

LOS RUBIOS. NOTAS PARA UNA FICCIÓN SOBRE LA AUSENCIA

Sebastián J. F. Russo
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
sebasrusso@gmail.com

*“No es la búsqueda de la identidad lo que es imaginaria,
sino el encuentro de una identidad y la creencia por la cual
uno finalmente cree la ha encontrado”
Regine Robin*

Resumen

La última dictadura militar argentina, como pocos procesos en nuestro país, fue abordada por una enorme cantidad de producciones artístico-culturales. El medio audiovisual, y más específicamente el cine, no fueron la excepción. El cúmulo de films engendrados, revisitando, indagando lo sucedido en aquellos años, es tan prolífico como heterogéneo, tan significativo como dispar. Dentro de este desigual conglomerado, la película *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, logró destacarse, convirtiéndose en referencia forzosa para cualquier análisis de trabajos fílmicos sobre aquellos años, y su inevitable (necesaria) irradiación sobre éstos. Narrando las peripecias indagatorias de la directora tras las huellas de sus padres (desaparecidos durante el último proceso dictatorial), la película se centra en la problemática de la constitución de la identidad (tanto en su aspecto individual, como colectivo), la cual, desde el particular tratamiento estético/formal que Carri propone, se ve complejizada: ahondada, descosificada. Intentando apartarse de solemnidades y convencionalismos, *Los Rubios* atraviesa discusiones tanto políticas como cinematográficas, aunándolas en la problemática de la representación, proponiendo una obra múltiple, generadora de posibles dislocaciones (erosiones) en articulaciones simbólicas (societarias).

Partiendo desde el planteo de Andreas Huyssen, en relación con la proclividad actual a una búsqueda en el pasado tras un relato que estructure vidas arrojadas a una extrema fluidez, y del de Paul Ricoeur en el sentido de que son los mismos relatos precisamente los que posibilitan esa estructuración/estabilización del sujeto, se intentará desplegar algunas de las razones que hicieron de la película de Carri un referente ineludible, a la hora de (re)pensar términos como “dictadura militar”, “desaparecidos”, y la construcción/búsqueda de la memoria, y la identidad.

Según Mijail Bajtin, el lenguaje no refleja la cultura, la ideología, sino que la conforma, la constituye. Emparentando, con Bajtin, los conceptos de lenguaje, cultura e ideología, podemos pensar a *Los Rubios*, enmarcada en la búsqueda identitaria de la autora, desde sus intenciones rupturistas, transformándose en una obra que confronta y vitaliza discusiones, constituyéndose en un hecho performativo de una posible resignificación de conceptos anquilosados, musealizados. Instituyéndose en síntoma, en indicio fáctico, cultural, ideológico, de una forma posible de relación con la realidad. Una búsqueda estatuida en su intrínseco fluir, conformando identidades, que entendidas como inacabadas, contingentes, dinámicas, abrirían (en palabras de Leonor Arfuch) una “nueva dimensión política, una nueva capacidad de agenciamiento, en la rearticulación entre el sujeto (*agrego, la comunidad*) y la práctica discursiva”.

La última dictadura militar argentina, como pocos procesos en nuestro país, fue abordada por una enorme cantidad de producciones artístico-culturales. El medio audiovisual, y más específicamente el cine, no fueron la excepción. El cúmulo de films engendrados, revisitando, indagando lo sucedido en aquellos años, es tan prolífico como heterogéneo, tan significativo como dispar. Dentro de este desigual conglomerado, la película *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, logró destacarse, convirtiéndose en referencia forzosa para cualquier análisis de trabajos fílmicos sobre aquellos años, y su inevitable (necesaria) irradiación sobre éstos. Narrando las peripecias indagatorias de la directora tras las huellas de sus padres (desaparecidos durante el último proceso dictatorial), la película se centra en la problemática de la constitución de la identidad (tanto en su aspecto individual, como colectivo), la cual, desde el particular tratamiento estético/formal que Carri propone, se ve complejizada: ahondada, descosificada. Intentando apartarse de solemnidades y convencionalismos, *Los Rubios* atraviesa discusiones tanto políticas como cinematográficas, aunándolas en la problemática de la representación, proponiendo una obra múltiple, generadora de posibles dislocaciones (erosiones) en articulaciones simbólicas (societarias).

