

Más allá del “formato memoria”: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri

VERÓNICA GARIBOTTO Y ANTONIO GÓMEZ

University of Pittsburgh

Y lo que no se entendía es que esta también es una película en formato memoria, pero que no tiene que ver con la memoria de supermercado.

A. Carri

Horror, trauma, duelo, luto, olvido, memoria, identidad; *Los rubios* activa, desde el mismo momento de su aparición, una serie de lecturas críticas que indagan, profundizan, complejizan y, casi podríamos decir, se regodean en estos conceptos. Y es que, en definitiva, ¿desde qué otro aparato de sentido se puede aprehender un documental hecho por una hija de desaparecidos sobre sus padres? La película parece sumarse a la larga lista de las que se conciben en la Argentina postdictatorial como una “lucha para enriquecer y engrosar la memoria de la humanidad” (Cancela 2).

El propio film se inscribe voluntariamente, en una primera instancia, dentro de este marco interpretativo: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda” leemos en una de las secciones en las que el documental reflexiona sobre sus estrategias de representación. La voz en *off* de Analía Couceyro, que simula la de Albertina Carri, coquetea también una y otra vez con la posibilidad de rastrear en la bruma de la memoria su perspectiva infantil, recuperar sus recuerdos amenazados y construir su identidad en el cruce de estas operaciones.

Y, sin embargo, hay algo en la película que excede y resiste lo que ya podría ser considerado como el paradigma de interpretación oficial propugnado por el discurso posdictatorial. El breve debate que entablan Martín Kohan y Cecilia Macón en *Punto de vista* deja entrever esta incomodidad.

Para Kohan, el film tuerce y obtura la dicotomía identidad/memoria “que es dable esperar de una película como *Los rubios*” (25). El enunciado pone de manifiesto no sólo el carácter excepcional del documental y su conflictiva inserción dentro de un marco hermenéutico preestablecido, sino también la existencia anquilosada de un “horizonte de expectativas” (Jauss) que prescribe modos de lectura y pautas de realización: es dable esperar que una película sobre la dictadura militar se sitúe dentro de esta dicotomía y se organice alrededor de estos ejes que la crítica se encargará de explicitar y de desmenuzar; es dable esperar que una película sobre la dictadura militar venga, como señala Carri a propósito de su propia producción, en “formato memoria.”

En la lectura de Kohan, *Los rubios*, en cambio, entra en tensión con el formato a partir de una complejización de la cuestión de la memoria y de un quiebre con la noción de identidad. La manera peculiar en la que se escamotea el recuerdo y se desplaza el

pasado, la forma en la que se aparta la historia y se aleja el relato ponen en primer plano la coexistencia conflictiva de “memorias diversas.” A su vez, la duplicación de la directora/protagonista y los efectos de distanciamiento que suscita en el espectador provocan, en lugar de un acercamiento a la identidad, una “desidentificación.”

Macón objeta la lógica de esta lectura que se sostiene, en su propósito de recuperación del pasado, sobre una concepción lineal del tiempo y, paradójicamente, propone su inscripción dentro de la categoría “posmemoria”: el documental pone en escena “el trauma transmitido a lo largo de generaciones y allí mismo modificado, no meramente en sus modos de representación, sino también en los atributos mismos que lo definen como trauma” (45). La película funciona como un “contramonumento” (Young) que exhibe el abismo temporal que se abre entre los eventos traumáticos y el presente desde el cual se intenta reconstruirlos y que, desde su radical alteridad, rechaza cualquier tipo de didactismo o de consuelo.

En lugar de “memoria,” “memorias diversas” y “posmemoria;” en lugar de “identidad,” “desidentificación” y “alteridad.” También los textos que se publican en *Punto de vista*, el espacio cultural canónico de la intelectualidad argentina contemporánea, se mueven dentro del paradigma crítico que es dable esperar. Los términos mismos de la discusión y la evidente necesidad de ajustar perspectivas y de estirar conceptos ponen de relieve, sin embargo, que *Los rubios*, lejos de ser una variación nueva dentro de un formato viejo, denuncia oblicuamente la caducidad del modelo y nos confronta con una matriz de lectura que se ha vuelto hegemónica y que parece agotada.

