abordaje de relatos ficcionales esta vía permitiría dar cuenta de algunos aspectos de los procesos de subjetivación dentro del film y de cómo la escenificación de situaciones traumáticas tiene como soporte al nivel de los personajes. A éste se articula la estructura narrativa y el tipo de montaje utilizado. Esta estrategia fílmica común a *El amor es una mujer gorda* y a *Las veredas de Saturno* puede no ser común a otros filmes que representan la identidad del exiliado y el proceso del exilio, podríamos mencionar por ejemplo:

Made in Argentina de Juan José Lusid (Argentina, 1988). *El amor es una mujer gorda* y *Las veredas de Saturno* es el tipo de cine que inspira en la afirmación de Daney: "El cine no es una técnica de exposición de las imágenes: es el arte de mostrar. Y mostrar es un gesto, un gesto que obliga a ver, a mirar" (1998: 81) mientras que otros filmes sobre el exilio estrenados durante el período de transición democrática como *Made in Argentina*, *Revancha de un amigo* de Santiago Oves (1987) o *Bajo otro sol* de Francisco D' Intino (1988) expresan la ausencia de la mostración, «Sin ese gesto, solo existen imágenes fabricadas.» (*Ibidem*).

¹⁴ Aquilea es el país ficticio que Hugo Santiago inventó para hablar de la Argentina, a pesar de que los fragmentos de noticieros que se ven el filme mientras los personajes asisten un noticiero francés sean imágenes de archivo de la dictadura argentina. El país ni siquiera puede nombrarse, no con su propio nombre.

¹⁵ El acontecimiento rememorado aparece en forma narrativa y es la forma en la que los sujetos construyen sentidos del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable. La memoria involucra huecos, algunos silencios necesarios, o bien estratégicos, olvidos algunos 'necesarios' o 'evasivos', otros profundos o 'definitivos' y fracturas (Jelin, 2002: 17; 27; 29; 31). Podríamos decir que, mientras la rememoración aparece en el plano de lo simbólico, la reminiscencia lo hace en el del imaginario (Vallejo, *op. cit.*: 12).

¹⁶ Es posible que, en este sentido, el exiliado aparezca como figura que reemplaza a otras formas de alteridad y nos reenviaría al miedo a lo distinto, a lo tomado por extraño y que podríamos remitir al miedo al forastero al que se refiere Delumeau, J. *El miedo en Occidente (Siglos XIV-VIII)*. Madrid: Taurus: 1989: 72. Creemos, sin embargo, que en estos filmes y en situaciones de violencia política como las ocurridas en la Argentina luego de 1976 el exiliado podría remitirnos también a la figura del traidor.

el punto de vista subjetivo acompañan a estos acontecimientos (*Ibidem*)¹³ así como las dificultades para narrar propias de las experiencias traumáticas.

José el protagonista de *El amor es una mujer gorda* reniega la desaparición de su novia: ella no desapareció, lo dejó por otro y debe estar en algún lugar de la ciudad. Fabián en *Las veredas de Saturno* reniega la muerte de un famoso tanguero de Aquilea¹⁴. Los dos personajes buscan figuras del pasado y hay acontecimientos que no pueden evocar, una representación posible de las dificultades de recordar¹⁵ lo vivido inscriptas en los eventos traumáticos. La búsqueda de rostros del pasado -no siempre explicitada en la pantalla- puede llevarnos a explicar la presencia del personaje fantasmal de Arolas en *Las veredas de Saturno*, una forma de recuperar el pasado en Buenos Aires a través de la figura del tanguero. Si pensamos en qué medida esa búsqueda se vincula con las pérdidas sufridas debido a la persecución, la tortura o el exilio, podríamos decir que aparece, con frecuencia, en el cine argentino de los años '80 el intento de revivir el pasado individual a través del mundo externo.