Partiendo desde el planteo de Andreas Huyssen, en relación con la proclividad actual a una búsqueda en el pasado tras un relato

que estructure vidas arrojadas a una extrema fluidez, y del de Paul Ricoeur en el sentido de que son los mismos relatos precisamente los que posibilitan esa estructuración/estabilización del sujeto, se intentará desplegar algunas de las razones que hicieron de la película de Carri un referente ineludible, a la hora de (re)pensar términos como “dictadura militar”, “desaparecidos”, y la construcción/búsqueda de la memoria, y la identidad.

(Primeras) Referencias teóricas

La temporalidad y espacialidad son parámetros que estructuran y sitúan al sujeto. El aquí y ahora (*presente* fundado en la misma enunciación, al igual que las coordenadas para un ayer y un mañana, términos todos atados a una histórica contingencia), condicionan a un yo necesitado de anclas para desde allí desplegar su potencialidad; parámetros que actúan referencialmente para sus consecutivas experiencias. En este sentido, Andreas Huyssen entiende que un adelgazamiento del presente (aquí y ahora), y una virtual desaparición de la referencia a un futuro posible, reconfigurarían la percepción y experiencia de un sujeto, que imposibilitado de constituirse sin anclajes, bucearía en el pasado tras vestigios estabilizadores. Esta sería la situación en la que se encuentra el sujeto posmoderno entendido por Huyssen. Un adelgazamiento del presente que está sintomáticamente evidenciado por la proliferación del uso de técnicas de marketing en pos de un consumo pretendidamente ilimitado, y una “expansión sin límites en las redes de la hipercomunicación” (3), debido a un avance tecnológico en las comunicaciones, proveedoras estas de un no menos ilimitado monto informativo. Fugacidad, insustancialidad, levedad, inconsistencia, flexibilidad, ingravidez, fragmentación, son conceptos que derivarían de este marco descrito, y que habitualmente asoman en los muchos análisis sobre caracterización de la vida posmoderna. Conceptos que producirían desequilibrio, desestructuración, tanto a nivel de las identidades individuales como colectivas.

“El giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos” (4).

La memoria así se constituye para Huyssen en un referente inexcusable para la constitución identitaria contemporánea. Caracterizada como “transitoria, poco confiable, acosada por el fantasma del olvido”, la memoria sufre en la actualidad los embates de estrategias mercantilizadoras, que tras el objetivo de “recordarlo todo”, bombardean a sujetos (anhelantes, necesitados de recuerdos) erigiendo un abrumador cúmulo de recordatorios públicos y privados, sin asumir el riesgo de una globalización (mediática) neutralizante (desparticularizante) del pasado (5). Estas estrategias de memorialización Huyssen las considera “de supervivencia” y establecerían lo que él llama una “cultura de la memoria”. Una memoria caracterizada por el autor como desdoblada: ligada por un lado, a lo experiencial (lo realmente vivido); y por otro, a lo mediatizado (“memorias imaginarias”, consumidas mediáticamente). Desdoble que no refiere a una no imbricación, sino a componentes que singularmente combinados constituyen una distintiva, aunque nunca rigurosa, memoria identitaria. Los medios de comunicación masivos, en este sentido, adquieren un papel relevante, influyendo en la conformación de identidades desde su incesante propagación de historias, relatos, en un marco novedoso (posmodernismo mediante) como es el de, según Leonor Arfuch (6), una “escalada mediática de la subjetividad, de lo íntimo/privado, primando la ‘pequeña historia, aun en el horizonte informativo’”. Es este el marco en el que las identidades deben navegar, afincarse, negociar. Marco que no puede eludirse a la hora de la intentona comprensivista: dice Huyssen al respecto, “no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria” (7). Discursos mediáticos, que bajo lógicas comerciales, son proclives a unificar, homogeneizar historias (personales, colectivas), promoviéndolas unívocas, lineales, monolíticas, disminuyendo (obstaculizando) su riqueza interpretativa, su heterogeneidad semántica, sus particularismos.

