

*Primeras personas en busca de un sujeto. Los Rubios de A. Carri y M de N. Prividera*

Cecilia Nuria Gil Mariño

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

[cecigilmarino@yahoo.com.ar](mailto:cecigilmarino@yahoo.com.ar)

Resumen:

A partir de *Los Rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera, nos proponemos analizar las estrategias discursivas y estéticas que permiten pensar la búsqueda de un nuevo sujeto que admita la construcción de una identidad desde el presente y reflexionar sobre la dialéctica entre la historia y la memoria. Ambos filmes hacen una apuesta fuerte que permite pensar a la memoria desde el recuerdo y el olvido, con su tiempo propio, ya sea desde la autoficción o la experiencia testimonial. Los desplazamientos del yo, en ambos casos, rompen con el lugar de espectador fílmico y social. Si tanto el vacío como la restitución muestran los límites del cine para salvar lo irreparable, ¿cuál es el lugar del recuerdo? Surge el interrogante de cuáles son las demandas de pasado y de futuro en la construcción de una memoria social a partir de este espacio discursivo.

Palabras claves:

autoficción - autobiografía - documental - memoria - Historia

*Primeras personas en busca de un sujeto. Los Rubios de A. Carri y M de N. Prividera*

Las últimas décadas han sido el escenario de un vuelco sobre la problemática del yo, tanto en el campo de la literatura y la historia, como en las producciones y propuestas teóricas cinematográficas. Beatriz Sarlo plantea que se produce un “giro subjetivo”, por el que la subjetividad de un discurso es legitimada para el estudio de la cultura y la historia. Así, el yo aparece como eje de la experiencia social, donde sujeto y colectivo

se recrean a sí mismos a partir de la subjetivización de una experiencia colectiva. Este “giro subjetivo” tiene su correlato en un “giro autobiográfico”, en el que no sólo el yo es el eje, sino también las reflexiones sobre el discurso en primera persona y la construcción de un lugar de sujeto.

La primera persona en las producciones cinematográficas aparece ligada al género documental. Bill Nichols, al referirse a los documentales performativos, remarca el desplazamiento de la referencialidad por la experiencia más visceral. El objetivo es mostrar qué pudo ser recordado, más que lo ocurrido realmente. Asimismo, Stella Bruzzi también se centra en la construcción subjetiva documental al analizar la dialéctica entre la aspiración de realidad y los límites de la representación. Por otra parte, los aportes sobre el carácter performativo de la autobiografía –el sujeto no se reproduce sino que se recrea a sí mismo (Loureiro, 2006)-, ponen en el centro de la escena los artificios de las construcciones discursivas, de los mecanismos de la memoria individual y social, y de la tensión entre la realidad y la ficción, y la búsqueda y construcción de la propia identidad.

La memoria (como bien sabía David Hume) indudablemente tiene algo que ver no sólo con el pasado sino también con la identidad, y por lo tanto (indirectamente) con la propia persistencia en el futuro, tal como señala Paolo Rossi. En este sentido si la memoria tiene una demanda de pasado como de futuro para la construcción identitaria, hallamos en el cine argentino sobre los relatos de la represión de la última dictadura militar, un lugar interesante de reflexión sobre las cuestiones de la primera persona del singular y del plural en las operaciones de memoria. La mirada de los hijos de las víctimas que se valen del cine como diario personal, se posicionan en un diálogo intergeneracional que se basa más en las relaciones interpersonales que en las consignas políticas. Las imágenes idealizadas de una época son puestas en cuestión, al mismo tiempo que discuten la posibilidad del cine como elemento reparatorio y lugar de memoria, y la legitimidad de los recuerdos como testimonios y pruebas de la realidad y su referencialidad.

A partir de los filmes *Los Rubios* de A. Carri y *M* de N. Prividera, nos proponemos analizar las estrategias discursivas y estéticas que permiten pensar la búsqueda de un nuevo sujeto que admita la construcción de la identidad desde el presente. Nos valdremos de una noción performativa de la autobiografía y de la noción de autoficción

para observar ambas propuestas con respecto a la dialéctica entre la historia y la memoria –frente a los mecanismos de supresión del terrorismo de Estado del recuerdo personal y colectivo- y la configuración de una memoria personal y generacional. Pensar los pasajes entre la realidad y la ficción, entre la primera persona del singular y la del plural, entre la memoria y el olvido, entre el monumento y la omisión, nos abre la posibilidad de reflexionar sobre estos procedimientos de construcción y la interrelación entre diferentes tipos de memoria. Los dos realizadores hacen una apuesta fuerte que permite pensar la memoria con su tiempo propio y no aislada del presente, sino desde el presente. Los desplazamientos del yo, en ambos casos, rompen con el lugar de espectador fílmico y social. Sus historias se insertan en la Historia y, así, cuestionan los procedimientos de configuración de identidad de las generaciones siguientes. La arquitectura de ambos filmes se corresponde con su propio proceso arquitectónico de memoria e identidad, donde realidad y ficción no tienen una frontera precisa, sino más bien conforman un espacio móvil de intercambios.

El filme de Carri se vale de la ficcionalización del yo para la búsqueda identitaria, por la propia experiencia de la memoria personal frente a la generación de sus hermanas que se ha formado “a partir de imágenes horribles e insoportables”. Así, la autoficción es más bien un lugar de sujeto que el lugar del sujeto (Robin, 2005: 46). Por otra parte, *M*, a partir de la experiencia testimonial buscará delinear un otro y un yo plural que ponga en tensión el recuerdo y el olvido, la palabra y la omisión. Es por ello que analizaremos la experiencia testimonial del yo y de los otros en su dimensión ética. Luego, nos avocaremos al concepto de “rostro” y su relación con la búsqueda de la identidad a través de la reposición o el vacío. Si tanto el vacío como la restitución muestran los límites del cine para salvar lo irreparable, ¿cuál es el lugar del recuerdo? Surge el interrogante de cuáles son las demandas de pasado y de futuro en la construcción de una memoria social.

### *Diarios cinematográficos. Ficción y realidad en la experiencia testimonial*

El giro autobiográfico del cine por la identidad en la Argentina produce un vuelco hacia la singularidad que redefine el precepto tradicional del documental sobre la

referencialidad y la búsqueda hacia otro. Ahora, el yo se vuelve un otro a buscar. Decíamos anteriormente que realidad y ficción pierden delimitaciones precisas, para dar cuenta que la memoria es obra de ficción, como señala Jacques Rancière. Este concepto de ficción no se refiere a lo fingido o inventado, sino a lo *forjado*. El foco se halla en el carácter performático del decir. Es menos importante la verdad de lo dicho que la experiencia que se hace cada vez que se dice.

El desdoblamiento del yo en el filme de Carri y la articulación entre la realidad y la ficción derrumban la celebración de la memoria como lugar de museificación y panteón, al mismo tiempo que cuestiona la propia naturaleza del recuerdo, descompuesto en múltiples formas posibles de representarlo (Noriega, 2009: 17). La primera persona aquí se haya mediatizada y duplicada a través de la actriz Analía Couceyro. Por medio de esta operación discursiva, Carri resalta que la autoficción no sólo designa al discurso autobiográfico puesto en escena<sup>1</sup>, sino más bien a la ficcionalidad del discurso autobiográfico. El desplazamiento y la duplicación conllevan la inconsistencia de la propia identidad del sujeto; no es posible hallar un lugar de sujeto. De esta manera, el problema de la autoficción trata la necesidad de cambiar de sujeto y la fragmentación de la identidad (Robin, 2005: 54). Los mecanismos de recuerdo y olvido dejan de ser una antinomia. Mientras Analía oye de fondo los testimonios de los compañeros de los padres de Albertina en los videos, escribe “exponer a la memoria en su propio mecanismo, al omitir recuerda”. Esta omisión y vacío como punto de partida para la emergencia de una memoria por la propia identidad se observa en la fisura entre la imagen y la voz. Ana Amado remarca que esta disyunción en el film representa una distancia definitiva. Se pasa al registro de la voz para dar cuenta de la memoria de lo no vivido. En este sentido no sólo los testimonios se hallan sobre otras imágenes, sino también se explican tomas de cámaras sobre otras imágenes, pero que nunca se muestran; la construcción es pasada y presente. Asimismo, desde el plano formal, podemos señalar que la repetición contribuye a la elaboración de un tiempo de la memoria confuso. En *loop* se repiten planos generales, la presentación de Analía y del centro de detención clandestino donde estuvieron los padres. Esa repetición, como la búsqueda obsesiva del recuerdo una y otra vez, termina por desdibujar toda posibilidad de figuración.

---

<sup>1</sup> Ver Bergala, Alain (coordinador) (1998), *Je est un film*, París: Acor, pp. 22-23, citado en Herrera Zamudio, 2007: 47.

Robin para referirse a la noción de autoficción retoma de Barthes los conceptos de *studium* y *punctum*, donde en el primero priman las grandes periodizaciones de las biografías con un sentido lineal y ya dicho, mientras que el segundo se destaca por su exceso de sentido, por los detalles, por la foto, sin linealidad alguna, una vida agujereada donde emergen significantes inesperados. La imposibilidad de una búsqueda autobiográfica que vuelva a sus orígenes y trace las grandes periodizaciones de su vida, lleva a Albertina a valerse de los *punctum* de sus propios recuerdos y de los de los demás para construir su sujeto. De todos modos, el filme se objeta a sí mismo su valor reconstructivo y su referencialidad, como por ejemplo en la mención del recuerdo de la amiga Rosita, o tal vez María, o tal vez lo inventó todo, pero tampoco importa demasiado. La presencia de la infancia es destacable, no sólo por las escenas irreconstruibles en *stop motion* de los *playmobiles*, sino también por la imagen del campo que representa su infancia y por las conversaciones con los niños del barrio de La Matanza sobre las distintas muertes de los vecinos. La muerte y el universo infantil van de la mano, ya sea por la imagen del ganado y el matadero, o por los niños que hablan de la muerte despojados de la construcción cultural de ésta.

En este sentido, podemos decir que la búsqueda de *punctums* guía las entrevistas y las búsquedas en los testimonios. Se produce una desacralización de los mismos por medio de la mediación a través de la TV y a espaldas de la protagonista. No hay forma de que los recuerdos nos acerquen al pasado, o que puedan ser reparatorios, nunca son directos y muestran la distancia insalvable entre quiénes conocieron a los padres de Albertina y ella. Y, es desde estos vestigios, desde el vacío, que se busca el salto hacia el futuro. Asumir el abismo para la construcción de una nueva identidad. Sin embargo, es importante señalar que el filme se cierra con una nueva familia por adopción dada por el mini equipo de rodaje con las pelucas rubias, pero aún cuando se salte hacia al futuro desde ese abismo, el número de esa nueva familia es también el cinco. Son cinco pelucas rubias en el campo, como los cinco rubios Carri de la infancia de Albertina en el barrio de La Matanza. Mientras la actriz grita en el campo, la voz se pregunta si el recuerdo es preservación o capricho.

Con respecto a este lugar de los testimonios y la relación entre la memoria y la historia, es interesante retomar los aportes de Shoshana Felman sobre el filme *Shoah*. La autora remarca la importancia de la descanonización del Holocausto, en este caso, para

permitir su historización hasta entonces imposible, señala que el filme es “le récit de la Liberation du témoignage par sa désacralisation...” (Felman, 1990: 72). Los testimonios son desacralizados y hay una voluntad de no dramatismo, pero la voz que se enfrenta a la vecina que dio los datos de su casa para que secuestraran a sus padres es la de Albertina. No hay mediación, pero no podemos verlo. Tras ello, hay un plano de la directora agobiada en el auto, pero ya no es ese momento, porque esa voz sobre la imagen de la vecina representa esa fisura insalvable de lo irrecuperable y de un dolor sin posibilidad de representación.

Si el filme de Carri se vuelca sobre la imposibilidad de recuperación y una búsqueda identitaria que parte de un nuevo lugar sujeto, Nicolás Prividera buscará las fichas de un *puzzle* de la memoria generacional para construir su propio sujeto individual y generacional, trasladando piezas desde lo singular a lo plural, donde se resalta la dimensión ética y la responsabilidad conjunta de esta construcción. El filme recorre una búsqueda a partir de la experiencia testimonial en la esfera de la intimidad discursiva en el diálogo con su hermano y en los planos de Nicolás en el espejo, así como en el acto de decir y recordar de los testimonios de los compañeros de su madre. La reposición de imágenes, cuerpos y palabras en el filme de Prividera no es sinónimo de restauración. Mientras Carri halla un lugar sujeto desde el vacío, *M* lo hará desde una suerte de *collage*, de imágenes, de voces y de tiempos. Aquí, existe una promesa de verdad: el inicio del filme es una placa rota, el final muestra una placa con el nombre de Marta Sierra.

Ángel Loureiro propone que la autobiografía es un acto ético hacia un otro. El yo surge como respuesta y responsabilidad hacia ese otro.<sup>2</sup> En este sentido, el acto autobiográfico es un acto dialógico a otro y una responsabilidad. El pasaje de la primera persona del singular a la del plural para la constitución de un nosotros, se observa desde el inicio de la película en la cita de William Faulkner.<sup>3</sup>

Con respecto a la noción de responsabilidad, Shoshana Felman para el filme *Shoah* también señala los límites del testimonio al mismo tiempo que la responsabilidad y la necesidad de la palabra para la historización. Subraya la contradicción entre el silencio y la rememoración, aunque sea la rememoración de una amnesia. “*Shoah* va jusqu’aux

---

<sup>2</sup> La imagen que utiliza es la de rehén, por la que el sujeto es rehén del otro. Ver Loureiro, 2006.

<sup>3</sup> La cita es la siguiente: “Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”.

limites extrêmes du témoignage en explorant, à la fois, l'impossibilité historique *d'échapper* à l'obligation de l'être –ou de le devenir” (1990: 78). Michel Deguy también señala para este filme la importancia no de la visibilidad de lo que fue sino su “attestation”, donde lo indescriptible deviene imprescriptible. “Todos deberíamos estar enojados” dice Prividera. Su experiencia es la subjetivización de una responsabilidad generacional.

El lugar del diálogo intergeneracional en ambos filmes es fundamental. ¿Cómo recupera el legado de la historia esta generación, desde qué imágenes puede construirse? Ambos desde distintos lugares cuestionan los principios militantes de sus padres, desde sus títulos mismos, ser los rubios significa un corte social imposible de superar, ser diferente,<sup>4</sup> y la duda constante de qué significa esa “M”, mamá, Marta o Montonera, cuál es la identidad de esa “M” que Nicolás busca para armar la propia. Asimismo, ambos se preguntan cuál es la película que cada generación necesita. Nicolás busca en la memoria de su madre, las contradicciones del presente de su historia y de la de su sociedad. Cuando llega el fax del INCAA, Albertina entiende que ellos necesitan esa película, pero no es la que necesita ella. La cita de Robin en *Los Rubios* hace referencia a la afirmación de la identidad cuando ésta se ve amenazada. El siguiente plano es un *playmobil* que cambia de identidad rápidamente, denotando la dificultad de construir una identidad sin origen.

### *La figura del rostro y el lugar de la política. Entre el exceso y la ausencia*

A partir de la apertura democrática, las políticas de los derechos humanos de las diferentes organizaciones y de la militancia política de HIJOS se dieron por medio de los rostros de los “desaparecidos” como modo de restitución identitaria a las cifras de víctimas.

En relación a la figura del rostro, Agamben señala que éste es el lugar de la comunidad y de la política. En este sentido las estrategias tomadas en ambos filmes son diametralmente opuestas y esto se relaciona con el lugar diferente otorgado a la política. Mientras que la directora de *Los Rubios* elude fijar los rostros de sus padres –no hay

---

<sup>4</sup> Para un análisis sobre el parricidio en *Los Rubios*, ver Ana Amado, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” en Amado y Domínguez (compiladoras) (2004).

fotos de ellos, y las fotos en las que podrían aparecer, se encuadra de manera tal que falten esas figuras-, *M* se caracteriza por el polo opuesto, el rostro de su madre toma el primer plano.

En el caso de la película de Carri, la realizadora se topa con la imposibilidad de llenar el vacío de la desaparición: no puede realizarse ni a través de una militancia política que recupere la lucha de sus padres, ni por la sensación tranquilizadora de hacer presentes a sus padres por medio de sus imágenes. En este sentido Albertina busca en los testimonios los aspectos cotidianos y no un análisis político de sus padres. Al inicio de la película se muestra a la actriz que lee una cita del libro de Roberto Carri en un balcón con un letrero detrás que dice “teatro”, a modo de desafío de la herencia política de su padre, para buscar un recuerdo de otro tipo.

Por otro lado, *M* sigue la política de restitución del rostro de la apertura democrática en la lucha por los derechos humanos y lo lleva a su máxima expresión: hay un exceso de rostro. El rostro de la madre, de Nicolás, de su hermano y de los entrevistados. La búsqueda de la identidad se da por la reposición y no por el vacío de rostro y de política. La crítica a algunos aspectos de la militancia de los años setenta aparece aquí a través de la reflexión política sobre cada testimonio. Todos los testimonios son politizados, los de los entrevistados y los del autor. Ya hemos hecho referencia a la dimensión ética del testimonio en *M* y a la responsabilidad de testimoniar, con el otro, con la comunidad. No se trata de una decisión personal sino colectiva porque es parte de la memoria social. La memoria no es propiedad o valor individual, sino un patrimonio colectivo. Privera lo deja en claro en la discusión que tiene con su hermano. La verdad está atravesada por la deuda al otro. El rostro habla pero no habla, es el sonido de un lenguaje vaciado de sentido. Es por ello que hallamos gran cantidad de planos sin sonido del rostro de la madre, los segundos sin sonido de los rostros de los entrevistados. Allí, él también se encuentra con lo irreparable, lo irrecuperable. En esta misma dirección podemos señalar los pasajes de los recuerdos y el presente, donde el rostro de madre e hijo aparecen superpuestos en un mismo plano, dos rostros que no hablan. Éstos son la fisura de lo irreparable, y la sombra de ellos como el espacio y tiempo de la memoria. Así como el yo es el otro, el otro es el yo también: el *ego cum*. En *M* hallamos diferentes otros: la madre, los que testimonian, el hermano y el espejo –Nicolás en el espejo-. Así como la política tiene un lugar fundamental, el cuestionamiento político es desde el yo plural



pero no el individual. Es por ello que cuando se descuelgan los ídolos juveniles del corcho, se suplanta por la fotografía de la madre.

Con respecto al deber del testimonio, si bien la postura de Albertina es diferente, también aparece la idea de la cámara como arma. No sólo por la anécdota de Paula L. que se niega a hablar frente a la cámara y la realizadora se pregunta cuál será la similitud entre una picana y una cámara, sino también por los planos en los que ellos van a filmar donde la cámara apunta lugares, personas, como si pudiese hacer justicia por ella misma. Pero no puede. El primer testimonio que se presenta en *Los Rubios* encuadra a una mujer detrás de una ventana, con el nombre actual y el ex nombre de la calle, sobre la pared de la casa, como si fuese un rehén del pasado, y su palabra poco puede hacer frente al asesinato de la memoria de la generación de sus padres.

Paolo Rossi caracteriza a la memoria como un país extraño. *Los Rubios* y *M*, desde diferentes operaciones estéticas y discursivas, son un intento de vuelta del exilio de una generación que busca una identidad sin origen –los hijos de los “desaparecidos” y los hijos de un proyecto de país desaparecido-, la búsqueda de un sujeto individual y social con demanda de pasado y de futuro para inscribirse en la Historia.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001), *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Barcelona: Pre-textos.
- Amado, Ana y Nora Domínguez (compiladoras) (2004), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, Leonor (compiladora) (2005), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo.
- Bruzzi, Stella (2000), “The performative documentary”, in *New Documentary: a critical introduction*, Londres y New York: Routledge.
- Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Deguy, Michel (director) (1990), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris: Belin.
- Felman, Shoshana, (1990), “À l’âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann”, en Deguy (director) (1990).
- Herrera Zamudio, Luz Elena (2007), *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, Tesis Doctoral, Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y

Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Loureiro, Ángel (2006), "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible", en Russotto (compiladora) (2006).

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (2000), "Performing documentary", in *Blurred Boundaries*, Bloomington and Indiana: Indiana University Press.

Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios: Entrevista a Albertina Carri*, Buenos Aires: Picnic.

Robin, Régine (2005), "La autoficción. El sujeto siempre en falta", en Arfuch (compiladora) (2005).

Rossi, Paolo (2003), *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Russotto, Mágara (compiladora) (2006), *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas: Equinoccio / Universidad Simón Bolívar.

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado-Cultura de la memoria y giro subjetivo-Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.