

Notas para una escritura plural del exilio. A propósito de dos películas de Fernando Solanas

Gloria Julieta Zarco

Università Ca' Foscari Venezia - Universidad Nacional de Quilmes. Argentina.

julietazarco@hotmail.com

Es triste dejar sus pagos y rajarse a tierra ajena [...]
José Hernández, Martín Fierro

En "América Latina: exilio y literatura", Julio Cortázar reflexiona acerca de la migración forzada, que se representa no solo como experiencia real sino también como argumento literario, resultando ser un "tema universal desde las lamentaciones de un Ovidio o de un Dante Alighieri", y agrega "el exilio es hoy una constante en la realidad y en la literatura hispanoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur" (10). Esa "constante" de la que habla el escritor argentino es, de algún modo, parte constitutiva de la historia Latinoamericana. La población argentina, por ejemplo, "se estructuró a partir de corrientes inmigratorias que se sucedieron hasta mediados del siglo XX, momento en que la tendencia se revirtió y el país comenzó a experimentar un proceso de emigración de su población [...]" (Jensen y Yankelevich, "Una aproximación" 339).

Si bien, la migración forzada en la Argentina tiene una larga trayectoria que se remonta a los años de la independencia (1810), según la Dirección Nacional de Migraciones desde 1953, "el saldo entre las entradas y las salidas de la población nacional fue negativo, situación en la que confluyeron las crisis económicas y la represión militar" (Balán, "International Migration" 13); aun así, "fue sólo a partir de 1970 cuando el fenómeno adquirió un peso numérico significativo" (Jensen y Yankelevich, 400), provocado por la persecución y los crímenes políticos durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón (1974-1976) y especialmente después del golpe militar de 1976, momento en que se potenciara la expatriación forzada por razones políticas.

En *Múltiples moradas*, Claudio Guillén reflexiona acerca de los cambios en la experiencia exílica a lo largo de los siglos y toma como punto de partida dos imágenes, una relacionada con las reflexiones de Plutarco; y la otra, con la de Ovidio. El primero, a partir de la contemplación de los astros ve "[...] hombres y mujeres desterrados, desarraigados [que deben] aprender a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio" (30). Por su parte, las consideraciones de Ovidio tienen un carácter de denuncia en la que en el exiliado se produce "[...] una pérdida, un empobrecimiento, o hasta la mutilación de la persona en una parte de sí misma [...]. La persona se desangra" (*idem*). Estas valoraciones, en ocasiones opuestas y en otras complementarias, no buscan definir de manera exhaustiva la experiencia exílica, sino más bien abrir posibilidades de interpretación para acercarse a una la idea de exilio, al decir de Guillén, como "una realidad histórica, social o personal" que estará determinada por las vivencias del individuo.

Lo que me propongo aquí es abordar el caso de cuatro películas realizadas en los años de la recomposición democrática argentina, iniciados a fines de 1983 con el gobierno de Raúl Alfonsín. Estas son: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1987), ambas escritas y dirigidas por Fernando Solanas; *Las veredas de Saturno* (1985) de Hugo Santiago y *Los días de junio* (1988) de Alberto Fischerman. Estos films, como gran parte de la producción cinematográfica argentina propuesta a partir de la llamada transición democrática (1983-1989), centran su interés en la recuperación de la memoria –individual y colectiva– sobre el pasado reciente. En estos films, a diferencia de largometrajes como: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo o *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, que han constituido una imagen representativa durante los primeros años de retorno a la democracia, "hegemonizando durante aquellos años [...] el discurso público de los organismos de derechos humanos" (Amado *La imagen justa*, 15). Por su parte, *Tangos. El exilio de Gardel* y *Sur* proponen un recorrido que toma como eje las consecuencias de la represión vivida durante los años de la guerra sucia, focalizándose en la experiencia de la diáspora. *Las veredas de Saturno* retoma la mítica Aquilea de *Invasión* (1969), la ciudad –creada por Borges, Bioy Casares y Santiago– a la que el bandoneonista Fabián Cortés, su protagonista, no puede regresar a causa de la dictadura impuesta, y si bien pasa sus días en París, no hace otra cosa que pensar en su retorno.