La lectura del documento con el que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales aparentemente rechaza el guión¹ funciona como una “puesta en abismo” de esta matriz en el interior de la película:

[El proyecto] pide ser revisado con mayor rigor documental. (...) Requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios que se concretarían con la participación de los compañeros de militancia de sus padres, con sus afirmaciones y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los setenta, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice.

Ahondar en el pasado, indagar en cada detalle y acercarse desde todas las perspectivas posibles. El discurso oficial posdictatorial proclama su postura a través de uno de sus organismos más visibles: intentar asir las diferentes versiones de la Historia y convertirlas en relato es una manera de sublimar la tragedia y de darles a las víctimas la recompensa que merecen. Es este cariz normativo el que rige la mayoría de los productos fílmicos, de los textos escritos, de los actos públicos y de las agrupaciones que, de una u otra manera, vuelven sobre la dictadura. No es casual que dos de los proyectos clave en esta dirección sean el “Teatro por la Identidad” y “El Museo de la Memoria.” Identidad/memoria es, evidentemente, la dicotomía que es dable esperar desde la producción, desde la crítica y desde la voz oficial.

El consenso discursivo corre el riesgo de homogeneizar peligrosamente todos los productos (parecería que cualquier texto o película sobre el tema genera, con mínimas variaciones, una misma lectura) y de cooptar cualquier intento por subvertir la norma. De ahí la dificultad de clasificación del documental de Carri y el lugar incómodo que ocupa

¹ Aunque el film denuncia este rechazo y exhibe el documento, los créditos del final no sólo explicitan que *Los rubios* se realizó con el apoyo del INCAA, sino que agradecen especialmente a la Gerencia de Fomento del instituto.

dentro de esta matriz interpretativa y productiva a la que trata claramente, como analizaremos en las próximas páginas, con total irreverencia.

Al inscribirse culturalmente en contra de cierta matriz formal, histórica y hasta de género, *Los rubios* expone en su cuerpo textual una serie de estrategias para su propia recepción. Si bien no puede hablarse de una acción directiva sobre el espectador (y las lecturas referidas, que desatienden a esta propuesta interna, son la mejor prueba de la ausencia de una voluntad de clausura semántica del texto), sí puede fácilmente rastrearse cierto metalenguaje que evidencia la simultaneidad de enunciación y lectura en la producción del film—quizás sólo pretendida, pero no por eso menos efectiva. El punto más claro al respecto es la insistencia en su estatuto de “documental,” una filiación cuestionable en este caso, e igualmente problemática aunque no lo fuera. *Los rubios* se autodefine de más de una forma como un documental y la palabra aparece repetidamente: en las múltiples reflexiones sobre el propio quehacer, en la presentación del equipo de producción a los entrevistados, en los comentarios sobre el dictamen del INCAA. En el imaginario habitual, esta categoría genera una serie de expectativas que tienen que ver con la presencia de “lo real” (en contra de “lo ficcional”), cierta metodología de investigación de lo real, y cierto esfuerzo ético/estético por minimizar la ineludible instancia de mediación sobre lo real, o en su defecto, por simular su ausencia. Hay por lo pronto detrás de la apelación a la palabra “documental” la activación de cierto estado de alerta en torno a las problemáticas de lo real, la representación y el realismo. En su libro sobre cine e historia, Philip Rosen comenta sobre las reflexiones de André Bazin en torno al realismo de la imagen cinematográfica (y no solo la del cine documental):

Bazin must assume that the special credibility of photographic and cinematic images is based on the subject's prior knowledge of how any such images are

produced. Furthermore, that production is apprehended as coming from some past moment, which makes temporality a crucial component of the process for the subject. Bazin links both of these assumptions to the idea of a subject obsessively predisposed to invest belief in such an image (21).

