

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2007)
Heft: 10

Artikel: Los rubios : cuestionando identidad y memoria
Autor: López Riera, Elena
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047287>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Los rubios: Cuestionando identidad y memoria.

Elena López Riera

Universitat de València

Que la Historia es un género literario, fruto de una construcción discursiva, que la clásica discusión –ya en el terreno de lo específicamente cinematográfico– entre documental y ficción está prácticamente sepultada, y que los límites retóricos y de puesta en escena que atraviesan una y otra conclusión son tan vulnerables que no se podrían categorizar como herramientas discursivas, resultan obviedades a estas alturas. No obstante, algunos artefactos culturales transgreden determinadas estructuras ideológicas y se convierten en objeto de encarnizadas discusiones.

En los últimos años estamos asistiendo a una revisión del debate sobre la memoria y la reconstrucción histórica, atendiendo especialmente a los conflictos políticos que han marcado el siglo XX. La segunda guerra mundial, la guerra civil-en el caso particular de España- las dictaduras en algunos países latino americanos y un largo etc. Nuevas aproximaciones desde distintos campos epistemológicos avivan el debate de la memoria. La sociología, los estudios históricos más ortodoxos, la semiótica, la literatura, la política...se replantean los modos y los usos que se hacen de *la memoria, de la historia* y, especialmente (ya veremos atendiendo a qué razones políticas) *el olvido*, parafraseando a uno de los pensadores más influyentes a este respecto¹.

Lo realmente conflictivo para nuestra tesis sucede, cuando, se enfrentan diversas epistemologías y se cuestionan las categorías de veracidad, y aún, el sistema referencial en que se inserta la

hipotética verdad acontecida. Como comenta Jenaro Talens², el problema subyacente es que para los historiadores el referente de la narración histórica es el acontecimiento, mientras que para los semióticos es la narración. Esto es, volviendo por un momento al análisis de las herramientas discursivas a las que aludíamos anteriormente, la traumática discusión -en palabras de Genette³- entre la enunciación y el relato, la narración y la historia.

Este conflicto teórico, inserto en la tendencia de que hablábamos y en los debates sobre los conflictos político-bélicos se complica cuando se añade transversalmente la problemática de las víctimas, o, dicho de otro modo, los daños colaterales, como se suele denominar eufemísticamente. De las políticas del olvido -con tanto peso, por ejemplo, en la transición a la democracia española o *la teoría de los dos demonios* en Argentina- a la pugna por la recuperación de la memoria de las víctimas -*la Shoah* de la alemania nazi como ejemplo paradigmático- se suceden los distintos discursos sobre la memoria colectiva en el sentido en que lo distingue de la memoria individual Maurice Halbwachs⁴. Memoria colectiva frente a memoria individual, memoria colectiva como memoria popular, memoria colectiva como referente cultural, y en particular para nuestro interés, memoria colectiva como sublimación del dolor. Muchas de las víctimas de los acontecimientos histórico-políticos del siglo XX han reivindicado como recompensa su participación en la memoria colectiva -concepto que en principio, excede los límites oficiales y que está asociado a un ente popular, espontáneo y no condicionado-. Pero memoria, en cualquiera de sus dimensiones, es construcción, es reproducción, es historia, y, por supuesto, es también olvido.

Los usos de la(s) memoria(s), las oficiales y las oficiosas, las individuales y las colectivas (si es que unas pueden escapar de las otras), es lo que ha llevado a teóricos como Todorov⁵ a abordar cuestiones tan espinosas como la erección de los discursos de las víctimas mayoritarias en relatos oficiales -en el mismo sentido en que éstas acusaban los relatos de sus opresores. Es difícil plantear

² Talens, Jenaro. "Memoria e identidad", Seminario *Historia y narración*. Doctorado interdisciplinar en comunicación. Universitat de València. Mayo 2006

³ Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, trad. Esp. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, 1998.

⁴ Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Ed, Universidad de Zaragoza, 1968

⁵ Todorov, Tzvetan, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagaciones sobre el s. XX*, trad. Esp. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Península, 2002.

estas cuestiones, pues a la complicada tarea de asimilar un relato histórico, de recuperar los injustos silencios de la historia y de discernir, si con estos se llega a algún tipo de verdad -o acaso de verosimilitud- se une la del empleo de los instrumentos de legitimación discursiva. El testimonio del dolor sufrido, o más exactamente, el dolor que se siente al testimoniar, es mucho más contundente que cualquier intento de reflexión, o que una pretendida rememoración documentada.

Más allá, es significativo, el emplazamiento de los diversos relatos, observar cómo y dónde se inscriben estas memorias, cómo se canalizan, y cómo son transformadas en artefactos culturales que exceden los cauces que la disciplina histórica había preparado para ellas.

En el caso de las víctimas de la última dictadura argentina (Videla 1976-1983), las atrocidades cometidas por el estado, y los contundentes silencios que yacían bajo los voceos de los triunfos futbolísticos, hicieron que el caso de los desaparecidos se convirtiera en un paradigma de la reivindicación de la memoria. Huelga enumerar las diversas batallas emprendidas (incluso antes de que finalizara la dictadura) por los familiares de los desaparecidos: las madres de la plaza de mayo (hoy abuelas de mayo) y la asociación H.I.J.O.S.⁶ entre otras, para que su dolor y los crímenes cometidos por la dictadura del general Videla no cayeran en el temible olvido. Después del fin de la dictadura, se comenzaron a editar libros, a realizar reportajes televisivos, organizar debates, charlas etc y en el caso particular del cine proliferaron los documentales sobre casos particulares de desaparecidos, salas de tortura, planes militares, y también ficciones que tenían como trama principal la lucha clandestina contra la dictadura. La generación que se ha dado en llamar *setentista*, ésa de los intelectuales de izquierda que protagonizaron la lucha comenzó a configurar al amparo democrático, como es lógico, un discurso sobre los hechos, en el que además del papel de historiadores –en el sentido científico del término- tenían el de protagonistas. Así se convertían a la vez en enunciador, enunciado y referente.

Este cine, que algunos han etiquetado ya como un género en sí mismo: género de desaparecidos⁷, fue necesario en un país que sale de un periodo de represión brutal, de una intensa onda de

⁶ H.I.J.O.S. Asociación de hijos de desaparecidos de la dictadura de Videla, se autodefinen como: Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Extraído de su web <www.hijos.org.ar>

⁷ Algunas de las películas más emblemáticas en la ficción son: *Garage Olimpo* (Mario Becáis, 1999), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *La noche de los lápices*

silencio susceptible de convertirse en olvido y de profundísimas lagunas de comprensión a nivel popular. El auge de productos culturales que instaran a la (re)construcción de una memoria colectiva global de los hechos, no es exclusiva del caso argentino, es un proceso común en casi todas las transiciones democráticas.

No obstante, a esta etapa sigue otra cuya complejidad ha sido muy poco discutida. Tras el trabajo de los protagonistas, en su contemplación de la memoria (re)construida, surge, casi sin advertirlo, una generación *amnésica*, ajena a ese referente real acontecido en que se basan los discursos anteriores. Sin memoria, claro, porque está sin construir.

En este contexto aparece *Los rubios o Documental 1 (notas para una ficción sobre la ausencia)*, segundo largometraje de la realizadora Albertina Carri, hija de Ana Caruso y Roberto Carri, dos respetados intelectuales secuestrados y asesinados durante la dictadura de Videla, cuando Albertina tenía tan sólo 2 años. De este modo, Albertina, se convierte en una (contra)figura emblemática de una nueva generación, de ¿resistencia? Y esa es, tan sólo, una de las múltiples cuestiones que plantea el filme sobre la memoria, la pertenencia a una generación, y las identidades posibles.