Esta misma unicidad interpretativa (propagada por la intrínseca lógica productiva de los medios masivos de comunicación) podría encontrarse también en la producción teórico-filosófica. Richard Rorty, citado por Arfuch (8), alude a cierta característica de la teoría, la cual no permitiría la ampliación del sentirse parte de un nosotros (centrándose en un “los otros”), ampliación que este autor sí encontraría en la narrativa (literaria, televisiva, cinematográfica). En este mismo sentido, Regine Robin cita a Marx, quien habría dicho “Yo aprendí mucho mas de la sociedad francesa, leyendo a Balzac que a los historiadores” (9). La narrativa otorgaría el descentramiento de una voz enunciativa con pretensión de unicidad, en beneficio de una pluralidad de voces, de puntos de vista. Estos conceptos, en tanto un mayor conocimiento de los otros, tendrían según Rorty una impronta política, en términos de un potencial “progreso moral” de la sociedad. Apuesta, dice Arfuch, que se juega en el espacio de lo privado, en el sentido de autocreación imaginativa y crítica.

Los Rubios

Los términos “desaparecidos”, “dictadura”, “genocidio”, “terrorismo de estado” (conceptos que pueden pensarse estigmatizados, “musealizados”), no se nombran en la película de Albertina Carri. No se nombran pero se intuyen. Y es claro que no es lo mismo

oír que intuir. El intuir parece arrastrar, promover, una semantización más heterogénea, con mayor resignificación que el oír. La valoración así, se vuelve más heteróclita, profusa, difícilmente unívoca. Esta es una de las primeras derivaciones (secuelas) del film de Carri. Una de las valorables irradiaciones de *Los Rubios*: pluriacentuar (bajo la estrategia de omitir para acentuar, “el no-obrar es también un obrar” (10) dice Ricoeur) términos que parecen haberse ido cosificando, volviéndose uniformes, estigmas, y por tanto, poco proclives a una comprensión plural de un ayer en absoluto sepultado, clave (de un hoy) en su carácter de herida. Términos arrastrados (en ese proceso cristizador) a una lenta agonía, o lo que es lo mismo, a una incapacidad de conmovir, de promover la discusión, el diálogo: univocidad de sentido ligada a prácticas de impronta hegemónica, en términos de Mijail Bajtin, tendientes a naturalizar el nombre de las cosas, y así imponer cierta trama social de significación. En este mismo sentido Huysen se pregunta, aunque hablando del Holocausto, “de qué manera (la globalización –mediatización- del discurso sobre) el Holocausto (podríamos decir la Dictadura) profundiza u obstaculiza las prácticas y las luchas locales (individuales) por la memoria” (11). Casi como un indicio, un síntoma, una revelación, los Rubios, los buscados Rubios, los padres de Albertina Carri, nunca aparecerán en escena (puesta en escena: entendida como el acto enunciativo propio del cine), nunca se verán de ellos sus esperables fotos (12). Estrategia de ocultamiento que los hace omnipresentes. Agobiante, incisivamente presentes. Sin ir más lejos el mismo título del film, los constituye en presencia ineludible, esperable, anhelada. Pero su presencia aparecerá encarnada en Albertina, su hija, quien los/se busca. Los padres rastreados nunca dejarán de ser la visión –el recuerdo- que Albertina tuvo – tiene, va construyendo- de ellos. La misma Carri dice en el film “el recuerdo tiene tanto de preservación, como de capricho”. Carácter de arbitrariedad, de equívoco, cercano a la “ausencia constitutiva” derridiana: en tanto interferencia comunicacional fundante. Dice Carri, escribe en su diario de rodaje –también legible en clave derridiana- lo que parece ser una de las estrategias para llevar adelante su obra: “exponer a la memoria a su mismo recurso: al ocultar –*que puede pensarse como mediatizar, ficcionalizar*- recuerda”. Carri entiende a la memoria, como un conjunto de huellas difusas, rezagos idealizados, rastros ficcionalizados. Por ello su trabajo consiste en acumular todos estos vestigios, en las diversas formas en que estos se encuentren (olvidos, sospechosas certidumbres, ocultamientos, palmarias invenciones), y hacerlos confluír, jugar con/entre ellos. “El campo – residencia de sus abuelos, lugar donde fue llevada al igual que sus hermanas luego de la desaparición de sus padres- es el lugar de la fantasía, o donde empieza mi memoria”, dice, fundando su concepción (de ensamble) de la memoria. Analogando, poniendo en relación íntima la fantasía y la memoria. Ese es su mecanismo, la operatoria por la cual, su intención, su deseo, el saber algo más sobre sus padres, los rubios, resplandece con sutil potencia, se corona de tibias solideces. Los caminos se bifurcan, se multiplican, pero Albertina poco hace por tratar que confluían: acepta (no descarta) la ramificación, entiende como relativos soportes identitarios cada uno de esos nuevos senderos.

En contraposición con el juego de ocultamiento que hace de sus padres, de sus marcas, sus estigmas, Albertina Carri, ella, la hija (su obra, su película), elige exponerse de forma enfática. Elige encarar tópicos (*desaparecidos, dictadura*) ya clásicos del cine argentino (malgastados y erosionados), desde sus propias dudas, sus prejuicios, sus creencias, en suma, su presente, dejando de lado estereotipos, miradas anacrónicas, y sutilezas hipócritas, mirando de frente a la cámara, con su gente, sus ideas, predispuesta a mostrarlo/se todo/a. Así, pueden verse tomas que se repiten por “errores”, discusiones sobre cómo seguir con la película, la lectura de una carta del Instituto del Cine desaprobando lo hecho hasta aquel entonces. Un detrás de escena que se confunde permanentemente con su reverso, y una película que se va constituyendo con esbozos, bosquejos, muecas de una historia que se construye en su andar sinuoso. Numerosos recursos estilísticos y narrativos utilizados que configuran, ellos, en su heterogeneidad, en su aparente incongruencia (un backstage siempre develado, conjugado con relatos de ex-compañeros de los padres, mezclándose con animaciones con muñequitos, fotografías filmadas, planos en blanco y negro), un entramado con poco de sólida congruencia, de “realismo documental”, pero de suma emotiva coherencia y expresivo vínculo. Un fragmentario entramado, que no es más que el atisbo identitario de la directora. Una identidad, que constituye en el mismo fluir del relato, se funda en la sapiencia de su intrínseca imposibilidad de ser narrada, en una indecibilidad constitutiva, pero no por eso obstaculizadora de un fluir narrativo (constituyente en su andar de la identidad esbozada) necesario, urgente.

En un mismo movimiento Carri (*Los Rubios*, la película), particulariza y amplifica (significativamente) el concepto de desaparecidos, de víctimas de la dictadura, de la dictadura. En su (necesariamente) errante construcción identitaria, Carri propone una distorsión de dichos conceptos, abarrotados y trivializados, otorgándoles en dicho movimiento particularidad, capacidad irradiante, revitalizándolos. Movimiento en tanto “desplazamiento de sistemas conceptuales demostrando su inconsistencia”, descentralización derridiana, descentralización simbólica (*Dictadura, Desaparecidos*: como términos simbólicos que encarnan el “horizonte” de un sujeto colectivo) que conmoviría cimientos de estructuración social.

(Segundas) Referencias teóricas

Las ideas que Regine Robin desparrama, en las conferencias que dio en Buenos Aires en 1994, refieren a incertezas, a

incertidumbres, en relación con la posibilidad de constituir identidades. Refieren a la multiplicidad significativa, al desplazamiento interpretativo, a la imposibilidad de un relato acabado, certero, fidedigno. El tema es la identidad. El cómo de su construcción, el mismo hecho de considerarla construcción y no algo estanco, establecido de una vez y para siempre. Para ello toma a Ricoeur y la caracterización de éste de dos polos desde donde la identidad fluiría, se constituiría. La mismidad y la ipseidad. El primero referiría a lo estable, las características que hacen a la identidad una. La ipseidad, en cambio, es definida como “la promesa de sí”, lo dinámico, la posibilidad de ser. Según cuenta Robin, Ricoeur está interesado en el intervalo que separa (une) a estos dos polos. Y ubica en ese intervalo el concepto de “identidad narrativa”. Concepto que definiría la identidad desde la teoría narrativa, interpuesta esta entre la teoría de la acción y la de la ética. Este concepto tiene razón de ser en el pensamiento de Ricoeur, al considerar este, que la identidad se construye en el acto de la narración, en el relato de la propia vida, en contarla a otros, en contársela uno mismo. En este sentido lo ficcional se estrecharía con un supuesto real. Lo real no se constituiría sin un sustento ficcional. La ficción, la realidad, como una dupla que en su imbricación posibilitaría la construcción de identidad. Desde recursos de la realidad (experiencias), ficcionalizando la unión de sucesos, hechos, expectativas, intentando montar una historia coherente en sí misma, constructiva –constitutiva- para el sujeto narrante.

Robin por su parte hace especial alusión a una de las formas de narratividad: la autoficción, definida en el “llevar a cabo la narración de sí mismo, siendo conciente de la parte de ilusión que se produce en dicha narración de sí” (13). Una “autobiografía conciente”. Un oxímoron, según Regine, o sea, la unión de términos que se resisten, que pone en evidencia (en escena) cierta imposibilidad, cierta contrariedad constitutiva. Un relato, que en tanto ficcional actuaría, en términos de Ricoeur, como un “laboratorio para experiencias de pensamiento”, en donde la identidad narrativa pondría a prueba posibles variaciones. Capacidad interactiva de connotaciones políticas, de capacidad de acción, de cambio en el estado de las cosas. Dice Robin, “es el principio de intrusión en el mundo de la ficción, lo que implica una ficcionalización de lo real. En la medida en que está presente esta interacción no se trata del todo de una ficción, sino antes bien de una simulación de la ficción que desestabiliza a lo real más que a la ficción misma” (14).

Recuerdo: construcción/exploración

Los Rubios es la historia de una búsqueda. La búsqueda de un algo que suele entenderse como lo propio, la esencia, de un algo difuso usualmente denominado “las raíces” (canónicas formas exploratorias que, según Regine Robin, nunca dejan de ser imaginarias). La búsqueda por encontrar las palabras que representen/construyan un recuerdo, una memoria: su identidad, y que se presentan como cúmulo de borrosos colores, formas, sonidos, ideas. Una búsqueda que se manifiesta, se devela, en el mismo proceso del hurgar por algo de certeza, evidenciando su impericia, su ambigüedad, su inmensurabilidad. Evidenciando que con lo que principalmente se cuenta, el elemento inestimable del que Albertina Carri dispone, es su ímpetu indagatorio, sus ansias por saber, por escuchar nuevas palabras, o repetidas anécdotas que se confirmen (o algo así) en su propia repetición. Su intención por conocer más sobre sus padres, cómo eran, qué pensaban, qué hacían, con quién, de qué y por qué discutían, es el motor que moviliza su proyecto, y es, en definitiva, el único parámetro indiscutible en donde Albertina puede anclarse: el de la íntima avidez indagatoria.

Y si bien su motivación inicial parece ser la de buscar rastros de sus padres, Carri conforma simultáneamente su propia búsqueda, la búsqueda de lo de ellos en ella. Búsqueda que es entendida en tiempo presente (15): Albertina habla desde su hoy, desde su rol de cineasta, y así puede mostrarse “perturbadoramente” fría, “incorrectamente” poco conmovida, poco afligida, hasta excitada, animada en/por su obra, su creación (no necesita explicitar sentimientos, sensaciones: su impronta subjetiva atraviesa todo el film). No parece verse coptada por nostalgias de lo que no fue, de lo que pudo ser. Escapa así, desde su actitud personal, a posturas maniqueas, tipificantes, solemnizadas. Carri es hija de desaparecidos. Pero Carri no se comporta (no gesticula, no habla, parece no pensar) como se cree los hijos de desaparecidos deben hacerlo.

Carri mediatiza su dolor. Necesita que algo medie entre ella y su historia. Eso que ella utiliza como medio (relato cinematográfico) es precisamente lo que termina (empieza) por construir su historia familiar, y así su identidad. El medio, el cine, el documental, la ficción, el relato, como constituyentes, constructores de ese algo que intenta mediar (16). Esta particularidad mediadora es rescatada por Ricoeur, entendiendo que el relato de una vida, con la impronta de ficcionalidad que conlleva, se entromete entre la acción y la ética, o sea, entre un hacer y un deber hacer, facilitándole (posibilitándole, en tanto “laboratorio imaginario”) al sujeto su constitución identitaria. La directora, aunque alternativamente autora y personaje, borroneando la separación de “género cinematográfico” primigenia -ficción/documentalismo-, despliega su enunciación, la problematiza, la descubre compleja, la entiende fecunda, frondosa. De ahí la decisión de la permanencia en la edición final de las tomas “erradas”, la equivocaciones. Insistente, arbitrariamente Carri le hace repetir escenas a quien la representa, indicándole cómo ella hubiera dicho lo que quiere que diga. Abriendo fisuras, evidenciando (saturando de evidencia) el carácter de construcción del film, del relato (o lo que es lo mismo, de

su propia identidad). Y es que Los Rubios se infiltra en la problemática de la representación, en el *qué* es esto de representar en cine un drama, un dolor, una historia. «Vos hacé de mí (parece decirle Carri a la actriz Analía Couceyro), y te digo (muestro en cámara) de qué manera tenés que representarme, o de qué forma yo hubiera dicho lo que tenés que decir». Quedando todo registrado, equivocaciones, repeticiones, aciertos (ya que todo es representativo), viendo, mostrando el proceso de producción, exponiendo el artificio, multiplicando las capas de sentido, los estratos significativos, las formas de abarcar, encarar un tema, no lineal, no unívocamente, sino de forma plural, con voces múltiples, susurradas, falaces, pero que abren brechas, muestran huellas de esa anhelada búsqueda/verdad.

La actriz (Analía Couceyro, pero como no pensar a Albertina Carri también como actriz, apareciendo –actuando– en escena, indicándole a la actriz que representa a la actriz –Couceyro– cómo actuar: juego de significantes que en su mismo interactuar constituyen el carácter de la obra –y así, la impronta identitaria de Carri–: fisurada, anhelante, arbitraria, polifónica), la actriz –decía– que hace de actriz repite, aunque nunca fielmente, lo que la directora le marca. Y Carri oye pero no corrige, y cómo corregir, cómo no dejarlo pasar, cómo ella –justo ella– podría exigir fidelidad en una representación abierta a su propia contingencia –tal cual parece entender Carri la representación, y la realidad, conceptos que coquetean, se acercan, se imbrican. Marcaciones de la directora/actriz que no dejan de ser sintomáticas, en un entender la memoria como huellas. Un marcar también negado, sospechado por la misma directora, que marca y desmarca entendiendo que en ese vaivén, y sólo desde ese vaivén, entre una voluntad actuante y una significación que siempre escapa, encuentra sosiego, rastros de certidumbre.

Película: dispositivo/búsqueda

Carri explicita la reflexividad de su búsqueda identitaria. De hecho, Regine Robin es citada en el film por la actriz que la representa: “La necesidad de apelar a la identidad se desata cuando está amenazada”, dice Couceyro/Carri al comenzar la película (juego de indistinguibilidad entre autor, personaje y narrador, sintomático tanto en la obra de Carri, como en la de Robin), acentuando el tono autoreflexivo de la obra, su interés analítico, conceptual. Pero a pesar de estas pretensiones reflexivas (y en favor de ellas) la obra de Carri se constituye en un film: fluye (17), no se estanca en sus pretensiones analíticas, teóricas, sorteando la obstaculización de la especificidad narrativa de la obra cinematográfica. Fluye, incorporando la referencia teórica, afincándose en ella, tomándola como sustrato: he ahí una talentosa maniobra de Albertina Carri. El film se permite la autorreflexión, sin que ello impida que el relato deje de avanzar con convincente (eficiente) fluidez (narratividad), engendrando una vital coherencia interna estructuralmente legible (en términos de Derrida), y por tanto potencialmente asimilable, apropiable, desentrañable por un espectador ocasional, no necesitado de códigos de especificidad elitista.

Dice Regine Robin que “el circunstancial lector –en este caso espectador–, necesitado también de estabilidad identitaria, elimina en su lectura todos los reparos de identidad reflexiva, para finalmente fijar la identidad narrativa del narrado” (18). Esta operación es factible de ser llevada a cabo en Los Rubios, gracias a su firme conformación narrativa. Constitución lograda, sin embargo (siendo de hecho uno de los aspectos más relevante de la obra de Carri), desde un corrimiento de los cánones narrativos clásicos en cine. Según Christian Metz, haciendo explícita alusión a términos problematizados por Benveniste, “la película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, siendo su tipicidad, y hasta el mismo principio de su eficacia, el borramiento de los rasgos de enunciación, disfrazándose de historia” (19). Si algo tiene de peculiar el film de Albertina Carri, es el interés por evidenciar las coordenadas enunciativas, la pretensión por revelar las marcas autorales del discurso. Una desviación de la convención narrativa cinematográfica que en Los Rubios se revela fundante, instituyente. Una historia que no deja de evidenciarse particular, subjetiva. Problematizando, a su vez (incisiva, productivamente), los límites genéricos fundamentales: los paradigmas cinematográficos ficción/no ficción. Carri arrastra hasta los límites, cada uno de estos dogmas, imbricándolos, desdibujándolos. Y no es poco significativa esta elección, esta edición entre elementos ficcionales y no ficcionales. Dice Bill Nichols, en su búsqueda por la especificidad del cine documental, “la ficción alberga ecos de sueños y ensoñaciones, compartiendo estructuras de fantasía con ellos, mientras que el documental imita los cánones del argumento expositivo, la elaboración de un argumento y la apelación a la respuesta pública más que a la privada” (20), para concluir más adelante que el documental no es más que una ficción como otras, pero partiendo de recursos de la vida real, históricos. Los Rubios ingresa indistintamente en las categorías descritas por Nichols, aunque también en su última (y amplia) definición de documental. Albertina Carri se dispone a abrir el juego entre ficción y realidad, ficcionalizando su biografía, pero a la vez dándole status de discurso (personal) a la historia ficcionalizada, y en el marco de un documental (“partiendo de recursos de la vida real” –en cuanto a filmar en escenarios “reales” y contar con testimonios de gente “real”– y con la carga de objetividad que este género soporta sobre sus espaldas). Decisiones todas que bajo la inexcusable impronta de su búsqueda identitaria, parecerían no poder encontrar otra resolución (fructífera, productiva) que no sea la de este elegirlo todo, la de esta imbricación. Entendiendo que contar una historia (la propia) es contarla en todos sus problemas, dudas, en todos sus caracteres (imaginarios, concientes, éticos), en su misma

construcción, en el mismo hecho de producirla. Procedimientos que se enmarcan -según Regine Robin encuentra como característico en los textos contemporáneos- en el esfuerzo por aplicarse a la polifonía del sujeto, a su dispersión, en la imposibilidad del sujeto de encuadrarse a una imagen propia.

Relato ficcional, relato de vida, ensamblados en un mismo relato posible, deseable, auto permitido. Se pregunta Ricoeur en este sentido “¿Cómo un sujeto de acción podría dar a su propia vida una cualificación ética, si esta vida no fuera reunida, y cómo lo sería si no en forma de relato?” (21) Carri pone en escena (constituyéndolas) sus dudas, sus ilusiones, su historia, su persona. Enuncia, y (se) funda. Enuncia, y en ese acto, el (su) estado de cosas ya no será el mismo.

(Posible) Epílogo

Según Mijail Bajtin, el lenguaje no refleja la cultura, la ideología, sino que la conforma, la constituye. Emparentando, con Bajtin, los conceptos de lenguaje, cultura e ideología, podemos pensar a *Los Rubios*, enmarcada en la búsqueda identitaria de la autora, desde sus intenciones rupturistas (detalladas anteriormente), transformándose en una obra que confronta y vitaliza discusiones, constituyéndose en un hecho performativo de una posible resignificación de conceptos anquilosados, musealizados. Instituyéndose en síntoma, en indicio fáctico, cultural, ideológico, de una forma posible de relación con la realidad. Una búsqueda estatuida en su intrínseco fluir, conformando identidades, que entendidas como inacabadas, contingentes, dinámicas, abrirían (en palabras de Leonor Arfuch) una “nueva dimensión política, una nueva capacidad de agenciamiento, en la rearticulación entre el sujeto (*agrego, la comunidad*) y la práctica discursiva” (22).

Notas

1 Título extraído del nombre alternativo del film: Documental 1 (notas para una ficción sobre una ausencia).

2 Regine Robin, 1996, pág. 59.

3 Arfuch, 2002, *Identidades, sujetos y subjetividades*, pág. 37.

4 Huyssen, 2002, pág. 24.

5 En este sentido se puede pensar la proliferación de documentales televisivos, y recordatorios de todo tipo sobre los 30 años del golpe militar, llevados a cabo por un espectro absolutamente variable (ideológica-políticamente) de realizadores y productoras, promoviendo una homogeneización totalizante, por tanto banalizante, del discurso sobre la dictadura militar.

6 Arfuch, op. cit., pág. 37.

7 Huyssen, op. cit., pág. 25.

8 Arfuch, citando a Rorty, op. cit., pág. 26.

9 Regine Robin, op. cit., pág. 64.

10 Ricoeur, 1996, pág. 158.

11 Huyssen, op. cit., pág. 21.

12 Elementos míticos -las fotografías de desaparecidos- que montados en pancartas, cuales estandartes, encabezaron las luchas de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Fotos que siguen apareciendo en el matutino *Página/12* acompañando conmemoraciones y recordatorios realizados por familiares, actualizando su valor icónico.

13 Regine Robin, op. cit., pág. 62.

14 Regine Robin, op. cit. pág. 61.

15 En el sentido que Benveniste le otorga a lo enunciativo como fundante de un yo, aquí, y ahora –y así un tu, un allá, un ayer, y un mañana-.

16 En apariencia transportar, reflejar: características indilgadas a la comunicación, criticadas por Derrida, entendiendo que un texto funciona –es legible- a expensas de su contexto de enunciación –mediación-.

17 Cinematográficamente fluye: la hora y media que dura mantiene el interés, evidenciando una edición –una intención- que tiene en cuenta a un espectador circunstancial, y no exclusivamente al teórico o al cinéfilo –intuyámoslos entusiastas de experimentaciones formales-, ya que su construcción tiene identificables signos de narratividad, como son las consecuciones causales y espacio-temporales.

18 Regine Robin, op. cit., pág. 63.

19 Metz, 1979, pág. 83.

20 Nichols, pág. 32.

21 Ricoeur, op. cit., pág. 160.

22 Arfuch, op. cit., pág. 22.

Bibliografía

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2002.

ARFUCH, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo. 2002.

BAJTIN, Mijail. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad. 1992.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI. 1985.

METZ, Christian. *Psicología y cine. El significativo imaginario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 1979.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI. 1971.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra. 1989.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica. 2002.

LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel. 1996.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós. 1997.

RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI. 1996.

ROBIN, Regine. *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires, serie Cuadernos de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC. 1996.

ROBIN, Regine. *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo. 2002.

Filmografía

Los Rubios (Argentina, 2003). Dirección: Albertina Carri. Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri. Guión: Albertina Carri.

Producción: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini