

Citar como:

Bolcatto, Andrea- “Representar la ausencia, mirar el pasado. Reflexiones a propósito de los documentales *Los Rubios* e *H.I.J.O.S., el alma en dos*”, ponencia presentada en el III Congreso de Problemáticas Sociales Contemporáneas, Facultad de Humanidades y Ciencias- Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina, 2006. Edición en línea en <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>, agosto de 2010.

## Representar la ausencia, mirar el pasado. Reflexiones a propósito de los documentales *Los Rubios* e *H.I.J.O.S., el alma en dos*

Por Andrea Bolcatto

### Introducción.

El presente trabajo<sup>1</sup> propone abordar, en principio, una preocupación recurrente, la de reflexionar en torno a los vínculos complejos entre la memoria individual y la memoria colectiva, conjugada con explorar las tensiones que -aunque de vieja data- se pretenden nuevas entre documental y ficción en la producción de cine.<sup>2</sup>

Dichas reflexiones las analizaremos a partir dos producciones cinematográficas contemporáneas: “*Los Rubios*”, de Albertina Carri (Buenos Aires, 2003) e “*H.I.J.O.S., el alma en dos*”, de C. Guarini y M. Céspedes (Buenos Aires, 2002), ya que el cine documental se constituye como vehículo de interrogación del sentido del pasado y la memoria.<sup>3</sup>

Desde las imágenes del cine documental (aunque debatiendo esta frontera de las formas o recursos de la ficción en el caso de “*Los Rubios*”) y de sus distintas formas básicas de organizar las narrativas audiovisuales (modalidades de representación), intentaremos dar cuenta de algunas ligazones, similitudes y desemejanzas entre el recuerdo traumático, la ausencia y su representación, el testimonio, en la necesidad de encontrar “figuras y representaciones destinadas a dar visibilidad a lo invisible”, como dirá Amado; analizando qué estrategias, itinerarios narrativos, éticos, políticos e ideológicos se adoptaron en cada película.<sup>4</sup>

### 1. Búsqueda de sentidos. Documental y ficción.

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el marco de Congreso de Problemáticas Sociales Contemporáneas, UNL, 2006.

<sup>2</sup> Pensar, por citar tan solo un caso “Ficciones de lo real” Canal 7, ciclo dedicado al cine documental, conducido por Diego Brodersen, los jueves, de 22:00 a 24:00, por canal 7 espacio desde el que se difunde todo lo relacionado con el territorio del documental cinematográfico. Los contenidos del programa son elaborados por Eduardo Russo, crítico, teórico y docente de cine. Es una creación del Área de Cine de la Dirección Ejecutiva de Canal 7. Responsables: Alejandro Fernández Mouján y Pablo Reyer.

<sup>3</sup> Breves fichas técnicas al final del texto.

<sup>4</sup> El artículo de Ana Amado “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” sirvió de motivador al presente trabajo, estableciendo sus lineamientos generales. Luego frente a tantos análisis acerca de *Los Rubios* (desde este artículo y muchos otros) intenté distanciarme de esa lectura inicial.

Respecto de las fronteras entre el documental y la ficción han existido largas discusiones. Una recoge la división esencial que produce su propia definición. En este sentido, hay quienes han sostenido y sostienen firmemente la distinción *de naturaleza* entre la ficción y el documental (no-ficción), evitando contradicciones. Otros entienden que la diferencia es *de forma* no de naturaleza, en cuanto a la elección de un encuadre, montaje, etc. “Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad” (Breschand: 2004, p. 5)

B. Nichols, que introduce esta preocupación, resuelve de algún modo esta suerte de doble mirada, proponiendo que “los documentales, no difieren de las ficciones en su *construcción* como textos sino en las *representaciones* que hacen”. (Nichols: 1991, p. 153; las cursivas son nuestras). El documental construye un *argumento* acerca del mundo histórico, pero aborda el *mundo en el que vivimos* y no mundos imaginarios o que imaginamos vivir. Tiene, entonces, una pretensión auténtica de *representar* el mundo (no como reproducción sino como argumentación), asume una referencia al mundo histórico, pero no deja de ser una construcción.

A propósito de *Los Rubios* en donde se propone una modalidad reflexiva en el documental, nos pareció oportuno acudir a las palabras de otra documentalista “para mí la frontera de lo documental y lo ficcional es inexistente, todo es ficción y todo es documental en un punto (...) lo que me interesa es que en el proceso del discurso, mientras el espectador va viendo el documental, mínimamente tenga en su mano la posibilidad de reflexionar sobre lo que esta viendo es *una* verdad y tamizada por un punto de vista y una ideología”.<sup>5</sup> Nuevamente se alude a la reflexión sobre la *forma* documental.