Los rubios se estrena, tras muchas dificultades, en 2003, justo un año antes de que se inicien los fuegos fatuos de la celebración conmemorativa que la administración Kirchner orquestó entorno a las víctimas de la dictadura. El polvorín crítico que levantó la película, no sólo a nivel estético en el ámbito cinematográfico, sino también a nivel político, y que vino, precisamente de un grupo importante de intelectuales de la *izquierda setentista*- no fue casual.

Los dos monumentos levantados por el gobierno para «saldar las cuentas del olvido con el pueblo argentino» -en palabras del propio presidente Kirchner- fueron: el Teatro por la identidad y el Museo de la memoria, los dos ejes principales sobre los que bascula el filme en cuestión. Identidad y memoria.

La particularidad con respecto a los discursos anteriores aparece ya desde su emplazamiento enunciativo. Albertina se propone explícitamente construir una historia -que no *la* historia- con la sustancial diferencia, de hacerlo desde las oscuridades de la ausencia.

La memoria de Albertina, es una rememoración reconocida, que apela directamente al temible monstruo del olvido, que es,

(Héctor Oivera 1986), y en el documental: *Montoneros, una historia* (Andrés de Tella, 1994) o *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echevarría, 1987)

paradójicamente la única pista que tiene para lograr escribir-filmar su identidad y su memoria.

Paul Ricoeur reconoce el olvido como una de las partes del relato histórico, del mismo modo que no se puede entender la vida sin la muerte, o el sonido sin el silencio. El olvido, el silencio y la ausencia provocan miedo, y en un sentido freudiano, resultan tan cotidianos, que alientan imágenes siniestras. Para muchos es mejor obviarlos, no jugar con sus sombras y quedarse con la claridad aprendida.

En muchas ocasiones, los relatos de la historia, especialmente aquellos que crean imágenes preclaras de demonios y de héroes, funcionan como bálsamos milagrosos y en algún punto necesarios, no en vano es una práctica recurrente en países que acaban de padecer un conflicto político. Mostrar los poros, los límites del cuerpo que decía Bajtín⁸ -sea éste el de la edad media, un relato histórico, o un filme- o las costuras de una construcción, y, más allá, poner una distancia y ser capaz de jugar con ellas, supone una incisiva provocación hecha, como no podía ser de otro modo, desde un lugar farragoso y oscuro. Al menos para aquellos, que tras el estreno de *Los rubios*, azuzaron la polémica, y relegaron sus cuestionamientos sobre la construcción de la identidad y la memoria a la frivolidad y casi la profanación, cómo si esto fuera una tarea exclusiva de aquellos que protagonizaron, los acontecimientos y cuya legitimidad no se puede poner en duda.

Martín Kohan, compañero de lucha de los desaparecidos padres de Albertina, afirmó en un artículo publicado en *Punto de Vista*⁹ que *Los rubios* era un filme banal. Se titulaba elocuentemente *La apariencia celebrada*¹⁰. Ese año, la película ganó, entre otros muchos, el significativo premio del público del festival de cine independiente de Buenos Aires.

Al hilo del debate entre la presunta propuesta banal, adolescente e irrespetuosa de *Los rubios*, y los que por otro lado, reconocen en la propuesta de Albertina Carri una perspectiva nueva sobre el tema de los desaparecidos, nos planteamos cómo se asimilan los presuntos triunfos políticos –en este caso, nos centraremos en la influencia de los conflictos de la memoria y la identidad- de una

⁸ Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Barcelona. Barral ed, 197. Trad. Julio Forcat y César Conroy.

⁹ Punto de Vista es una revista donde confluyen algunos de los nombres más relevantes de determinada facción de la resistencia a la dictadura de Videla y que se ha erigido en discurso oficial de la intelectualidad de la generación *setentista*.

¹⁰ Kohan, Martín, “*La apariencia celebrada*”, *Punto de Vista* n°6.

generación en la siguiente. Quizá el testigo recogido por esta generación, no ha sido valorado como aquella esperaba, o quizá, el problema sea que no sabe si puede/debe dejar alguno.

Albertina Carri, quizá sin pretenderlo, se convierte con *Los rubios* en un nuevo referente para su generación, distinto de los existentes. Este referente ha sido colocado incluso en el lado opuesto, pues ha recibido muy duras críticas por parte de otros colectivos de hijos de desaparecidos. Si bien es cierto que Albertina no facilita muchas conclusiones con su película, también lo es que realiza, a nuestro modo de ver, una apuesta mucho más significativa en otro sentido, y es que recupera esas penumbras desde las que plantearse la identidad y la memoria, aunque no tenga más remedio que hacerlo desde la ausencia, aunque sea invocando *el maldito* nombre del olvido.

EL DOCUMENTAL Y LA VERACIDAD TESTIMONIAL

Los rubios se inscribe en el panorama cinematográfico como película documental.

Es absurdo en este punto replantear el debate de la presunta objetividad del documental y su diferencia con respecto a la ficción, pero sí consideramos interesante reflexionar sobre el sistema referencial del filme, en tanto que hay alusiones directas a una presunta realidad, a un tangible y objetivo mundo exterior. *Los rubios* arranca con un hecho procedente de la realidad que entenderemos como el mundo exterior al filme: el secuestro, tortura y desaparición de los padres de Albertina durante la dictadura de Videla. Hecho particular, que además, está inscrito en un momento histórico decisivo de la Argentina reciente. A partir de esta premisa, Albertina anuncia que lo que sigue es un intento por recuperar una memoria. *Su* memoria. *Los rubios* muestra el(los) proceso(s) que sufren Albertina y su equipo de filmación para conseguir *esta* memoria, que no es otra que la memoria que se construye fotograma a fotograma.

¿Podemos esperar de la película entonces, un relato veraz, un discurso autorizado del hecho histórico si la realizadora no lo pretende explícitamente? ¿Qué grado de veracidad se puede otorgar a las herramientas testimoniales que se utilizan para legitimar este discurso? O lo que para nosotros es mucho más significativo, teniendo en cuenta el debate que suscitó la película seguramente sin consciencia plena de ello ¿necesita este relato ser legitimado?

La realizadora emplea todo tipo de documentos –habría que

valorar también qué podemos aceptar como tales y cuáles son los parámetros que los definen-. Los testimonios de las personas que compartieron la presencia de sus padres – familia, amigos, compañeros políticos etc- así como los que padecieron su ausencia junto a Albertina, tienen un emplazamiento vital en la película. Pero no sólo la común herramienta de los testimonios es la que intercede en esta construcción. También los espacios, las imágenes evocadas, las reproducciones, las múltiples representaciones de esos espacios de olvido de que hablábamos adquieren un valor documental tan importante -o más- como los testimonios, lo que para mucho ha supuesto un verdadero sacrilegio.

La cuestión para nosotros es: ¿por qué puede tener un nivel de verosimilitud incontestable una narración testimonial que está construida como relato del mismo modo que una reproducción fílmica? Este sacrílego cuestionamiento se refuerza cuando, además, las intenciones de este «documental» no son las de rescribir la historia, ni siquiera un relato paralelo, sino, sencillamente plantearse los procesos de construcción de una memoria individual, de una memoria -más sacrílega aún si cabe- *personi-ficada*. Incluso cuando es la propia Albertina la que explicita el proceso de construcción de su memoria, de su propia identidad, esto es: la película.

Distintos mecanismos retóricos y de puesta en escena, incluso de técnica específicamente cinematográfica, aparecen de forma intencionada en el filme: planos del equipo de rodaje que normalmente siempre están en la penumbra, cámaras filmando, marcas de la realizadora a los actores, disposición del espacio escénico, discusiones sobre el propio proceso de filmación, *mise en abîme* de la grabación... Albertina se ocupa de mostrarnos las costuras que componen el filme, incluso si alguna no está del todo cerrada. Lejos de mostrar un relato clausurado, legítimo, ortodoxamente documentado, en definitiva: acotado; Albertina, nos presenta un cuerpo despedazado y aun sin vida. Un posmoderno Frankenstein que adolece de sus propias cicatrices, que no arroja luz, sino dudas, y que, a pesar de no pretender ser lo que no puede ser –un estudio histórico- provoca el rechazo de los otros, o al menos, de algunos. Quizá porque deja ver lo que más nos asusta de nosotros mismos, nuestras propias cicatrices por cerrar. ¿Quién es capaz de plantearse sin titubear su propia identidad? ¿Quién es capaz de reconocer que buena parte de nosotros -de nuestras memorias- no es otra cosa que enormes agujeros negros de olvido?

Hay quien ha hablado del filme como *making of*, como ejercicio

de la filmación de un documental etc. Obviamente hay una importante reflexión metacinematográfica. La trasgresión consciente de determinados modos de representación y usos institucionales del lenguaje cinematográficos entran en colisión directamente con la puesta en cuestión de la memoria, de los testimonios y del sistema referencial del relato histórico, al subvertir de forma explícita algunos *leit motifs* del género documental clásico¹¹. La presencia de los testimonios, que en otro contexto representarían la voz canónica para la rememoración, y posible construcción de la vida de los padres de Albertina, en este caso sus compañeros de partido, queda relegada a un segundo plano, a video cassettes reproducidos en una pantalla de tv en el dormitorio de la protagonista, la actriz Analía Couceyro que representa a Albertina Carri. La voz de los testigos queda como un rumor latente en la escena cuando la actriz sustituye el visionado de las cintas, como si no le aportaran los datos necesarios, y sustituye la pantalla de la tv por la del ordenador donde comienza a escribir las líneas de voz que, efectivamente, tomarán el relevo autoritario en el filme. No hay nada más temible, más fácil de maldecir. Una voz ulterior, independiente, ajena –acaso poética– frente a la verdad incontestable y objetiva de la cámara. La palabra sobre la imagen.

Es la voz de Albertina que toma la posición enunciativa del discurso fílmico, histórico. Este gesto de indiferencia para algunos –de grosería para otros– es lo que algunas voces críticas no han logrado procesar, esto es, el hecho de que la intensísima lucha que llevó a los padres de Albertina a la muerte sea prácticamente ignorado por la realizadora en el planteamiento de su construcción. No obstante, consideramos, que precisamente es ahí donde está el matiz que ha abierto esta brecha, y es que Albertina no quiere recorrer el sendero que hicieron sus padres para construir las figuras heroicas, que posiblemente fueron, su apuesta no es la rememoración, la invocación de su presencia. Lejos de esto, Albertina quiere construir el relato desde su ausencia, y es, desde este espacio yermo desde el que nos habla.

La búsqueda de datos, la escucha de otras memorias, se

¹¹ Nos permitimos hablar de género documental clásico, aun a sabiendas de que puede suponer un neologismo. Alude específicamente y en el contexto que nos encontramos, al documental de testimonios, basados en la presencia de los testigos en un acontecimiento. Este presunto género fue empleado especialmente por Marcel Ophuls en filmes como (*Le chagrin et la pitié*, 1969), y después ha sido explotado por la tv y en nuestros días por realizadores como Michael Moore (*Bowling for Columbine*, 2002). En este género toda la hipótesis discursiva se basa en la palabra de testimonios estratégicamente escogidos.

supeditan a esta ausencia, bien porque no confirman lo que Albertina desde un principio supone, bien porque se emplean como contrapunto para sus propias cavilaciones.

El hecho es que no resulta fortuita la forma en que se plantean las otras memorias, que se suponen más autorizadas que la suya. Albertina hace un uso consciente y poderoso de la(s) memoria(s) como constructora que es. Del mismo modo, que la puesta en escena y el montaje del filme muestran las costuras del hecho cinematográfico y proponen una reflexión metalingüística, la puesta en cuestión de las memorias convocadas en la película, su relegación a un segundo plano, o el modo en que se consiguen, ponen de relieve que la memoria, incluso la autorizada, la testimonial –en la que tan vivamente se apoya la historia- se sostiene a su vez en *otras* costuras.

Todo este planteamiento cristaliza en el título del filme: *Los rubios o Documental 1 (notas para una ficción sobre la ausencia)*. El título surge del testimonio de los vecinos que tenía la familia Carri en el momento en que Alberto y Ana fueron secuestrados. Cuando Albertina se acerca a su antiguo barrio con el equipo de rodaje y pregunta a una vecina si conocía a la familia, ésta recurre al dato fehaciente de la memoria visual. El límite de lo tangible que es el aspecto físico de los otros. La vecina, en todo momento descreída por la mirada cinematográfica que la propone en dos tiempos, al entrevistarla como un personaje más de esta ficción sobre la ausencia- los describe como una pareja flaca y rubia. La voz *en off* de Albertina repite sentenciosamente que sus padres nunca fueron rubios ni flacos. Esta secuencia pone de relieve varias cosas importantes en la lógica interna del filme.

La primera es, podríamos decir, que casi desde la sorna, Albertina legitima su propio discurso, es decir, se da permiso para emplear todo tipo de técnicas y de modos de reconstrucción mnémica –y fílmica- a la luz de la evidente vulnerabilidad de la memoria humana. No importa si representa el secuestro de sus padres mediante la reproducción de la escena con *playmobiles* si uno de los testigos presenciales del hecho puede afirmar rotundamente que tenían un aspecto que nunca tuvieron. La mirada es igual de lúdica, igual de reconstruida, igual de absurda. Albertina deja claro en todo momento el artificio que emplea como bisturí dialéctico.

La segunda, es la sensación de desorientación que podría sentir la realizadora. Quizá por esto recurre a la única esperanza posible, la ciencia. Albertina se somete a una prueba de ADN, pero

sin abandonar ese lugar irónico, extremo, absurdo, al hacerse acompañar por la actriz que la representa, y que, obviamente, no va a compartir las mismas huellas consagráneas que Albertina con sus padres.

La tercera es la manipulación explícita que hace Albertina de los testimonios, pues se acerca a los vecinos enmascarada, abduce que está haciendo un trabajo para la facultad, y que las confesiones hechas a la cámara no se harán públicas. Albertina utiliza las voces de sus testigos del mismo modo que dispone de los *playmobiles*, objetos de su relato histórico, que juegan igual que las voces de los que estuvieron. De nuevo, la seriedad de los testigos se iguala a la del juego, a la presunta banalidad –que como veremos, no lo es tanto– que suponen los muñecos, portadores del mismo nivel de verdad que los testigos presenciales de la desaparición y de la ausencia. El testimonio presencial reaparece raquítico y absurdo, reducido como en la representación infantil a las tendenciosas variables de la ficción, a la reconstrucción de los acontecimientos que cada testigo ha hecho conforme a un tácito relato común, y poco flexible.

Y por último, el hecho, de que un elemento descubierto en el proceso de creación del filme representaría, en principio, la importancia de los resultados de la investigación. Volvemos en este punto al rincón irónico, pues, lo que en otro lugar supondría efectivamente, la utilización de un título como el resultado satisfactorio de una investigación y clausura del filme, aquí representa el fiasco del trabajo investigador, la mentira sobre la que se construye la memoria y una apertura a la duda...Lo único que ha surgido tras el trabajo, y que puede nominar esta construcción retórica es una fábula, una imagen fantástica sin referente real.

El conflicto se complica cuando este ejercicio de memoria individual se enfrenta a la historia, incluso si éste no tiene como objetivo principal cuestionar los términos en que se está construyendo la crónica oficial de los hechos. Se plantea de nuevo el debate de la macrohistoria contra la microhistoria, en el sentido en que habla Halbwachs. Más allá de los planteamientos sobre la veracidad de las fuentes este debate vuelve una y otra vez sobre la relevancia que tienen determinados relatos históricos sobre otros. Y lo que a nuestro parecer resulta más significativo, el peso que puede llegar a tener un relato común y superlativo que pretenda alcanzar a los otros. El relato macrohistórico, especialmente cuando se construye sobre un cuerpo aún caliente como es el caso, se

vuelve impermeable. La posibilidad que surge con los discursos microhistóricos, que no tienen una pretensión trascendente o que sencillamente tienen un origen marginal y son incapaces de trascender, es precisamente la de horadar ese tejido impermeable que son los relatos macrohistóricos. *Los rubios* constituye, en este aspecto, un elemento contaminante y por tanto peligroso, por su porosidad, a través de la que se filtra más de una razonable duda.

IDENTIDAD. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO MNÉMICO.

Si hay una reivindicación explícita en la película de Albertina, al margen de las lecturas políticas obvias e inevitables, es la de la necesidad de (re) construir un sujeto cuya identidad se encuentra unida esencialmente a la memoria, y por esto, como veníamos diciendo, parte del mismo espacio ausente.

Desde este espacio hueco, que se empieza a configurar en su infancia, la protagonista construye el material fílmico al tiempo que intenta reconstruir su identidad como sujeto. Un sujeto que como ella misma advierte en la base de su proposición cinematográfica, está condicionado a la memoria, un sujeto que se modela con los recuerdos y que no existe si no es en función de unas coordenadas de origen y, acaso, de destino.

Según Althusser¹² el sujeto es libre de elegir su sometimiento, pero en ningún caso está libre de sufrirlo. En este sentido, el sujeto en construcción que se nos presenta en *Los rubios*, plantea el problema y construye su propio sometimiento al inscribirse en el marco de la memoria. La imposibilidad de alcanzar una memoria legítima, objetiva, y el hecho de que la identidad se inscriba sin elección en estos términos crea una frustración y una nostalgia que se hacen tangibles en todo el filme, tanto en un plano metafísico como metacinematográfico. Frustración porque no contamos con las imágenes-mentales ni documentales- que nos permitan arraigar la identidad en ciernes, así que el sujeto se está empezando a construir sobre un espacio yermo, y nostalgia, porque hay siempre en la reflexión de Albertina y en la puesta en escena de la película, una distancia con el objeto que nos permite dejar un espacio para el anhelo, para el vacío, para la pena. De nuevo, para el maldito olvido.

Asistimos, pues, a la creación –en un sentido althusseriano diríamos a la *supeditación*- de un *sujeto mnémico*. Para Ricoeur,

¹² Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos de estado" en *Escritos*, Barcelona. Laia 1974.

según la poética aristotélica, hay una diferencia ontológica entre el proceso mimético que se realiza para la construcción de un relato y la reproducción, en esta línea distingue el autor, entre rememoración y recuerdo. No es casual, que uno hable de relato, y el otro de imágenes.

Albertina escribe e inscribe su *sujeto mnémico* en un relato cinematográfico. Los recuerdos, en un sentido estricto, como hiciera Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*, basan su fuerza en las imágenes. Dice Ricoeur, que estos recuerdos (quizá en un sentido espontáneo, natural, ulterior) nos constituyen y nos asaltan. Están ahí, como reflejo fantasmagórico de nuestra memoria. No obstante existe otro tipo de recurso mnémico: la rememoración. Albertina no puede hacerse cargo de los recuerdos espontáneos, y tiene que recurrir a la reconstrucción. No es casual, entonces, que la materia a la que recurre la realizadora para (re)construir su identidad sea la cinematográfica. La fuerza de las imágenes del recuerdo se sustenta en el dispositivo cinematográfico, se apoya en la cámara como testigo y documentalista, no obstante cuando la fuerza determinante de las imágenes está surcada por límites difusos como es el caso, puesta en evidencia por los mismos testimonios que las invocan, la rememoración adquiere un papel sino privilegiado al menos legítimo. La rememoración se transforma en una representación cinematográfica, es decir, una puesta en escena consciente.

Las reproducciones a las que recurre Albertina, que tantas ampollas han levantado, se basan en algo tan fundamental como la poética aristotélica, esto es, en la mimesis, en la representación de los espacios vividos o aprendidos, con la única intención de (re)constituir un relato. No es casual, al mismo tiempo, el sentido lúdico que atraviesa el pensamiento aristotélico y su ferviente defensa del juego.

Como explica la propia Albertina en el filme, la única posibilidad de existir como sujeto, de tener una identidad, es la de recurrir a la memoria que la compone.

EL EMPLAZAMIENTO NARRATOLÓGICO: LA ENUNCIACIÓN DIFUSA

El emplazamiento de la voz enunciativa no resulta una coordenada tranquilizadora en este filme, y desde luego no funciona como anclaje al que asirse en medio de la confusión sobre los límites de la identidad al que se somete el espectador indefenso en tanto que individuo. Si estamos, como decíamos, ante el proceso

de construcción identitario de un *sujeto mnémico*, con más razón. Albertina enuncia su discurso fílmico desde una distancia que se hace explícita a través de la interpretación de la actriz Ana María Couceyro, en esta película, haciendo de la propia Albertina Carri. La voz enunciativa de Albertina vertebral el discurso cinematográfico en tanto que realizadora, *metteur-en-scène*, editora, pensadora y protagonista, no obstante, el emplazamiento que escoge Albertina para su enunciación deja al espectador sumido en la más absoluta incertidumbre, porque lo deja sólo ante la duda propuesta. La distancia desde la que se emplaza el discurso no hace más que ahondar la brecha abierta, entre ese sujeto que se intuye en un espacio ajeno, casi onírico, que enuncia el relato y el potencial sujeto que se ve obligado a construirlo en la distancia. De nuevo el largo espacio de la ausencia se extiende a través de la película como lo hace en la memoria de Albertina el recuerdo de sus padres.

El *sujeto mnémico*, hecho de rememoraciones, no emerge y se presenta para la tranquilidad del espectador, bien al contrario, se recurre de nuevo a la representación como mentira igual de válida que todas las mentiras. Si no es posible el sujeto con una identidad indiscutible, legítima, tenemos de nuevo licencia para (re)presentarlo, del mismo modo que la teníamos para reproducir las escenas pasadas en lugar de recordarlas.

El sujeto queda así objetualizado, ironizado, puesto en evidencia bajo una mirada cínica, que no es otra que la cinematográfica. La fragmentación en el cine suele expresar objetualización. En el cine porno los planos detalle de determinadas partes del cuerpo se convierten en índices descontextualizados del conjunto al que pertenecen. En *Los rubios*, la continua fragmentación del relato, el empleo de testimonios desubicados en los que las voces no son inmediatamente reconocibles, las reflexiones en off de la realizadora como único y endeble hilo conductor, y los diversos y recortados dispositivos técnicos que se usan –video, 16mm– objetualizan las distintas partes del relato del mismo modo que son descuartizadas cinematográficamente las partes de un cuerpo pornográfico. La identidad reducida del sujeto puesto en cuestión –esto es, en construcción– en el filme emerge como un Frankenstein de celuloide donde las partes constituyentes del monstruo, provienen de cuerpos muertos, de zonas ensombrecidas, en fin, de la duda más absoluta y de pistas que no llevarán a ningún destino excepto el de conformar un fantasmagórico cuerpo cinematográfico –valga la redundancia.