Así, esta predisposición del espectador a la credibilidad de la imagen producida mecánicamente, derivada de su familiaridad con el modo en que esa imagen cobra existencia, se potencia significativamente ante una imagen categorizada como documental. Ahora bien, *Los rubios* adopta a tal punto una actitud ambigua respecto de su relación con lo real que necesariamente desestabiliza tanto su estatuto genérico como el estatuto de real de su objeto de representación. En gran medida ese objeto termina por desdibujarse ante una serie de abismamientos y reduplicaciones, y cuesta decidir si se está frente a un documental sobre los años setenta en Argentina, sobre los padres de la directora, sobre la reconstrucción histórica de su desaparición, sobre la filmación de un documental en torno a cualquiera de estos asuntos, o simplemente frente a un ejercicio visual sobre el fracaso de la filmación de ese documental. Ninguna de estas definiciones resulta suficiente o siquiera medianamente adecuada, porque la película se ocupa de recorrer—y no completar—todos estos caminos. En primera instancia, entonces, *Los rubios* desmantela su autopropugnada categorización como documental al diversificar—a punto tal de terminar por obturarlo completamente—su objeto de representación. Pero la meditada exhibición de los mecanismos constructivos del film también se constituye en un modo de desrealizar la empresa documental por una doble vía: la objetivación de las muchas instancias de interferencia entre lo real y su representación, y la abierta apelación a herramientas de lo ficcional. Los ejemplos más notorios son, respectivamente, la evidente existencia de un guión que pauta la presentación de lo real y la conversión de Albertina Carri, directora y “protagonista” del film, en un personaje interpretado por una

actriz. Las diversas lecturas de la película dedican buena parte de su reflexión a este “desdoblamiento” o “duplicación,” como prefiere llamarlo Kohan, en verdad un recurso muy productivo en el plano simbólico. Baste por ahora rescatar su valor como elemento desorganizador del sistema de referencialidad del documental.

Por otra parte y en estrecha relación con lo anterior, *Los rubios* plantea también una manipulación de lo testimonial, recurso central de su articulación narrativa. Cualquier operación sobre el discurso testimonial en Argentina (sobre todo cuando aparece vinculado a los años setenta y al tema de los desaparecidos) repercute necesariamente en el debate en torno a la escritura de la historia reciente, que hizo del testimonio su piedra fundacional a través del *Nunca más*. La desautorización del discurso testimonial (en sus dos manifestaciones más claras: el testimonio de los entrevistados—amigos de los padres desaparecidos o vecinos del barrio de donde fueron secuestrados—y el testimonio de Albertina Carri) no debe ser leída, sin embargo, en clave de refutación de la historia, sino en función de su capacidad de echar luz sobre los verdaderos móviles del film, a los que nos referiremos luego.

El desmantelamiento de lo testimonial se logra, entonces, por dos medios. En primer lugar, la sistemática frustración de expectativas que genera la situación de testimonio—otra vez, como con el documental, en cercana vinculación a la idea de “lo real.” En este punto pueden rescatarse al menos tres instancias de desactivación de la función testimonial. Las dos primeras encuentran lugar sobre todo en las entrevistas a amigos y compañeros de lucha de los padres de Carri: por un lado, la elusión de la historia personal del testimoniante, o sea, del contenido en el que su relato podría exhibir la mayor autoridad, para limitarse a comentarios de tipo afectivo, íntimo, o anécdotas de

significativa lateralidad respecto del referente pretendido; por otro, y a pesar del comentario de la directora (“Los amigos de mis padres estructuran todo de manera tal que parezca un análisis político”), la elusión del análisis político, el otro campo de autoridad de estos sujetos. La tercera se efectiviza principalmente en las diversas construcciones en torno a Carri como sujeto y consiste en la elusión de una situación de interpelación directa entre Carri y sus entrevistados mediante una serie de recursos de “encubrimiento”. Primero, el corrimiento estratégico de identidades: en las entrevistas “espontáneas” a los vecinos Carri evita revelar su propia identidad, quizás en función de obtener una información menos interferida por contenidos emocionales, pero más probablemente con el fin de esquivar la confrontación directa entre su objeto de representación cinematográfica inmediata (el entrevistado) y el referente ulterior de su investigación (“lo real”, encarnado en este caso por ella misma). Segundo, el consecuente uso de la actriz cada vez que es preciso materializar un testimonio de Carri (la alternancia entre Couceyro y Carri no es sistemática en el resto del film, pero sí en este punto) y la marcada presencia de Carri como directora, tensando al límite su rol de mediación y el carácter “construido” de estos pseudo testimonios. En segundo lugar, mediante la quizás involuntaria derivación del uso de lo ficcional como mecanismo de indagación de lo real en una notoria violencia sobre el entrevistado, puesto a tomar parte en la escenificación ficcional e interactuar con Carri en tanto personaje, interpretado por la actriz.

En gran medida los cuestionamientos del estatuto documental del film y de sus inclusiones de discurso testimonial dependen del insistente recurso a lo performativo como modelo de reflexión. No se trata sólo de la apelación a mecanismos de la ficción, sino sobre todo del planteo de una *performance* de la realidad, la historia y la memoria.

El gesto performativo domina la película y se convierte casi en su retórica de base. En rigor, la “escena madre” del film, en que el equipo lee y comenta la carta de rechazo del proyecto por el INCAA, no es más que una *performance* del fracaso, vaciada *a priori* de sentido (en tanto se contiene en la película que no puede hacerse), e imprime sobre el resto el tono equívoco que hace de toda la película una suerte de afirmación irónica. El despliegue de las instancias performativas opera por un lado contra los rasgos genéricos que ya hemos analizado (documental, testimonio) al poner en primer plano la cualidad de falsificación de “lo real,” entidad presupuesta por ambos; por otro lado, desvía la línea de interés medular del film hacia una reflexión que tiene más de estética que de política—sobre lo que volveremos al final.

En el nivel material, sin embargo, lo performativo se realiza sobre todo en dos planos: el de la apropiación y actualización del contenido histórico en tanto evento a comprender y explicar, y el de la asimilación de una problemática en torno a la temporalidad y la historicidad del evento y su relato. *Los rubios* se pretende claramente una práctica omnicomprehensiva del abordaje de su objeto—que, como ya dijimos, se desdibuja en su incesante ampliación—al intentar un agotamiento radical de recursos y perspectivas en su aprehensión del fenómeno. En este sentido el film se define como el ejercicio ulterior (y fracasado) de búsqueda de sentido. Los intentos comprenden las más diversas modulaciones: el interrogatorio, el buceo en la propia memoria, el distanciamiento dramático, el reconocimiento y la nueva frecuentación de los escenarios del evento histórico, la renarración en claves alternativas (como el relato hiper simplificado de las escenas con *playmobils* y su apelación al imaginario infantil), la reflexión en vena teórica; así como las más diversas perspectivas: la personal, la familiar,

la de los coetáneos, la de las diversas metanarrativas, la del discurso oficial, la de la leyenda urbana, la del chisme de barrio. Finalmente la redundancia de lo performativo alcanza el núcleo problemático del film, su asedio a la temporalidad. De hecho, hay en el fondo de todo el esfuerzo representativo de *Los rubios* una sensibilidad temporal resentida y en puja por reconstituirse. No se trata sólo del impulso primigenio de hacer entendible un pasado obliterado y confuso, ni de recomponer la memoria personal o social, preocupaciones que la directora comparte con su generación, sino también de la misma puesta en escena y en crisis de conflictos de temporalidad. La observación de Kohan sobre la doble leyenda en la numeración de las viviendas del barrio proletario sugiere ya algo en esta línea: la ubicuidad de una tensión entre pasado y presente. Ahora bien, como ya hemos referido, la película hace gala en más de una ocasión de su carácter no espontáneo, de su conciente manipulación de los procesos constructivos. Algo similar sucede con su estatus temporal: se acentúa en varias ocasiones el valor de la preproducción: varias de las entrevistas son segundos contactos con los entrevistados y el primero no aparece en el corte final. Así, estos testimonios son en rigor renarraciones, segundas frecuentaciones de un relato ya formulado (el que fuera la base del guión original), ausente del formato final. El proceso de representación se multiplica así en varios estratos temporales entre los que se establecen intrincadas relaciones de historicidad y que enfatizan, una vez más, el carácter de constructo sintético del film y la irrecuperabilidad de cualquier sentido originario.

La escena que cifra esta problemática es la del análisis de ADN, especie de bisagra entre las operaciones sobre la representación y las especulaciones históricas del relato. Carri se somete, y revela que por segunda vez—en esta ocasión para la cámara—a

una prueba de ADN cuya funcionalidad no se explicita en ningún momento. El recurso a la autoridad del método científico parece instalarse en el film como la afirmación *non plus ultra* de la construcción identitaria, pero al mismo tiempo impone una reevaluación de su identidad social como hija de desaparecidos. Por definición Albertina Carri no puede recurrir a este proceso definitivo. ¿Con qué ADN va a contrastarse el suyo? ¿Acaso su identidad social no se sostiene en esa ausencia? ¿Qué duda existe sobre su identidad “real”? ¿Qué efecto imprimiría sobre la identidad colectiva que respalda su reclamo la afirmación conclusiva de su identidad biológica? Sólo el carácter puramente performativo del análisis, enfatizado al efectuarse no sólo sobre Carri sino también sobre Couceyro (como si la voluntad representativa pudiera desafiar a la evidencia genética) nos reconducen al universo cerrado de la construcción no referencial de esta aventura de interpretación histórica. Como el ADN de Albertina Carri no puede contrastarse con el de sus padres, su ensamblaje de una historia personal, generacional o nacional no encuentra tampoco una instancia de verificación.

Si *Los rubios* se burla ostensiblemente del “formato memoria” en el nivel de la representación, la escena del ADN pone de relieve el modo en el que se desvía en el nivel de la Historia. El mismo retaceo que rige la construcción de la identidad de Albertina Carri marca, a pesar de las reflexiones de la voz en *off*, la de sus padres. Así como en Antropología Forense se juega con la posibilidad de que exista un cuerpo contra el que contrastar la muestra de sangre y se destaca así el hueco de la ausencia, cualquier indicio material de la subjetividad paterna se sugiere, se delinea apenas y luego se deja bruscamente de lado.

La película abunda en fotos: decoran las paredes del estudio, cubren toda la superficie del escritorio y se ofrecen a la cámara en detenidos primeros planos. Y, sin embargo, el espectador es incapaz de asignarles a Roberto Carri y a Ana María Caruso un rostro definido. Las fotografías forman una maraña indiscernible en la que se mezclan y se superponen series de caras que nunca se nuclean alrededor de un nombre. Sabemos incluso, por algunas inscripciones de la ropa, que los fotografiados son muchas veces Albertina y sus hermanas. Los retratos corresponden casi siempre a bebés, a niños y a adolescentes, pero nunca a adultos de la edad en la que los padres de Carri fueron secuestrados; cualquier imagen nítida se encuentra cuidadosamente elidida. Tal vez sea por eso que, cuando el equipo de filmación entra por primera vez a la ciudad para comenzar su labor documental, alguien decide cubrir las páginas del álbum que llevan en el auto. En una de las últimas escenas, ya de nuevo en el campo, Analía Couceyro recorta siluetas de unos retratos y las deja caer en la mesa, rodeadas de *playmobils* acostados.

El procedimiento contrasta notablemente con la retórica oficial en torno a los desaparecidos, en la que la fotografía funciona como el pivote sobre el que se organiza el recuerdo y se proclama la continuidad de la búsqueda. Basta con observar alguna de las marchas que se realizan los 24 de marzo para constatar que, como señala Walter Benjamin, el retrato del rostro humano constituye el último resabio artístico capaz de portar trazas auráticas. En *Los rubios*, en cambio, las imágenes verdaderas de los padres, los cuerpos indiferenciables de las fotos y los muñecos de plástico ocupan el mismo espacio y se colocan en el mismo nivel de importancia a la hora de recuperar la identidad.

Una operación similar puede rastrearse respecto de otro posible indicio material de la subjetividad: los textos escritos por los padres. Aunque la narradora se refiere en

más de una ocasión a las cartas que les envían durante su detención, solamente una vez puede leerse claramente la letra de la madre que felicita a Albertina por su cumpleaños. En las otras escenas la cámara barre rápidamente una serie de manuscritos que, como las fotos, no sabemos a quién pertenecen. También Martín Kohan advierte este desplazamiento durante el momento de lectura del libro publicado por Roberto Carri: el fragmento leído en voz alta corresponde a un epígrafe ajeno. El texto del padre es el mero soporte gráfico de una escritura que se deja oír, pero que no le pertenece. Los ausentes quedan ausentes. La directora lo hace explícito en una entrevista en *Página 12*:

Quería evitar que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese “ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa”. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprehensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder (7-8).

Sin embargo, a pesar de las palabras de la autora, *Los rubios* no es solamente la puesta en escena de una ausencia. La estrategia de construcción de la figura paterna sigue de cerca la operación de desvío que hemos observado respecto del testimonio: la película no se limita a evitar la representación, sino que exhibe esa evasión ostensiblemente. La identidad de los padres no es simplemente aquello que se deja ausente, aquello que permanece oculto e inaprehensible, sino también aquello que se esboza como una débil promesa que enseguida se abandona. El film genera una expectativa, anticipa una construcción y, una vez creado ese espacio de recepción, lo deja alevosamente vacío: el espectador comienza a delinear el rostro del desaparecido, pero más tarde se le confunde con otros; vislumbra su letra, pero es incapaz de leer lo que dice; empieza a oír su voz y después descubre que no le pertenece. Es en esta oscilación constante entre mostrar y

ocultar, entre ofrecer a la vista y cubrir rápidamente, que *Los rubios* cifra su apuesta narrativa.

Si la posibilidad de la identidad se encuentra constantemente diferida, otro tanto ocurre con la explicación histórica. Abriéndose una vez más de las convenciones del género, el documental de Carri elude cualquier tipo de coherencia interpretativa: el público no sólo ignora cualquier dato concreto acerca de los padres desaparecidos, sino que se encuentra imposibilitado para ordenar los hechos históricos dentro de una narrativa más abarcadora. Las pistas con las que cuenta son mínimas: una serie de frases que interrumpen las imágenes del film para proveer una información bien escasa: “El 24 de febrero de 1977 Roberto Carri y Ana María Caruso fueron secuestrados y ese mismo año asesinados. Tuvieron tres hijas: Andrea, Paula y Albertina.” Una vez concluida la proyección, el espectador toma conciencia de que no sólo no puede evocar sus rostros ni reproducir la historia, sino que ni siquiera puede identificar a cuál de las agrupaciones pertenecían.

Evidentemente, la intención pedagógica que explícita o implícitamente sostiene el género documental se ve atenuada hasta casi desaparecer. De hecho, la película toma prestada la narrativa oficial con una suerte de dejadez rayana en la irreverencia: las frases de los militares y las frases de los desaparecidos conviven sin conflictos en las letras negras que cortan la pantalla; del *Nunca Más* se extrae solamente una descripción edilicia que se lee al pasar en una escena que anticipa otra en la que, desde el mismo vehículo, se escucha la voz de Couceyro simulando la de Carri: “Alguien intentó explicarme algo de unos señores buenos y unos señores malos; algo de los peronistas, los descamisados, los

obreros, los militares, los montoneros. No entendí nada de todo lo que me dijeron. Ni una sola palabra.”

Lejos de intentar comprender los dispares términos de la enumeración, la película evita por completo la “narrativización” (Hayden White) de los eventos históricos: no hay un discurso que organice los acontecimientos, no hay un cierre del relato—casi podría decirse que ni siquiera hay un relato—ni un impulso de clausura del significado que se enmarque dentro de una demanda de moralización. *Los rubios* no interpreta, no explica, no narra y no refiere. Rompe con todo atisbo de causalidad y se vuelve deliberadamente cómplice de la distorsión.

Es esta complicidad la que brinda la clave de lectura de un final ampliamente discutido: amanece en el campo y todo el *staff* se aleja por el camino de entrada llevando pelucas rubias, en una clara alusión a la evocación errónea de los vecinos del barrio en el que vivían los Carri.

María Moreno interpreta este último gesto como una suerte de “justicia poética,” la marcación de un contraste claro entre el “Negro” (el apodo del que torturaba a los detenidos del centro clandestino al que llevaron a la pareja) y sus víctimas. Lo lee también como una consigna surgida de una identificación afectiva con los oprimidos: “O como si dijera ‘todos somos los rubios’, en el mismo sentido en que en distintos momentos de la historia los afiches callejeros gritaban: ‘somos todos judíos alemanes’ o ‘somos todas lesbianas’” (6). Para Martín Kohan, en cambio, el final revela una “celebración de las apariencias” que, en su liviandad, entraña varios peligros: elegir las pelucas es quedarse con el emblema de la pérdida personal de los Carri (los militares se

los llevan cuando la vecina señala su color de pelo) y del fracaso de su proyecto político (los demás habitantes del barrio los perciben como extranjeros).

Es cierto que la cuestión de clase permea varias escenas de la película y alude a una esperanza política trunca. La familia de Albertina es, como sugiere Couceyro, “un punto blanco” que llama la atención en un ambiente que le es absolutamente ajeno. Si los Carri ignoran esta tensión y fingen asimilarse, la directora exhibe abiertamente esta diferencia fundamental, que se materializa claramente en la *Mac* —¿sucesora de la máquina de escribir con la que los padres interrumpían el silencio del barrio?— en la que la protagonista vuelca todos sus pensamientos y en la insistencia sobre la variedad de los equipos de filmación.

Sin embargo, aunque las pelucas rubias no pueden dejar de evocar este abismo social y económico, su utilización posee otras implicaciones mucho más significativas: elegir las es acatar un recuerdo desplazado que se sabe falso; es abandonar cualquier búsqueda referencial y optar por un espacio puramente ficcional en el que las huellas de lo real se borren hasta esfumarse. Si en América Latina el campo funciona frecuentemente como un foco de resistencia y como la sede específica de la lucha armada, en *Los rubios*, tal como destaca la voz en *off*, es el lugar de la fantasía, un espacio simbólico en el que la Albertina pequeña imagina la llegada imposible de sus padres y sobre el que la Albertina adulta sostiene su apuesta final: no hay reconstrucción, sino distorsión.

El film parece arribar a una resolución más en el plano estético que en el ideológico (aunque, como veremos, los dos se confunden ineludiblemente): en lugar de intentar deslindar lo real, opera directamente sobre el imaginario y se mueve siempre en

el orden de lo performativo. En vez de descansar en la narrativa oficial, coquetea con ella, se distancia, se burla y pone en evidencia el agotamiento de un aparato de sentido que, en su funcionamiento hegemónico, se vuelve inútil.

Los rubios revisita un asunto no resuelto en la historia política y el imaginario social argentino, a pesar de los notorios esfuerzos por cerrarlo histórica y simbólicamente. Según se deriva del planteo de Hugo Vezzetti en el primer párrafo del prólogo a su libro *Pasado y presente*: “la cuestión de los desaparecidos se [ha] convertido en el problema fundamental en la construcción de la democracia” (11), el problema aún a al menos tres dimensiones: la personal, la nacional y la generacional. A pesar de que la película de Carri escenifica un drama individual, conlleva un esfuerzo personal de indagación en la propia experiencia y tensiona al límite la propia identidad, parece privilegiar más bien una perspectiva generacional. Pero no la del colectivo político con el que podría afiliársela (H.I.J.O.S., agrupación de la que la directora se distancia explícitamente), sino la de la generación de argentinos marcada no sólo por la experiencia histórica de los setenta en la edad de formación, sino también por la incapacidad de comprender las instancias históricas que derivaran en ese presente hostil. Si se quiere, se trata de la generación más dogmáticamente postmoderna del país, en tanto vive anclada en una certera desconfianza hacia las varias versiones de la historia, marcada por la más aguda despolitización (es terreno de futuras interpretaciones, por ejemplo, el no surgimiento de agrupaciones políticas de peso después del fin de la dictadura) y sumida en esquemas de identificación individual y colectiva que prescinden de los tradicionales ideologemas articuladores (nación, religión, algún discurso utópico). Se trata en última instancia de una generación definida por la condición postdictatorial (a la que pueden

agregársele al menos otras dos calificaciones “post”: postnacional y postpolítica), que materializa los conflictos de un período que acaba de cerrarse en Argentina con los levantamientos de la clase media en 2001 y el definitivo cuestionamiento público y puesta en crisis del modelo neoliberal, que evidenciaba el éxito ulterior del proyecto dictatorial.

Hemos tratado de hacer evidentes las diversas voluntades de *Los rubios*. Para empezar, su vocación histórica. Si bien anticipadamente frustrada en el nivel “historiográfico,” en tanto no logra (aunque en rigor tampoco pretende) establecer una escritura coherente de la historia, la reflexión que pone en escena en el nivel histórico es altamente provechosa. Ante la pregunta por la apuesta final del film entre postular una nueva versión de la historia y relevar la existencia de un vacío histórico, la opción de Carri parece apuntar a una suerte de indiferencia que se hace cargo positivamente del descubrimiento de la mera gestualidad de cualquier construcción de sentido.

Por otro lado, su incapacidad de resolución política, al menos en el plano de la reflexión. Aunque la película implique en cualquier caso un contenido político (y sobre todo en su merodeo de un tema tan politizado), no se propone la formulación de una afirmación cerrada. Su desvío de los moldes del documental y lo testimonial redundan en la clara ausencia de un nivel interpelativo, de una instancia de movilización del espectador que marca su decisiva ruptura con el cine anterior sobre la dictadura.

Finalmente, su operatividad estética. Este parece ser el plano en que Carri es capaz de articular la propuesta más orgánica, el nivel en que logra resolver con más comodidad las inquietudes de los otros planos. Así, es en la formulación estética (o en la decisión de resolver todo desde esa perspectiva) que deben rastrearse las propuestas

históricas y políticas del film, y quizás también la definición axiológica de toda una generación.

Ante la pregunta por el signo definitivo que surgiría de esta combinación entre reflexión sobre la validez de la historia en tanto método y objeto, o elusión (y anulación) del ejercicio disciplinar de la historia; exhibición de la impericia política—que se constituye, junto con otros legados de negatividad, en índice de la efectividad de las operaciones culturales del régimen dictatorial—y demarcación del ámbito estético como espacio preferencial de inscripción simbólica, política e histórica, resulta necesario sopesar hasta qué punto el film invoca, por un lado, la resolución estética como modo de dar forma a una voluntad de despolitización de la historia y así propugnar celebratoriamente un vacío político como irónico nuevo modo de praxis política. O, por otro lado, la práctica de construcción de un objeto cultural, formalmente exuberante, como vía de indagación del alcance ulterior de los análisis históricos y políticos—en este último sentido, *Los rubios* exhibe, como hemos venido sugiriendo, una definitiva energía subversiva. Es indudable que el film escenifica la pugna entre estas alternativas—que en rigor no son estrictamente oposicionales. En esta ambigüedad estriba también parte de su autoridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1982.
- Kohan, Martín. “La apariencia celebrada”. *Punto de vista* 78 (Buenos Aires, 2004): 24-30
- _____. “Una crítica en general y una película en particular”. *Punto de vista* 80 (Buenos Aires, 2004): 47-48.
- Macón, Cecilia. “*Los rubios* o del trauma como presencia”. *Punto de vista* 80 (Buenos Aires, 2004): 44-47.
- Moreno, María. “Esa rubia debilidad”. http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/radar/vernota.php?id_nota=1001&sec=9&fecha=2003-10-19
- Rosen, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota P, 2001.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987