

La desaparición forzada de personas y los límites de la representación cinematográfica en *Los rubios*.

Ezequiel Yanco.

CONICET – UBA.

eyanco@gmail.com

Desde el inicio de la democracia, el cine nacional se ha ocupado de representar con asiduidad uno de los acontecimientos más trágicos de la historia argentina, la última dictadura militar. A partir de los años ochenta, fueron cada vez más numerosos los films que, desde diferentes registros (ficción y documental), empezaron a explicitar en sus contenidos¹ un conjunto de aspectos relacionados al Proceso de Reorganización Nacional: la brutal represión llevada a cabo por el estado nacional, los avatares del exilio provocados por la persecución, el funcionamiento de los centros clandestinos de detención, la concreción de un plan sistemático de desaparición forzada de personas y la connivencia entre los sectores militares y los grupos económicos más concentrados. Esta constante revisión del pasado reciente elaborada por el cine de la democracia forjó un acervo cinematográfico sobre la dictadura y, a su vez, contribuyó a darle forma a la memoria social del período.

Uno de los tópicos más recurrentes en el cine nacional fue el de la desaparición forzada de personas, en tanto representó la emergencia de un fenómeno de una magnitud y una atrocidad inusitada. Durante los años ochenta, la desaparición se constituyó en un núcleo semántico al que muchos directores apelaron para moldear sus films y dar cuenta de las consecuencias sociales provocadas por la novedosa forma de represión. Pese a las diferentes estéticas y concepciones ideológicas, esos films

¹ Como sostiene Clara Kriger, la apertura democrática de 1983 habilita una revisión social de la dictadura militar sustentada en una necesidad de esclarecimiento que, en el plano cinematográfico, se manifiesta de dos formas diferentes. Por un lado, un conjunto de films, como *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) y *Malayunta* (José Santiso, 1986), aluden indirectamente a la dictadura militar a través de acciones violentas que vertebran el relato, o mediante la elaboración de metáforas que remiten a una sociedad violentada, estableciendo una línea de continuidad con cierta narrativa desarrollada durante los años de la dictadura. Por el contrario, otras películas que aparecen durante la democracia –*La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *La república perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993)– se refieren de manera explícita a los diversos sucesos de la dictadura militar. Clara Kriger, “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”, en *Cine argentino en democracia*, Claudio España (comp), Ed. Fondo Nacional de las Artes, Bs. As., 1994.

abordaron el problema desde un mismo modo de representación realista, en el que subyacía la creencia en una narración clásica como forma privilegiada de testimoniar los horrores de la dictadura. Como sostiene Gustavo Aprea, el cine nacional usó la representación realista para hacer referencia a una situación social que, en apariencia, estaba oculta para el conjunto de la sociedad y que sería gradualmente descubierta por los personajes y los espectadores a partir de los avatares de un caso individual.² Así, en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), la generalizada represión se nos presenta con la paulatina toma de conciencia de Alicia (Norma Aleandro), quien descubre que su hija adoptiva había sido apropiada a sus padres desaparecidos;³ *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) reconstruye un hecho que ocurrió en La Plata en 1976 –la lucha por el boleto estudiantil que llevó al secuestro y desaparición de siete adolescentes– desde el relato del único sobreviviente, Pablo Diaz; en *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987), la investigación de la desaparición de la sueca Dagmar Hagelin evidencia el funcionamiento de los grupos paramilitares y las complicidades internacionales con el gobierno de facto. En el contexto de la democracia recuperada, las películas referidas a la desaparición forzada de personas produjeron un discurso público con un imperativo de la memoria y del “nunca más”, con la intención de recordar aquellos acontecimientos del pasado que no deberían volver a repetirse.

Este tipo de aproximación cinematográfica a la dictadura militar y, en particular, a la cuestión de los desaparecidos, se altera a fines de los años noventa con un conjunto de films que redefinen la mirada sobre el tema. El cambio se produce con las películas realizadas por los hijos de desaparecidos, cuando alcanzan la edad en que el fin de la niñez los lleva a iniciar distintas formas de manifestación pública, sea como directores de cine o como activos militantes políticos.⁴ Desde un enfoque alejado del universo ficcional, los documentales como *(H) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000),

² Según Aprea, en la mayor parte de los casos la última dictadura militar fue representada por el cine nacional mediante la misma concepción de realismo que domina la cinematografía argentina desde la década del sesenta. En los años ochenta, las películas sobre la dictadura se sirven del realismo para plantear una contraposición entre mundo cotidiano y universo oculto, al que se accede a través de los derroteros de un drama personal. Asimismo, dentro de esa misma clave realista, el cine de género que se consolida durante los años ochenta supedita el cine de autor que predominaba en los sesenta. Gustavo Aprea, “El cine político como memoria de la dictadura”, en *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Josefina Sartota y Silvina Rival (comp), Ed. Librería, Bs. As., 2007.

³ Ese movimiento que transita el personaje de Norma Aleandro –de la ingenuidad a la toma de conciencia– intenta ser una referencia metonímica para buena parte de la clase media, al menos de la ciudad de Buenos Aires.

⁴ En marzo de 1996, en el vigésimo aniversario del golpe militar, surge la organización H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) que le da un carácter institucional a la agrupación conformada por los hijos de desaparecidos.