La dificultad de evocar es el nudo que Agresti muestra en *El amor es una mujer gorda*, recordar supone dolor psíquico y nos llevaría a pensar en lo traumático antes que en la rememoración, antes que en el trabajo de recuerdo. Aparecerían así asociadas la renegación y la actuación, la repetición antes que el recuerdo (Freud, 1986^a [1914]: 152): "Ella se fue con otro" dice José y es ésta la que puede ser narrada, la que retoma el relato de su historia con Claudia cuando la desaparición lo quiebra y el relato de lo ocurrido resulta fragmentario e incompleto.

El eje temático de *El amor es una mujer gorda* es la imposibilidad de asumir la pérdida, la imposibilidad de evocar el momento de la "desaparición forzada". Desde esta posición traumática se construye el lugar del exiliado como alguien que, a pesar de todo, funciona como espejo del costo que pueden tener los miedos al retorno del autoritarismo.

El exiliado sería en el filme alguien que no provoca miedo o temor sino incomodidad y desconfianza desde un lugar marginal¹⁶. En el filme el regreso al país funciona como detonante de la repetición para el protagonista en el que el trabajo de duelo no ha sido completado.

Las elipsis en el relato del protagonista se trasladan al montaje, «No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo 'repite', sin saber desde luego, que lo hace» (Freud, 1986^a [1914]: 152). Ese procedimiento quiebra la sensación de duración, el tiempo traumático es representado a través de formas repetitivas que quiebran la noción de duración y que procede a saltos entre pasado y presente. En este filme es central la representación de las experiencias traumáticas y las dificultades en el trabajo del duelo.

En *Las veredas de Saturno* la temática es el camino de la "toma de posición" -deseada y temida- que implica la decisión del regreso del exilio y enfrentarse con la violencia política que aún permanece en el tiempo del relato y que reintensifica la vivencia del desamparo. Arolas que murió en París hace años, simboliza la necesidad y el deseo, la desesperación de un exiliado por "recuperar" el pasado vivido. Se trata de recuperar a la Argentina- Aquilea actual se dejó atrás al exiliarse 10 años atrás y no a la del presente. Lo que extraña no es lo que se tuvo sino lo que no se puede volver tener- quién era él y su país diez años antes y también, quién era en la infancia. "La Aquilea de la que venimos ya no existe, pusieron otra en su lugar, todo falso, lo único que queda es nuestra memoria" dice un personaje ante la insistencia del protagonista por regresar. Por eso volver es "como aterrizar en Saturno" pero igual se extrañan sus calles.

En los dos casos, el exiliado como identidad sería una figura amenazante porque opera como una presencia especular de aquello que se prefiere evitar (el enfrentamiento), es la figura del silencio estratégico para rehuir al enfrentamiento. El exilio funciona

como una pantalla que nos enfrenta a aquello que ha sido reemplazado. En la figura del exiliado la búsqueda de información es fuente de amenaza y peligro y está marcada por una suerte de 'desobediencia' (Kijak y Pelento, 1985: 802).

En *Las veredas de Saturno* y en *El amor es una mujer gorda* la representación fílmica focaliza las dificultades de las experiencias traumáticas para que el trabajo de duelo sea completado y permita el trabajo de recuerdo por fuera de la repetición y de la reminiscencia. Los diálogos y el tratamiento formal de las imágenes (uso de blanco y negro, disminución de la luz y el montaje que señala simultaneidad) articulan las estrategias que los filmes proponen para mostrar estos órdenes. Aunque los relatos de los personajes sean fragmentarios y esto se traslade a las elipsis y saltos temporales en el montaje, la imposibilidad de una narrativa lineal y homogénea no impide la posibilidad y necesidad de narrar, precisamente frente a una situación traumática.

En *Las veredas de Saturno* los huecos narrativos - pueden ser vacíos narrativos, silencios o huellas de lo traumático (Jelin, 2002: 33)- remiten a las dificultades para de construir una narrativa lineal, organizada como una sucesión temporal: las referencias veladas e incompletas a la Argentina, la ausencia de escenas en el film sobre la situación previa al exilio, de la escenificación del momento de la desaparición, de los momentos de la violencia política de los militantes, el relato del personaje se manifiesta a través de la repetición, y la aparente arbitrariedad de la asociación de secuencias por medio del montaje pretende recrear esa sensación de inestabilidad. Si acaso hubiese una dificultad de dar cuenta en términos lingüísticos de los eventos traumáticos esto es lo que los filmes muestran.

La salida del país hacia el exilio, la desaparición y la tortura, con frecuencia, no pudieron ser parte del relato en los filmes argentinos como sucedió en la literatura de la transición democrática. *El amor es una mujer gorda*

es como el largo tránsito que se experimenta desde la renegación de la desaparición hacia la aceptación de lo que, de algún modo, ya sabía.. La misma desaparición funcionaría así como registro de lo ocurrido. Esto no implica el trabajo pleno de recuerdo sino dar cuenta de cómo las reminiscencias y repeticiones operan a través de relatos incompletos con reiteraciones, desvíos y zonas que parecen encriptadas. Por eso en el filme de Agresti hay silencios necesarios, cada personaje intenta salvar la imagen de sí y hacer posible la sobrevivencia, como habíamos mencionado antes, en situaciones de catástrofe social a través de la fantasía¹⁷ se puede desvalorizar la realidad interna y externa efectuando un reemplazo por juegos, ensueños diurnos de liberación, o fantasías de rescate o restitución. La renegación por medio de la fantasía podría haber operado como una forma de defensa contra la sobreestimulación traumática (Klein, 1985: 752). No es la imposibilidad de "recordar" solamente sino el rechazo a la pérdida, una forma que toma la necesidad de mantener vivo a un ser querido y en este sentido nos remite a las dificultades de desinvertir al objeto en el trabajo de duelo (Freud, 1979 [1917]: 242).

En *El amor es una mujer gorda* a través de los diálogos de los personajes y en la verbosidad de José el filme hace presente la vigencia de lo traumático y la ausencia del recuerdo. Por esto el montaje no se vale de *flashbacks* ni de *raccontos*, no hay imágenes del pasado. Es a través del exceso de palabra cómo se representa la "compulsión a repetición".

Terror y miedo

En *Las veredas de Saturno* el terror está articulado por la situación de extrema violencia que provoca la



¹⁷ Siguiendo la acepción freudiana, la utilización del término fantasía se refiere aquí a creación íntima de representaciones.

continuación de una situación vivida en el pasado al presente y el traslado de esa vivencia hacia otro espacio geográfico. Las sirenas policiales, como en la Argentina dictatorial se repiten en París, este sonido se transforma en ominoso porque remite a un sonido que anticipaba la amenaza en el país de origen. Esto provoca desasosiego, o bien “horror angustioso” (Freud, 1986^b [1914]: 226) siguiendo este planteo, podríamos decir que, *Las veredas de Saturno* explora la sensación de lo ominoso (Freud, *op.cit.*: 246). Aunque existiese la posibilidad de reconocer una amenaza es de tal magnitud que es imposible responder, incluso aunque exista algún tipo de señal del peligro porque éste sobrepasa la capacidad de tolerarlo e imaginarlo (Kaufman, 2004)¹⁸. Entonces, estamos frente al terror porque la magnitud del peligro sobrepasa la capacidad de respuesta del sujeto, conlleva la posibilidad de que se produzca la situación de desamparo remitiendo a situaciones traumáticas que han sido experimentadas (*Ibidem*)¹⁹.

Algunas de esas escenas también reciben un tratamiento particular en el filme a través del montaje: las escenas en las que Fabián escucha las sirenas, se reiteran en el filme y llevan a la superposición de la muerte del joven recién exiliado por medio del montaje. El filme subraya la magnitud de una amenaza real, la persecución de las fuerzas paramilitares aún en el exilio y sus consecuencias, ante la cual pocas acciones protectoras son posibles. Este es el sentido que adquieren la muerte del joven exiliado, la muerte de la hermana del protagonista, del grupo de militantes del que forma parte y del propio Fabián en *Las veredas de Saturno*.

El miedo es sobre el futuro como se evidencia en *Las veredas de Saturno* (el miedo Fabián se traslada al futuro de su hermana si regresa al país). En su filme Santiago representa distintas posiciones subjetivas y las diferentes percepciones del peligro así como la variedad de respuestas posibles en situaciones de extrema violencia política. Pero lo que domina en Las

veredas de Saturno es el terror, como la figura de Arolas, algo familiar se ha tornado en fantástico (Freud, 1986^b [1914]). Es una metáfora en la que el director Hugo Santiago condensa la pérdida del país, de la historia individual y pone en escena las diferentes formas de ausencia provocadas por la violencia política. La figura de Arolas es trasladada desde Buenos Aires a París.

Tanto en *El amor es una mujer gorda* como *Las veredas de Saturno* evitar la puesta en escena de las situaciones de violencia política que llevaron a los personajes al exilio es parte de la estrategia elegida para mostrar antes que demostrar (Daney, *op.cit.*: 43) el terror y para representar los acontecimientos y vivencias de experiencias traumáticas. El cine intentaría reinscribir las reminiscencias en el orden simbólico e incorporar lo que aparecía en como pre-narrativo. Así la necesidad de reintegrar los eventos traumatizantes del pasado es lo que confirma que la “memoria narrativa” o “cultural” (Bal, 1999: viii) pueda incorporar el pasado en el presente y que los relatos de esa memoria puedan ser compartidos, entendidos o hasta rechazados por las audiencias (Bal, *op.cit.*: x). El cine como otras mediaciones simbólicas establecería un lazo ente las escenas traumatizantes y los espectadores, y haría posible ir más allá de ese pasado que no pasa (Ricoeur, 1999: 41) reincorporando las narraciones pasado a la memoria narrativa.

En *Las veredas de Saturno* y en *El amor es una mujer gorda* hay formas de presentación y no sólo de representar relatos fragmentarios, incompletos y quebrados que nos remiten a las reminiscencias antes que al recuerdo, a la compulsión a repetición antes que al trabajo de duelo, a lo traumático antes que a las memorias y en relación con ellas el miedo cumple un papel secundario. La narrativa fílmica lo muestra y presenta²⁰ a través de los diálogos fragmentados de los personajes, de la puesta en escena de los desplazamientos entre el discurso y sus referencias que se materializa en el

¹⁸ La referencia pertenece a “Miedo. Perspectivas subjetivas y lazo social” presentado en el Seminario Internacional Miedos y Memorias en las Sociedades Contemporáneas, Vaquerías, 2003.

¹⁹ Freud diferencia entre la situación de traumática como aquella que se refiere al desvalimiento vivenciado y el núcleo de la situación de peligro está vinculado al reconocimiento de que nuestras fuerzas son menores en relación con las dimensiones del peligro, la admisión del desvalimiento frente a él (1986^a [1926]: 155). «Ahora bien, constituye un importante progreso en nuestra autopreservación no aguardar {*abwarten*} a que sobrevenga una de esas situaciones traumáticas de desvalimiento, sino preverla, estar esperándola {*erwarten*}. Llámese situación de peligro a aquella en que se contiene la condición de esa expectativa; en ella se da la señal de angustia (...) Por eso anticipo ese trauma, quiero comportarme como si ya estuviera ahí, mientras es todavía tiempo de extrañarse de él. La angustia es entonces, por una parte, expectativa del trauma, y por la otra, una repetición amenguada de él» (*Ibidem*).

²⁰ Van Alphen (1997: 145) se refiere al reemplazo de la re-presentación por la presentación a través del arte. La puesta en escena por momentos casi teatral de *Las veredas de Saturno* nos llevarían a pensar en la presencia de las tres formas: la representación, la re-presentación y la presentación.

montaje que combina diferentes tiempos del relato y en la repetición de escenas y situaciones dentro del filme que llevan a superponer el pasado con el presente. Para los personajes de estos dos filmes puede tratarse de las 'heridas de la memoria' (Jelin, 2002: 28) y en el filme se muestran los terrores de una época.

Abstract

This paper analyses the representation of fears and traumatic events about the exile in the Argentine cinema of the middle 80's through the films *El amor es una mujer gorda* (1987) by Alejandro Agresti and *Las veredas de Saturno* (1986) by Hugo Santiago. We use these films to distinguish between fear and anguish [angst]. Also, to propose the cinema and the films as scenarios of the social memories which constructs specific narrative forms to show the social repression and the political violence in the recent past of the Argentina.

Keywords: fears- exiles- social memories- traumatic events- cinema.

Bibliografía

- BAL, M. "Introduction". BAL, M.; CREWE, J.; SPITZER, L. (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover & London: University Press of New England, 1999: i-xv
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso*, México-Buenos Aires-Barcelona: Paidós, 1986, Primera edición: París: Seuil, 1982.
- DANEY, S. *Perseverancia*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 1998.
- DIO BLEICHMAR, E. *Temores y Fobias. Condiciones de génesis en la infancia*. Buenos Aires: Acta Fondo para la Salud Mental, 1981.
- FREUD, S. «La angustia». 25ª Conferencia. FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XVI, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1984^a [1917]: 357-374
- FREUD, S. «Más allá del principio del placer». FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XVIII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1984^b [1920]: 1-62.
- FREUD, S. «Recordar, repetir, reelaborar». (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^a [1914]: 147-158.
- FREUD, S. «Lo ominoso». FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^b [1914]: 215-251.
- FREUD, S. «Inhibición, síntoma y angustia». FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XX, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1986^c [1926]: 71-164.
- FREUD, S. «Duelo y melancolía». FREUD, S. *Obras Completas*, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 1979 [1917]: 235-255.
- JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores: 2002
- JELIN, E. «La política de la memoria: el movimiento de los derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina». *Juicio, Castigos y Memorias. Derechos humanos*

y justicia en la política argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

KAUFMAN, S. «Sobre violencia social, trauma y memoria». Trabajo presentado en el seminario: Memoria Colectiva y Represión. Montevideo, 16-17 de noviembre de 1998, manuscrito.

KIJAK, M. y PELENTO, M. L. «El duelo, en determinadas situaciones de catástrofe social» en: *Revista de Psicoanálisis*, n° 4, Tomo XLII, Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina: julio-agosto 1985: 797-809.

KLEIN, H. «Los procesos de identificación y renegación durante el nazismo» en: *Revista de Psicoanálisis*, n° 4, Tomo XLII, Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina: julio-agosto 1985: 750-766

POLLAK, M. «Memória, esquecimento, silêncio» en: *Estudos Históricos*, Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, São Paulo: Vértice, vol. 3, 1989: 3-15.

RICOEUR, P. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1999.

SARLO, B. «Política, ideología y figuración literaria». BALDERSTON, D.; FOSTER, D. W.; DONGHI, T. H.; MASIELLO, F.; MORELLO-FROSCH, M.; SARLO, B. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987: 30-59.

VALLEJO, A. *Vocabulario lacaniano*. Buenos Aires: Helguera Editores: 1987.

VAN ALPHEN, E. «Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma». BAL, M.; CREWE, J.; SPITZER, L. *Acts of Memory*. Cultural Recall in the Present. Hanover and London: University Press of New England: 1999: 24-38.

VAN ALPHEN, E. *CAUGHT BY HISTORY: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford: Stanford University Press, 1997.

Material filmico:

Las veredas de Saturno.

Título original: *Les trois toits de Saturne*

Dir. Hugo Santiago

País: Francia

Blanco y Negro

Duración: 145'

Ed. Fantasia- Films en Video

Fecha de estreno: 1986/1989.

Resumen argumental: un bandoneonista exiliado en París por más de diez años desea volver a su país de origen a pesar de la dictadura militar que todavía lo gobierna. La presencia de su hermana en París le impondrá tomar una decisión.

El amor es una mujer gorda.

Dir. Alejandro Agresti

País: Holanda-Argentina

Blanco y Negro

Duración: 82'

Ed. Fantasia -Films en Video

Fecha de estreno: 1987

Resumen argumental: un periodista busca a su novia en Buenos Aires durante los primeros años de la transición democrática. La revelación del destino de la mujer es parte de su propia transformación.