Obviamente, el responsable último de la composición del

material fílmico, y por tanto de la construcción del *sujeto mnémico* de que hablábamos –ese puntual doctor Frankenstein– es, en todo caso, el realizador. Lo que al visionado del filme no resulta tan obvio es la concreción de esa voz enunciativa con que abríamos esta reflexión, lógico, por otro lado, si basculamos sobre la duda de que exista el propio sujeto. ¿Quién enuncia el relato? ¿Quién propone esta reflexión metafísica? ¿Quién recuerda y quién reproduce? El sujeto enunciativo de este discurso se diluye a lo largo del metraje del filme, se hace tan vulnerable y tan volátil como los testimonios a los que recurre para su propia composición. El sujeto enunciativo está planeando como una sombra constante pero difumina sus límites en pos de la construcción de un posible *sujeto mnémico*. El emplazamiento narratológico de *Los rubios* nos deja una enunciación difusa, extensa y volátil. Evoca un yo latente, como también lo es el recuerdo de los padres de Albertina. Determinante y difuso a partes iguales.

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO COLECTIVO

El hecho de que la narración, a quien le corresponde toda la responsabilidad de la construcción del discurso del filme (y no sólo en un plano semántico, sino también tecnológico, como decíamos, *Los rubios* es un filme que habla de cine, con una importante carga metacinematográfica), se emplace desde la primera frase en una incontestable primera persona, no es casual. La construcción del sujeto enunciativo –y no sólo individual– su reclamo de identidad y la utilización de la memoria son piolines que hilan, atraviesan, y enredan la espesa tela de *Los rubios*.

En el ensayo de una de las escenas, la directora le sugiere a la actriz que la interpreta: «No digas mucho yo». El hecho de que se haga alusión directa a la voz enunciativa, al yo, resulta sintomática, más si recordamos el estudio sobre el pronombre en cuestión de Benveniste¹³ para quien este hecho constituye la sensación de identidad. Benveniste habla de identidad como marca diferenciada dentro de enorme variedad de experiencias y percepciones, y que es posible en virtud de la emergencia en nosotros de una propiedad fundamental del lenguaje: el decir «yo» (...) desde esta óptica, el «yo» es, a la vez, un referente y una instancia discursiva. El yo se manifiesta en *Los rubios*, además como experiencia individual de la narración histórica, y de forma mucho más compleja como identidad trasladada, como yo itinerante en cuerpos ajenos.

Esta marca actoral, puede parecer inocente pero refleja el

miedo a pronunciarse en primera persona -a exponerse- y supone una marca enunciativa del yo difuso al que aludíamos.

Volvemos al problema del espacio desde el que se construye este sujeto, y más allá, desde el que se ubicaría un sujeto más amplio que el de la enunciación individual de Albertina Carri como realizadora del filme. Ese lugar necesario, practicable y surcado de coordenadas que nos permitan situarnos como individuos y como colectividad. ¿Desde dónde se lanza la cuestión? ¿Dónde se sitúa este sujeto? ¿Desde dónde lo recibimos como espectadores? La única posibilidad que nos ofrece el filme es la del cuadro cinematográfico. No obstante esta acotación se vuelve insuficiente, cuando el sujeto que representa y que al mismo tiempo se ve representado, se difumina y se escapa por los límites porosos de ese cuadro, que no constituye una situación precisa sino un espacio impracticable.

El filme en tanto que proposición lingüística, se plantea de nuevo el problema de que hablábamos con respecto a la memoria: ¿Cuál es el referente? Como decíamos, según los historiadores sería el hecho real objetivo, empírico; según los semióticos sería el discurso sobre el que se construye. El referente en este caso, no es otro que la ausencia, el vacío referencial sobre el que se va tejiendo todo el entramado discursivo. En esta encrucijada la reconstrucción de la memoria no es el único problema que se plantea, cuando además nos enfrentamos, desde el planteamiento a una identidad en proceso de construcción.

Albertina se lo plantea explícitamente: construirse a sí misma. Podríamos decir entonces que el referente se desplaza, ya no es tan preocupante la verosimilitud de los acontecimientos externos ni el rigor histórico de los hechos, que se vislumbran como elementos ajenos, sino la posibilidad de que ese sujeto en construcción encuentre un espacio en el que funcionar como referente. La película como proposición lingüística, plantea al menos la posibilidad de que exista ese espacio anhelado en el que quepa otro sujeto, aunque nazca ya mutilado como en el caso de este *sujeto mnémico* que parte de la ausencia de los recuerdos que lo constituyen. No obstante este planteamiento se vuelve ridículo cuando sale del espacio protegido del filme y se encuentra con la dimensión externa. ¿Tiene lugar ese sujeto en el mundo real, esto

¹³ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard. Trad. esp. *Problemas de lingüística general*, México, s XXI, 1985, 12ª ed. 1996. Cit. en Asensi, Manuel, *Historia de la Teoría de la literatura*, Valencia, Tirant Lo Blanch 2003: 320.

es, ajeno, no cinematográfico? Este *sujeto mnémico* comienza su erradura en el abrupto encuentro con el INCAA¹⁴ y la continuará después en la gran polémica política que levanta a su paso con la película ya realizada y distribuida.

LOS LÍMITES DEL CUERPO MNÉMICO.

Los rubios no solo excede el concepto de identidad en un sentido metafórico, sino físico. ¿De qué cuerpo estamos hablando cuando el referente discursivo se entiende como un cuerpo intangible, un sujeto en construcción? ¿A que cuerpo nos atenemos referencialmente si el que lanza la voz que escuchamos y el que se mueve en el cuadro no coinciden, o es el mismo pero desdoblado? Dice Bajtín que los límites del cuerpo premoderno se transgreden en la modernidad, que se profanan los recodos sagrados de los que no se podía hablar –y mucho menos tocar, oler, lamer o poner en evidencia- Casualmente –o no tanto- estos lugares sagrados coinciden con las zonas de sombra físicas, los espacios fronterizos en que los límites dejan de ser tales y es posible el intercambio de espacios, de fluidos etc.

La autoreferencialidad posmoderna lleva este planteamiento al extremo. El *cuerpo mnémico* que nos ocupa, consciente, no ya de los límites de sí mismo como sería el caso del cuerpo moderno que decía Bajtín, sino de su propia fragmentación, de su desdoblamiento e incluso, de la imposible certeza de su existencia, se somete a sí mismo a una constante puesta en evidencia. ¿Puede constituir en este punto y en esta película, el cuerpo una prueba referencial de su propia existencia? Una vez más resulta sintomática la secuencia en la que Albertina somete a la actriz que la interpreta a un análisis de su ADN. El cuerpo de la actriz, obviamente no puede responder a los análisis empíricos, su código sanguíneo no puede ser el de Albertina, no obstante, el planteamiento de reproducción y de ignorancia del presunto referente real y ajeno a la proposición discursiva del filme es tan fuerte que la prueba se realiza con el mismo rigor.

El referente físico, la única prueba tendencialmente empírica, objetiva, que podríamos contrastar transgrede sus propios límites, se excede hasta el absurdo. Si Bajtín habla de un cuerpo múltiple,

¹⁴ INCAA. Es el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales. En un momento del filme, se detiene el rodaje para leer una carta en la que dicha institución negaba su apoyo al proyecto por falta de consistencia política.

no limitado, en *Los rubios*, Albertina va más allá en el cuestionamiento de la identidad subjetiva. Si no hay un referente científico al que asirse no puede haber objetividad, leerán los historiadores más ortodoxos, pero la cuestión es: ¿pretende Albertina encontrar un diagnóstico objetivo? El cuerpo que transita este relato es un cuerpo diverso. Se reproduce mediante este juego de espejos infinito un miedo cotidiano. El de la reproducción hasta el abismo. Un cuerpo reproducido que, además, se diluye en el vacío.

DEL CUERPO REPRODUCIDO A LA LEGÍTIMA RECONSTRUCCIÓN

Ante este consciente reflejo corpóreo Albertina se concede a sí misma el derecho de la reconstrucción, como única vía posible.

Los rubios plantea además otra cuestión importantísima con respecto al sujeto como elemento referencial y semiótico: la reinscripción de determinados significados. El proceso de construcción identitario del personaje de Albertina está sometido a distintas coordenadas sociales, económicas, históricas que determinan su reinscripción en el mundo. La más decisiva para Albertina es la de la memoria –o la ausencia de ésta– que es la que marcará su propio significado. Así lo advierte la propia realizadora en el filme al lanzar la pregunta «¿Quién eres si no recuerdas de donde vienes?»

Esta empática sensación de desorientación, de pérdida, que no por casualidad es la que funciona como preámbulo del relato, pone de relieve hasta que punto la inscripción del sujeto en un sistema referencial –en este caso social– repite determinados esquemas. En la sociedad occidental mundializada, en la que se sitúa la película, el origen familiar, las ideologías políticas y el pasado personal son marcas enunciativas que determinan la posición social del sujeto.

Dice Albertina Carri en una entrevista¹⁵: «Fui menor de edad durante muchísimo tiempo. Y no tuve documento hasta que fui grande. Cuando mis padres desaparecen la primera documentación se pierde. Después, mi documento no salía nunca. Siempre había algún problema. O sea que no tuve identidad hasta los 18 años».

Ser un bastardo, no tener apellidos, incluso no tener patria son factores inapelables que determinan la inserción de un individuo

¹⁵ *Esa Rubia Debilidad*, por María Moreno, en el suplemento *Radar* del diario *Página 12* del 19 de octubre de 2003.

en el cuerpo social, esto es, su dimensión significativa en un sistema referencial. Lo importante para que la estructura social funcione, es que el sistema mantenga sus coordenadas, que las distancias entre los diferentes signos y su posición referencial no sean modificadas. Es decir, no transgredir los límites, como en el cuerpo premoderno de Bajtín.

Las nuevas teorías de género revelan que en la sociedad postmoderna repetimos las tecnologías, esto es, tecnologías que en un sentido althouseriano del sujeto, hace que reproduzcamos una determinada posición –y sus funciones corrientes– en la estructura social en que nos insertamos en tanto que sujeto. Si este sujeto susceptible de ser sometido a tecnologías sociales es, en un contexto determinado *el sujeto femenino*, en el caso de *Los Rubios*, más allá de dicha circunstancia, nos encontramos con la particular condición –especialmente en el contexto social de la Argentina democrática– de los hijos de los supervivientes de la dictadura de Videla, esto es, con *los hijos de los desaparecidos*. El duro enfrentamiento que colocó a Albertina contra muchos de los que como ella, perdieron a sus familiares en la dictadura, concretamente, la asociación H.I.J.O.S., es sólo un ejemplo. ¿No debería Albertina haber seguido el esquema de actuación de éstos? ¿Por qué se considera una irreverencia hacer una lectura particular y distinta de este acontecimiento? En nuestra opinión hay un punto básico en este conflicto, y es la posición individual; precisamente la opción consciente –y de algún modo militante, si se quiere– de hacer una reflexión individual, al margen de lo que dictan los esquemas de pensamiento ya institucionalizados. El gran pecado de Albertina Carri es no haberse sometido a las tecnologías sociales que le otorgaban los aperos necesarios para ubicarse en el sistema referencial (en el entramado político-social en este caso), para cobrar significado y finalmente reinscribirse sin problemas: una procedencia (los hijos de los desaparecidos), una legitimación social (la del discurso oficializado de las víctimas que tanta relevancia ha tenido en los últimos tiempos como observaba Todorov¹⁶), una coartada (la del dolor), una función (la de mantener vivo el recuerdo de lo que sufrieron los que la preceden) y una familia (la colectividad). ¿Dónde inscribimos, pues, este signo sin coordenadas? ¿Dónde habita esta hija bastarda?

En medio de esta desubicación y esta oscuridad en la que no encontramos el punto de anclaje, Albertina se constituye como

¹⁶ Todorov, Tzvetan *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Paidós, 2000

sujeto mnémico. Su identidad es -se construye- en tanto que memoria. Albertina es, en *Los rubios*, sujeto fílmico, y dentro de esta lógica, según sus propias palabras, memoria filmada. Es el *sujeto mnémico* en su dimensión militante.

La rememoración se convierte en la instancia que permite la ubicación del sujeto Albertina. La rememoración que marca la diégesis de este relato, es una reconstrucción de los hechos a base de muñequitos de plástico y escenarios reconstruidos. La rememoración la aleja de ese espacio yermo y de la absoluta obscuridad. Aunque sea con luces de neón y con destellos de plástico.

RETOMANDO IDENTIDAD Y MEMORIA.

Volviendo a la reflexión de Paul Ricoeur¹⁷, existe una diferencia básica y determinante entre recuerdo y rememoración en la que no es casual el juego de las imágenes por lo que tiene de proyección mental, podríamos decir incluso fantasmagórica. En el caso concreto que nos ocupa, tampoco podemos considerar casual los términos rememoración, reproducción, proyección, y mucho menos fantasmagórico, cuando el cine pertenecería, al menos en un contexto anecdótico y primitivo, al mundo de las sombras.

Igualados los estamentos de verdad, puestos en evidencia los instrumentos de la investigación histórico-testimonial, y los límites del género documental como herramienta posible para la búsqueda de una verdad objetiva, la realizadora de *Los rubios* –que se presenta como único artefacto útil para esta investigación– se permite el recurso –y quizá, a estas alturas, el único espacio practicable– de la reproducción, la rememoración y la representación de los acontecimientos externos, reales para la construcción del *sujeto (mnémico)*.

Recorre a la fantasía, a la imagen, que no son más que representaciones mentales de una narración, y por eso, quizá lo banaliza al máximo recurriendo a las figuritas del *playmobil*. Las entelequias del recuerdo de Albertina, nos llegan a través de planos cinematográficos y representaciones varias: representación de las escenas que no han sido vividas por la misma Albertina, representación de la propia protagonista por una actriz, representación de los espacios ocupados por el relato histórico... Esta reproducción cinemato-

¹⁷ Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*; traducción de Agustín Neira. Madrid. Trotta, 2003

gráfica se presenta en todo momento como una evidente representación—con lo que de teatral y de ficcional tiene el término—no obstante, al final del filme, el espectador es consciente de que lo que se supone la verdad referencial de los hechos históricos puede reducirse de igual modo a la representación. Al final, como en todas las fábulas, la única salida posible, es la de convertirlo todo en un carnaval, en una representación, ahora sí, fragmentadísima, reducida al máximo de la identidad anhelada, y al mismo tiempo del legítimo testimonio. El equipo de rodaje representando (se) como sujetos cuya memoria sólo se puede sustentar en un testimonio falso, en el material filmado y creado por ellos mismos: en unas pelucas rubias.

El problema perceptivo, es algo obvio, pero esta obviedad se convierte en conflicto cuando la búsqueda se ve distorsionada por el único testimonio -que se supone por la epistemología historiográfica como un argumento de verdad- que hay de los padres ajeno a su círculo cercano, el que da el título al filme y los califica como *los rubios*. No es fortuito que se de más relevancia al testimonio de unos desconocidos, ajenos al mundo íntimo de Albertina, que al discurso oficial de la crónica histórica, o al discurso oficioso y absolutamente legitimado de los compañeros de los padres de Albertina.

De este modo, se plantea tangencialmente uno de los temas básicos de la reflexión sobre la memoria de los últimos tiempos. Los grandes conflictos políticos del pasado siglo han provocado una intensa lucha por la recuperación de la memoria de las víctimas y, paralelamente, por la reducción al olvido de determinados símbolos y acontecimientos. Al menos en una dimensión oficial. Halbwachs puso de relieve esta situación, haciendo especial hincapié en la existencia, funciones y usos de la memoria individual frente a memoria colectiva. Colisiones con la construcción de la identidad y la reflexión sobre el sujeto a parte, está claro que *Los rubios* tiende a la indeterminación de la memoria individual frente a la colectiva, o al menos, a la posibilidad de crear espacios alternativos frente a una colectividad canónica.

Albertina apela, en todo momento a una memoria individual, o en otro término, podríamos decir íntima, de su círculo cercano, su familia, los que circundaron la vida de sus padres casi en un plano físico más que psicológico porque lo que se busca en todo momento es la reconstrucción de esa memoria individual, la de Albertina, y no otra. Paradigmático resulta de nuevo, el conflicto surgido con el INCAA. La resistencia a que las memorias indivi-

duales, susceptibles de proponer otras versiones, otras formas de mirar y (re) producir la historia, intervengan en los discursos de la memoria colectiva se agrava cuando esta memoria colectiva pretende salvaguardarse como patrimonio discursivo de un determinado grupo. En este caso, es la generación, a la que presumiblemente pertenecieron los padres de Albertina, la que detenta el poder, y la responsabilidad de guardar la memoria de los acontecimientos sufridos.

Para muchos, este ritual de la colectividad sirve para la sublimación del dolor de las víctimas. En el caso de *Los rubios* el sacrilegio es mayor, cuando además de interpelar a la memoria individual y profana, no recurre a la estética del dolor. La misma Albertina, ilustra esto cuando explica la ausencia en el filme del testimonio de una fotografía de vacas muertas que había sido víctima de vejaciones durante la dictadura. Dice Albertina sin ningún tipo de complejo, que apuesta por las cosas bonitas, por las arquitecturas de líneas concisas frente a la mirada escrutadora del objetivo que fotografía mataderos de vacas como los mataderos que fueron los lugares de tortura de los desaparecidos.

En un fuera de campo omnipresente y explícito, se sitúa la memoria colectiva, representada por los testimonios y las confesiones, que, obviamente, constituyen la memoria autorizada. La única utilización explícita que se hace de la voz de los testigos, es, como venimos diciendo, el de una antigua vecina del barrio donde vivían. Este testimonio, además de repetido –por lo que de nuevo se pone en evidencia la reproducción, y la teatralidad del propio testigo- se presenta como uno de los engaños obvios de la declaración testimonial: el hecho de que sus padres sean considerados como rubios, cuando no lo eran, que el referente empírico más palpable, como es el físico, esté totalmente distorsionado. Se concluye, pues, que la memoria es una construcción susceptible de ser influenciada como cualquier otro relato. Igual de ficcional. Esto, en lugar de legitimar el discurso ortodoxo de la epistemología historicista, legitima el refugio de Albertina en la fantasía, si queremos en el juego infantil, de ningún modo tan banal como parece.

La paradoja que constituye esta película con respecto a un análisis materialista, en tanto que construcción de un sujeto en condiciones reales de existencia y cómo éstas lo condicionan y condicionan su percepción del mundo, es, que en contraposición a lo que sustentaba el marxismo más ortodoxo, una vez planteada la duda, y la problemática subjetiva, Albertina -el sujeto en construc-

ción- no es capaz de proponer un cambio, de alterar las estructuras, y se diluye en una masa minoritaria –o no tanto- se desdibuja, se aleja, dejándonos con el vacío y la duda, con la única redención de tener un espacio yermo donde jugar a construirse.

La propuesta reflexiva de *los rubios*, excede, en nuestra opinión la dimensión estrictamente política en la que ha sido inscrita. Plantea la construcción y ubicación del sujeto individual en los discursos históricos. Más que otra cosa, pone de relieve la dificultad de hacerlo. Pero una vez hecha esta puesta en cuestión cabe preguntarse ¿es suficiente con el planteamiento de la duda?

EL DISCURSO DE *LOS RUBIOS* FRENTE AL DISCURSO OFICIAL.

Desde una perspectiva retórica podemos decir que toda la propuesta poética del filme está en función de una interna lógica representativa, sobre la que se sustenta la intención discursiva de la película. Todas las elecciones estéticas y los elementos del dispositivo cinematográfico fugan hacia la constitución consciente de un discurso fílmico que, tal vez sin pretenderlo explícitamente, se convierte en contradiscurso del relato oficial político sobre los desaparecidos de la última dictadura argentina.

La secuencia del ADN, constituye la puesta en evidencia más radical de los límites de veracidad del hipotético género documental y del cine como dispositivo de representación. El discurso retórico del filme cristaliza en esta secuencia en torno a las categorías discutidas de representación y constitución, de memoria y rememoración. En definitiva de (re)producción, que es, como dice Benjamín, el elemento esencial del dispositivo cinematográfico.

Este concepto de reproducción trasciende lo cinematográfico y atraviesa la propia concepción subjetiva. El sujeto althousseriano se ve sometido a las estructuras -aunque pueda escoger su sometimiento libremente- del mismo modo que Albertina decide construir su propia memoria y su propia identidad al margen de la estructura propuesta por el discurso -ya oficializado- de determinados sectores de la izquierda argentina. Su propuesta discursiva de *Los rubios*, aunque inscrita en los márgenes, no puede escapar a la estructura de los macrorelatos, que cada vez con más frecuencia determina los límites de la discusión.

El *sujeto mnémico* que reivindica, según nuestro análisis, Albertina está del mismo modo inscrito en la zona más oscura de los límites del discurso porque se presenta como un fantasma que sólo algunos son capaces de contemplar, que no tiene una

concreción corpórea y que arrastra intrínsecamente su duda ontológica porque nadie es capaz de proporcionarle con absoluta certeza los referentes de verdad que necesita para dejar de vagar.

En muchas ocasiones los espacios marginales que construyen algunos discursos que surgen como contradiscursos de una estructura, pasan a ocupar su propio lugar en la estructura. Muchos de estos contradiscursos se institucionalizan, especialmente en el terreno cultural por el que parece imposible caminar sin algún apoyo que legitime la enunciación –y más aún el emplazamiento- de un discurso. Hay una constante necesidad de que las instituciones culturales canonizadas nos sustenten. En este caso, la generación de intelectuales de los 70 que comenzó como agitador de una voz marginal y resistente al discurso oficial de la dictadura, se parapeta empleando los incontestables argumentos de las víctimas para «protegerse» de cualquier tentativa de proponer otras lecturas, aunque estas no pretendan, si quiera, resistirlos.

Este conflicto se acentúa, si además las categorías cuestionadas son identidad y memoria. La puesta en cuestión del sujeto o del individuo que forma parte de una colectividad resulta un elemento alienante y un agitador social peligroso en el caso de que cale y de que el artefacto cultural –en este caso, la película- consiga plantear si quiera la duda. *Los rubios* supuso para una buena parte de la generación más joven de Argentina, para esos otros *hijos* una duda razonable y, más allá, la obligación de cuestionar determinados aspectos de los discursos oficiales aprendidos en el proceso democrático. Y lo que resulta más determinante para la polémica que sucedió: la posibilidad de insertarse en otras colectividades y de no tener que verse representados por ellos. Se abría la perspectiva para practicar nuevos espacios –que no destruir los anteriores- o al menos, cuestionar las condiciones de su inscripción en aquellos existentes.

El recuerdo una vez se verbaliza –esto es, se hace texto- se convierte en representación, en imagen, en reproducción mental. Enunciación.

Albertina Carri enuncia su discurso y del mismo modo proyecta este recuerdo –y no otro- construye este *sujeto nmémico*, esta proposición cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- ALTHUSSER, LUIS, «Ideología y aparatos ideológicos de estado» en *Escritos*, Barcelona. Laia 1974
- ARISTÓTELES, Poética, texto, noticia preliminar, traducción y notas de José Alsina Clota, Barcelona : Icaria, 1998
- BAJTÍN, MIKHAIL. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Barcelona. Barral ed, 197. Trad. Julio Forcat y César Conroy
- BENVENISTE, ÉMILE, Problèmes de linguistique générale, París, Galllimar. Trad.esp. Problemas de lingüística general, México, s XXI, 1985, 12ª.ed. 1996
- COLAIZZI, GIULIA, «La construcción del sujeto moderno», Ginebra, *Boletín helvético hispánico*, Primavera 2004
- Feminismo y Teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990
- DE LAURETIS, TERESA, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra. 1995
- GENETTE, GÉRARD, *Nuevo discurso del relato*, trad. Esp. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, 1998
- HALBWACHS, MAURICE, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Ed, Universidad de Zaragoza, 1968
- HALBWACHS, MAURICE, *Los marcos sociales de la memoria*, trad. esp. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona, Anthropos, 2004
- HARAWAY, DONNA, *Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Valencia, Episteme, Col. Eutopías, 1995.
- KOHAN, MARTÍN, «La apariencia celebrada», *Punto de Vista* nº6.
- MORENO, MARÍA, «Esa Rubia Debilidad», Buenos Aires. *Radar*, Página 12, 19 de octubre de 2003
- MULVEY, LAURA, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, 1988
- RICOEUR, PAUL, *La memoria, la historia, el olvido* ; traducción de Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003
- RICOEUR, PAUL, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración*,. Publicació Barcelona, Cristiandad, 1987
- RICOEUR, PAUL, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000
- TALENS, JENARO, «Memoria e identidad», Conferencia pronunciada en el seminario *Historia y narración*, Doctorado interdisciplinar en comunicación, Teoría de los lenguajes, Universidad de Valencia, mayo 2006.
- TODOROV, TZVETAN, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagaciones sobre el s.XX*, trad. Esp. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Península, 2002.
- TODOROV, TZVETAN, *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Paidós, 2000
- VOLOSHINOV, VALENTIN, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1992

FILMOGRAFÍA DE ALBERTINA CARRI COMO REALIZADORA

No quiero volver a casa. (Largometraje, 2000)

Aurora (Cortometraje, 2001)

Historias de Argentina en vivo (2001)

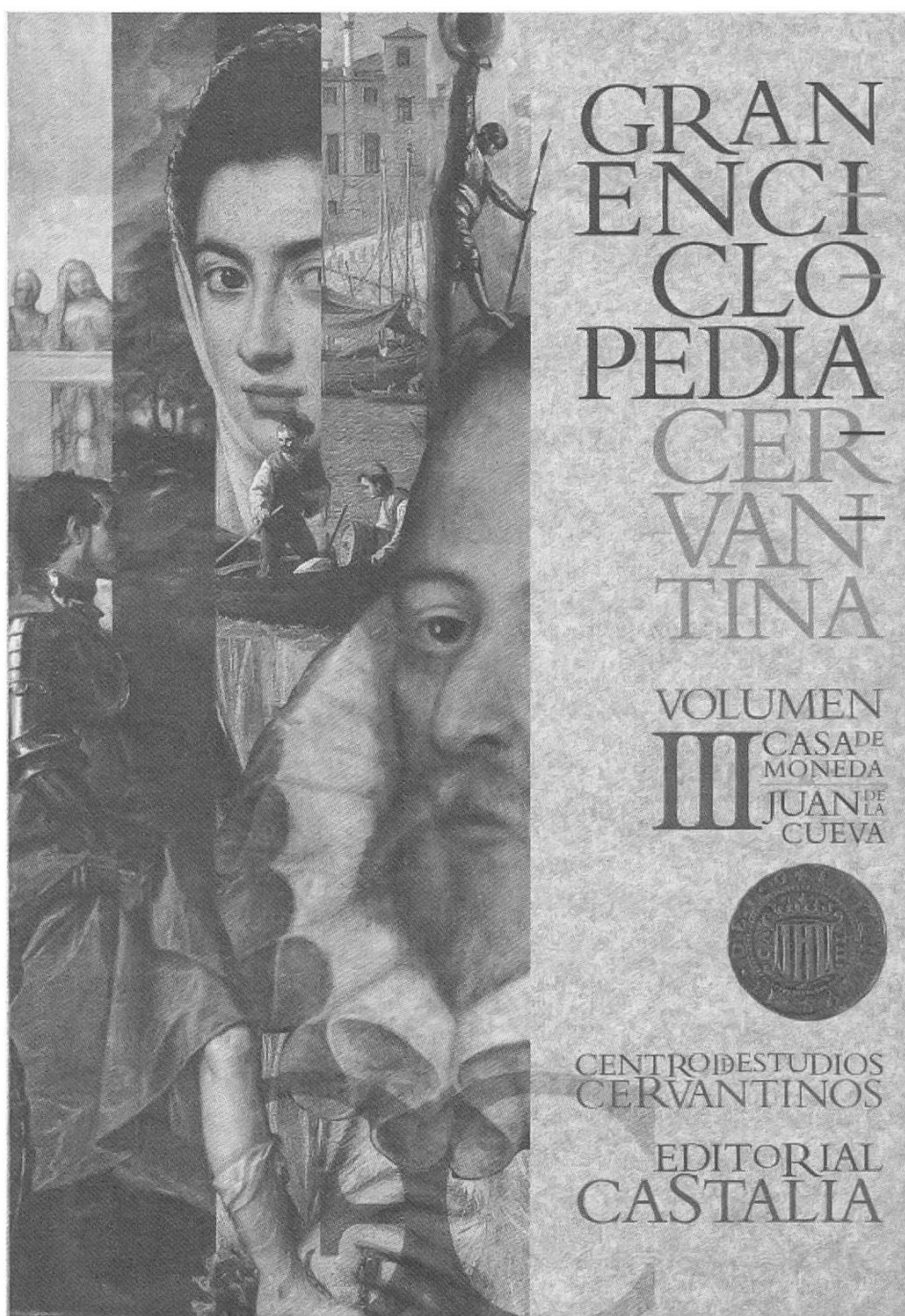
Barbie también puede estar triste (cortometraje 2001)

Fama (cortometraje 2003)

Los Rubios (largometraje 2003)

De vuelta (cortometraje 2004)

Géminis (Largometraje 2005)



Gran Enciclopedia Cervantina

4 volúmenes aparecidos, 1 en prensa, 5 en preparación.

Más de 7-500 entradas, cerca de 11.000 páginas elaboradas por los mejores cervantistas del mundo.

Proyecto realizado bajo la dirección de Carlos Alvar

www.castalia.es