A partir de las estrategias discursivas cinematográficas, me interesa indagar la pluralidad de voces utilizadas en ambos filmes para representar el exilio y la construcción de la figura del exiliado, en las que el uso de metáforas y alegorías funcionan como soporte de situaciones de violencia extrema que refieren al terrorismo de estado en el período que va desde 1976 hasta finales de 1983¹. *Tangos. El exilio de Gardel* está situada durante los años de la guerra sucia y plantea la idea de un grupo de argentinos que emprende un viaje de *ida* hacia el exilio. Por su parte, *Sur* se conforma como el viaje de *vuelta* –de un exilio interior–, es decir del retorno al lugar de origen, de modo semejante este film – como el *Martín Fierro*–, se enmarca en la *ida* y la *vuelta* de su protagonista.

Tangos de la ida

En "Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)", Silvia

1 || Como bien señala Rodríguez Marino, en los films de Solanas, "Las formas alegóricas son concebidas a partir de la eliminación de la apariencia y considerando que permiten el ordenamiento de fragmentos de sentido presentes en la superficie de las vivencias y que antes habían sido silenciados y disciplinados por el discurso autoritario de la dictadura militar argentina (1976-1983)". Cf. Rodríguez Marino, Paula. 2003.

Jensen y Pablo Yankelevich analizan el impacto de la represión política en dos enclaves diferenciados, uno latinoamericano: México, y otro europeo: Cataluña; de allí se desprende, como señalábamos más arriba, que "desde finales de 1974 la represión política y la violencia paraestatal figuraron entre las principales causas de la emigración" (401). Ahora bien, no puede dejar de considerarse que "[la Argentina] desde su mismo origen como nación independiente, registra exilios, sin embargo hasta 1976 todas esas experiencias estuvieron conformadas por pequeños grupos de perseguidos" (Yankelevich, "Exilio y dictadura" 208). Si bien durante los primeros años setenta se realiza una producción notable y audaz que aborda el alejamiento del país de origen, se trata de *Los hijos de fierro*² (1972-75) de Fernando Solanas, al cine argentino que se realiza a partir del retorno de la democracia no parece habersele escapado esa tradición y dentro de los filmes que abordan el pasado reciente como tema, se encuentran los que reflexionan acerca del exilio. *Los hijos de Fierro* es un film que se estructura a partir de anécdotas de la vida de un personaje paradigmático de la literatura argentina: Martín Fierro; del que se sirve Solanas para establecer una analogía entre Martín Fierro y Juan Domingo Perón, y contar la caída del gobierno de este último en 1955, su proscripción y posterior exilio –primero en Paraguay y luego en España– para culminar con su retorno a la Argentina en 1973. A través de esta mixtura, el film narra lo que sucede con sus "hijos" en ese contexto histórico y a la espera del regreso de su líder, pero "sobre todo simboliza la lucha y la dignidad de un pueblo perseguido" (Spinelli, "Un director que alcanzó la madurez" 17).

La crítica lee a *Los hijos de Fierro*³ como una ruptura en relación al cine anterior de Solanas, quien en 1968-69 junto a Octavio Getino había dirigido *La hora de los hornos*, documental colectivo en el que se denuncia la situación de América Latina frente a la imposición vivida desde la colonización europea. Puede pensarse, pues, que *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro* a primera vista distan entre sí pero, aun así, también pueden establecerse puntos de contacto entre ambas obras. Primero el tema: un pueblo sometido que espera el momento justo para accionar ante el imperio; segundo, la narración en *off* de ambos filmes, y por

2 || Si bien, por una parte, remite a la historia de América Latina y a su tradición del exilio por razones políticas, alude también a la condición de exiliado, que el propio Fernando Solanas, director de *Tangos. El exilio de Gardel*, ha vivido durante el período en el que en la Argentina se instaurara la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), y esta se prolongara –con mayor ferocidad– con la llegada del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

3 || Solanas terminó de montar *Los hijos de Fierro* en 1975, durante su exilio en París. La película solo pudo ser estrenada comercialmente en la Argentina en 1984, una vez reinstaurada la democracia.

último la estructura fragmentada en capítulos, con subcapítulos dentro⁴. Por ello, si bien existe un alejamiento desde la estética de ambas producciones –*La hora de los hornos* es un documental y *Los hijos de Fierro* una película de ficción–, estas encuentran puntos de contacto con la actualidad política de América Latina, en el primer caso, y la Argentina en el segundo.

Para Solanas, el destierro y la condición del desterrado no es un tema nuevo. El director comenta que la idea de hacer una película sobre el exilio lo perseguía desde hacía tiempo, incluso antes de vivir su propia expatriación en junio de 1976. En una carta dirigida a los espectadores Solanas propone una lectura plural del argumento de *Tangos. El exilio de Gardel*: “[se trata de] una serie de relatos sobre el exilio de un grupo de actores argentinos en París, quienes tratan de llevar a cabo una producción musical”⁵. El título de esa producción es *El exilio de Gardel*, pero todos la llaman *tanguedia*, neologismo creado por Solanas con el que resume la fusión de tango, tragedia y comedia. Sus protagonistas son artistas exiliados, entre los que se encuentra el bandoneonista Juan Dos, quien espera que Juan Uno, desde Buenos Aires le envíe partes de la obra –conformada por papelitos escritos en servilletas de bares– y mientras Juan Dos vive su destierro en París, Juan Uno vive su destierro interior en Buenos Aires, tierra de la que según dice “nunca se irá”. La escritura plural de la *tanguedia* se conforma a partir de pequeños fragmentos del guión que a medida que llegan a París, Juan Dos y Pierre (el francés que la dirige) van completando el argumento del musical; pero como la escritura, tampoco la expedición es lineal, motivo por el cual resulta difícil completarla, y sobre todo darle el ansiado final; resultando ser una suerte de obra inacabada. En esta dirección cabe apuntar algunas reflexiones que el mismo Solanas hace en relación a la creación de una obra artística: “–La creación es un proceso creativo, no es un acto. Sí, las ideas llegan en un momento, pero lo que hace a la obra es la organización [...] y sobre todo su acabado–”⁶. La frase apenas citada está muy bien representada en una secuencia de *Tangos. El exilio de Gardel* de la que se desprenden marcadas diferencias a partir de la idea de concepción del arte entre europeos y latinoamericanos o, más aun, entre parisinos y porteños. En esa escena se desarrolla, no solo el conflicto relacionado con la falta del final de la *tanguedia*, sino y particularmente el conflicto entre esas “dos orillas” –de las que hablaba Cortázar–, creándose una suerte de yuxtaposición en

4 || Formas que también conformarán la estructura de *Tangos. El exilio de Gardel y Sur*.

5 || Disponible en http://www.pinosolanas.com/el_exilio_info.htm. Consultado el 23/04/2013.

6 || Frase extraída del documental *Cómo se hizo El exilio de Gardel* (2010), dirigido por Fernando Martín Peña.

la que ambos enfrentamientos convergen simultáneamente. La escena está representada a través de la discusión que mantienen Juan Dos (el latinoamericano) y Pierre (el europeo), en la que cada uno expone su manera de entender la *tanguedia* y con ello de concebir el arte. De esta escena se desprende que Pierre no comprende la lógica de escritura de Juan Uno, y al no "llegar" el final de la *tanguedia* le resulta imposible seguir adelante con la obra. El intercambio de ideas que comienza en una secuencia muda en la que un *crescendo* musical delimita la tensión de la escena, terminará con la confesión que Juan Dos le hace a Pierre en relación a la concepción del arte para un argentino: "–No es desorden, es otro orden; no es falta de estilo es otro estilo; es otra forma. No hay creación sin riesgo–". La compleja simplicidad de esta frase resume el pensamiento de Solanas en una doble acepción: por un lado, en relación a la creación de *Tangos. El exilio de Gardel* y, por otro, como justificación de los diálogos que mantienen Pierre y Juan Dos, el latinoamericano que atravesado por esas "dos orillas" enfrentadas –América y Europa– establece una dicotomía entre su lugar de origen: Buenos Aires; y el de exilio: París, ciudades que pasan a ser parte fundadora del film, en la que manteniendo una tradición argentina, los personajes se interrogan por la propia identidad.

El exceso en la utilización de metáforas y alegorías en los filmes de Solanas, y en especial en *Tangos. El exilio de Gardel*, ha sido bien señalado por Rodríguez Marino, quien apunta que estas estrategias "podría[n] suponer que sus obras están marcadas por cierta superficialidad y esteticismo" ("Cine y novela" 68). Pero lejos de ello, considero que en los filmes de Solanas hay un intento profundo de que los hechos narrados no se entiendan claramente, ejemplo de ello son las escenas coreografiadas en que se relatan persecuciones, que culminarán con el secuestro de sus protagonistas; o las secuencias en que los maniqués aparecen fragmentados, delineando la ruptura que ha producido en el individuo la experiencia exílica, también las escenas en las que los personajes dicen que están por romperse y literalmente se rompen, o uno que está por explotar y así sucede. En su influyente ensayo sobre cine argentino y política, Ana Amado sostiene que la función de los maniqués es la de mostrar "referentes mudos de ausencias o desdoblamiento generalizado, que pueblan el espacio escenográfico de la obra teatral, dentro de la ficción fílmica" (La imagen justa 75), esta puntualización cobra sentido en cuanto que *Tangos. El exilio de Gardel*, se estructura a partir de una tendencia a la teatralidad, en la que las luces funcionan como componentes de espacios, que construyen una puesta en escena que "enrarezca los espacios vacíos" (Piedras, "Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político" 658).

Sobre el final de *Tangos. El exilio de Gardel*, Gerardo, un profesor universitario argentino, reflexiona acerca de su condición de exiliado al decir: "Los pueblos latinoamericanos han vivido exiliados dentro o fuera de su tierra por la imposición de los proyectos neocoloniales"; la escena, articulada desde un lento *travelling*, toma los frescos de un edificio público parisino en el que Gerardo trabaja. Más adelante, en el mismo lugar este profesor se encontrará con otros dos exiliados argentinos: Gardel y San Martín. El viaje atemporal de estos personajes míticos se desenvuelve en una atmósfera envuelta por una espesa niebla, en la que se cruza lo onírico con lo real que podría muy bien representar el Cielo y la Tierra, como en una especie de *Rayuela* cortazariana, en la que los exiliados explican el sentimiento de estar lejos de la tierra de origen y lo que significa estar en "esta parte de la orilla" y soñar con "la otra".

Tangos de la vuelta

A diferencia de lo propuesto en *Tangos. El exilio de Gardel* en la que el componente principal es la experiencia del exilio, entendido como alejamiento territorial forzado; en *Sur* Solanas propone el viaje de regreso de su protagonista a su lugar de origen, es decir, el barrio. Allí, Floreal, un preso político, tras varios años de condena por sus actividades sindicales como obrero en un frigorífico, es puesto en libertad y vuelve a su barrio una vez reinstaurada la democracia. En una larga noche, Floreal revive los años oscuros por los que ha atravesado la Argentina durante la dictadura militar; para Amado: "el trayecto nocturno que debía conducirlo a su hogar es interferido por los recuerdos y reconocimientos durante esa noche de transición [...]" (75), en el que Floreal –de manera dantesca–, transitará un viaje hacia el pasado con fantasmas como guías.

En palabras de Solanas "Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y es también una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso [...] Sur nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor [...]"⁷. Por ello, en *Sur* no estamos frente a un tiempo único, sino delante de un viaje entre *idas* y *vuelatas* en las que conviven el pasado reciente, el presente y el futuro mediato. El primero, representado a través de los recuerdos que como fantasmas llegan a sus protagonistas para dar cuentas de lo vivido durante la guerra sucia; el segundo desde el presente condensado en esa extensa noche de 1983 en el que pasado y presente se fusionan hasta no llegar a percibir la diferencia entre uno y otro; y el último

7 ||Disponible en http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm. Consultado el 10/04/2013.

desde el temor que provoca la experiencia de la *vuelta*, producida por lo que Mario Benedetti ha llamado *desexilio* (1982).

En *Sur* el funcionamiento de la alegoría se halla vinculado a la historia amorosa de los protagonistas, el encarcelamiento de Floreal y la separación temporal de su mujer, "es la microhistoria a partir de la cual Solanas evoca metafóricamente una situación traumática de la Historia, como el despojamiento del pueblo de sus derechos humanos y civiles" (Piedras, 659). *Sur* se abre con un lento *travelling* que toma un puente del barrio porteño de Barracas y se detiene en una esquina en la que se escucha la voz de Roberto "Polaco" Goyeneche; de hecho, la escena resulta una clara figuración del arrabal borgiano. Allí las voces de los relatores se multiplican y se fusionan a la vez; primero la voz de Solanas –que abre el film– advierte que "de ida y de vuelta las nuestras fueron siempre historias de amor"; acto seguido, la voz del *Muerto* continuará "esa función explicativa en la que dialoga con el autor del film, se dirige al espectador, interpela a Floreal y le ayuda a organizar los acontecimientos del pasado" (Amado, 78); desde allí las intervenciones se alteran con las de la pareja protagonista, quienes en esa dilatada noche intentarán salir del exilio interior que viven desde hace años.

Julio Cortázar define al exilio como "la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente" (11). Este "trasplante" podría muy bien corresponderse con las experiencias que viven los desterrados de Solanas. Si en *Tangos. El exilio de Gardel* se refleja el sufrimiento y la angustia que provoca el viaje de *ida* hacia una tierra lejana; en *Sur* el viaje de *vuelta* se transforma en la toma de conciencia de quien, privado de su libertad, regresa a su lugar de origen, pero con la incertidumbre de lo que encontrará a su retorno.

Si el exiliado es quien emprende un viaje forzado de *ida*, también es quien tiene una única meta: la *vuelta* a su lugar de origen. La película *Tangos. El exilio de Gardel* es la representación de los sentimientos del exiliado que emprende un recorrido que terminará solo –como la *tanguedia*– cuando llegue a su fin, es decir con el regreso. Para el crítico argentino David Oubiña: "*Sur*, es el complemento perfecto de *El exilio de Gardel*. Su continuación y, a la vez su inversión" (58), en la que el anhelado viaje de regreso se plantea con el temor de la vuelta. Cabría preguntarse, entonces, ¿qué comporta la vuelta?, ¿a su regreso, el desterrado se encuentra con el país que añoraba desde su destierro?, ¿o con otro lugar al que tal vez ya no pertenece?

Una respuesta posible podría ser la desarrollada por otro exiliado: Osvaldo Bayer, quien en el film que documenta su vuelta

a la Argentina⁸ –*Cuarentena. Exilios y regresos* (1983) de Carlos Echeverría– reflexiona de este modo:

Sí, todo parece haber quedado igual, pero muchos van a faltar, los amigos que fueron asesinados o secuestrados y luego desaparecieron, el rostro siempre sonriente de Paco Urondo, Haroldo Conti que no quería abandonar el país o Rodolfo Walsh que se enfrentó a la muerte después que mataron a su hija. No quedó nada como antes [...]y agrega: "el tiempo aquí quedó detenido [...], pero detrás de las tranquilas fachadas pasó también lo peor, el crimen, los gritos en la noche, el secuestro, lo peor, la indiferencia de los vecinos [...]. (*Cuarentena. Exilios y regresos*).

El título del documental cobra sentido, justamente, a partir de la reflexión de Bayer: "el exilio es una enfermedad que lleva a la cuarentena del afectado"⁹, aquí está presente la idea de exclusión del exiliado, quien no solo vive un destierro por razones políticas, sino también afectivo que lo lleva a la incomunicación con "los que se quedaron". Sobre este tipo de exclusión Solanas comenta: "primero [estaba] la incomunicación; había miedo hasta para escribirte; [mis amigos me decían] por favor no me escribas, no me contestes", en *Tangos. El exilio de Gardel* la reflexión de Solanas resulta explícita a partir de la incomunicación que se produce entre "los que fueron" y "los que se quedaron". "–En el exiliado hay miedo y el miedo asusta–", dice Discépolo cuando Juan Dos se pregunta por qué Juan Uno no le envía el –ansiado– final de la *tanguedia*.

La escena apenas descrita parece ser la sensación de quien vuelve al lugar que le era propio en un tiempo pretérito, pero que ahora se ha convertido en otro espacio. Como en un juego este viaje de vuelta comporta –al igual que la rayuela– dos puntos extremos: el inicio y el final. Siguiendo esta visión cortazariana podemos encontrar una doble significación en los filmes aquí propuestos; por una parte, *Tangos. El exilio de Gardel* representaría el Cielo, en cuanto *ida* a ese país lejano, al que no se pertenece y nunca se pertenecerá, y la Tierra en la que tanto al inicio del juego como a la *tanguedia* falta un final. Por su parte, *Sur* representa la Tierra desde la *vuelta*, y el Cielo desde un nuevo inicio que tendrá un final en el que se encontrarán el pasado y el presente, y en el que los sinsabores de los años de la guerra sucia quedarán atrás, para que este éxodo en el tiempo vislumbre un atisbo de luz luego de tantos años de oscuridad.

8 ||*Cuarentena. Exilio y regreso* es un documental que retrata la experiencia del historiador y escritor argentino Osvaldo Bayer durante su último período de exilio en Alemania y su retorno a la Argentina.

9 || Una reflexión aparte cabría hacer en relación a las declaraciones de los militares, quienes sostenían que "el país estaba enfermo y había que curarlo". Ejemplo de ello es una escena de la película *La historia oficial* en la que Ana, la amiga exiliada que vuelve al país, entre lágrimas confiesa: "A mí me curaron"-.

Por último, cabe recordar la opinión de Agamben, quien postula que "El exilio es *refugium*, a saber: ni derecho ni pena" (48), y por ello la condición exílica, en su acepción social, es la de un sujeto que acepta la nueva realidad a la que se encuentra obligado a adecuarse. De este modo, los films aquí presentados resultan complementarios, en los que el deseo de volver hace que se desvanezca la distinción entre los que se fueron y los que se quedaron, disolviéndose la distancia entre esas "dos orillas" de la que nos hablara Cortázar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. "Políticas del exilio". *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 26-27(1996): 37-58.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Balán, Jorge. "International Migration: The Argentine Case", en *Seminar on Emerging Issues in International Migration. Study and Conference Center of the Rockefeller Foundation*, Bélgica, International Union for the Scientific Study of Population, 1985.
- Cortázar, Julio. "América Latina: exilio y literatura". *Argentina: años de alambrados culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.
- Echeverría, Carlos. *Cuarentena. Exilios y regresos*. Prod. Hochschule für Fernsehen und Film (München), Renate Stegmüller, 1983, min. 83.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Cántaro, 2005.
- Jensen, S. y Yankelevich, P. "Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)". *Revista Estudios Demográficos y Urbanos* 2, (2007): 339-442.
- Oubiña, David. "Exilios y regresos". España, Claudio. *Cine Argentino de la democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Peña, Fernando Martín: *Cómo se hizo El exilio de Gardel*. Prod. Cine Sur, 2010, min 85.
- Piedras, Pablo. "Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político". Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- Rodríguez Marino, Paula. "Exilios y desplazamientos en *Invasión, Los hijos de Fierro* y *Reflexiones de un salvaje*". Consultado el 05/04/2013. Disponible en http://www.alaic.net/portal/revista/r5/ccientifica_03.pdf
- _____. "Cine y novela. Apuntes sobre la construcción del exilio argentino en la narrativa de la construcción democrática". *Revista Letras* 60 (2003): 65-77.
- Solanas, Fernando. *Los hijos de Fierro*. Prod. Grupo Cine Liberación, 1972-1975, min 134.
- _____. *Sur*. Prod. Canal+, Cine Sur, Production Pacific, 1988, min 118.
- _____. *Tangos. El exilio de Gardel*. Prod. Tercer Cine, 1985, min 120.
- Spinelli, Sebastián. "Un director que alcanzó la madurez". *Página 12* (1985): 17-18.
- Yankelevich, Pablo. "Exilio y dictadura". Lida et al. *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. México: El Colegio de México, 2007.