Sabemos que el cine documental conforma una trama textual y visual que aspira a tener una referencia más bien directa respecto del denominado *mundo histórico*, de producir una impresión de *realidad* genuinamente pretendida, y aquí se producen, dirá E. Grünner, *vínculos conflictivos* entre el lenguaje, los textos, los discursos, la cultura, etc.

A su vez, siguiendo a B. Nichols, los documentales son parte de los discursos en donde se representan “*placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades*”, por lo que el juego de esa “*realidad*”, las modalidades de representación, etc., exigen una lectura crítica.

## **2. Sobre los fragmentos de la memoria. Armar un rompecabezas con algunas piezas.**

---

<sup>5</sup> V. Ragone, documentalista argentina, entrevista realizada en agosto de 2003 por la autora.

Por otro lado, la *memoria* interroga sobre las maneras en que los sujetos construyen un sentido del pasado y cómo se enlaza ese pasado en el presente en un trabajo de resignificación, de reconstrucción activa, selectiva y fragmentaria.

La *memoria* puede entenderse como constitutiva de la identidad de los sujetos. Pero no ocurre simplemente como un acto individual; ya que, siguiendo a P. Ricouer, lo singular se enlaza en contextos sociales y códigos culturales compartidos que nos permiten vislumbrar los acontecimientos y memorias individuales no en sí mismas, sino inmersas en narrativas colectivas.

La memoria dirá E. Jelin, se manifiesta como memorias rivales, en conflicto o plurales y supone una *reconstrucción* más que un acto de recordar. Y en ese proceso, lo colectivo aparece como la trama de tradiciones y memorias individuales o dispersas, superpuestas, que, en diálogo con otras, se organizan en estructuras o escenarios compartidos.

Incierto sería hablar de *una* memoria, además, cuando esta es selectiva, fragmentada y parcial. Aunque esta cualidad inherente al proceso de la memoria no se ligue a un vacío de valores, esto es, no cualquier “versión” de la memoria (fundamentalmente cuando se trata de acontecimientos históricos traumáticos), es y debe ser admitida o validada del mismo modo. Así, hay memorias legitimadas, memorias oficiales, memorias públicas que discuten, debaten, entran en puja con otras memorias. Intentamos comprender en esta clave la particularidad de las adjetivaciones antedichas.

Señalemos que habíamos sugerido la idea de que la memoria social es selectiva y recupera los sentidos del pasado a partir de marcos y soportes diversos (filiaciones ideológicas, identidades o tradiciones políticas (Vezzetti: 2002, p.16), la memoria no se constituye sólo de la experiencia, de lo que se vivió, sino de otras narraciones, soportes y marcos de significación. En consecuencia, en un cruce particular entre la experiencia privada (víctimas de crímenes) y la lucha política pública de instalar ese significado: relatos – testimonios de esos crímenes o relatos de otras pérdidas devenidas de esos crímenes.

### **3. Algunos rasgos comparativos:**

Si analizamos con algún criterio comparativo ambas películas documentales, vemos que en ambos casos parten de realidades y experiencias comunes: estamos frente a hijos de padres ausentes detenidos-desaparecidos o asesinados (madre, padre o ambos), víctimas de la última dictadura militar en la Argentina (1976-1983), y, en consecuencia, frente a esa ausencia, como dirá A. Amado nos enfrentamos con la necesidad de encontrar “figuras y representaciones destinadas a dar visibilidad a lo invisible”. Que en el documental se pondrá en juego de algún

modo esa situación: la ausencia, el dolor, la memoria, los vínculos padres-hijos más allá de las enunciaciones y las construcciones discursivas de ello.

Y en gran medida este punto de partida implica retomar las experiencias de aquel que “sobrevive”. Desde otra perspectiva (aunque temáticamente ligada) aquel que sobrevive (directa / indirectamente), según Primo Levi, a las experiencias de los campos de concentración en tanto una situación de violencia y trauma peculiar: el sobreviviente “si bien escribe en primera persona, desde la memoria personal, coteja otros testimonios y busca superar las limitaciones de una reconstrucción encerrada sobre la propia experiencia” (citado por H. Vezzetti: 2002, p.182).<sup>6</sup>

La complejidad de esta relación entre experiencia de la violencia- trauma y lo que se puede decir, etc., de algún modo se hace presente en tanto el testimoniante escoge enunciar en primera persona o en tercera persona; ello supone la elección de cierto distanciamiento respecto de la experiencia del pasado, de esa memoria, de cómo se apropia de esa memoria, de cómo se recupera el lugar de esa ausencia.