Papá Iván (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007), por mencionar los títulos más reconocidos, elaboran un relato alrededor de los desaparecidos que se aparta de la indagación sobre el funcionamiento represivo del gobierno de facto, para explorar las marcas que ha dejado en el presente de los hijos el secuestro y desaparición de sus padres.⁵ De esa forma, la desaparición deja de ser una referencia externa utilizada por la ficción con el fin de hacer visible el campo más vasto de mecanismos represivos del estado y se convierte en la principal instancia articuladora del relato, organizando el material audiovisual en torno a una figura personal: la invocación de los padres ausentes. Esta invocación, trazada desde el particular lugar de enunciación de los hijos, dota a tales films de una mirada singular, porque ese rasgo extradiegético se adhiere a cada una de las películas, y permite que se engarse lo personal con lo generacional, y que en ese terreno se dirima la cuestión de la identidad y la memoria.

Esta referencia a los desaparecidos como invocación de la figura de los padres imprime a la mirada sobre el pasado un carácter personal y generacional. Los documentales políticos de los hijos de desaparecidos se inscriben en una nueva modalidad del documental personal, en tanto toman distancia del registro objetivo y tradicional del otro –cuyo modelo es el documental etnográfico–, y se asemejan a un tipo de documental en el que se entremezcla lo individual con lo colectivo y la experiencia subjetiva con la dimensión política, sin dejar de construir un discurso público.⁶ Así, el fracaso del proyecto político de la generación de militantes de los años setenta se reconstruye desde la experiencia de los hijos, mediante narraciones estructuradas con los recuerdos de la infancia que testimonian la fractura familiar y social que produjo la violencia estatal. Son historias personales que se constituyen en piezas de una figura colectiva, de un nosotros generacional, puesto que la generación de hijos procesa con esos documentales la herencia personal y sociopolítica que sus padres les han dejado. Se trata de films que reelaboran el pasado desde un presente trazado por

⁵ Esto no significa que no exista una indagación sobre la represión en el pasado, pero la misma se desplaza a un segundo plano ante el interrogante sobre sus consecuencias en el presente. En ese sentido, a más de veinte años de finalizada la dictadura militar, y con una generalización de discursos sociales aceptados mayoritariamente –el carácter represivo del estado nacional, la desaparición como plan sistemático de desmantelamiento de grupos sociales y políticos–, la reflexión sobre el pasado se desliza hacia otras zonas, por ejemplo, al rol que tuvieron las organizaciones armadas y al tipo de participación de sus militantes, una indagación que aparece en *M*, de Nicolás Prividera.

⁶ Para un mayor desarrollo de los documentales personales y subjetivos consultar el texto de Jorge Rufinelli: “De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal”, en *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Josefina Sartora y Silvina Rival (comp), Ed. Librería, Bs.As., 2007.

otras coordenadas sociohistóricas y, de esa manera, ofrecen una indagación sobre la filiación y el linaje, la genealogía y la herencia, el homenaje y el parricidio. Se trata de entrecruzamientos en torno a una ausencia en los que se inscribe un trabajo de identidad y de memoria, que encuentran en el registro documental la forma adecuada para plasmar la experiencia autobiográfica y los imprecisos recuerdos de la infancia.⁷

Asimismo, el intento cinematográfico de recuperar la imagen de los padres desaparecidos presenta dos problemas relacionados con el orden de la representación, uno más generalmente social y otro específicamente cinematográfico. El primero está asociado a la condición del desaparecido y a sus implicancias históricas en la sociedad argentina. Con la sistemática represión llevada a cabo por el estado nacional durante la dictadura militar se instaló una figura inédita en la sociedad argentina, la del desaparecido. Una radical singularidad cuya clave se cifra en las tristemente célebres palabras sobre los desaparecidos del ex presidente *de facto* Rafael Videla, referidas por Alejandro Kaufman de la siguiente forma.

“Aquella declaración pública que hizo Videla cuando le preguntaron por los desaparecidos –a la cual contestó que ‘el desaparecido no existe; no está vivo, ni muerto, es un desaparecido’– ocasionó la indeterminación de una de las distinciones binarias esenciales, constitutivas del lazo social: la diferencia entre estar vivo y estar muerto en tanto condición que eslabona la relación entre estado y sociedad. En lo implicado por esa formulación, la propia entidad institucional del Estado sufrió una dislocación de la que no se ha recuperado hasta la actualidad. La *desaparición* emergió como un conjunto de significaciones constitutivas de un evento *indecible* e instaló un trasfondo matricial para el devenir sociohistórico en la Argentina.”⁸

En la incerteza radical del *estar entre* la vida y la muerte, en ese estado de indecibilidad instaurado por la represión estatal, se manifiesta, con una magnitud inusitada, las dificultades y límites de la representación en la sociedad Argentina.

⁷ En gran parte de estos nuevos documentales aparece una memoria consustanciada con la imprecisión y el olvido; una memoria diferente a la de las películas sobre la dictadura de los años ochenta, en las que la memoria y el olvido se presentan como categorías enfrentadas. Ana Amado ha analizado de forma pormenorizada la construcción de una memoria personal y social de los documentales de los hijos de desaparecidos

⁸ Alejandro Kaufman, “Los desaparecidos, lo indecible y la crisis. Memoria y ethos en la Argentina del presente”, en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Marina Franco y Florencia Levin (comp), Bs.As., Ed Paidós, 2007, pág. 235.

“Esa frase sintetiza el devenir represivo y sus singularidades: la instalación de un estado de cosas no representable, no conceptualizable, no componible con la vida social; la sustracción de toda representación como dispositivo, que garantizaría, para los perpetradores, la realización del plan de purificación ideológica y social que se propusieron llevar a cabo.”⁹

El conjunto de significados sociohistóricos de ese estado de cosas indecible e irrepresentable generado con la desaparición forzada de personas dificulta la construcción de una narración social que no esté fisurada por la falta de certeza que provoca esa condición, siempre oscilante *entre* la vida y la muerte. La indeterminación de la condición del desaparecido tiene como consecuencia un relato fracturado y una permanente imposibilidad de totalización.

Por otro lado, una segunda dificultad en torno a la representación de los desaparecidos emerge con el intento cinematográfico de recuperar su figura. Es así como el escollo sociopolítico irresuelto se vuelve un problema vinculado específicamente con el cine y sus modos de representación al ser abordado por los documentales de los hijos de desaparecidos. En el intento de hacer presente la falta irreparable que provocó el secuestro, el documental se enfrenta con una serie de interrogantes del orden representacional: ¿cómo representar la irrepresentable figura del desaparecido?, ¿qué corporalidad debe ser filmada?, ¿qué imágenes son adecuadas para testimoniar la ausencia? y ¿cuáles sirven para dar cuenta de la indeterminación que envuelve a esa figura? Esta dificultad es compartida por todos los documentales mencionados que, sin embargo, se diferencian en la forma de materializar esa puesta en escena. Porque si en algunas películas la invocación a los desaparecidos es temática y no tiene implicancias formales –(*H*) *Historias cotidianas*, por ejemplo, reúne entrevistas a los hijos de desaparecidos, en cuyos relatos se manifiesta la fractura de la vida familiar y las marcas que les dejó la ausencia–, en otros casos, la recuperación de esa figura se procesa en el plano cinematográfico, como un problema representacional que traduce las connotaciones sociales que provocó la desaparición forzada de personas.

En lo que queda de este artículo, se intentará mostrar que *Los rubios*, de Albertina Carri, es el primer film que elabora en términos cinematográficos la crisis de representación sociohistórica producida por los desaparecidos. En su preocupación por narrar los efectos de la desaparición de sus padres en el presente, la indeterminación de la condición del desaparecido y el relato fracturado que conlleva se materializan en una

⁹ *Ibid*, pág. 236.

problematización formal que se dirime en las modalidades de la representación cinematográfica, a partir de un relato desdoblado en cuerpos y modos de representación. Todo esto, sumado a un constante juego de oposiciones (entre poner y sacar el cuerpo, entre ficción y documental, etc.), remite a los límites de la representación realista como forma privilegiada de dar visibilidad a los cuerpos que han sido brutalmente arrancados de la vida.

“Pensar algo que sea película”

En su segundo film, *Los rubios*, Albertina Carri centra el relato en el secuestro y desaparición de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, dos cuadros Montoneros, en 1977. En el film están presentes los rasgos característicos de los documentales de los hijos de desaparecidos, en tanto la invocación a la figura de los padres ausentes estructura una narración que actualiza un trabajo de identidad y memoria, desde una perspectiva personal y generacional. Sin embargo, la película estructura esos materiales de un modo diferente, porque Carri tiene un mayor interés por reunir esos materiales en una propuesta que narra los efectos de la ausencia en el presente, en lugar de centrarse en el pasado y las circunstancias que rodearon el secuestro, un presente de hija pero, también, de directora de cine.¹⁰ Pero la singularidad del film no sólo radica en el desinterés por la reconstrucción de una verdad histórica en torno a los desaparecidos, sino en el intento de hacer cine con los efectos que la desaparición de sus padres tiene en su presente de hija y de directora¹¹ o, en otras palabras, de darle forma a las connotaciones de ese brutal suceso a través del lenguaje cinematográfico. Esta elección por el cine aparece explicitada en un tramo del film, en el que luego de presentar la idea de la desaparición como relato inacabado –con el testimonio de la abuela de Carri diciendo que lo más doloroso de la historia es que

¹⁰ En un artículo en el diario *Clarín*, Albertina Carri afirmaba: “Al intentar despedazar (como a un cuerpo) la ausencia de mis padres, logré aunar pasado y presente. Asociar mi presente como directora con mi pasado marcado por esta ausencia parecía una tarea, además de ambiciosa, impertinente y desafiante. Un desafío que en un comienzo se presentó como inejecutable, porque la decisión de no narrar solamente el Pasado, con la solemnidad que eso hubiese acarreado, fue inamovible. Y esto fue inexplicable para cuanta fundación y/o productor haya leído el proyecto, ya que la Historia, para ellos, estaba en la desaparición de mis padres y no en mi construcción como individuo a partir de una ausencia”, en el diario *Clarín*, 01/08/2003.

¹¹ Gonzalo Aguilar analiza los roles de Albertina Carri en el film, como hija de desaparecidos y directora de cine, que le sirven para procesar el duelo de manera cinematográfica y abandonar la melancolía por el pasado a partir de un presente vital con proyección a futuro. En Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Bs.As., Santiago Arcos Editor, 2006.

nunca termina de cerrarse–, escuchamos decir en off a Analía Couceyro, la actriz alter ego de Carri:

“Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara, Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera en que papá y mamá 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. Me gustaría filmar a mi sobrino de seis años diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos, pero mi hermana no me deja. Tengo que pensar en algo, **algo que sea película**. Lo único que tengo es el recuerdo confuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome”.

Después de un testimonio familiar que sitúa la desaparición como un relato personal y social difícil de cerrar, este texto en off presenta las distintas formas de rememoración que actualizan la figura ausente: la familiar (dónde el relato se vuelve excepcional), la de los compañeros de militancia (que convierten el recuerdo en un análisis político) y la de Carri como hija, con su recuerdo “contaminado” por todas esas versiones. Así el film da cuenta de un relato inacabado producido por la desaparición, de las diferentes formas de memoria que estructuran el recuerdo en el presente y, frente a todo ello, establece la decisión de moldear nuevamente el recuerdo, de estructurar la ausencia bajo el registro del lenguaje cinematográfico, y hacer pasar esos materiales por el tamiz formal del cine. Entonces, “pensar algo que sea película” es el presupuesto programático con el que Carri procesa –en la intersección entre su pasado de hija y su presente como directora de cine– las connotaciones sociohistóricas de la figura del desaparecido y los efectos que en ella ocasionó la desaparición de sus padres.

En principio, la fuerza del aspecto indicial del cine posibilita un trabajo con los materiales del pasado mediante una recuperación de sus huellas a través de fotografías, imágenes de archivo y del registro de los lugares en que sucedieron los hechos. Sin embargo, ese material no se organiza con el objetivo de ofrecer una reconstrucción objetiva de la desaparición de sus padres, sino que se integra a la principal preocupación de Carri: registrar el presente. En ese punto, el documental sobre sus padres vira hacia la

filmación del proceso de rodaje de ese documental, y la narración solemne del pasado (con su verdad histórica) cede ante la puesta en escena de una construcción identitaria que se juega en la reelaboración de esos materiales. La filmación del rodaje permite que Carri introduzca su propio cuerpo –al mismo tiempo que filma, es filmada– y despliegue un *yo* por el que se filtran y contaminan los materiales del recuerdo. De esa forma, Carri traslada al cine su propia experiencia personal –recuperando una mirada infantil, porque cuando sus padres fueron secuestrados ella tenía tres años– y, en el registro del presente habilitado por el cine, actualiza los diferentes objetos, personas, recuerdos y lugares de su niñez: el mundo de los playmóviles, las fotografías familiares, el campo al que la llevaron con sus hermanos luego de la desaparición, el centro clandestino en el que sus padres estuvieron detenidos. Su experiencia personal se plasma en el cine con materiales heterogéneos que exceden el mundo de la infancia, pues las distintas influencias de la vida adulta de Carri aparecen mediante referencias al cine, la literatura, la poesía, la teoría y la fotografía. *Los rubios* es este collage de registros, materiales y lugares que remiten a la experiencia singular de Albertina Carri, a una identidad que se construye en el presente.

“Pensar algo que sea película” es entonces el principio que inscribe en la puesta en escena un tipo singular de identidad y de memoria, pero que también materializa las implicancias sociohistóricas de la desaparición forzada como relato indeterminado y fracturado, tanto a nivel personal como social. Si una de las especificidades del cine es la de ser un médium en el que interactúan diferentes registros, un lenguaje contaminado de otros lenguajes,¹² *Los rubios* extrae su fuerza de esa potencialidad para articular una narración sin clausura, permanentemente fisurada por un *estar entre* que se reproduce en incesantes registros heterogéneos: de formatos de captura (imágenes digitales y en 16 mm), de modos de representación (animación, documental y ficción), de tiempos históricos (pasado y presente), de cuerpos (el de Albertina Carri y Analía Couceyro, quien la representa), de registros (cine, fotografía, poesía, teoría), de formas de

¹² Me refiero a la concepción de cine contaminado de Pier Paolo Pasolini, uno de los directores que más reflexionó sobre la especificidad del cine y su relación con la realidad. Silvestra Mariniello afirma, en su estudio sobre Pasolini, que el cine contaminado del director italiano “se debe a la interacción de los distintos lenguajes específicos y a la realidad que en ellos ‘permanece’: fotografía (la luz y la atmósfera), escenografía (el ambiente en torno a los personajes), interpretación (el modo en que se mueven unos personajes y unos actores), así como a la narración (el ritmo del relato) en la que la acción se organiza. O sea, la lengua de un film coincide con el momento dinámico en el que se encuentran muchos lenguajes diversos que se condicionan y se transforman recíprocamente, incluido el lenguaje de la realidad. La lengua cinematográfica es mediación entre tantas posibilidades.” Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Ed. Cátedra, 1999, pág.57.

rememoración (la familiar, la de los compañeros de militancia, la públicamente explicitada en el film alrededor de las razones que dio el INCAA al negarse a financiar la película).

A esta expresión formal del problema que introduce la desaparición forzada contribuye uno de los procedimientos cinematográficos utilizados en el film: el desdoblamiento del modo de representación en un registro documental y otro ficcional, que no se excluyen, sino que coexisten y contaminan mutuamente.¹³ Luego de las imágenes iniciales que reconstruyen con playmóviles la vida familiar en el campo¹⁴ –un lugar al que fueron llevadas las hermanas Carri después del secuestro de sus padres– le sigue una escena en que Albertina Carri, acompañada por su asistente de dirección, Santiago Giralt, interroga a una mujer que se asoma por la ventana de una casa, una antigua vecina suya de humilde barrio en el que se recluyeron sus padres luego del golpe militar. La escena emplea los procedimientos cinematográficos del documental: cámara en mano, movimientos bruscos y desprolijos, encuadres poco elaborados y una oralidad coloquial. Las preguntas de Carri se dirigen al recuerdo de la mujer, con el fin de esclarecer un suceso del pasado que inmediatamente después se nos explicita mediante unos carteles en los que se lee: “El 24 de febrero de 1977, Ana María Caruso y Roberto Carri fueron secuestrados; ese mismo año asesinados. Tuvieron tres hijas: Andrea, Paula y Albertina”. Sin embargo, las expectativas generadas por esa escena –en relación a un documental de una hija de desaparecidos que intenta dilucidar los detalles del secuestro de sus padres– se frustran inmediatamente después con la introducción de un registro ficcional, en que Analía Couceyro representa a Albertina Carri. Una ficción en la que el presupuesto de transparencia realista también es abolido, no sólo por el asedio de la forma documental, sino por el permanente uso de técnicas cinematográficas que ponen en evidencia las condiciones de enunciación (por ejemplo, en la escena en la que Analía Couceyro afirma a cámara que ella es actriz y que va a representar a Albertina Carri, en la manipulación de Couceyro del rewind y el fast forward de la videocassetera que reproduce las entrevistas en la televisión o en la filmación del proceso de rodaje, en el que vemos a Albertina Carri filmando a Analía Couceyro, la

¹³ Debido a ese desdoblamiento de registros es posible ver la discusión del equipo de rodaje sobre las razones que dio el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales al negarse a otorgarle un crédito a la película, o a Analía Couceyro diciendo que tiene que pensar algo que sea película, siendo el propio film el resultado de esa inquietud.

¹⁴ Además de la ficción y el documental, la animación de los muñecos playmóviles es otra de las formas de representación que presenta el film, que reconstruye los acontecimientos del pasado con una mirada infantil, que recupera los recuerdos de una idílica vida en el campo, o del trágico secuestro de sus padres.

actriz que la representa). Estos procedimientos apuntan al centro de la representación cinematográfica, porque muestran las técnicas de las que se sirve el cine en tanto dispositivo de puesta en escena. Así, el problema de representación que conlleva la figura del desaparecido se vuelve un asunto del orden cinematográfico y, de esa forma, el film procesa la crisis de representación producida por la figura del desaparecido desde esa puesta en crisis del realismo.

La crisis de representación realista y la narración fracturada producidas por la figura del desaparecido también aparecen en otro desdoblamiento, el de corporalidades, en tanto Albertina Carri pone su propio cuerpo y, a su vez, lo desdobla en el de Analía Couceyro. Si en esa zona híbrida generada por la coexistencia de modos de representación –una ficción abolida y un documental que se desinteresa de la reconstrucción objetiva de los sucesos históricos– se introduce una “ficción de la memoria”, en la que el recuerdo se imbrica en lagunas y olvidos; con los cuerpos desdoblados se escenifica formalmente el problema de representación de los desaparecidos y la forma de construcción identitaria a partir de esa ausencia. En algunas escenas vemos a Couceyro en el papel de Carri, como cuando lee en voz alta *Isidoro Vazquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, el libro de Roberto Carri, o cuando entrevista a Alcira Argumedo, una compañera de militancia de sus padres, que la llama Albertina. En otras escenas, por el contrario, aparece Carri junto a Couceyro, en su doble papel de hija y de directora; las vemos por ejemplo en un coche, junto al equipo de filmación, yendo hacia la comisaría donde estuvieron secuestrados sus padres; también leyendo reunidas con el grupo de rodaje las razones de la negativa del INCAA a financiar la película o, con Carri desempeñando más claramente su lugar de directora, frente a una cámara, dándole indicaciones precisas a su actriz.

Este desdoblamiento de las corporalidades es posible, como sostiene Martín Kohan, porque existe una película sobre la película, dentro de la película, que permite que Carri, al filmar su filmación, pueda estar presente y estar representada por otra; un desdoblamiento del modo de representación que establece las condiciones para que Carri pueda poner y sacar el cuerpo.¹⁵ Según Kohan, este desdoblamiento es producto

¹⁵ Kohan sostiene que Analía Couceyro “no aparece tanto en *lugar* de Albertina Carri (lo que se ajustaría a la noción estricta de lo que es la representación), como *además* de ella: duplicándola. Carri no incluye una actriz que la represente para dejar de estar en *Los rubios*, lo hace para estar dos veces”. Sin embargo, prefiero utilizar el término “desdoblamiento” antes que “duplicación”, porque cuando Carri y Couceyro aparecen juntas, no vemos una Carri duplicada, sino a la directora y su actriz. Entre tanto, Carri misma se desdobla en sus roles de directora e hija de desaparecidos, lo que redundará en una particular construcción de su propia identidad, *desdoblada* entre pasado, presente y futuro. El desentramado de las condiciones de

de las técnicas de distanciamiento brechtianas presentes en el film, que hacen que la película se anuncie como película, la actriz explicita su condición de actriz y la representación se muestre como representación. En su análisis, estos dispositivos no se dirigen, como en Brech, a suprimir el efecto de identificación del espectador, sino que operan sobre la identidad de la propia Carri, con el fin de producir una desidentificación, por la que ella se vea a sí misma y no se reconozca. Éste es uno de los aspectos por los que Kohan considera frívola y despolitizada la mirada de Carri sobre la desaparición de sus padres.

Pero también es posible concebir al desdoblamiento de cuerpos y la consecuente desidentificación como uno de los gestos con los que Carri ratifica su apuesta por el presente, y desde ese lugar elabora, más que una reconstrucción histórica del pasado y del secuestro, una escenificación cinematográfica en la que se juega su construcción identitaria, signada por los efectos de la desaparición.¹⁶ El film lo explicita en el siguiente parlamento: “Cómo construirse a sí misma sin aquella figura que le dio comienzo a la misma existencia”. Carri responde a este asunto del orden de la representación y de la identidad con un “yo” desdoblado que pone en crisis la unicidad del principio de representación realista y, asimismo, traslada a la materialidad filmica los rasgos socioculturales connotados por la figura de los desaparecidos. Porque Carri no elige ser representada por una actriz haciéndose a un lado del universo diegético (como lo hace Lucía Cedrón con Leonora Balcarce en *Cordero de Dios*), ni poner íntegramente su cuerpo en el entramado filmico (según el modo de Nicolás Prividera en *M*), sino que establece un *estar entre* corporalidades, la suya y la de su actriz, en una constante lógica de sacar y poner el cuerpo, replicando en términos cinematográficos la característica social crucial de los desaparecidos, el *estar entre* la vida y la muerte. Este desdoblamiento subraya el desquicio provocado por la ausencia de cuerpos, la ruptura del relato paterno que imposibilita organizar y unificar una narración identitaria. En consecuencia, cuando Albertina Carri pone en escena los efectos que esa desaparición generó en ella, escenifica una identidad inacabada y en permanente construcción, en tanto la desaparición produce una narración que no se clausura y que incesantemente

producción y reproducción hace que en *Los rubios* Couceyro no sea Carri, sino una actriz que se anuncia como actriz en el marco de la ficción propuesta por Carri. Un estar entre cuerpos y entre los materiales que pone en juego una identidad en construcción. Kohan, Martín, “La apariencia celebrada”, en *Punto de vista*, número 78, abril.

¹⁶ Si el travelling en el campo –que termina y recomienza cuando Analía Couceyro sale de cuadro– remite a la desaparición como relato sociohistórico sin clausura, incesantemente actualizado en el presente; la construcción de la identidad que se juega en esa revisión es aludida mediante un montaje de imágenes en que aparecen playmóviles vestidos de diferente manera.

debe revisarse en el presente, convirtiendo a *Los rubios* en un film performático, en la medida de que su “yo” se moldea en simultáneo al proceso de filmación. El ejemplo más acabado es la visita al centro de antropología forense, en la que se nos muestra sucesivamente a la actriz y a la directora sacándose sangre, una instancia identitaria sustancial a la que Carri no le rehuye poner su cuerpo.

Esta construcción identitaria a partir de un “yo” desdoblado también le ofrece a Carri la posibilidad de que convivan su lugar de hija, al que fue confinada por la desaparición de sus padres (y que la liga con el pasado), y su rol de directora, en un presente desde el que elabora un nuevo inventario. En ese sentido, Gonzalo Aguilar afirma que la mirada de los otros inscribe en el cuerpo de Carri el lugar de hija eterna condenada al duelo, por lo que “con la elección de una actriz, Carri preserva su oficio (de directora) y corporiza ese ‘yo’ producido por las ‘miradas extrañas’. Contra la construcción de la mirada de los otros, ella construye la suya propia y se forja un presente y un futuro”.¹⁷

Otros elementos extradiegéticos se trasladan al plano formal y, mediante el desdoblamiento en el que se juega la construcción identitaria de Carri, materializan los efectos producidos por la desaparición de sus padres. En los años setenta, el imperativo de la revolución enarbolado por la generación de militantes políticos contribuyó a borrar los límites de demarcación entre la esfera privada y pública, lo que tuvo como resultado, como se señala en uno de los testimonios del film: “yo siento que ellos hicieron el gran intento de asumir esa vida distinta con chicos y todo, cosa que mucha otra gente no hizo. Eso lo hicieron comprometiendo toda su vida con la militancia política. Entonces lo que tengo son imágenes de los encuentros, donde siempre los chicos estaban. Obviamente, estaban los fierros, los chicos, todo mezclado...”. La represión militar extremó esta lógica con ferocidad, y entre sus nefastas consecuencias se encuentran, por ejemplo, los nacimientos en cautiverio y la apropiación de los hijos de desaparecidos. Por ello, en la evocación de la figura de los desaparecidos se enraiza un relato personal y familiar con una narración socio-histórica; una instancia autobiográfica en cuyos pliegues se escribe la historia sociopolítica del país. En *Los rubios*, al igual que en otros documentales de hijos de desaparecidos, la permeabilidad de estos dos niveles aparece en toda referencia al mundo familiar –en las fotografías domésticas, en el recuerdo de los comentarios y anécdotas pertenecientes a los padres, en los testimonios de los amigos y

¹⁷ Aguilar, Gonzalo, *op.cit*, pág.190.

familiares— que remite, inevitablemente, a la dimensión pública en la que se jugaba la transformación de la sociedad. Una herencia problemática revisada insistentemente por estos films, que en algunos casos ofrecen una valoración positiva de la completa entrega de sus padres a los ideales revolucionarios y, en otros, realizan una crítica contundente, como la que expresa María Inés Roqué en *Papá Iván*: “Prefiero un padre vivo a un héroe muerto”. En la película de Carri, este aspecto también puede analizarse en la construcción identitaria de cuerpos desdoblados, como una forma de escenificar formalmente las dos esferas implicadas en la condición del desaparecido, la privada y familiar —que recae en la personificación de Analía Couceyro como Albertina Carri— y la pública y socio-histórica —que aparece en el plano de la filmación del rodaje, en el que Carri se desempeña en su rol de directora de cine—.

