

### Referencias bibliográficas

- AVELLAR, J.C. (1995), *A Ponte Clandestina. Teorias de Cinema na América Latina*, São Paulo, Edusp-Editora 34.
- BALAKRISHNAN, G. (org.) (2000), *Um Mapa da questão nacional*, Rio de Janeiro, Contraponto.
- BANN, S. (1994), *As Invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*, São Paulo, Unesp.
- (1997), *Romanticism and the rise of history*, Nueva York, Twaine Publishers.
- BENDIX, R. (1996), *Construção nacional e cidadania*, São Paulo, Edusp.
- BERNARDET, J. C. (2003), *Cineastas e Imagens do povo*, São Paulo, Ciudad das Letras.
- CASTELLS, M. (1996), *The Power of Identity*, The John Hopkins University Press.
- (2001), *A Sociedade em rede*, vol. 2: *O Poder da Identidade*, São Paulo, Paz e Terra.
- JABLONSKA, A. (2004), "El sentido del pasado y el discurso de la identidad", *Cinemais*, 37, Río de Janeiro, Aeroplano, pp. 219-257.
- MILLER, T. y R. STAM (2004), *A Companion to Film Theory*, Londres, Blackwell.

## Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino

### Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático

Laia Quilez Esteve

#### Memoria y posmemoria en la era del testimonio

En la última década se han producido, en el panorama cinematográfico argentino, un número más que notable de documentales que, al mismo tiempo que se decantan por una estética y unos procedimientos típicamente posmodernos –como el pastiche, la hibridación genérica, la autoficción o la discontinuidad narrativa–, convergen en el problemático y resbaladizo terreno de la representación de la historia y la memoria. Gran parte de ellos focalizados en el recuerdo difuminado y en la voz de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura militar (1976-1983), y algunos incluso dirigidos por esos mismos huérfanos, documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005) y, de forma paradigmática, *Los rubios* (Albertina Carri, 2003),<sup>1</sup> tratan de dar forma a un pasado que apenas se recuerda –pero que resulta

1. A este listado habría que añadir títulos como (*h*)*Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000) –el primer film sobre hijos de detenidos-desaparecidos realizado por uno de ellos y en el que el testimonio es utilizado desde el punto de vista clásico, esto es, como base para la narración documental– y *Panzas* (Laura Bondarevsky, 2001) e *HUOS, el alma en dos* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 2002), que abordan el tema del duelo, la identidad y la lucha por la justicia desde el punto de vista de la organización *HUOS*, creada por descendientes de desaparecidos. Aunque de modo más oblicuo, *Los rubios o Papá Iván*, recurriendo al formato del diario personal, *La fe del volcán* (Ana Poliak, 2001) y *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2002) reflexionan también sobre las heridas que la dictadura dejó en sus directores-protagonistas. También dentro de la representación de la experiencia de segunda generación merece la pena destacar *En ausencia* (Lucía Cedrón, 2002) –un cortometraje ficcional de corte autobiográfico realizado por la hija del cineasta Luis Cedrón, asesinado en 1980–, *Argenmex* (Jorge Denti,

vital para dar sentido al mundo—, sin caer en esa verdad sin aristas del documento de archivo. Documentales posmodernos y algunos declaradamente performativos, muchos de ellos entroncan con el cine de militancia de décadas anteriores pero lo superan mediante la inclusión, en su estructura, de estrategias fictivas y homodieéticas que, por un lado, aportan al género cinematográfico al que pertenecen un valor estético que tradicionalmente le ha sido negado y, por otro, socavan —o, al menos, tratan de poner en entredichos los pilares en apariencia impolutos del discurso oficial de la posdictadura.

Como bien hace notar Andreas Huyssen y muchos de los pensadores del posmodernismo, de unos años a esta parte la credibilidad que en un tiempo tuvo el discurso histórico como aglutinador de la conciencia nacional ha sufrido una paulatina pero imparable devaluación (5). En contrapartida, y aunque parezca paradójico, en las dos últimas décadas han proliferado un sinfín de manifestaciones de tipo factográfico que le han otorgado el papel protagónico a un tipo de sujeto ignorado hasta entonces por las narraciones tradicionales sobre el pasado. Particularmente sobresalientes en este sentido son los “discursos de memoria” (Sarlo, 19) que, vehiculizados por el género epistolar, el autobiográfico o el puramente testimonial, entre otros muchos, dan cuenta de experiencias siempre personales y a menudo traumáticas que, en el mismo momento de volverse públicas, pasan a formar parte de la memoria colectiva. En el contexto histórico argentino es significativo en este sentido el *Nunca más*, pues no sólo se constituyó como el relato fundacional de la representación de los centros clandestinos de detención y tortura de la última dictadura militar sino que, desde su publicación en 1984, se convirtió en un referente ineludible para las otras operaciones anamnésicas que le sucedieron. Sin embargo, al presentarse como una recopilación de documentos para la intervención judicial y al mismo tiempo formar parte del programa de refundación democrática y, por tanto, de pacificación de la lucha política, el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) construía una imagen depurada de las víctimas del totalitarismo, en tanto que, en palabras de Hugo Vezzetti (119), “éstas quedaban acentuadas en su carácter de tales en la medida en que quedaban separadas de cualquier relación con la violencia insurgente, que quedaba igualmente repudiada”. La gran pantalla tampoco fue ajena a esta clase de subjetividad aglutinadora e impaciente por despertar la sensibilidad colectiva: títulos como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La Noche de los Lápicos* (Héctor Olivera, 1986), ambas ficciones dramáticas dotadas de un alto grado de explicitación pedagógica, constituyen una buena prueba de ello.

1996) y *Pasaportes* (Inés Ulanovsky, 1997), ambos documentales cuyo objetivo es revisar la experiencia vital de los argentinos que, como las cineastas María Inés Roqué y Natalia Bruschtein, crecieron fuera de su país como consecuencia del exilio forzado de sus padres.

Sin embargo, después de un período amnésico marcado por las leyes de Obediencia Debida (1986) y Punto Final (1987) y por los indultos firmados por Carlos Menem (1990), y en coincidencia con la aparición en la esfera pública de la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), tuvo lugar una explosión de prácticas testimoniales que, en el ámbito de la literatura, el arte, el cine, los medios de comunicación y las acciones urbanas, incidieron en la voz de los familiares de las víctimas e incluyeron, en sus discursos, desde la revisión de la militancia de los 70 y la revisitación de los hechos históricos marcados por la represión y la muerte,<sup>2</sup> hasta el testimonio de algunos de los torturadores, ejecutores y jefes militares que participaron como victimarios en el proceso militar.

De entre estas prácticas memorialísticas que resquebrajaron el tono monocrorde de la memoria institucional destacan, de modo paradigmático, los trabajos realizados por algunos de los hijos de desaparecidos —hijos que son, pues, la mayoría de las veces, productores y protagonistas de sus obras—. Narrativas de duelo, en tanto que, en palabras de Patrick Dove (132), intentan “mediar entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, la memoria y el olvido”, este tipo de prácticas ha tomado lo visual como uno de los soportes más idóneos para canalizar sus estrategias de identidad y memoria. Así, desde los *escraches* hasta las *performances* teatrales y las instalaciones, pasando por la realización de montajes fotográficos y documentales de corte experimental, las nuevas formas de expresión surgidas en el seno de esta generación han logrado no sólo obtener el reconocimiento social de su voz y de sus demandas jurídicas sino también sortear la “repetición maniaco-obsesiva del recuerdo” (Richard, 46) a través de la reflexión acerca de los vasos comunicantes que, indefectiblemente, unen el ámbito estético con el ético y el político.

“Narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado y a la vez frágiles en su contradicción”, en palabras de Ana Amado (2005b: 102), todas ellas se mueven en una órbita que, batiéndose entre la filiación y el desarraigo —pues se constituye al mismo tiempo como búsqueda de los orígenes

2. Es relevante en este aspecto el hecho de que la mayor parte de la producción audiovisual que alberga esta relectura del pasado guerrillero recurre al formato documental de corte realista, que funciona en este sentido como complemento y ratificación de la literatura testimonial sobre las organizaciones armadas (véase *Montoneros, una historia* (Andrés di Tella, 1992), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1994) y *errepé* (Gabriel Corbi y Gustavo de Jesús, 2004), entre otros muchos). En lo que respecta a la aproximación que desde el cine se ha hecho a los capítulos más traumáticos de la historia argentina, como la guerra de las Malvinas, véase, por ejemplo, los largometrajes de ficción *Cuarteles de invierno* (Lautaro Murúa, 1984), *El visitante* (Javier Olivera, 1999) e *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005), por citar el más reciente sobre ese tema, y los documentales *Malvinas, historia de tracciones* (Jorge Denti, 1983), *Hundán al Belgrano* (Fedenco Urioste, 1993) y *Fuckland* (José Luis Marqués, 2000), este último de corte más experimental.

nes y a la vez como distanciamiento de éstos-, puede leerse bajo el prisma de lo que Marianne Hirsch denominó, en relación con los descendientes de las víctimas del Holocausto, con el término de "posmemoria" (22). Pese a que esta denominación vendría definida por las mismas lagunas e imposibilidades de las que adolece toda representación anamnésica, a ellas tendría que sumarse la doblemente problemática relación que los discursos que se agrupan bajo su etiqueta mantienen con el pasado, y que se explica por la distancia generacional de sus autores. Este tabique temporal, insalvable y carcomido por la falta –la falta de experiencia, de recuerdos, de información, de testimonios fehacientes...–; esta pared que aleja a esta segunda generación del retrato sin fisuras de sus padres es, paradójicamente, el muro de contención que sustenta sus trabajos, esto es, el desafío que los empuja a llevar a cabo una empresa tan compleja como arriesgada: "Lo que más me falta es su mirada. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y es como crecer a ciegas", advierte María Inés Roqué ya en los primeros minutos de *Papá Iván*. "Estoy sin identidad", rezan las letras que cierran el video experimental de Gabriela Golder, nacida en 1971 y cuya infancia transcurrió, consecuentemente, bajo los años del plomo. "Ella quería reconstruir una parte muy importante de su pasado y yo quería conocer una historia que no me pertenecía", reconoce la joven Alejandra Almirón, refiriéndose a la motivación que la empujó a realizar *El tiempo y la sangre*, un documental sobre la experiencia personal de la ex militante montonera Sonia Severini, pero en el que la cineasta también cobra un fuerte protagonismo a través de la presencia, en off, de su voz. "Siempre me angustió el hecho de no tener fotos con él, porque no había nacido yo", reconoce en *HIJOS, el alma en dos* Lucila Quieto, autora de *Arqueología de la ausencia* (2000-2001), un collage de fotografías en el que los retratos de los padres desaparecidos se yuxtaponen a la imagen de los hijos de ellos –ella incluida–, como un intento de recuperar esa fotografía familiar que la violencia dictatorial volvió imposible en el momento en que tendría que haberse dado. También en *Encontrando a Víctor* Natalia Bruschtein rastrea, pese a saberlas todas adulteradas, cualquier pista que la conduzca al feliz pero quimérico hallazgo de conocer qué lugar ocupó ella en la vida de su padre desaparecido. Y por su parte, Albertina Carri reconoce en *Los rubios*, y a través de la voz que la interpreta, estar dispuesta a "construirse a sí misma sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia", a pesar de que "la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria".

La dicotomía, pues, que suele establecerse entre identidad y memoria en las narrativas tradicionales sobre la invocación del trauma pretérito se tambalea en los documentales realizados por esta segunda generación de cineastas al estar todos ellos conducidos por un yo fracturado que, tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío. Y precisamente por

ello todos estos homenajes "socavados por el sesgo de la sospecha" (Amado, 2005b: 105) le otorgan al silencio –esto es, al olvido y a la falta– un valor de verdad y compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo. Así, y mediante una explícita utilización del decir autobiográfico –género por antonomasia de lo subjetivo y de lo íntimo e, igual que ocurre en el epistolar, no por casualidad acentuadamente femenino–, estas cineastas se exhiben y a la vez se esconden bajo una primera persona que no puede ni quiere ocultar, en su performance, la imposibilidad de constituirse como una instancia comunicativa plena. La estrategia más utilizada para exponer narrativamente tal escisión es, precisamente, el desdoblamiento –o, a veces, incluso la multiplicación del "abajo firmante", como diría Philippe Lejeune–, sea mediante la inclusión de un *alter ego* de ficción (*Los rubios*), o a través de una repartición de la autoría final de la obra (*El tiempo y la sangre*), o bien a través de la fragmentación del discurso en distintas voces (*Papá Iván*, *Encontrando a Víctor*) o en heterogéneos formatos, tonos y niveles textuales (*En memoria de los pájaros* y, de nuevo, *El tiempo y la sangre* y *Los rubios*).

Asimismo, si el nuevo documental argentino realizado por esta joven generación pone en entredicho los mecanismos consensuados del recuerdo es porque la incorporación que en él se hace de la figura del testimonio es también sumamente crítica. Pues, si consideramos que todo testimonio consiste en una especie de deslizamiento entre lo acaecido y lo narrado, ya que, tal y como apunta Roberto Ferro, "el testigo es quien trae a la escena presente con sus palabras lo que ha visto u oído con anterioridad" (27), entonces, en el caso de esta generación de cineastas –que testimonian, con sus películas, su propia experiencia de huérfanos pero también lo que les han contado aquellos que los superan en edad y en recuerdos– esta traslación de la percepción a la narración se reduplica de manera evidente. Tal vez por este mismo distanciamiento en todos estos documentales el testimonio queda postergado a ese no lugar que separa vida y lenguaje, experiencia y creación, supervivencia y muerte, y, ubicándose en él, entra inevitablemente en una crisis que acarrea vacíos, olvidos y culpas. Así, en el retrato que sus tios, madre y abuela hacen de su padre desaparecido, Bruschtein sólo encuentra tristeza y melancolía. En *Los rubios* tampoco el testimonio ideal deviene posible –pues o bien no puede o se niega a hablar frente a la cámara o bien, cuando lo hace, distorsiona excesivamente el pasado–, y a partir de esta constatación la directora se ve impelida a crear una "mentira-verdad" que dé lugar finalmente a un relato verdaderamente testimonial y verdaderamente artístico. "Ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días", se sincera Roqué en los últimos minutos del documental, denotando su cansancio y su desencanto respecto de la compilación de testimonios que hasta

ese momento habían hilvanado su película. En *El tiempo y la sangre* la voz de Almirón, unida a la de los hijos de desaparecidos que en el documental figuran como testigos en segundo grado del trauma de la dictadura, rompe el lenguaje institucionalizado y nostálgico de la militancia para incluir en él, y a modo de contrapunto, el albor de una nueva mirada –la de su generación– que indaga, reflexiona y cuestiona los planteamientos de la precedente. Y, finalmente, en *En memoria de los pájaros* y mientras en off oímos a una sobreviviente que se percata de la dificultad de reconstruir fielmente ese pasado traumático, Gabriela Golder inscribe en la zona inferior de la pantalla que “las palabras pierden sentido y se transforman en pesadillas”, reconociendo con ello también la imposibilidad de testimoniar plenamente y asumiendo, en última instancia, los olvidos de la memoria o los otros que, como fantasmas, habitan a un sujeto que hace tiempo que dejó de ser el centro y señor del universo.

No obstante, a pesar de todos los síntomas de desconfianza –al decir homodiegético, al testimonio, a la propia identidad...– que operan en estos documentales o, mejor dicho, probablemente a partir de estos mismos indicios, estos trabajos fílmicos logran poner su granito de arena en el resurgir de esa “cultura anamnésica” que hace muchos años Walter Benjamin reivindicaba para hacer frente al ocaso de la narración –y, por tanto, a la crisis de la “cotización de la experiencia” (112)–. Luchando contra ello y haciéndolo mediante la ficción, el distanciamiento, el desdoblamiento o, en definitiva, el artefacto artístico, parece que esta segunda generación de creadores siguiera los consejos del filósofo alemán y se sumiera en esa narración en cuyas aguas pudiera ser posible el fluir de la memoria de sí y de la memoria del otro o, dicho de otro modo, esa memoria ejemplar que Tzvetan Todorov (31-32) reivindicaba para que el pasado se transformara en un principio de acción para el presente.

De entre todas las producciones audiovisuales que en los últimos años han salido a la luz para cuestionar la mitificación del pasado y para reivindicar, con ello, los olvidos de la memoria, una se destaca, y por diferentes motivos, por encima de los otros. Nos estamos refiriendo al ya mencionado *Los rubios*, de Albertina Carri, un documental con pocos años pero que ha hecho correr ríos de tinta en la crítica cinematográfica y que se ha convertido, de un tiempo a esta parte, en el ejemplo paradigmático del nuevo documental político argentino.<sup>3</sup> Para hablar de él, sin embargo, conviene aproximarnos asimismo a *Papá Iván*, no sólo porque María Inés Roqué reflexione igualmente, y antes de que lo haga Carri, sobre las heridas abiertas por la au-

3. Sólo hay que recurrir a algunas reseñas periodísticas que se hicieron después del estreno del documental para cerciorarnos de este hecho. De entre ellas destaca la de Diego Lerer, que asegura que *Los rubios* “amplia el campo discursivo del cine político en la Argentina como ninguna película lo había hecho desde *La hora de los hornos*”.

sencia del padre, sino porque la directora elige también la primera persona para narrar esa pérdida y para cuestionar, asimismo, la validez y la plena autoridad que en general se le otorga a la figura del testimonio.

A pesar de las múltiples divergencias que separan un documental del otro, ambas cineastas empiezan a rodar movidas por la misma necesidad: la de autodefinirse mediante la búsqueda –que no es el encuentro– de una identidad truncada por el horror del totalitarismo. Así pues, y como ya se esbozó anteriormente, tanto Carri como Roqué se postulan en tanto hijas de desaparecidos –es decir, en tanto sujetos marcados por la ausencia y el olvido–, también, en tanto cineastas dispuestas a romper el cordón umbilical, afirmando “sus propias opciones en el presente” (Amado, 2005a: 224).

Veamos qué estrategias narrativas eligen en cada caso para conseguirlo.

### *Papá Iván* o el género epistolar como juego de espejos

En su artículo más conocido sobre el género autobiográfico, Paul De Man (116) elaboró una teoría basada en la prosopopeya, concretamente en la acepción que la define como aquella figura retórica que consiste en hacer hablar a personas muertas o ausentes. Para el teórico deconstruccionista todo decir que se postule autobiográfico es, inevitablemente, prosopopeico y, por ello, ficticio, en tanto su mecanismo de funcionamiento consiste en dar voz a lo informe, a lo sin rostro, que queda, en ese movimiento, doblemente desfigurado: “La prosopopeya es el tropo de la autobiografía [...]. Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración” (16), asegura el teórico en su artículo. De esta manera, en la autobiografía nos encontramos, según De Man, con la presencia de dos sujetos, ambos intercambiables y disímiles: uno –el yo presente– que hilvana el discurso y que opera como máscara, y otro –el yo pasado– que se presenta como un vacío velado y al mismo tiempo colmado, aunque infructuosamente, por ese otro yo que dice.

Si nos hemos detenido en la concepción demaniana de lo autobiográfico es, justamente, porque a través de ella podemos aproximarnos mejor a *Papá Iván*, el documental de María Inés Roqué en el que la cineasta da voz al padre ausente a través de la lectura en voz alta de la carta que éste escribió en agosto de 1972, cuando entró en la clandestinidad y casi cinco años antes de que muriera en un tiroteo en su refugio de Haedo. En efecto, no es casual que la cinta empiece precisamente con el escrito que, a modo de legado, el padre dejó a sus dos hijos, Iván y la propia María Inés: “Les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo”, argumenta Juan Julio Roqué –también conocido como Iván o Lino– mediante la voz de su hija, que, como si de una médium se tratara, parece querer apartarlo, invocando su letra, del mundo de los muertos. “Aunque sé perfecta-

mente que la mamá les habrá ido explicando la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas", aclara a continuación.

Si el fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) elige el formato de la carta para trazar la imagen que desea que sus hijos tengan de él es precisamente por la intimidad intrínseca del género epistolar, que le permite evadirse de ese panteón heroico al que la historia posterior lo confinará y del que su hija, con el documental, trata también de salvarlo: "Yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto", reconoce María Inés Roqué, a quien, como a Albertina Carri, los demás suelen mirar con consideración cuando pronuncia su apellido. Tal vez sea con esa intención de convertir la "estatua" en "cuerpo" —o, dicho de otro modo, de recuperar el lado más humano, y por ello contradictorio, del padre ausente— que la cineasta argentina decide incluir en su trabajo fílmico un tipo de testimonio que supera, por su heterogeneidad, el del sobreviviente militante. Así, el espejo de narrativas en que se convierte la carta paterna —hilo conductor, aunque interrumpido, de la cinta— refracta, más que refleja, voces de distinta índole. Veamos cuáles son.

Por un lado, y en su papel de entrevistadora, María Inés Roqué trata de reconstruir la imagen del padre a través de los testimonios de vida y de militancia de quienes lo conocieron. Así, por *Papa Iván* aparecen desde sus familiares más directos —como Aníbal Roqué, hermano de Juan Julio Roqué o, de forma privilegiada, Azucena Rodríguez, la madre de la cineasta— hasta sus compañeros de lucha, pasando por otros testimonios aparentemente más distantes, como el de las dos ex alumnas del instituto de Córdoba donde el padre desaparecido impartió clases durante un tiempo. Unos y otros van erigiendo, desde el cariño, la admiración y a veces desde el reproche manifiesto, la propia imagen del activista a partir de los recuerdos, a veces difuminados, que conservan de él. A pesar de que en este tipo de declaraciones María Inés Roqué echa mano de las estrategias más clásicas del documental testimonial, no deja de inscribirse en ellas, y por distintas vías, de la distancia generacional que la separa. La más clara, por gráfica, es la inclusión de rótulos que, a la manera de notas al pie, informan al espectador sobre el significado metafórico de determinadas palabras —como "levantar", "quebrar" o "marcar"— que, en boca del entrevistado e insertadas en el mundo de la lucha armada, adquieren un sentido distinto del original. María Inés Roqué, desligada generacionalmente de ese contexto, necesita hacer explícito al lector ese aprendizaje forzado, para subrayar así su posicionamiento, su presencia, dentro del relato testimonial de los compañeros del padre. Tampoco la selección que hace la cineasta de ellos tiene nada de azarosa. Así, para narrar el relato de la muerte de su padre, María Inés Roqué acude a testimonios heterogéneos y en algunos casos contrapuestos: por un lado, el de Héctor Vasallo, el hombre que lo ocultaba en su casa, y el del histórico dirigen-

te Roberto Perdiá; y, por otro, el del Miguel Ángel Lauletta, otro ex guerrillero a quien Miguel Bonasso —también presente en el documental— acusa de "quebrado" e incluso de haber celebrado la muerte de Roqué con un brindis. Evidentemente, con estos testimonios la sospecha no adquiere la solidez de la verdad, como tampoco se clarifica la enturbada relación que la cineasta mantiene con ellos.

Con el fin, según la propia cineasta, de ubicar contextualmente al espectador, así como también de ilustrar estéticamente las formas de violencia de las dictaduras, *Papa Iván* se conforma asimismo por imágenes de archivo que "informan", desde la voz oficial, sobre las insurrecciones populares y posteriores medidas de represión del régimen militar del general Juan Carlos Onganía (1966-1970). Entre ellas Roqué elige, por su trascendencia, el Cordobazo (el levantamiento social que se vivió en la ciudad de Córdoba en mayo de 1969) y la Noche de los Bastones Largos (el desalojo de cinco facultades argentinas que la policía llevó a cabo el 29 de julio de 1966). Estas referencias al clima político y social de años anteriores constituyen otra de las vías —también frustrada— a la que la cineasta recurre para buscar una explicación al proyecto de vida y a la muerte de su padre, cuya noticia será portada —como bien muestra el documental— de los diarios de la época.

Finalmente, la carta de *Papá Iván* encuentra una especie de respuesta postergada en la voz de la propia María Inés Roqué que, a la manera de un diario o de un bloc de notas fílmico, incrusta sus reflexiones acerca de su orfandad y acerca también de su lucha por darle forma y sentido. En este aspecto, es significativo notar el hecho de que, a pesar de hablar desde la primera persona, la directora apenas aparece físicamente en su documental, como si hará luego, aunque desdoblándose, Albertina Carri en *Los rubios*. Como si estuviera encubierta por esa máscara de la que hablaba Paul De Man a propósito de la autobiografía, María Inés Roqué opta por resguardarse o bien en las fotografías que la muestran todavía niña —y, por tanto, *otra*—, o bien en el paisaje que su cámara registra, en barridos grises y desestabilizados, desde lo que se supone un automóvil o un tren. De hecho, en las pocas ocasiones en que se deja ver su presencia no pierde el grado de escamoteo anterior, pues o bien aparece de espaldas —en algunas de las entrevistas que lleva a cabo— o bien lo hace en unos planos tan breves y cerrados que imposibilitan que el espectador pueda imaginar el resto de su rostro. Es, por lo tanto, su voz —marcada por sus orígenes argentinos pero también por sus casi treinta años de vida en México— la que la representa metonímicamente, como también hiciera con la ausencia —o la presencia fantasmal— de su padre desaparecido.

Precisamente desde esa voz la cineasta dialoga consigo misma acerca del abandono paterno y de lo que éste representó y sigue representando en su vida. Así, desde el tormento que supone para ella imaginar su cuerpo despedazado por el explosivo que tal vez le causó la muerte, hasta la imposibilidad de

poder disuadirlo de que se fuera, María Inés Roqué descubre que ni la carta, ni los testimonios, ni la familia, ni, en definitiva, el mismo documental que durante cinco años ha tenido en la cabeza pueden ofrecerle la respuesta que busca, esto es, y utilizando sus propias palabras, la explicación de "por qué había hecho lo que había hecho y quién era él en medio de todo eso". La directora reconoce su fracaso en la parte final de la cinta, cuando, ocultándose tras su cámara, que muestra recurrentemente esa arboleda en blanco y negro, se sincera de la siguiente manera: "No tengo nada de él. No tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, que nunca es suficiente". Contrasta su renuncia —dicha con voz temblorosa, casi de niña al borde del llanto— con la seguridad y contundencia con que su padre termina la carta y con la que ella decide terminar también su documental. Ante unas fotografías de la cineasta y de su hermano en México —y, por lo tanto, desprotegidos ya para siempre de la presencia de ese padre que sí aparecía en las imágenes familiares que abrieron el film— la cineasta lee: "Bueno, hijos [...] y si me toca morir antes de volver a verlos estén seguros de que caeré con dignidad y que jamás tendrán que avergonzarse de mí". Y la carta concluye: "De un papá desconsolado que no los olvida nunca pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben: libres o muertos, jamás esclavos". Consejo dogmático, sentencia heroica, la directora transcribe la lengua del padre pero logra insertar, en esa transcripción, su lectura personal e íntima de ese idioma tan cercano y a la vez tan extraño para ella. Concluido el documental, Roqué sigue sin poder descifrarlo del todo. El fracaso es evidente, pero el camino que la ha conducido hasta él no ha sido en balde: la herida sigue abierta, pero ahora muestra, con sutil rigor y valiente respeto, su profundidad exacta. Tal vez eso sea *Papá Iván*: cada uno de los puntos de sutura de esa cicatriz imborrable.

#### Los rubios o la autoficción como estrategia de distanciamiento

En 1977, cuando Roberto Carri y Ana María Caruso fueron secuestrados y asesinados, Albertina Carri apenas tenía tres años. Veinticinco años después, y para completar los vacíos de su álbum familiar, Carri no quiso —porque en parte no podía, pues su memoria apenas tenía cuerpo cuando sus padres desaparecieron de su vida— recurrir al testimonio entendido en su sentido estricto, es decir, en su carácter de prueba judicial. Tampoco pretendió establecer con el espectador un pacto puramente autobiográfico, sino que juzgó como única vía posible para transmitir ese horror aquella que, dentro del relato testimonial, incluyera la imaginación y la creación artísticas. Con ello Carri propone en su trabajo filmico un juego ambiguo en el que no importa tanto discernir entre la verdad y la imaginación contenidas en él si-

no que más bien se trata de leer sus ingredientes como un todo indiscernible y homogéneo.

Autorretrato filmico, pero también documental autorreflexivo y claramente performativo, *Los rubios es*, ante todo, un documental que podríamos llamar autofictivo, entendiendo por autoficción el conjunto de obras caracterizadas por presentarse como ficción y a la par esconderse bajo la máscara de la autobiografía, o viceversa.<sup>4</sup> La hibridación y el juego inherentes a esta categoría genérica operan en *Los rubios* de distintas maneras: en primer lugar, mediante la relación —casi siempre conflictiva— que Carri mantiene con esa voz testimonial que, desde el restablecimiento de la democracia, se ha erigido como una forma de resistencia que en un principio debía reparar los daños y horrores cometidos durante el régimen militar (Vezzetti, 21-23); en segundo lugar, a través del desdoblamiento de Albertina Carri en Analía Couceyro, la actriz que la interpreta y que a menudo comparte escena con ella; y, finalmente, mediante la presentación fragmentaria y desestructurada de los acontecimientos, que permite a su directora reconstruir tanto sus recuerdos infantiles como dotar de una nueva significación los lugares que marcaron, de una forma u otra, su trayectoria vital. Pero vayamos por partes.

Si existe un concepto que pueda definir la relación que Carri mantiene en *Los rubios* con la figura del testimonio es el de distanciamiento. En efecto, después de la frustrada experiencia que la directora tiene con el primero de ellos —la mujer a quien al inicio del film trata inútilmente de sonsacar información sobre la relación que mantuvo con su familia—, la cineasta decide alejarse de un tipo de relato que, en sus propias palabras, sólo puede desestabilizar todavía más su memoria: "La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político", se queja en un momento del film Albertina Carri. Huyendo de cualquier lectura que en esa clave pueda hacerse del pasado de sus padres —de hecho, el espectador nunca sabrá exactamente cuál era el papel concreto que el matrimonio tenía en la lucha armada—, la directora insistirá, una y

4. El término "autoficción" fue acuñado —en el ámbito de las letras— en 1977, por Serge Doubrovsky, que, afin a la experimentación formal del *nouveau roman*, elevó su obra *Fils* al estatus de la indecisión y de la tierra de nadie, al presentarla como ficcional y autorreferencial al mismo tiempo. En este sentido, ciertos sectores de la crítica han realizado, sobre *Los rubios*, un significativo número de conjeturas acerca de su pertenencia a uno u otro género. Así, por ejemplo, A.O. Scott constata lo siguiente en *The New York Times*: "No es tanto un documental como una película de ficción sobre la filmación de un documental", apunta el periodista estadounidense. Y luego especifica: "O [es] tal vez un documental sobre la filmación de una película de ficción sobre la filmación de un documental" (Ruffinelli, 337).

otra vez, en la desconfianza que le produce todo testimonio que se crea productor de significados plenos. Y lo hará por diferentes vías: por un lado, a través de monitores en los que se reproducen las entrevistas de los amigos "anónimos" –porque el espectador nunca conocerá sus nombres– de sus padres, imágenes azuladas que el personaje de Carri ni mira y apenas escucha; por otro, mediante la lectura íntegra de la carta que el comité de preclasificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) remite a la directora sugiriéndole un "mayor rigor documental", consejo que la directora rechazará explícitamente junto con sus compañeros de rodaje; y, finalmente, a través del título mismo del documental, que remite tanto a la declaración de una de las vecinas del último barrio donde habitó la familia Carri –que asegura, erróneamente, que todos sus componentes tenían el cabello claro–, como a la *performance* de los responsables del documental, que deciden concluir el film alejándose de la cámara con unas pelucas de color rubio platino.

Otra de las operaciones más evidentes del distanciamiento que Carri mantiene con lo real se da a través de la máscara de Carri que es Couceyro, es decir, mediante la presencia de una joven que la interpreta: "Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri", reconoce impertérrita en los primeros minutos de la cinta, como si con ello quisiera dejar claro que su papel en el film es similar al de los playmobil –también actores, pero de plástico– que lo inauguraron. Con este desdoblamiento nominal, la cineasta logra atribuirle al nombre propio el papel que éste juega siempre en toda autoficción y que Manuel Alberca resume con las siguientes palabras: "El nombre propio en la autoficción teatraliza de manera escenográfica el desapego posmoderno del yo, levanta [...] la identidad como una ficción o la ficción de la identidad. [...] De ahí la importancia en estos relatos de todo lo que suponga cuestionamiento de la identidad, de los juegos del yo pasado y presente, o de la reflexión que se genera a partir del nombre propio" (67). En *Los rubios* quien escenifica esa duplicidad inherente a todo decir homodiegético –pues todo relato autobiográfico no deja de ser, como apuntaba De Man, un juego retórico de la figuración– es, precisamente, Analía Couceyro que, a la manera de un ventrílocuo, presta su cuerpo a la cineasta para que, a través de él, ésta pueda narrar su historia personal. Asumiéndola como experiencia propia –pues recordemos que es la actriz quien, haciéndose pasar por Carri, entrevista a la mayor parte de los testificantes e incluso se somete a una prueba de ADN para verificar su "ficticio" parentesco con el matrimonio asesinado–, y, al mismo tiempo, escenificando su carácter de simulacro –evidente en las escenas en las que Carri da instrucciones a Couceyro sobre cómo debe interpretarla–, la actriz se convierte en el engranaje perfecto para que el espectador establezca, respecto del texto filmico, un pacto llevado al límite; un pacto, al fin y al cabo, en el que lo autobiográfico y lo ficticio quedan in-

terrelacionados de manera similar a como lo están el rostro y la máscara, el autor y el personaje, la imaginación y el recuerdo.

Para terminar con este breve análisis filmico de *Los rubios* es necesario detenernos en su vertiente más formal, pues, como veremos, la fragmentación que en ella impera es también una vía para exponer la desconfianza de la directora frente a una representación cerrada y plena del pasado. En primer lugar, y consciente de que "cualquier intento que haga de acercar(se) a la verdad" va a estar alejándose –tal y como ella misma reconoce, en boca de Couceyro, en un momento de la cinta–, Albertina Carri decide deconstruir, en primer lugar, los mitos que, durante su infancia y a modo de consuelo, fueron erigiéndose en torno a la desaparición de sus padres. Con esta intención, tanto para escenificar la idílica vida familiar que durante años soñó con recuperar algún día como para superar las historias que su mente infantil inventaba para explicarse la súbita pérdida de aquellos que le dieron la vida –y entre las que se encuentra la abducción de éstos por parte de una nave extraterrestre–, la cineasta recurre a la irrealidad que sólo los playmobil pueden ser capaces de transmitir en pantalla.<sup>5</sup> La obstinación de Carri por desmenuzar su niñez no termina, sin embargo, aquí. Criada por sus tíos entre el mugido de las vacas y el canto de los grillos, Carri decide regresar al paisaje rural donde nace su memoria. El campo –o, en palabras de la propia directora, "el lugar de la fantasía" en el que tantas veces imaginó la bucólica llegada de sus progenitores– en el documental se torna un escenario lúdico en el que la niña huérfana se metamorfosea en una cineasta con las ideas muy claras: así lo constatan las escenas en las que Carri aparece explícita o implícitamente en pantalla para sugerir, primero a la operadora de cámara y luego a la actriz, la manera en la que deben realizar su trabajo.

A nivel visual Carri tampoco duda en recurrir a la hibridación alegórica de formatos, tonalidades y texturas para llevar a término sus postulados teóricos sobre la representación y la memoria. Así, como también ocurre en *En memoria de los pájaros*, en *Los rubios* la imagen y el texto escrito vienen inextricablemente ligados: las cartas que los padres enviaron a sus hijas durante los primeros meses de su secuestro, los intertítulos con pasajes poéticos o con frases utilizadas por la dictadura y fragmentos de la investigación *Nunca más*, junto con la lectura en voz alta de lo que parece un pasaje del

5. Respecto de esta especial utilización de la animación es significativa la coincidencia que se establece entre *Los rubios* y *El tiempo y la sangre*, pues en el documental de Almirón aparece también una hija de desaparecidos, María Severini, que recurre a este formato para narrar igualmente el episodio del secuestro de su padre, a pesar de que en este caso quien lo hace desaparecer no son los extraterrestres sino la Mujer Maravilla. "Con la ficción animada, las hijas inscriben como arte el imaginario infantil, en plan de construcción de un mundo mágico poblado de los fantasmas del pasado", apunta en este sentido Ana Amado (2005a: 15).

ensayo sociológico de Roberto Carri, se compaginan con imágenes en ocasiones trepidantes y de un desestabilizado movimiento. Por otro lado, el blanco y negro, utilizado en los momentos en que se muestra el dispositivo de puesta en escena del film, se conjuga con imágenes de riguroso color, que por lo general se corresponden al mundo de delante de las cámaras. Y, finalmente, el dinamismo inherente a toda imagen audiovisual viene contrapunteado por la inserción de fotografías que apelan no sólo a la estirpe biológica de la directora, sino que también tienen en cuenta a su nueva familia de rodaje. De hecho, el espectador llega a habituarse más a los rostros del equipo técnico y artístico de *Los rubios* que con esos padres, cuya desaparición en principio dio pie a la realización del film.

Después de todo lo apuntado anteriormente y como conclusión a lo expuesto hasta ahora, podemos ratificar que para Albertina Carri –igual que para muchos de los integrantes de una generación que, sin vivir directamente la militancia política ni la brutalidad del Proceso militar de los años 60 y 70, sí sufrieron sus consecuencias– después del horror intrínseco del régimen dictatorial no sólo es posible hacer arte sino que el arte se presenta, necesariamente, como la única vía para poder imaginar aquel horror.<sup>6</sup> Su voluntad no es acrecentar el archivo historiográfico, pero tampoco erigir un mundo ficcional exento de memoria. Carri quiere tornar el cine en reflexión, la autobiografía en autoficción, la historia en ensayo, de manera que su testimonio no sea el punto final de una verdad específica de los acontecimientos pasados, sino que, precisamente, la actualice en el presente y la proyecte al futuro, dejándola abierta y volviéndola plural y problemática. La invención, pues, que alimenta *Los rubios* es así una invención creíble, es decir, una estrategia fictiva que, al no desfigurar la verdad histórica, consigue lo que muchos de los documentales con pretensiones de objetividad no logran: hacer que la realidad parezca real o, dicho de otra manera, propiciar que la verdad se vuelva verosímil.

### Referencias bibliográficas

- ALBERCA, M. (1999), "En las fronteras de la autobiografía", en M. Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Aula de Literatura Comparada, II Seminario, Escritura autobiográfica, Universidad de Jaén.

6. A este respecto es ejemplar la refutación que algunos de los sobrevivientes del Holocausto hicieron, mediante la creación artística, al conocido imperativo de Theodor Adorno según el cual escribir un poema después de Auschwitz era un acto de barbarie. "Después de Auschwitz ya sólo pueden escribirse versos sobre Auschwitz", parece que susurran a gritos los textos de Paul Celan, Imre Kertész o Jorge Semprún.

- AMADO, A. (2005a), "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia", en A. Andújar et. al., *Historia, género y política en los 70*, Buenos Aires, Feminaria, 2005.
- (2005b), "Ceremonias secretas. Los vínculos familiares como tramas subjetivas de la historia", *Telar. Revista digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 2-3, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- BENJAMIN, W. (1998), Para una crítica de la violencia y otros ensayos, *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.
- CONADEP (1984), *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba.
- DE MAN, P. (1991), "La autobiografía como desfiguración", *Anthropos*, 29: "La autobiografía y sus problemas teóricos".
- DOVE, P. (2003), "Narrativas de justicia y de duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur", en E. Jelin y A. Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- FERRO, R. (1998), "La verdad, la corrección, lo «correcto» del testimonio", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, Universitat de Barcelona.
- HIRSCH, M. (1997), *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- HUYSEN, A. (1995), *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Nueva York, Routledge.
- LEJEUNE, P. (1994), *El pacto autobiográfico y otros escritos*, Madrid, Megazul-Endymion.
- LERER, D. (2003), "La fábula de la reconstrucción", *Clarín*, suplemento "Espectáculos", 23 de octubre.
- RICHARD, N. (1998), *Residuos y metáforas*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- RUFFINELLI, J. (2005), "Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)", en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.
- SARLO, B. (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- TODOROV, T. (1998), *Les abus de la mémoire*, París, Arléa.
- VEZZETTI, H. (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.