Por otro lado, “es inevitable la marca del presente sobre el acto de narrar el pasado” (Ricouer, citado en Sarlo). Es presente el momento de ponerse a narrar y ese momento queda inscripto en la narración.

En una primera aproximación a cómo los recorridos de las películas están realizados podemos decir en la película de Guarini – Céspedes,<sup>7</sup> H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)<sup>8</sup> quieren decir sobre esos padres algo preciso ligado al hecho de evocar y exaltar el sentido militante desde ese testimonio (no sin debates y contradicciones internas, obviamente). “Los H.I.J.O.S. aceptan la doble deuda de los herederos: Deuda hacia atrás y deuda hacia adelante.” (Amado: 2004, p. 61) Compromiso con la lucha de los padres, compromiso con las luchas del presente. **[Va Imagen “H.I.J.O.S., el alma en dos”: cómo presentan a sus padres y cómo definen su lucha y acción en el presente]**

En cambio, para A. Carri<sup>9</sup> (directora de *Los Rubios*) el testimonio aparece más como el de aquel que pertenece a otro mundo.<sup>10</sup> Como representación de un mundo ajeno y, por tanto incomunicable. De todos modos A. Carri probablemente no hubiera podido realizar esa película, articular ese relato si no hubiera un “H.I.J.O.S., el alma en dos” y otras experiencias

---

<sup>6</sup> La propia experiencia del campo de concentración, además expresa ese límite de frontera desplazada y suspendida entre lo público y privado. El dispositivo institucional de haber oprimido y avanzado hasta las cuestiones más íntimas de los sujetos.

<sup>7</sup> “H.I.J.O.S., el alma en dos”

<sup>8</sup> Tienen una identidad hecha de mil fragmentos y es por eso que aún siguen buscando. El tema de la *identidad* es para los H.I.J.O.S. origen y motor de la acción.

<sup>9</sup> A. Carri, hija menor de Roberto Carri y Ana María Caruso, dos de los intelectuales de mayor trascendencia en el movimiento político de la *nueva izquierda* durante los años sesenta y setenta, secuestrados y desaparecidos en 1977 por la última dictadura militar cuando A. Carri tenía tres años de edad.

<sup>10</sup> Para el caso de los sobrevivientes de campos de concentración. Pilar Calveiro, citado en Vezzetti, p.181.

estéticas y políticas que posibilitan ciertas condiciones de hablar aun en forma diferente, aun escogiendo otra perspectiva y posicionamiento frente a la reconstrucción de aquella experiencia de la ausencia y de su memoria frente a la ausencia (los escenarios sociales compartidos y resignificación de experiencias comunes).

El lugar de enunciación es claramente diferente, hasta opuesto y dicho explícitamente. A. Carri no pretende narrar en la película desde el lugar de una hija que toma la palabra de los padres ausentes y los reivindica de algún modo.

Los *hijos* en tanto H.I.J.O.S. buscan recobrar su identidad, desde una búsqueda por un lado individual, por otro colectiva (parte de el agrupamiento institucional que le suma y le pliega otro sentido) y, a su vez, desde un triple lugar de claramente *ser hijo de...* y en ese sentido la identidad se constituye necesariamente en un revincularse con los padres ausentes. Ahora bien, esa singularidad de recuperación y reafirmación de la identidad se liga a la instalación en un lugar principal de la figura de los padres desde una mirada emotiva e ideológica en el presente.

Desde su recorrido subjetivo, su historia, como dirá Carri, su búsqueda aparentemente individual está no intentado reconstruir un pasado, sino interpelarlo, no suturar sus marcas sino interrogarse sobre ellas, abrirse paso, debatir con la memoria en un recorrido incisivo que también puede leerse como político. Así sostiene "...la película revisa el pasado, lo visita, lo mira, lo investiga, pero no es un filme que reconstruya el pasado".<sup>11</sup> Más bien es una película que invita a reflexionar sobre la memoria (como algo cambiante, frágil, fragmentaria) y la identidad a partir de la historia personal.

Por otro lado, podríamos sugerir que el presente en *Los rubios* es un presente complejo aún dominado por la ausencia. "Mis padres están ausentes y los dejo ausentes... era importante no dejar al espectador con la sensación de "ah, bueno, ya los conozco, me voy tranquilo". No justamente, no los vamos a conocer, no los podemos conocer porque no están".<sup>12</sup>

### **3.1. Modalidades de representación.**

Siguiendo a B. Nichols, los documentales pueden analizarse a partir de distintas modalidades de representación, entendidas como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto. Las modalidades de representación que reconoce el autor son: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Si bien cada una de ellas ha tenido predominio en regiones o países determinados y pueden referirse a periodos concretos, estas

<sup>11</sup> A. Carri, entrevista de Y. Yolis, 12-11-2003, en *Cómo hacer cine*.

<sup>12</sup> Idem anterior.

pueden combinarse y alterarse al interior de películas determinadas, yuxtaponiendo rasgos de una y otra.

En el caso de *"H.I.J.O.S., el alma en dos"* se adopta predominantemente la *modalidad interactiva*. Ello implica que el realizador hace hincapié en las imágenes de testimonio y en que la autoridad textual se desplaza hacia los actores seleccionados para los testimonios.

La interacción gira en torno a la figura de las entrevistas que se realizan de diferente manera: en ocasiones en forma de diálogo, en otras de conversación (ejemplo: secuencia de la jornada de pintadas anteriores al escrache a Benito Pertiné) y otras como entrevistas del realizador (encubiertas) a través de entrevistas formales entre los testimoniantes, por ejemplo.

Otra característica de esta modalidad es que el montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, en general sin la ventaja de un comentario global y la cualidad de tiempo presente es intensa y la sensación de contingencia clara.

Cuando la película interactiva adopta la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es el resultado del ensamble de los testimonios independientes. En este caso se utilizan tres testimonios centrales: Silvina (hija de padre desaparecido y hallado asesinado), Verónica (hija de padres desaparecidos, busca a su hermano/a nacido en cautiverio) y Lucila (hija de padre desaparecido), las tres miembros de H.I.J.O.S. Además se utilizan entrevistas grupales y testimonios de la agrupación (reuniones, escarches, congresos, etc.). Se utilizan imágenes de archivo contemporáneas, fundamentalmente de marchas, reuniones de H.I.J.O.S. y fotos, videos, etc. históricos.

En el caso de *"Los Rubios"* la modalidad que se adopta predominantemente es la reflexiva.

Esta modalidad tiene una cualidad más introspectiva. Utiliza los mismos recursos que otros documentales y los lleva al límite, para llamar la atención tanto sobre el recurso como sobre el efecto. El modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia el proceso de cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa. Hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador más que entre realizador y sujeto. El conocimiento no está solo localizado sino que se pone en duda. Eso se muestra en la película *Los Rubios* permanentemente cuando se descubre explícitamente frente al espectador los mecanismos de elaboración, tanto técnicos como estéticos, los traspiés, dilemas políticos (subsidio y decisión frente a la carta del INCAA), etc. Se recupera el sentido de transformar lo personal en político, para recontextualizar una experiencia en apariencia puramente individual o doméstica.

La modalidad reflexiva puede adoptar un modo ensayístico o poético en donde el referente histórico juega con la composición, percepciones personales, ritmo o sensibilidades, etc., que

podría ser el caso de *Los Rubios*. Precisamente A. Amado indica que las categorías pueden resultar inseguras para situar esta película ¿es un ensayo documental? ¿un documento ficcional? se pregunta.

“En Princeton yo decía que mi película planteaba una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación. Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara todo el tiempo en el mecanismo de representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan...” “No me siento representada por las películas testimoniales”. (A. Carri) <sup>13</sup>

Vemos como Carri toma como objeto de reflexión al mismo acto de representar la memoria, desafiando los cánones de los mecanismos que “aseguran” la verdad: el testimonio y la vivencia.

Aún más, el primer título iba a ser: “Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia” que quizás condensaba esa idea más directamente.

*Los Rubios* configura, entonces, una posición distinta acerca de la memoria, la ausencia y sobre el modo de pensar en el film ambas cuestiones.

Disputa y desobedece no sólo las reglas de la representación y la reconstrucción narrativa y épica del pasado, sino que disputa el lenguaje establecido del propio documental<sup>14</sup> utilizando diversos *recursos de la ficción*: “Soy Analía Couceyro, actriz y en esta película represento a A. Carri” **[Imagen de la película que ejemplifica este recurso]**. A. Amado sostiene en este sentido que el “yo” autobiográfico está desplazado y desdoblado: desdobra el registro (cámaras de video que se registra mutuamente) para desmentir y en el dispositivo de la duplicación describir la imposibilidad de mostrar. Además utiliza *recursos de la animación*: playmobiles (para mostrar la familia y el hecho de la desaparición de los padres) *y de la imaginación*: los recuerdos nebulosos de la infancia, los dichos de los vecinos inciertos y hasta erróneos que mantiene como tales frente al espectador (“eran rubios”).

No recurre a la utilización de testimonios, fotografías, material de archivo familiar, periodístico, etc. para dar autoridad al relato; utiliza entrevistas que reapropia para tensionar y poner en duda o mejor dicho para mostrar ese carácter volátil, fragmentario del recuerdo y de la memoria.

### 3.2 Representación y Testimonios.

---

<sup>13</sup> *Esa Rubia Debilidad*, por María Moreno, en el suplemento Radar del diario Página 12 del 19 de octubre de 2003.

<sup>14</sup> En ocasión de ganar el premio al Mejor Documental no fueron pocas las voces que se alzaron en contra, señalando que se trataba dudosamente de ese género / estilo. (Ver Revista Punto de Vista N° 81)

La representación supone (desde muy primariamente) hacer presente algo que está ausente. Y pensar en algún artilugio, artificio para ello; aunque primero es preciso creer (hacer pensable y significativo) en la posibilidad de que es posible que algo sea representable y luego ver de qué manera pueda serlo.

En ambos casos podemos decir que hay una toma de la palabra para recuperar lazos perdidos, lazos de identidad, lazos familiares, lazos comunitarios. Los documentales vehiculizan esa toma de la palabra en el discurso de los hijos (en A. Carri y en H.I.J.O.S.).

El *testimonio* en este orden del discurso tenía el valor de la confianza de lo verdadero y el principio de la necesaria reparación. (Sarlo: 2005, p.62) Pero, al entender de Sarlo, muchas veces ello cristalizaba ingenuamente ese lugar obturando otras miradas también necesarias. Y además el discurso de la memoria (convertido en testimonio) se ubicaba en un lugar de autodefensa, cerrando los sentidos y unificando la interpretación (discursos en primera persona).<sup>15</sup>

En los discursos románticos hay una referencia a ciertos rasgos comunes de la juventud: idealismo, acción, cualidades destacadas por los hijos de militantes desaparecidos o asesinados que destacan el sujeto de la juventud: congelada en las fotografías y en la muerte (tan dramáticamente dicho por Sarlo). Este discurso es más afín a la construcción de *H.I.J.O.S., el alma en dos* (en general, sin entrar por ahora en matices).

En el caso de *Los Rubios*<sup>16</sup> la complejidad llega a tensionarse al punto de pensar en el recurso de los muñecos *playmobiles* y el plato volador para mostrar el secuestro de los padres como algo extraordinario y extra-natural, casi fuera de este mundo. Como ese momento en donde lo ausente se ha ce irrepresentable y además se vuelve a acentuar la idea de que no son inaprensibles y no hay reconstrucción posible. De modo que contrariamente a lo que postula Kohan no es un simple acto de despolitización sino un modo deferente de reflexionar sobre lo posible de representar la ausencia y hay un mirada ideológica en ello.

En palabras de A. Carri: “Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder. A los ausentes los dejo ausentes.”<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> A este modo lo denomina realista - romántico.

<sup>16</sup> A. Carri, hija menor de Roberto Carri y Ana María Caruso, dos de los intelectuales de mayor trascendencia en el movimiento político de la *nueva izquierda* durante los años sesenta y setenta, secuestrados y desaparecidos en 1977 por la última dictadura militar cuando A. Carri tenía tres años de edad.

<sup>17</sup> M. Moreno, Entrevista Página 12, 19/10/2003.



En este caso la irrupción de la violencia y el terrorismo de Estado no se conectan necesariamente como una experiencia social, común e histórica.

En la película “H.I.J.O.S., *el alma en dos*” los testimonios ocupan lugar central, articulador de la narrativa (como planteamos en el punto anterior). Y desde ellos se despliega la nostalgia y el orgullo, la mirada de Hijos como herederos “compactos” de un legado familiar e ideológico. La memoria compartida, en una comunidad de recuerdos, desde una cierta “mística” de sentido de pertenencia. En los testimonios de H.I.J.O.S. se recorre y reconstituye un vínculo genealógico y a la vez una adhesión afectiva e ideológica. Siguiendo a Amado, hay un interés por reflejar una historia institucional compartida de recuerdos y una serie de discursos sobre el pasado reciente traumático y sobre los pasos por hacer.

Sin embargo encontramos ciertas grietas en los testimonios que nos permiten sostener contrariamente a los que otros postulan que no hay una obturación de la discusión sobre los sentidos del pasado<sup>18</sup>, y que si bien están bien claras los rasgos del discurso melancólico (“mis viejos eran lindos,” ... “defendiste las injusticias..”), nombrados y visibilizados con orgullo desde ese pasado militante y recuperados en el presente con el juicio y castigo y contra las leyes de impunidad: hay una búsqueda individual de los hijos/as fuera de H.I.J.O.S. en tanto sujetos propios o en sus propias identidades, en una compleja búsqueda de historia en otra Historia mayor nunca negada. **[Imagen de la lápida; Imagen de la reunión de la agrupación]**

En el caso de “*Los Rubios*” los testimonios ocupan un lugar secundario. La argumentación está subordinada al relato de A. Carri que en todo caso no está dispuesta a presentarlo como un “testimonio” con la carga de valor e historia que ello supone. Los testimonios aparecen en una función subordinada además en el sentido de darle ese lugar de que no nos ofrezca demasiadas certezas, luego los testimonios serán revistos, repensados por el propio recurso reflexivo de la película y hasta desafiando el lugar tradicional del testimonio como aquel lugar del depositario de un pasado mítico a reconstruir (la “generación” de sus padres, con la cual fuertemente discute, quizás no ideológicamente sino en tanto pensar en las estrategias de recuperación del sentido del pasado como únicas o monolíticas y homogéneas, un sentido del pasado sin contradicciones.

Al decir de J. Vallejos precisamente este especial uso o no recurso habitual de los testimonios han constituido un “diálogo histórico inexistente” y producido un cierto silencio respecto de esas voces.

#### **[Imagen de los dos testimonios que utiliza de compañeros de sus padres]**

---

<sup>18</sup> A propósito de las críticas sobre los “testigos históricos” de *Cazadores de Utopías*, de David Blaustein y Ernesto Jauretche, Buenos Aires, 1995.

### 3.3 Perspectiva del realizador.

En *H.I.J.O.S., el alma en dos*, como planteáramos, hay un vínculo genealógico, una adhesión afectiva y un interés por reflejar una historia institucional compartida de recuerdos y discursos sobre el pasado reciente traumático y sobre los pasos por hacer. Pensar desde las identidades colectivas –más allá de la experiencia individual o desde la experiencia individual- y de ese modo resignificar en el recorrido de la memoria un “nosotros” posible. Recuperar lazos solidarios, luchas comunes, vincular en los trazos colectivos y en las experiencias compartidas, reinstalando visiblemente a las víctimas ausentes y proponiendo una memoria a futuro (*futuro de la memoria*)<sup>19</sup> una tarea proyectiva política y ética respecto de la militancia y el compromiso de los '70 en Argentina. Recogemos unas palabras de De Ipola (1997) que creemos interesantes para pensar estos vínculos: “La ausencia y el silencio han marcado no sólo a los hijos de desaparecidos sino a toda una generación de jóvenes intelectuales que han debido construir su identidad política a partir de retazos idílicos, de incongruencias y de sueños propios que encontraban en los sesenta el lugar de la utopía realizada”.

En *Los Rubios* hay una condición autobiográfica, con algún recurso ficcional, controversial, Albertina Carri, al margen y en cierto modo también “solitaria” respecto de esos otros hijos. Relato e *itinerario re-creado de la memoria* sobre la desaparición de sus padres desde sus propios conflictos y la puesta en duda desde esa memoria fluctuante en la que *además* recupera a sus padres. Aspecto que nuevamente intenta aclarar en ocasión de responder a las sugerencias del INCAA cuando “...El duelo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretaría con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias...” a los que responde Carri: "*La Historia, para ellos (los del INCAA), estaba en la desaparición de mis padres y no en mi construcción como individuo a partir de una ausencia*".<sup>20</sup> Todo un debate y discusión sobre la película que la generación y el “deber ser” de la misma exigía, itinerario que la realizadora no estaba dispuesta a emprender.

Decíamos *además* recupera a sus padres porque si bien hay una provocación frente a otros discursos políticos y estéticos expone su narrativa audiovisual fuertemente política también con tensiones, cinismo y un diálogo angustiante, hasta de enojo y reclamo frente a los padres que se le vuelven irrepresentables o muy difíciles de representar: su ausencia y su sin lugar es

---

<sup>19</sup> Un muy interesante artículo aborda este aspecto que no profundizamos aquí de Pilar Clavero “La memoria como futuro” que figura en las referencias bibliográficas.