En este sentido, el desdoblamiento que introduce la desidentificación de Carri con su propio “yo” no conlleva una despolitización tal, como afirma Martín Kohan, sino que tiende a dar cuenta de las connotaciones que la desaparición sigue imprimiendo en el presente y la forma singular en que Carri las procesa. La divergencia entre las interpretaciones de Kohan y Aguilar se evidencia en lo que respecta a la escena de los “tres deseos” que Carri pedía cuando era niña. Para Kohan, ese momento constituye la instancia de mayor desidentificación, pues Carri hace que Couceyro interprete el texto más íntimo del film para finalmente no reconocerse en la interpretación de la actriz. Para Aguilar, en cambio, con esa escena Carri muestra que “la muerte de los padres es un asunto ligado a la intimidad (de ahí el desdoblamiento), pero que la muerte de los militantes es un asunto público y social (...) porque el cine puede procesar la intimidad privada pero se exhibe a la mirada pública”.¹⁸ Como sostiene Aguilar, no es entonces que “*Los rubios* nos escamotee la tragedia o el dolor, sino que ese abatimiento debe articularse con las otras dos acciones en las que vemos a la autora: dirigiendo (es decir, entregada a su trabajo) y obsesionada con cómo, desde el presente, encarar ese pasado. A lo que Albertina Carri se niega, básicamente, es a presentarse exclusivamente en la pose de duelo y a entregarnos a un personaje trágico”.¹⁹ Por esa razón, transfiere a Analía Couceyro todas las manifestaciones más personales, sean las situaciones más íntimas (el pedido de los tres deseos), o las expresiones de ira frente a lo acontecido (los incesantes gritos de Couceyro en el bosque). Entonces, Carri utiliza el dispositivo cinematográfico para procesar el duelo y, lejos de exhibir un melodrama personal

¹⁸ Aguilar, Gonzalo, *op.cit*, pág.191.

¹⁹ *Ibid*, pág.189.

anclado en el pasado, ofrece, con las armas del cine, una actitud vital desde su presente de directora.

Por último, en *Los rubios* hay otra operación –además del desdoblamiento de cuerpos y de modos de representación– que escenifica las consecuencias de la ausencia en la actualidad y materializa en el plano formal el aspecto fundante de la condición del desaparecido: la proliferación de oposiciones binarias. El film despliega una serie de antinomias como ecos de aquella oposición primigenia instaurada por la dictadura militar (el estar entre la vida y la muerte de los desaparecidos): el documental y la ficción, el pasado y el presente, lo público y lo privado, el poner y sacar el cuerpo, lo local y lo extranjero, el campo y la ciudad, lo rubio y lo negro. Esta lógica binaria se presenta con articulaciones diferentes, en algunos casos los opuestos coexisten, desdibujando la frontera que los separa; en otras ocasiones, los términos se excluyen en oposiciones irreductibles. El film evoca, a partir de estas modulaciones, ciertos rasgos de la figura de los desaparecidos. Por ejemplo, el relato sociohistórico sin clausura que implica una incesante revisión desde la actualidad se traduce en una porosidad de tiempos históricos en la que el pasado se actualiza en los lugares visitados en el presente, como el barrio al que fueron sus padres, el centro de antropología forense y la comisaría-centro clandestino de detención. La imbricación entre lo privado y lo público que aparece en el film marca, como ya se ha analizado, una característica extradiegética propia de la figura de los desaparecidos. Por su parte, en los cuerpos y modos de representación desdoblados se juega una identidad que se construye en torno a la ausencia, a la vez que contribuye a evidenciar un problema representacional del orden sociopolítico y cinematográfico, en relación a las imágenes apropiadas para referirse a una figura confinada por la violencia estatal a la nebulosa de lo incierto.

Por otro lado, en *Los rubios* hay también un conjunto de oposiciones que se excluyen, reproduciendo antagonismos del pasado en la actualidad que, al aparecer reformulados, conllevan a una relectura crítica de la herencia sociopolítica dejada por la generación del setenta. Albertina Carri usa la palabra “extranjera” para referirse a una situación de inadecuación, como sinónimo de diferencia, de una no pertenencia. La “extranjería” de sus padres en el barrio al que se mudaron, que provocó la falsa identificación de “rubiedad” por parte de una vecina –los padres de Carri no eran rubios– e hizo efectivo el secuestro, es la misma sensación de ajenidad que le provoca a Carri su regreso al barrio. Por eso Carri asume tal inadecuación con el gesto de ponerse pelucas rubias con todo el equipo técnico. Sin embargo, esa rubiedad asociada con la

extranjería también se construye en una oposición irreductible a lo negro, en tanto el film recupera y resignifica un antagonismo del pasado con una fuerte carga simbólica. En la década del setenta, una de las formas de expresar la antinomia sociopolítica y cultural que separaba a los peronistas de los antiperonistas fue la utilización del apelativo despectivo “cabecitas negras” por parte de los antiperonistas para identificar a los sectores populares que, en defensa de Juan Domingo Perón, irrumpieron en la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945. Por su parte, el anatema con que se señaló a los sectores antiperonistas, fue la referencia a los “cajetillas” blancos de la oligarquía que se opusieron al movimiento justicialista. Estas asociaciones socioculturales son reelaboradas en la película al filiar la negritud con el personaje del Negro, torturador de los padres de Carri, en una comisaría denominada paradójicamente “Sheratón”, igual que el hotel internacional de cinco estrellas; mientras lo blanco se transmuta en rubio y pasa a designar la manera en que fueron percibidos los padres de Carri por su antigua vecina, una no pertenencia que subraya la imposibilidad que tuvieron los sectores medios de la sociedad en articular un proyecto político revolucionario con los sectores populares.²⁰

La reelaboración de significados evidencia la contundencia del fracaso del proyecto de Roberto Carri y Ana María Caruso, cuyo horizonte político era la transformación de la sociedad a partir de una alianza entre la militancia y el pueblo peronista, que encarnaba al sujeto revolucionario. Un fracaso que también se manifiesta en la forma en que la película desarma la idea del pueblo como entidad colectiva y performativa, de esa voluntad general evocada en la lectura de Analía Couceyro de *Isidoro Vazquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*.²¹ Esa personalidad “electrizada” y “vibrante” se deconstruye con la referencia disonante de la vecina

²⁰ La percepción de la otredad sociocultural en torno a la rubiedad también aparece en *M*, aunque con un resultado opuesto al de la vecina delatora de *Los rubios*. En uno de los testimonios del film, un trabajador del INTA relata su primer encuentro con Marta Sierra, mamá de Nicolás Prividera: “Yo no recuerdo bien en qué momento apareció tu mamá en el INTA. Yo la empecé a identificar cuando de pronto la empecé a verla rubia, de ojos celestes y que llegaba a nosotros con la misma humildad con que nosotros luchábamos. Entonces, te sentís identificado, sentís que la que está al lado no es cajetilla”

En uno de los testimonios de un trabajador del INTA

²¹ El fragmento del texto leído por Couceyro dice: “La población es la masa, el banco de peces, el montón gregario; indiferente a lo social, sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero aún en este estado habitual de dispersión subyace en el espíritu de la multitud el sentimiento profundo de su unidad originaria. El agravio y la injusticia van acumulando rencores y elevando el tono de su vida afectiva, y un día ante el choque sentimental que actúa de fulminante explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo, el egoísmo, el interés privado, la preocupación personal desaparecen. Las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general y la nueva personalidad electrizada, vibrante, se dirige recta hacia su objetivo como la flecha al blanco y el torrente arrasa a cuanto se le opone”.

delatora y del Negro torturador –dos personas pertenecientes a los sectores populares– y con la imposibilidad de representar, en el presente de la enunciación, a un pueblo que también ha desaparecido. Las plazas vacías por las que transita Couceyro –a una va luego de salir de la casa de Alcira Argumedo y, a la otra, se dirige después de la visita a la comisaría– ilustran la pérdida de densidad política de un espacio público que supo ser en el pasado el ámbito privilegiado de acción de esa fuerza colectiva. El incesante desdoblamiento presente en el film subraya, asimismo, la imposibilidad de aquella “unidad originaria” en la que se disuelve todo “egoísmo” e “interés privado”. Un pueblo sin cuerpo, como el de los desaparecidos, cuya presencia y unidad solo puede ser mencionada por los testimonios de los militantes de la generación del setenta.

A modo de conclusión, la desaparición forzada de personas ha sido revisada por el cine nacional desde la recuperación de la democracia hasta la actualidad. En los años ochenta, el acercamiento –predominantemente ficcional– fue mediante un realismo cinematográfico que intentó darle visibilidad social a la novedosa forma de represión. A fines de los años noventa, los documentales de los hijos de desaparecidos no cambiaron el modo de representación aunque alteraron la perspectiva sobre el tema, en tanto introdujeron una mirada personal y generacional signada por su propia experiencia. El documental se constituyó en el formato adecuado para plasmar lo autobiográfico y delinear la singular identidad y memoria de los hijos de desaparecidos. Sin embargo, es a partir de *Los rubios* que toma una verdadera dimensión el problema de representación sociohistórica que conllevó la desaparición. El film de Carri recupera a los padres no sólo desde lo temático, sino que materializa en el plano formal los significados sociales de tal figura –el relato fracturado y la condición indeterminada–, mediante procedimientos netamente cinematográficos: la lógica de oposiciones binarias y el desdoblamiento de la representación y los cuerpos. Esta escenificación desnuda la artificialidad del dispositivo cinematográfico y, mediante un cuestionamiento del realismo, procesa la crisis de representación producida por la desaparición.

Asimismo, en los límites de la representación se juega el trabajo de duelo de Carri que, con las armas del cine, se distancia de la autocomplacencia del lugar de hija y promueve una actitud vital desde su presente de directora. Por ello, la película no concluye con una imagen de archivo ni con un testimonio de un militante, sino con un plano general en que la observamos alejándose del campo con el equipo técnico que lleva puestas pelucas rubias. Con este último plano Carri ratifica su apuesta por el presente y clarifica sus elecciones ante la lógica de oposiciones: en la imagen final pone

el cuerpo y nos muestra, frente a la orfandad producida por la desaparición, su filiación con una nueva familia, conformada por el equipo de rodaje.²² En ese alejamiento del campo, el idílico refugio de su infancia²³, aparecen también referencias al universo cinematográfico y a su rol de directora: Carri camina con una cámara de cine en la mano hacia un indeterminado punto del horizonte, que nos remite al final de las películas de Charles Chaplin, en que el cierre de una historia posibilita la apertura de otra diferente. Por su parte, las pelucas rubias del equipo de filmación manifiestan que la identidad y la memoria son construcciones, formaciones en permanente creación. Una característica compartida con el aparato cinematográfico y sus modos de representación.

²² En ese sentido, Ana Amado afirma que Carri “deconstruye su infancia (la ilusión de la vida idílica es animada con muñecos de playmóvil), y reconstruye una nueva familia, armada con su mini-equipo de filmación. Las pelucas rubias de todos ellos como mascarada de una elección, a cambio de la sangre como certificación de una alianza”. Amado, Ana, “Los infantes del terror. Nota sobre *Los rubios*, de Albertina Carri”, en *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, México, número 3, agosto de 2003.

²³ En *Los rubios* hay una construcción del campo como espacio de protección y refugio, pese al contrapunto violento que genera la escena de las vacas arreadas por los peones a caballo. Un lugar idílico que se desarma contundentemente en *La rabia* (2008), último film de Carri, en que el ámbito rural se vuelve hostil e inhumano. Un film que recupera, desde otro lugar, un tópico de *Los rubios*: el parricidio.