Una Penélope del sur: espera, exilio interno y resistencia en *Sur* de Fernando «Pino» Solanas

A Penelope of the South: waiting, internal exile and resistance in *Sur* by Fernando «Pino» Solanas

Mariela Cecilia Avila*
Universidad de La Frontera. Temuco, Chile
mariela.avila@ufrontera.cl
ORCID: 0000-0002-9347-2191

Juan Ignacio Arias-Krause
Universidad Católica Silva Henríquez. Santiago de Chile, Chile. / Instituto Interdisciplinario de Estudios Filosóficos y Teológicos. Santiago de Chile, Chile
jarias@ucsh.cl
ORCID: 0000-0001-8985-9732

Citar como: Avila, M. C. y Arias-Krause, J. I. (2027). Una Penélope del sur: espera, exilio interno y resistencia en *Sur* de Fernando «Pino» Solanas. *Desde el Sur*, *19*(1), e0028.

RESUMEN

El artículo aborda el problema político del exilio interno a partir de la película *Sur*, de Fernando «Pino» Solanas, recuperando la figura clásica de Penélope a través del personaje de Rosi, su protagonista. A la luz del filme, la noción de exilio interior no solo es concebida como una forma de expulsión, desarraigo y desplazamiento dentro del propio territorio, sino como una experiencia límite de la pérdida del mundo propio y cotidiano, que obliga al despliegue de procesos de resubjetivación. Este análisis, centrado en la última dictadura cívico-militar argentina, muestra, a través de la protagonista, que la espera de las mujeres durante estos procesos violentos, antes que reducirse a la pasividad, se configura como una práctica de resistencia activa y reconstitución subjetiva, lo que abre un espacio para el advenimiento de lo otro, que da lugar a la necesidad de creación y afirmación de la diferencia como condición de lo político.

* Autora corresponsal: Mariela Cecilia Avila, Universidad de La Frontera. Temuco, Chile. Correo: mariela.avila@ufrontera.cl

PALABRAS CLAVE

Exilio interior, violencia política, *Sur*, Penélope, resistencia

ABSTRACT

The article examines the political issue of internal exile through Fernando «Pino» Solanas's film *Sur*, drawing on the classical figure of Penelope through the character of Rosi, the film's protagonist. In light of the film, the notion of internal exile is conceived not only as a form of expulsion, uprooting, and displacement within one's own territory, but also as an extreme experience of the loss of one's own everyday world, which necessitates processes of resubjectivation. This analysis, centered on Argentina's last civil-military dictatorship, demonstrates —through the protagonista— that women's waiting during these violent processes is not reduced to passivity, but rather takes the form of a practice of active resistance and subjective reconfiguration, opening a space for the advent of the other, which gives rise to the need for the creation and affirmation of difference as a condition of the political.

KEYWORDS

Internal exile, political violence, *Sur*, Penelope, resistance

Introducción

El exilio es un castigo político que implica no solo la expulsión, sino también la imposibilidad de retorno de un hombre o una mujer a su territorio por desavenencias políticas con quien ostenta el poder. Esta práctica punitiva, que se observa en la mayoría de las comunidades humanas desde sus orígenes, busca la exclusión de un miembro de la comunidad con el fin de mantener o establecer un modo de organización política. En el ámbito de las hordas, clanes o bandas primitivas, este castigo implicaba la muerte o al menos su posibilidad, pues quien era excluido quedaba sin recursos ni protección de la comunidad ante la naturaleza u otros seres humanos.

El sociólogo argentino Luis Roniger (2014) señala que, a lo largo de diversos periodos históricos, el exilio se ha constituido en un mecanismo institucionalizado, proceso que tuvo sus comienzos en el mundo griego y romano, y que muestra diferencias con otras condenas y penalidades. De este castigo, que, con algunas variaciones, se fue configurando jurídicamente a través de la historia, nos interesa subrayar algunos aspectos que adquirió el exilio en el siglo XX. Tomando esto en consideración, el

presente análisis se sitúa en un contexto histórico-político particular: la última dictadura cívico-militar argentina, que se desplegó entre los años 1976 y 1983. Esta dictadura fue la más cruenta de los siete procesos militares que tuvo la Argentina durante ese siglo, ya que dejó como saldo más de 30 000 desaparecidos y alrededor de 500 000 personas exiliadas. No obstante, en 1973, durante el Gobierno de Isabel Martínez de Perón, las desapariciones, la tortura y los exilios formaban ya parte de la administración de la violencia de grupos paramilitares como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Esto amerita, tal como indica Marina Franco (2008), extender el periodo de análisis en el campo de estudios sobre el exilio argentino.

Dentro de estos procesos exílicos, un fenómeno gravitante durante el siglo XX en la región fue su extensión al conjunto del cuerpo social, ya que incorporó de manera explícita a las mujeres, quienes comienzan a ser exiliadas «a nombre propio» (Avila, 2022, 2024). En este contexto, el rol de la mujer como agente de derecho político, ahora punible, cobra un papel relevante, al reconfigurar un castigo que hasta el momento era predominantemente masculino. Esta situación permite observar que el exilio, durante el último periodo cívico-militar argentino, marcó miles de vidas, tanto dentro como fuera del territorio nacional. Parte de estos complejos procesos histórico-políticos han sido previamente abordados en otro trabajo (Avila y Arias, 2024), donde se reflexionó sobre este castigo a partir de una doble clave hermenéutica: el ámbito de lo político y el quiebre subjetivo.

Lejos de pensar que la reflexión sobre este acontecimiento político ha quedado agotada, en este trabajo buscamos retomar su análisis desde la perspectiva del exilio interno, a partir de la película *Sur*. *Una película para llevar en el corazón* (en adelante *Sur*) del director argentino Fernando «Pino» Solanas[1]. Solanas, unos años antes, había realizado la película *El exilio de Gardel* (*Tangos*) (Solanas, 1985; en adelante *Tangos*), que narra la historia de un grupo de exiliados en Francia, cuyo proceso de filmación

1 Fernando «Pino» Solanas (1936-2020) director y político argentino, destaca por su producción cinematográfica de autor, que le valió ser el primer argentino en obtener el premio a mejor director en el Festival de Cannes en 1988, precisamente con la película *Sur*. Desde sus inicios, su propuesta cinematográfica tuvo una fuerte pertenencia política, cuya estética contrahegemónica, anticolonialista y contra el cine de masas se encuentra plasmada en el manifiesto «Hacia un tercer cine» (Getino y Solanas, 1969; sobre el manifiesto, véase: del Valle, 2012), escrito con Octavio Getino. Este compromiso político lo llevó a desempeñar un rol importante en la política institucional argentina (entre otros puestos importantes, fue senador de la nación argentina, doblemente diputado y candidato a presidente). Su actividad política y cultural motivó su exilio en España y en Francia (experiencia gravitante para la realización de la película que analizamos en este artículo), luego de haber sido objeto de amenazas de muerte por la Triple A y también de un intento de secuestro.

quedó plasmado en un documental (Peña, 2010). En él se registra un momento que consideramos especialmente significativo: al final del documental aparece una serie de entrevistas realizadas a los espectadores al término de la primera proyección del filme en Buenos Aires, y uno de ellos comenta, casi interpelando al director: «ahora le queda, tal vez, otra obra por hacer, que es la epopeya de los que nos quedamos» (Peña, 2010, 1.25.00). Con estas palabras se cierra la imagen del documental con un fundido a negro y aparece el logo de la película *Sur*. Y como si esta interpelación hubiera sido escuchada por el director, apenas tres años después, en 1988, se estrena *Sur*, película que trata precisamente de las y los que se quedaron, del exilio interno y de los modos de resistirlo y habitarlo.

Esta segunda película, que se considera un díptico junto con *Tangos*, narra las vivencias de una joven pareja, Rosi y Floreal, que por las circunstancias políticas deben atravesar la clandestinidad, la cárcel, la ausencia y los embates políticos de un país militarizado. Fiel a su estilo, Solanas presenta la historia en cuatro actos, en los que mezcla diversas temporalidades para dar cuenta de lo que ocurre en una sola noche, la del retorno de Floreal, el marido, después de haber estado cinco años preso.

Si bien el personaje principal de la película es Floreal, nuestro interés se centra en la figura de Rosi y sus experiencias en tanto mujer, quien, como la Penélope de la *Odisea* de Homero, aguarda el retorno de su esposo. Efectivamente, Penélope, hija de Icario y de la náyade Peribea (Apolodoro, 1985, p. 171) y esposa de Ulises (el Odysseús griego), rey de Ítaca, es célebre por su fidelidad y por ser «mujer de virtud grande y fuerte» (Homero, 2006, p. 390), como es ensalzada por Agamenón cuando la compara con Clitemnestra, quien lo asesinó al llegar de Troya. Es famosa por su astucia, al prometerle a sus pretendientes que elegiría al sustituto de su esposo al terminar de tejer un sudario que hilaba durante el día y desarmaba por las noches. Es, por cierto, esta astucia —la *mêtis* griega, estudiada exhaustivamente por Marcel Detienne y Jean-Pierre Vernant (1988)— la que, por otra parte, en los últimos años se ha destacado para revaluar su figura no únicamente a la sombra de su esposo, sino como una doble protagonista del poema homérico, merecedora de un renombre (*kleos*) semejante al de Odiseo (Katz, 1991, p. 4 y ss.). Precisamente, a partir de esta espera y de esta astucia, revisaremos la posible pervivencia mítica y paradigmática de la figura de Penélope en Rosi, quien también parece detener su universo cotidiano, y hacerse de estrategias para resistir y, finalmente, sobrevivir en esa espera.

Desde esta perspectiva, el análisis hermenéutico-crítico nos permitirá pensar una reconfiguración contemporánea de la figura de Penélope a través de Rosi, lo que evidencia el modo en que la espera puede convertirse

en una resistencia activa. Es a través de un análisis de interpretación filosófica de *Sur*, que se buscará dar cuenta de cómo la resistencia de las mujeres se articula en procesos histórico-políticos complejos, como, en este caso, el exilio interno.

A esas formas de resistencia cotidianas, que se materializan bajo los actos de las y los protagonistas del filme, haremos referencia ahora, al mostrar cómo la filosofía es también un escenario de interpretación, incluso de un nocturno, como lo es el tango *Sur*.

Sur

Sur es el después, lo que está por venir

Ademar Martínez, el *Negro*

En la película *Tangos*, Solanas retrata la vida de un grupo de exiliadas y exiliados en París y muestra sus formas de supervivencia, vínculos, dolores, alegrías cotidianas y la necesidad de denunciar la violencia dictatorial argentina al pueblo francés. Si bien este filme está protagonizado por las y los exiliados, es posible observar de modo tangencial otro tipo de vivencias: las de quienes se quedaron en el país. En efecto, marginalmente y solo a través de la voz o de imágenes difuminadas, se retrata la experiencia de quienes permanecieron en Argentina procurando el retorno de sus seres queridos: de madres que esperan reencontrarse con sus hijos, la lucha del pueblo por la vuelta de la democracia y, de modo cuasi fantasmagórico, la constante presencia de las y los desaparecidos. Es en su siguiente película, *Sur*, donde Solanas centra completamente el foco sobre este escenario: el del desarraigo y el desgarro interior. Allí plasma la experiencia de quienes se quedaron y vivieron el exilio en el país, a través de las ausencias, de la clandestinidad, la cárcel, la tortura y la desazón permanente de una existencia quebrada.

Con el tango «Sur», interpretado por Roberto Goyeneche, quien actúa en la película como Amado, se inicia la primera escena que, recogiendo la voz en *off* del propio Solanas, narra su retorno del exilio. Así, en un encuentro con amigos, Solanas es abordado por Ademar Martínez, el «Negro», sindicalista de un matadero, quien, en realidad, lleva varios años muerto. Aparece así este personaje que, a través de su retorno por una noche a la vida, se constituye en el narrador de la historia de Rosi y Floreal. El «Negro» ironiza señalándole a Solanas que su película es de amor, puesto que, «de ida o de vuelta, nuestras historias fueron siempre historias de amor» (Solanas, 1988, 5:25). A continuación, le cuenta la experiencia de su amigo Floreal y le indica que también es una historia de amor.

La siguiente escena comienza con imágenes de Floreal y Rosi, una joven pareja que vive en Barracas, barrio del conurbano bonaerense, y que teje sus vínculos filiales y de amistad alrededor del barrio y de su trabajo en un matadero de la zona. Floreal es un joven trabajador que, a diferencia de sus padres, nunca había militado políticamente, pues no le interesaba. Rosi, por su parte, tampoco se había interesado por la militancia política, sino que había dedicado su tiempo al trabajo en el matadero y en el hogar, al cuidado de su hijo «Fideo». Sin embargo, la realidad política y social del periodo en Argentina atraviesa sus vidas y los coloca en un escenario transido de violencia y muerte, aunque también de resistencia y deseo.

En un paréntesis temporal se advierte que la historia comienza y finaliza en una noche, lo que abre «un espacio mítico» (González, 1989, p. 60) que otorga el tono del filme. La temporalidad de esa noche, reconocida como un viaje de autoanálisis y confrontación por el propio director (González, 1989, p. 61), va articulando escenas del pasado. Son esos recuerdos y reconstrucciones los que configuran una trama que da cuenta de todo lo que confluyó para llegar a ese momento. Esta superposición espacio-temporal es lo que, según Tabarozzi (2007), marca el estilo de Solanas como «una poética muralista» (p. 6). La totalidad de esta película transcurre al finalizar la dictadura argentina en 1983, en la noche en que Floreal es liberado luego de haber pasado cinco años en la cárcel. Esa noche el protagonista camina por las calles de una Buenos Aires desierta, reconociendo los espacios y recordando los viejos lugares de su barrio. En ese momento, aparece en escena el personaje del Negro, cuyo retorno a la vida tiene como fin acompañar el regreso de Floreal a su casa, a quien advierte que este proceso «no será fácil» (Solanas, 1988, 18:17). El Negro, narrador de la historia, es un personaje fundamental, y quizá el detonante involuntario de toda esta tragedia, ya que su asesinato por las fuerzas militares desató una huelga que llevó a Floreal a enfrentar a la patronal del matadero. Tal enfrentamiento dio lugar a la persecución, la clandestinidad, la desaparición, la tortura y el encarcelamiento del personaje principal por cinco años.

En la recepción crítica del filme, particularmente desde los estudios culturales, la literatura y el ámbito de análisis cinematográfico, los personajes más revisados son el de Floreal y el del Negro, en tanto que la figura de Rosi queda relegada a un segundo plano. Sin embargo, en este escrito nos interesa revisar la trayectoria de esa mujer que siempre parece estar un paso atrás de su contraparte masculina y que, debido a las acciones de su marido, debe acomodar su existencia a una lógica de espera y de supervivencia. Esta situación la obliga a rearmarse desde el sufrimiento para poder sostener emocional y económicamente la vida fuera de la cárcel,

pero también dentro, pues pareciera que el bienestar anímico de Floreal recae en buena medida sobre sus hombros.

El personaje de Rosi en *Sur*, en tanto mujer que espera fuera de la cárcel a su pareja, permite trazar un paralelo con Penélope, la esposa de Ulises en la *Odisea*. Penélope espera a Ulises, quien no puede retornar a Ítaca, su hogar, del mismo modo que Rosi espera a Floreal, quien está encarcelado por motivos políticos. Asumiendo las distancias histórico-políticas y temporales de ambos casos, pareciera que estas dos mujeres están condenadas a la espera y deben asentarse en un marasmo temporal que no termina de definirse. Sin embargo, tal espera no es mera pasividad, sino que se convierte en una forma de resistencia, tal como hemos mostrado en otra parte (Avila, 2021): Penélope vive un exilio interno a partir de la ausencia de Ulises, que la obliga a reconfigurar su vida cotidiana y a poner en práctica modos de resistir al poder institucional y las costumbres. Trata entonces de hacerse dueña del tiempo para evitar casarse nuevamente, como dijimos, tejiendo un sudario durante el día y destejiendo durante la noche, y convierte a esta tarea en un modo de subsistencia al configurar en el telar su estrategia y palabra (Haynes, 2022).

Los modos de resistir al poder, aunque con claras distancias epocales, se hacen presentes también en *Sur*, puesto que, durante la ausencia de Floreal, Rosi despliega un enfrentamiento directo con el poder, tanto a escala institucional como subjetiva. Recorre cárceles, cuarteles y hasta hospitales, para saber si Floreal está vivo, y en esa búsqueda choca con un poder dictatorial institucionalmente organizado que muestra su cara más descarnada: la de un mal banal que opera, pero del que nadie se responsabiliza. La falta de respuestas junto a un aparato jurídico-legal que no funciona, así como la inútil presentación de recursos de *habeas corpus*, hacen que Rosi deba enfrentar corporalmente a policías y militares, al punto de ser ella misma detenida.

Como dijimos, muchos siglos y procesos histórico-políticos distancian las experiencias de estas dos mujeres y, sin embargo, pareciera que la espera que ambas viven las une bajo una forma de resistencia activa en la que deben reconfigurar su mundo y a sí mismas, aunque esto implique un quiebre total en los registros de lo cotidiano. La violencia política del encierro y de la expulsión da cuenta de que en «la vida de todos los días algo profundo se fracturó» (Hales, 2010, p. 140). Dicha fractura se materializa bajo la forma del exilio, esta vez interno.

Exilio: una experiencia tanto afuera como adentro

Tal como indica Solanas, este filme es la historia de un regreso de los de adentro; sin embargo, para comprender tal regreso, es necesario

indagar dónde se vuelve, cuál es ese tiempo/espacio del que se retorna. A partir de la experiencia de Rosi, pero también de Penélope, se llevará a cabo una reflexión teórico-filosófica sobre el exilio fronteras adentro de un territorio, lo que obligó a sus propios habitantes a moverse y a abandonar/se en un contexto dictatorial. Este análisis permitirá proporcionar un fundamento teórico al problema y asentar las bases conceptuales del exilio interior como una de las variantes de este castigo político.

En este sentido, es importante indicar que, si bien existen diferencias cualitativas entre el exilio fronteras afuera y el exilio fronteras adentro, esto no implica una contraposición experiencial y mucho menos teórica. Ambas expulsiones se constituyen en experiencias distintas que forman parte de un mismo acontecimiento signado por la violencia, la expulsión y la pérdida del mundo propio. En esto seguimos a Gabriela Saidón (2024), quien observa una complementariedad entre estos acontecimientos y deja de lado el *sufridómetro* (p. 41), tan utilizado para justificar la importancia de los propios problemas de análisis, lo que produce una banalización de los sucesos. A esta complementariedad parece referirse también Hales cuando dice: «Los exiliados se fueron y retornaron. Nosotros estábamos ahí. Ellos sufrieron su desarraigo. Nosotros sufrimos su ausencia. Y nuestro propio desarraigo» (2010, p. 14).

En esta misma línea, Paul Ilie (1981, p. 31), al analizar este castigo político, dice que al exiliado le falta todo, o casi todo, pues lleva en sí un agujero hecho de ausencias, huidas y destierros. Lo interesante de esta aseveración es que no solo hace referencia al exilio fronteras afuera, es decir, que tal agujero no solo comprende a quien se va, sino también a quien se queda en el territorio. Es decir, esta ausencia no solo ocurre del lado del desplazamiento, sino también del lado de la quietud y de la permanencia, pues quienes se quedaron en sus territorios siendo opositores a los regímenes dictatoriales, por no poder o no querer partir al exilio, vieron totalmente trastocada su existencia cotidiana. El escrito de Ilie, que analiza el caso de la literatura y exilio interior en la España franquista, da cuenta de que el vacío dejado por las y los expulsados de la tierra de origen tiene una doble faz, una ausencia interna y otra externa.

Esta noción de ausencia como vacío habilitaría a pensar que la totalidad de la nación sufrió una pérdida con la partida de los expulsados y, sin embargo, buena parte de ella apoyó el desarraigo de aquellos compatriotas que se oponían a sus ideas y prácticas políticas. Para evitar simplificaciones analíticas, Ilie decide utilizar el término de exilio residencial para aquella parte de la población simpatizante con las fuerzas franquistas y el de exilio interior para la fracción disidente del régimen. Indica entonces que el exilio interior implica traslados, prisión, clandestinidad política y

abandono cultural, pero, a la vez, resistencia: no en vano Ilie alude a los exiliados internos como «los resistentes» (1981, p. 159), como aquellos a los que les tocó reconstruir «la casa en ruinas» y continuar habitando un país. Si bien es Miguel Salabert el primero en hacer uso de este término en un artículo en 1958, su reconocimiento se da a partir de su novela *Exilio interior* (1988), publicada en francés en 1961, es Ilie quien lleva a cabo el primer análisis teórico sobre el problema. Las fuentes aquí revisadas continúan una línea de trabajo y análisis, al asumir que, en el ámbito de la filosofía, ha sido la guerra civil española y sus exilios el acontecimiento que ha marcado el derrotero analítico, esto tanto a partir de la producción de las y los exiliados, como de los análisis teóricos posteriores[2].

En este punto conviene hacer una salvedad respecto al nombre de esta expulsión fronteras adentro del territorio, pues son varias las formas de nominarlo, y lo que se busca aquí es fundamentar la opción epistemológica que sostiene este escrito. En 2023 se publicó en la *Revista de Historia Páginas* un *dossier* llamado *Exilio interior, exilio interno, insilio. Apuntes críticos*. En la presentación, sus editores, Enrique Coraza de los Santos y Mónica Gatica, indican que la finalidad de la publicación es «evidenciar, rescatar, poner en el escenario a personas que fueron, y son parte, de los exilios internos, interiores o insilios» (2023, p. 2), a partir del desplazamiento territorial y simbólico forzado. Tanto en este texto, como en los artículos del resto del *dossier*, estos términos se utilizan prácticamente como sinónimos; solo Coraza de los Santos (2023, p. 7) problematiza su uso conceptual, al desechar el uso del término *exilio* solo como traspaso de fronteras y plantear el exilio interno a partir de la concepción de lugar.

Por su parte, la periodista y escritora Gabriela Saidón (2024), ha publicado recientemente el libro *Todos nuestros insilios*, donde analiza el exilio interior, para el que propone y justifica el uso del neologismo *insilio*, y sus consecuencias en el Cono Sur, con énfasis en la Argentina dictatorial. En este texto indica la necesidad de introducir y utilizar este neologismo para nombrar un acontecimiento que, según ella, hasta el momento había permanecido innombrado. La elección de este término responde, entre otros varios argumentos, a una supuesta contradicción entre el *in* y el *ex*, que impediría hablar de exilio interno. No obstante, por el contrario, en este artículo sostenemos que el problema nominativo de este acontecimiento político reside en quitar el prefijo *ex*, pues esto implicaría desconocer la salida de lo propio de modo obligado, mientras que el prefijo *in*, en este

2 Al respecto, ver Hales (2010), Arpini (2022), De la Fuente (2018), Vermeren (2017), entre otros.

caso, alude etimológicamente a un *hacia adentro*, por lo que preferimos la combinación terminológica y hablar de exilio interno o interior.

Sin embargo, más allá del uso terminológico que se otorgue al fenómeno, los análisis de Saidón (2024), Gatica y Casola (2023), Coraza de los Santos (2023), Fernández (2023), Ortiz (2023) y Hales (2010), entre otros, aluden a un acontecimiento común, que Adriana Arpini define de la siguiente manera: «Hablar de "exilio interior" puede parecer una contradicción, sin embargo la expresión refiere a la situación de quienes permanecen confinados dentro de las fronteras nacionales, sometidos a restricciones que conllevan la pérdida de la pertenencia» (2022, pp. 5-6).

Esa pérdida de pertenencia, ese sentirse ajeno en su propio país del que habla Arpini respecto al exilio interior, se da tanto a nivel personal como jurídico-político. No solo quien se encuentra fronteras afuera ha perdido sus garantías y derechos, sino que quien quedó dentro durante la dictadura también lo hizo. La ilegitimidad de un gobierno que zanjaba las diferencias ideológicas a punta de tortura, secuestros, encierros y desapariciones no brindaba ningún tipo de respaldo o seguridad a la población civil. Has de tener un cuerpo, dice el recurso de *habeas corpus*, y, sin embargo, durante la dictadura cívico-militar, las personas y sus cuerpos desaparecían, no se sabía dónde estaban, ni si estaban vivas o muertas. Esto bien lo supo Rosi, que en su búsqueda de Floreal se ancló a procesos de resubjetivación, que muchas veces chocaron con el poder establecido, pero también con una forma establecida de amor.

Estas formas de resubjetivación y resistencias cotidianas se replican en el filme de Solanas, desde los miembros de la «Mesa de los Sueños» abogando por el deseo, hasta el tango que acompaña el nocturno del viaje del retorno, la existencia sobreviviendo y una temporalidad en la que mito y realidad se unen para posibilitar un encuentro.

Los muchos modos de resistir

Eso es lo único que tenemos: decir «no», ese es nuestro orgullo.

Doña Elvira, madre de Floreal **(Solanas, 1988, 1.43.55)**

—¿Cómo iban a realizar el proyecto Sur?, ¿cuál es el secreto?, ¿cuál es la clave?

—El deseo, el deseo popular... No darse por vencidos, insistir, obstinarse en el deseo.

—¿De qué me está hablando?

—Del viejo anhelo, el sueño de los sueños... **(Solanas, 1988, 1.00.00)**

El título de este apartado refiere a la enseñanza del filósofo francés Michel Foucault, que ha mostrado cómo el poder no es solo negación o

prohibición, sino que también es productivo, y, por lo tanto, se despliega de muchas maneras. Así, sus formas de despliegue se ajustan tanto a los individuos como a las poblaciones, puesto que «penetra en los cuerpos» (Foucault, 1980, pp. 153-162)[3], lo que genera procesos de subjetivación que se desprenden de los diversos mecanismos institucionales y de regulación de la vida. No obstante, Foucault también advierte que donde hay poder, hay también resistencia, y que es esa resistencia la que otorga coordenadas para la aparición de ciertos procesos de resubjetivación, capaces de enfrentar y desplazar los límites de los poderes establecidos. Esta pequeña referencia a algunos conceptos de la obra de Foucault permite ver el modo en que el poder opera fácticamente en ciertos momentos y procesos histórico-políticos, pues, aunque no pretendemos hacer un uso exhaustivo de su aparato interpretativo, sí revisaremos algunos elementos de este trabajo haciendo uso de su matriz analítica.

Como ya hemos mostrado en otra parte (Avila y Arias, 2024), en la película *Tangos* el proyecto de la tanguedia, junto con expresar el carácter fragmentado del sujeto exiliado, aparece como una forma de protesta y denuncia hacia la dictadura argentina fuera de las fronteras del país. En *Sur*, en cambio, la resistencia se vuelve hacia adentro, hacia lo más íntimo: el barrio, la casa, los espacios privados que también han sido afectados y que retratan las experiencias del exilio interior. Esto se vincula a lo que Foucault ha denominado «microfísica» del poder, considerando lo aclarado por Deleuze sobre lo «micro»: «A condición de que 'micro' no se entienda como una miniaturización de las formas visibles o enunciables, sino como otro dominio, un nuevo tipo de relaciones, una dimensión de pensamiento irreductible al saber: conexiones móviles y no localizables» (Deleuze, 2015, p. 103).

Lo «micro», de esta manera, marcaría un punto de inflexión, o, si se quiere, un quiebre de una época específica, que abre y posibilita el surgimiento de otra. No se refiere a una escala menor de la realidad, sino a modos distintos de ser comprendido, pues opera en lo cotidiano. De alguna manera, la película *Sur* se filtra dentro de este entramado micro para describir cómo la acción violenta de la dictadura produce nuevas formas de relación y de conexiones sociales, semejante a la imagen que se presenta en el libro *La mirada*:

3 «Lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes» (Foucault, 1980, p. 156).

> Esta historia es la de aquellos que un día vieron su vida trastocada por una situación nueva e inesperada, por un accidente traumático. Las grandes tragedias siempre llegan sin preanuncio. Es como decía mi inolvidable amigo Julio Troxler: «te agarran cuando saliste a comprar cigarrillos y no le podés decir a la cana: oiga, dejé el gas prendido, ¿me permite que lo apague?... Te responden con cuatro piñas y el gas seguirá prendido». Es la catástrofe, el incendio total, toda tu vida queda suspendida en el aire... (González, 1989, p. 34).

Numerosos elementos se pueden extraer de estas reflexiones del director para apoyar lo que procuramos sostener: el carácter imprevisto de aquellas tragedias que «llegan sin preanuncio» y dan cuenta de cómo el poder irrumpe en los cuerpos, en lo cotidiano y en las rutinas más elementales, como salir, por ejemplo, «a comprar cigarrillos». Es la suspensión del tiempo y del mundo que quedan «en el aire» lo que permite advertir la temporalidad del acontecimiento tal como lo entiende Foucault: no medible cronológicamente ni discernible causalmente, sino como un instante en que el poder se convierte en experiencia, recomponiendo la subjetividad.

> Acontecimiento —entendiendo por tal no una decisión, un tratado, un reino o una batalla—, sino una relación de fuerzas que se invierte, un poder que se confisca, un vocabulario recuperado y vuelto contra los que lo utilizan, una dominación que se debilita, se distiende, ella misma se envenena, y otra que surge, disfrazada (Foucault, 2014, p. 48).

Así como los aparatos del Estado, como la policía o la cárcel, son vehículos de la violencia dictatorial, también lo son otros tipos de relaciones, como las sociales, afectivas o laborales. Esto se observa en *Sur* al mostrar cómo el poder se infiltra en el barrio, en las casas, en los cafés, cómo permea las relaciones que se articulan a partir de dolores y pérdidas, y, por supuesto, del miedo y de los traumas. Aun así, es a partir de estas mismas experiencias que se producen nuevas desarticulaciones en las que la comunidad reconstruye sus vínculos en esos mismos sitios.

La «catástrofe, el incendio total» que indica Solanas, apunta precisamente en esa dirección, pues la nueva vida que deben construir los protagonistas indica la reorganización y la producción de nuevos modos de subjetivación, que se manifiestan bajo la forma de resistencias cotidianas. Frente a la imposibilidad de reparar el daño, la película propone una política y una estética de la recomposición de lo sensible. Siguiendo a Jacques Rancière, se puede decir que esto no es un intento por reconstruir lo que se ha perdido, sino la invención de nuevas formas de vida en el mismo espacio donde el orden y el poder se infiltraron (Rancière, 2009, pp. 38 y ss.).

Dado que se ha perdido la estabilidad, las bases sólidas de las costumbres y de lo cotidiano, surge la necesidad de una reconfiguración, no ya a partir de esa misma estabilidad, sino de sus fragmentos y quiebres. El *dictum* foucaultiano de «donde hay poder hay resistencia» (Foucault, 2002, p. 91) se hace presente en *Sur* bajo la vida que Rosi debe construir mientras Floreal está en prisión, que implica otros modos de habitar el barrio y nuevas relaciones afectivas[4] que aparecen como formas de creación. La resistencia no es una respuesta negativa, sino que surge como una práctica afirmativa, como una invención de sí que se da en el tejido del poder mismo, capaz de intensificar la existencia.

Christian Laval (2022) indica que en el pensamiento de Foucault la resistencia no es anterior al poder, sino que le es inmanente. En este sentido, la resistencia tiene un elemento tan inventivo y productivo como el propio poder, al que confronta al desafiar los regímenes de control, debido a que opera mediante la crítica y la resubjetivación al buscar romper con sus dominios. Por el contrario, para Deleuze (2015, p. 119) la resistencia es primera en relación con el poder, pues ella se mantiene en el afuera del esquema que este conforma. En tal sentido, la anterioridad no se desprende de un orden causal, pues las formas de resistencia se encuentran siempre operativas en las redes de poder, ya que este no logra insertarlas en sus esquemas. Por eso, la resistencia no sería otra cara del poder, sino su condición de posibilidad: una potencia latente que el poder intenta capturar. En *Sur* de Solanas, esto se observa en diversos momentos y niveles. Sobre esto, dice su director:

> Valiéndome de muchas anécdotas y peripecias de amor, de resistencia, de solidaridad, de dignidad, en *Sur* estoy hablando de varios viajes simultáneos. Los viajes de la represión y la muerte a la libertad y la vida, de la desconfianza y el rencor a la comprensión y la esperanza, de la separación y la dictadura al reencuentro y el advenimiento de la democracia, a modo de un viaje múltiple que resumo en una suerte de parábola de la noche al día (González, 1989, p. 32).

Así, este viaje múltiple transcurre concentrado en una sola noche en la que Floreal y Rosi ingresan a «un espacio y un tiempo difuminado absolutamente mítico» (González, 1989, p. 32). En la continuidad lineal del tiempo acontece una torción que la rompe, al articular una realidad temporal otra, donde el pasado se contrae en el presente. Solanas dice que ese es el tiempo «del recuerdo, la reflexión y el balance. En él se convocan todos los

4 En una escena, en la soledad de su cuarto, y tras sufrir los reproches de Floreal al enterarse de que tuvo un amante, Rosi declara entre lágrimas: «como si lo hubiera hecho contra él, no por mí» (Solanas, 1988, 1:38:30).

fantasmas, todas las escenas deseadas y temidas y los dos revisarán su historia» (González, 1989, p. 32). Entonces, este tiempo y esta historia se despliegan en subjetividades reconstruidas, que debieron rearmarse luego del acto de corte y la separación y, por ello mismo, ambos protagonistas deben hacerlo por separado antes del posible encuentro. En este sentido, el punto de anclaje no es el elemento espacial, sino, como se ha dicho, el tiempo mítico en el que ingresan, donde el pasado y el presente se instalan en la noche, y hacen de su proceso de resubjetivación una experiencia singular dentro de una tragedia común como la del periodo dictatorial.

Rosi: una Penélope del sur

> Mire, general, si ustedes no saben lo que es el sur, es porque son del norte.
>
> **Coronel Rasatti (Solanas, 1988, 1.02.25)**

Pierre Vidal-Naquet comenta que la originalidad de la *Odisea* de Homero «es la integración del tiempo en el interior del relato» (2011, p. 98), pues, si bien en la *Ilíada* se tiene el antecedente de que la guerra de Troya transcurrió durante diez años, no existe una conciencia del transcurso del tiempo individual. Esto, por ejemplo, se observa con lo que le acontece al joven Telémaco (que, al partir su padre, recién era amamantado por su madre y, al volver, ya le crecía barba) o con la figura de Argos (criado de cachorro por Odiseo, y que luego, viejo y lleno de pulgas, expira al reconocer a su amo). Por su parte, tanto Odiseo como Penélope son rejuvenecidos por Atenea al momento de su encuentro, lo que revela que el tiempo había erosionado ya la imagen juvenil con la que ambos habían quedado fijados en la memoria del otro. Y en este contexto, una escena que nos parece particularmente significativa es la prolongación de la noche del encuentro de los esposos por la diosa, para que pudieran contarse sus historias y hacer el amor (Homero, 2006, p. 379; Vidal-Naquet, 2011, p. 98). De alguna manera, la acción de Atenea replica la misma actitud de Penélope a lo largo del poema, en el intento de suspender el avance del tiempo a través del dilatado tejer y destejer el sudario, pero ahora, en una sola noche, les sobrevienen los veinte años vividos separados.

El efecto de la contracción y dilatación temporal es significativa, pues en ella la sucesión de historias expresa algo semejante a esa «suerte de parábola de la noche al día» que compone la película *Sur*, en la que en una noche retorna el pasado ya ido, resquebrajado, como figuras fantasmales y, hasta cierto punto, ominosas, que han quedado relegadas a un olvido que pulsa por volver y constituirse en un presente. Sin embargo, esta relación entre el pasado y el presente no hace referencia únicamente a la presencia de un recuerdo que punza y determina el ahora, lo que impide una experiencia plena. No se trata de una suerte de recuerdo específico

que puede ser traído a presencia a voluntad, al modo de un tiempo psicológico, puesto que el pasado posee un espesor que excede el uso que la conciencia hace de él bajo la forma del recuerdo. Es lo que destaca Gilles Deleuze tomando en consideración el pensamiento de Henri Bergson: junto a la memoria-recuerdo se encuentra la memoria-contracción, en la que «todos los grados del pasado coexisten virtualmente entre sí», y donde «es forzoso concebir la percepción actual del presente [...] como el grado más contraído y condensado del pasado» (Pardo, 2014, p. 39)[5]. De esta manera, el pasado se contrae o pliega en un punto actual, que contiene a su vez toda la virtualidad que no opera como una mera posibilidad de la existencia, para luego distenderse o desplegarse en la exterioridad. No es la conciencia la que elige los recuerdos, sino que es el pasado el que se agolpa en la percepción: «la revolución bergsoniana es clara: no vamos del presente al pasado, de percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción» (Deleuze, 1987, p. 64). Lejos de estar contenido en una conciencia, el despliegue del pasado acontece sin mediación subjetiva y, por tanto, sin una unidad que le otorgue sentido u orden, por lo que el devenir del presente acontece de manera múltiple y diversa.

Bien podríamos sostener que esta contracción máxima del pasado, que punza por volcarse en el presente, actúa como un aguijón que lo hiere desde su centro. Algo semejante a lo que los griegos entendían por *kentrón* (centro), como «aguijón, pincho» y, por su extensión, en sentido figurado, como «dolor» o «pena» (Pabón, 1970, p. 343)[6]. Esta intensificación que punza va desfondando la propia vida, al hacer manifiesto que todo posible centro se hunde hacia su interior y desde él acontece una suerte de abismo. Por ello, lejos de representar un punto de estabilidad y de seguridad, aparece una existencia errante, sin que esta errancia deba entenderse como un desplazamiento físico hacia afuera o el extranjero.

Esta errancia es la que buscamos mostrar con la presencia de Rosi en la película y, por extensión, con las miles de mujeres que debieron asumir la espera en sus barrios o en sus casas durante los periodos dictatoriales. La patria, las costumbres, el vecindario, los vínculos, todo lo conocido en el pasado se vuelve radicalmente extraño. Por ello, se ha abordado la espera de Rosi como la experiencia de un exilio interior semejante al de

5 En palabras del propio Deleuze: «*si el pasado coexiste con su propio presente y además coexiste consigo mismo en diversos niveles de contracción, debemos reconocer que el presente es solamente el nivel más contraído del pasado*» (Deleuze, 1987, p. 76).

6 Tal como sostiene Félix Duque: «hasta reducirse a un punto, a un centro que es a la vez un abismo (*kentrón* era para los griegos el agujero, el «pinchazo» producido por una espina o aguijón)» (Duque, 2006, p. 22).

Penélope, pero con las cualidades propias del sur y con las condiciones de la época moderna.

Se alude al sur, en principio, por su carácter situado, pues Rosi sufre los avatares de las crueldades y vejaciones propias de la dictadura cívico-militar argentina, en todo caso similares a las experimentadas en las dictaduras del Cono Sur durante el último cuarto del siglo XX. Por su parte, la diferencia histórico-temporal implica una forma de actuar ante la represión del poder que, a diferencia de la reina de Ítaca, no queda clausurado en el ámbito privado del *oîkos*, de la casa. La resistencia de Rosi, como se ha sostenido, opera en el ámbito de las prácticas cotidianas de la ciudad, donde el poder, el miedo y las instituciones han regulado las conductas.

Esto resulta esencial, pues este tipo de expulsiones de lo propio al interior del país otorgan su peculiar y dramática intensidad a una extraña lógica del *ex* en el exilio interno. En cierto sentido, quien está fuera del territorio se encuentra en la existencia —por ejemplo, Ulises, sufriendo por no volver a Ítaca, pero pleno de experiencias, como pide Kavafis en su célebre poema—; sin embargo, quien se encuentra dentro del territorio está en el puro *ex*, que señala un centro imposible.

En este sentido, es importante subrayar que quien espera, al haberse quedado en lo propio, en la realidad más cercana, da cuenta de que esta le ha sido arrebatada, pues ya no le pertenece. Tal como lo expresa Jean-Luc Nancy:

> si lo que se deja no es el suelo, ¿qué es lo que se deja?, ¿de dónde parte ese movimiento? Según el significado dominante, exilio es el movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio, fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general (1996, pp. 35-36).

Entonces, si en el exilio interno no se alude a una salida del lugar, sino a una salida de lo más propio, ese *ex* se convierte en su cualidad más próxima: la de estar permanentemente saliendo de sí, pero hacia adentro: es un abismarse de sí en sí mismo desde el propio centro. Con esto no nos referimos a una condición nihilista o existencialista de la vida, como, de alguna manera, plantea Nancy en el artículo que citamos, sino a la condición política en la que los sujetos son arrastrados por determinadas redes o flujos del poder. Por cierto, la resistencia se torna también en procesos de resubjetivización, que no implican el carácter solipsista de una interioridad cerrada, sino una reconfiguración de la vida, los vínculos, lo territorial, la actividad política y cultural.

En esta línea de reconfiguraciones, se observa que el inicio del romance entre Rosi y Roberto, su amante, tiene lugar en una fiesta que introduce un quiebre en la atmósfera de la película, pues aparece el rock argentino de la mano de Fito Páez, que marca una ruptura con el tango como atmósfera previa. Este ritmo da cuenta de una nueva forma de sentir y de vivir, más ligada al retorno de la democracia, que propicia un atisbo de alegría y la recuperación del deseo y el erotismo, tan reprimidos por la dictadura. En esta escena se aprecian, sin embargo, formas de expresión disonantes, que dan cuenta de ese despertar en una generación reprimida en todo sentido. Allí, a diferencia de otras ejecuciones perfectas de danza y de música, sobre todo de tango, en esta fiesta los jóvenes bailan de manera abrupta y descoordinada, evidenciando una recuperación que a la vez implica una creación, pues los nuevos modos de vida de estos procesos necesitan de inventiva.

En el caso de Rosi, la reconstrucción de la vida y la reconducción del deseo se da en este ámbito público, mientras que, en el caso de Penélope, si bien su actuar implica una resistencia institucional (pues su posible futuro marido se la llevaría a otro territorio), su argucia se despliega al interior del hogar, con el movimiento cuasi psicoanalítico de tejer y destejer. Si bien en el poema homérico el deseo de Penélope no aparece tematizado, a diferencia del de Ulises, lecturas posteriores han abierto esa dimensión, ya que plantean incluso el deseo de Penélope explícitamente al referirse a sus pretendientes, señalando que «La idea de sus carnes prietas y juveniles es tentadora» (Haynes, 2022, p. 309); o la de esa otra Penélope moderna, Molly Bloom del *Ulises* de James Joyce (2014, pp. 743-788), para quien la espera se convierte en una afirmación de su deseo y de su corporalidad.

Aunque en el caso de Rosi esto es abordado desde otra perspectiva por Solanas, ambas mujeres están sumidas en una espera en la que deben resistir y gestionar su existencia frente a miedos y culpas que se enquistan en lo más propio e íntimo: el control del propio deseo en su máxima y radical expresión.

> Emilio: Ahora, fíjate vos, parece que hasta el deseo está prohibido.
> Rosi: Pero ¿por qué?, ¿qué es el deseo para Ud.?
> Emilio: El deseo es lo que nos mueve, querida. El deseo es lo más puro, lo más nuestro. ¿Hay algo más fabuloso que el deseo de ser uno mismo, el deseo de realizar cosas, el deseo de conocer, el deseo de dar, el deseo de amar?
> Rosi: Pero, a veces, cuando uno hace lo que quiere, después viene la culpa.
> Emilio: ¿Culpa? ¿Culpa dijiste? Pero ¿culpa de qué? ¿Culpa de hacer lo que deseas? ¡Basta de pedir permiso, por favor! Permitámonos al

menos el amor, Rosi, el amor.
(Solanas, 1988, 1:28:50)

Conclusión

La noche del retorno de Floreal se alarga, él no vuelve de inmediato a casa y Rosi se cuestiona en la soledad de su cuarto: «Tengo miedo. Miedo a sus reproches, su rencor. Tengo miedo de que no me guste. ¡Cuánto hemos cambiado en estos años!» (Solanas, 1988, 1:10:00). Esta sensación parece no ser nueva, pues en la *Odisea* esta incertidumbre se apodera de la «discreta Penélope», que le expresa a un mendigo (su marido aún de incógnito) sus miedos (Homero, 2006, pp. 323-324), aunque en este texto el temor se centra en la duda del retorno y no en el cambio, el paso del tiempo o la duda de su amor.

La diferencia entre las incertidumbres resulta significativa, pues la primera reviste una dimensión ontológica de la fidelidad: el que ha de retornar es el mismo Odiseo que partió; por ende, se sostiene en la mismidad del otro. En cambio, la duda de Rosi diluye esta afirmación del ser para tornarlo en una presencia casi espectral, que manifiesta un quizás imposible encuentro entre ellos: la que ha esperado y el que retorna no son dos subjetividades cerradas e idénticas, esta vez deberán re-conocerse tras cinco años de separación[7].

Algo semejante ocurre en la canción «Penélope» de Joan Manuel Serrat, que retrata a una mujer que espera el retorno del amado en una estación de tren. El desenlace es distinto al de la obra griega: cuando el amante vuelve, ella no lo reconoce y no por artilugios como en el caso de Odiseo, sino por la diferencia radical que él entraña. El que ha vuelto no es el mismo que ha partido («Tú no eres quien yo espero...», le dice). El acto de la espera revela la esperanza de reencontrar lo que se ha perdido, pero esta expectativa se ve frustrada, pues el que partió no es el mismo que retorna.

Si en la *Odisea* homérica el retorno del héroe restituye el orden previo, en *Sur* el regreso de Floreal y su encuentro con Rosi ponen de manifiesto la fractura ocasionada por el tiempo y por el cambio. El exilio interior, por ello, no culmina con un encuentro, en el retorno o en la recuperación de una cotidianidad perdida, porque, como indica Nancy, lo que se ha

7 A esto parece referirse Vladimir Jankélévitch en su obra *L'Irréversible et la Nostalgie*, donde aborda el tema de la diferencia en relación con la irreversibilidad del tiempo. Sobre esto dice: «Ulysse est maintenant un autre Ulysse, qui retrouve une autre Pénélope» (1983, p. 370) [Ulises es ahora otro Ulises, que encuentra otra Penélope; trad. propia].

desplazado es el centro mismo del sujeto, y en ese descentramiento se hace evidente la imposibilidad de una sutura.

Por ello, en el regreso no hay un reconocimiento de lo otro como idéntico. La dialéctica del retorno se ve resquebrajada por la lógica del *ex* de exilio: las formas del exilio no admiten retorno, en la medida en que determinan la subjetividad del individuo. La resistencia de Rosi, por tanto, no es restaurativa, no implica una vuelta de lo mismo, sino que constituye una afirmación de lo otro y de sí, es decir, de la diferencia acontecida en los años de espera.

De esta forma, el análisis del filme, centrado principalmente en la figura de Rosi, ha permitido resignificar a una Penélope del sur no como paradigma de la fidelidad pasiva, sino como una forma de espera activa que es atravesada por el exilio interno. Si en el relato homérico el retorno de Ulises se orienta a la restauración de un orden previo, la experiencia de Rosi pone en evidencia que la espera constituye un espacio de resistencia, donde los vínculos, el deseo y la vida misma deben ser reconfigurados en un contexto de violencia política. De este modo, Rosi, como una Penélope del sur, no teje a la espera de lo mismo, sino que hila en la fractura, haciendo de ella condición de posibilidad para el surgimiento de lo otro.

Contribución de autoría

Mariela Avila: conceptualización, análisis de datos, investigación, metodología, supervisión, validación, visualización, redacción del borrador original, y redacción, revisión y edición.

Juan Ignacio Arias-Krause: conceptualización, análisis de datos, investigación, metodología, administración de proyecto, supervisión, validación, visualización, redacción del borrador original, y redacción, revisión y edición.

Fuente de financiamiento

Este artículo forma parte del Proyecto ANID, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) Regular, n.° 1250805.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Declaración de uso de IA

Los autores declaran que en la elaboración de este manuscrito no se usó ninguna IA generativa como fuente directa de información.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apolodoro (1985). *Biblioteca*. Gredos.

Arpini, A. (2022). «Poner en molde»: Experiencias de exilio y des-exilio filosófico. Dos testimonios. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, *24*, 1-15. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8760327

Avila, M. (2021). Entre Ulises y Penélope: el lugar de las exiliadas del Cono Sur latinoamericano. *Revista Rumbos TS*., *25*, 9-26. https://revistafacso.ucentral.cl/index.php/rumbos/article/view/485

Avila, M. (2022). El doble exilio de las mujeres: itinerarios de la expulsión. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, *24*, 1-11. https://qellqasqa.com.ar/ojs/index.php/estudios/article/view/560

Avila, M. (2024). Las mujeres y sus experiencias del exilio. Una aproximación filosófica. *Eidos*, *41*, 179-199. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9249373

Avila, M. y Arias Krause, J. I. (2024). Tango, tragedia y comedia: la Tanguedia o las formas del exilio rioplatense en un film de Fernando «Pino» Solanas. *Altre Moderità*, *32*, 427-444. https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/27317

Coraza de los Santos, E. (2023). Francisco Laxalte, recomponiendo retazos desde un lugar. Problematizar una experiencia de exilio interior en la frontera uruguaya. *Revista Páginas*, *15*, 38. https://doi.org/10.35305/rp.v15i38.759

Coraza de los Santos, E. y Gatica, M. (2023). Exilio interior, exilio interno, insilio. Apuntes críticos. *Revista Páginas*, *15*(38). https://doi.org/10.35305/rp.v15i38.758

De La Fuente, I. (2018). *El exilio interior. La vida de María Moliner*. Turner.

Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Cátedra.

Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Paidós.

Del Valle, I. (2012). Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. *El Ojo que Piensa. Revista de cine iberoamericano*, *3*(6). https://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/download/79/80/

Detienne, M. y Vernant, J.-P. (1988). *Las artimañas de la inteligencia*. *La* metis *en la Grecia antigua*. Taurus.

Duque, F, (2006). *El cofre de la nada*. Abada.

Fernández, G. (2023). «Sentirme exiliado dentro de mi propio país». Experiencias de militantes políticos que migraron al sur argentino a finales de la dictadura. *Páginas*, *15*, 38. https://doi.org/10.35305/rp.v15i38.766

Franco, M. (2008). *El exilio: argentinos en Francia durante la Dictadura*. Siglo XXI.

Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta.

Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2014). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-textos.

Gatica, M. y Casola, N. (2023). Movilidades y agencia: ¿Cómo sortear el insilio? *Páginas*, *15*(38). https://doi.org/10.35305/rp.v15i38.760

Getino, O y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. *Revista Tricontinental*, *13*. https://cinedocumentalyetnologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf

González, H. (1989). *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*. Puntosur.

Hales, J. (2010). Del exilio interior. En C. Vejar (ed.), *El exilio latinoamericano* (pp. 133-145). Universidad Nacional Autónoma de México.

Haynes, N. (2022). *Las mil naves*. Penguin Random House.

Homero (2006). *Odisea*. RCA.

Ilie, P. (1981). *Literatura y exilio interior*. Fundamentos.

Jankélévitch, V. (1983). *L'Irréversible et la Nostalgie*. Flammarion.

Joyce, J. (2014). *Ulises*. Tusquets.

Katz, M. (1991). *Penelope's renown: meaning and indeterminacy in the Odyssey*. Princeton University Press.

Laval, C. (2022). La productividad del poder. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, *22*(2), r2203. https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/97679

Nancy, J.-L. (1996). La existencia exiliada. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, *26-27*, 116-118. https://journals.openedition.org/revestudsoc/28892

Ortiz, M. L. (2023). Clase obrera, insilio y dictadura en Argentina: lo inenarrable del terror. *Páginas*, *15*(38). https://doi.org/10.35305/rp.v15i38.761

Pabón, J. M. (1970). *Diccionario manual griego-español*. Vox.

Pardo, J. L. (2014). *A propósito de Deleuze*. Pre-textos.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.

Roniger, L. (2014). *Destierro y exilio en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos*. Eudeba.

Saidón, G. (2024). *Todos nuestros insilios. Dictaduras en el Cono Sur. Desplazamientos, escondites y silencios bajo el terrorismo de estado (y después)*. Prometeo.

Salabert, M. (1988). *El exilio interior*. Anthropos.

Tabarrozzi, M (2007). Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti. *III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata*, 2007.

Vermeren, P. (2017). In Memoriam a José Jara. *Revista de Filosofía*, *73*. https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/47642

Vidal-Naquet, P. (2011). *El mundo de Homero*. Fondo de Cultura Económica.

FILMOGRAFÍA

Peña, F. M. (2010). *Cómo se hizo El exilio de Gardel*. [Película]. Cine Sur. https://www.youtube.com/watch?v=WcJX2o9-r_g

Solanas, Fernando «Pino». (1985). *Tangos. El exilio de Gardel*. [Película]. Tercine. https://www.youtube.com/watch?v=LRV0NMxcpdQ&t=4244s

Solanas, Fernando «Pino». (1988). *Sur*. [Película]. Canal+, Cinesur, Productions Pacific. https://www.youtube.com/watch?v=OMWkmC6iJVQ

Mariela Cecilia Avila es doctora en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso de Chile y por la Universidad Paris 8 Vincennes Saint-Denis (Francia). Profesora y licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Académica de la Universidad de La Frontera (Temuco, Chile). Sus líneas de investigación se centran en el cruce entre la filosofía política y la filosofía latinoamericana en relación con la violencia política de las últimas dictaduras cívico-militares del Cono Sur latinoamericano.

Juan Ignacio Arias-Krause es licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Máster en Filosofía de la Historia: Democracia y Orden Mundial, por la Universidad Autónoma de Madrid (España) y doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Trabaja como académico-investigador en la Universidad Católica Silva Henríquez (Chile).

Recepción: 24/3/2026
Aceptación: 3/7/2026