<sup>20</sup> Hacemos referencia a la Carta de las razones por las cuales la posibilidad de su subvención fue rechazada por el Comité de Precalificación de Proyectos del INCAA. 30-10-2002, que se lee en la película y se responde en la misma.

extraño y frente al deseo militante y a la elección de ellos... evita hablar de “víctimas” tanto para el caso de los padres como para el suyo, aun no eludiendo la historia terrible que supuso su historia y tantas otras. Dirá Vallejos que “La aparición de *los Rubios* implica la emergencia de un nuevo actor que se auto-habilita a decir su verdad y que por ese mismo acto emerge como sujeto político.”

### **A modo de conclusión.**

En estas conclusiones y aproximaciones preliminares hemos tratado de dejar establecidas algunas de las cualidades principales en torno al cine documental a través de las formas en que se despliega la representación. Para ello volvimos a acudir a Nichols y su noción de modalidades de representación documental.

Además intentamos dejar establecidas líneas interpretativas acerca de la memoria y específicamente aquella memoria que se debate alrededor de un pasado-presente traumático de violencia estatal, ausencia familiar, acción política que la narrativa audiovisual quiso construir en uno y otro caso abordado.

Hicimos hincapié en las modalidades de representación en general, el uso de ciertos recursos, la utilización de los testimonios y la perspectiva del realizador (mirada) para realizar el análisis comparativo de ambas películas y dejar planteado entonces el itinerario, la perspectiva ética, política e ideológica por ellos escogida.

En *H.I.J.O.S., el alma en dos*, desde la modalidad de representación interactiva se adoptaron formas de relato, recursos, etc. propias a la misma, algunos de cuyos ejemplos tratamos de dejar establecido. Además destacamos el uso de los testimonios, entrevistas y la perspectiva del realizador para significar la forma de representación de la ausencia y el sentido del pasado, viendo cómo se establecían los vínculos afectivos, políticos y temporales en el documental. De todos modos, creemos que una película no es la antítesis de la otra. Y aquí también hay unas historias y búsquedas de identidades y memorias individuales dentro de las identidades, memorias y búsquedas colectivas. Esas dudas o dualidades están reflejadas en el propio “alma en dos”, más políticamente significado con la deuda hacia atrás y hacia delante o también, por ejemplo, con el testimonio de Silvina, en sus palabras: “si dejás que H.I.J.O.S. sea todo no existís...” / “la historia de mis viejos era mi historia...”.

En *Los Rubios*, desde la modalidad de representación reflexiva establecimos como lo dicho por A. Carri en distintas entrevistas: plantear una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación, y pensar el propio mecanismo de la representación era poner en juego la reflexión del propio estatuto del documental, además de explicitarlo con recursos propios

como comprometer en esa reflexión al espectador que indaga y se compenetra en esa búsqueda. También que el sentido del pasado asumía otra lectura al momento de recurrir a otros recursos (no utilizar el testimonio como principal, no querer quedarse sólo en el lugar de hija, etc.) y en lo diferente que resultaba la reconstrucción de la ausencia, lo inaprensible de los padres desaparecidos. El lugar de la mirada del realizador, por tanto, desde sus aspectos estéticos, éticos y políticos resultan disímiles. Aunque también en *Los Rubios*, contrariamente a los que muchos postulan, no encontramos que se trate de una mirada despolitizada ni tampoco monolítica, también hay grietas y un rescate de los padres (por ejemplo una foto en silencio, el lugar de detención, la necesidad de reinstalar la historia desde otro lugar, etc.).

### Breves Fichas Técnicas de las películas.

*H.I.J.O.S., el alma en dos*, de Carmen Guarini. Argentina, 2002, 80'. Mención especial del Jurado Festival de la Habana, Cuba. Festival It`s all true (Brazil). Festival de Málaga (España). Festival Internacional de Cine Independiente de Bs. As. Festival Dei Poppoli (Italia). IDFA (Holanda). Festival de Goteborg (Suecia). Festival de Thessaloniki (Grecia). Visions du Réel (Nyon).

Dirección: Guarini. Céspedes. Guión: C. Guarini. Fotografía: C. Guarini, Segundo Cerrato. Sonido: A. Alonso, C. Álvarez. Montaje: Alejandra Almirón, C. Guarini.

Síntesis: Cuando en 1989 y 1990 los gobiernos democráticos de los presidentes Alfonsín y Menem decretan las leyes de amnistía para los miembros de las Fuerzas Armadas y civiles involucrados en los actos de Terrorismo de Estado cometidos entre 1976 y 1983, los hijos de los desaparecidos eran aún muy jóvenes para reaccionar. Pero cuando crecieron, empezaron a interpelar a la sociedad entera. Sin embargo todavía hoy esa misma sociedad se preguntan ¿Qué buscan?... La respuesta es: buscan las historias que les robaron cuando les arrebataron a sus padres; buscan la justicia que hasta hoy les negaron. Ellos tienen, desde entonces, una identidad hecha de mil fragmentos. Por eso aún siguen buscando. H.I.J.O.S., emprende esta búsqueda en la que el trabajo colectivo es el medio y el fin. Verónica y Lucila, en Buenos Aires, María Laura y Silvina, en París... ellas son H.I.J.O.S., el alma en dos.

*Los Rubios*, de Albertina Carri, Argentina, 2003, 89'. Mejor Película. Mejor Dirección. Festival de Cine latinoamericano de Bs. As. Mejor Documental. Mejor Actriz. Mejor Música Original. Premios Clarín 2003. Ganadora Premio del Público. Mejor Película Festival de Internacional de Cine Independiente de Bs. As.

Dirección: Albertina Carri. Guión: Albertina Carri. Intérpretes: Analía Couceyro. Equipo Técnico: Producción ejecutiva: Pablo Wisznia. Fotografía: Catalina Fernández. Cámara: Carmen Torres y A. Carri. Música: Gonzalo Córdoba. Montaje: Alejandra Almidón. Sonido: Jéssica Suárez. Jefa de Producción: Paola Pelzmajer. Asistente de Dirección: Marcelo Zanelli y Santiago Giralt. Producción: A. Carri y B. Ellsworth. Temas musicales: Ryuchi Sakamoto y Charly García.

Sinopsis: *Los rubios* es un recorrido por diversos estados de la memoria a partir de la ausencia de los padres de la protagonista. Fragmentos, fantasías, relatos y fotos dan forma a una realidad que pertenece al pasado y se proyecta en el presente. Un equipo de filmación a la deriva, una actriz y unos Playmobiles felices construyen el universo fracturado en que la protagonista descubre una y otra vez lo imposible de la memoria.

### Bibliografía:

- Amado, Ana (2003) “Ficciones Críticas de la Memoria”, en la *Revista Pensamiento de los Confines* N° 13, Diciembre de 2003, FCE, Buenos Aires
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) (2004) *Lazos de familia*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Breschand, Jean (2004), *El Documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona.
- Clavero, Pilar, “La memoria como futuro”, en *El Rodaballo Revista de Política y Cultura* N°13, 2001, Buenos Aires.
- Kohan, Martín (2004) “La apariencia celebrada”, en *Revista Punto de Vista* N° 78, Abril de 2004, Buenos Aires.
- De Carli, Guillermo (2004/2005) “Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina”, *Revista Zigurat*, Buenos Aires, Quinta edición, 2004-2005.
- De Ipola, Emilio (1997) *Un legado trunco*, Revista Punto de Vista N° 58, agosto de 1997, Buenos Aires.
- Grünner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, NORMA, Bs. As.
- Jelin, Elizabeth (2000), “Memorias en conflicto”, en *Revista Puentes* N° 1, La Plata, agosto de 2000.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, SXXI, Madrid.
- Nichols, Bill, (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.
- Raiter, Alejandro (comp.) (2002), *Representaciones sociales*, EUDEBA, Buenos Aires.
- Rosestone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Ariel, Barcelona.
- Samuel, Rápale (2000) “El ojo de la historia”, *Entre pasados* N°18/19, *Revista de Historia*, Bs. As.
- Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Schindel, Estela, (2002) “Las ciudades y el olvido”, en *Revista Puentes* N°7, La Plata, Julio 2002.
- Schmucler, Héctor (2000), “Las exigencias de la memoria”, en *Punto de Vista*, N° 68, Revista de Cultura, Buenos Aires.
- Vallejos, Juan Ignacio (2006) *Los Rubios: Intelectuales, Crítica Histórica y Tragedia*. En “El Interpretador. Literatura, Arte y pensamiento”, N° 24. Marzo 2006.
- Vezzetti, Hugo (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires.