

#19

LOS LIBROS DE LA BUENA MEMORIA. ESCENAS DE LECTURA SOBRE EL PASADO MILITANTE EN EL NUEVO CINE ARGENTINO: *LOS RUBIOS*, DE ALBERTINA CARRI Y M, DE NICOLÁS PRIVIDERA

Diego Peller

Universidad de Buenos Aires



Resumen || Este artículo analiza escenas de lectura en las que el nuevo cine argentino aborda su vínculo conflictivo con los años de la militancia política y la dictadura militar. A partir de la novela de Martín Kohan *Museo de la revolución* (2006), se caracterizan las relaciones entre imaginario letrado e ideales revolucionarios en los años setenta. A continuación, se analizan los diferentes modos en que las películas *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, y *M* (2007), de Nicolás Prividera, resignifican esos restos letrados del pasado revolucionario.

Palabras clave || Nuevo cine argentino | Documentales sobre la dictadura | Autoficción | Escenas de lectura | Memoria

Abstract || This article analyzes film scenes of reading in which new Argentine cinema addresses its conflictual link with the years of political activism and the military dictatorship. It proposes a characterization of the relationship between literary imaginary and revolutionary ideals in the seventies starting from Martin Kohan's novel *Museo de la revolución* (2006). It next analyzes the different ways in which the films *Los rubios* (2003), by Albertina Carri, and *M* (2007), by Nicolás Prividera, resignify literary remains of the revolutionary past.

Keywords || New Argentine cinema | Documentaries about the dictatorship | Autofiction | Reading scenes | Memory

Resum || Aquest article analitza escenes de lectura en què el nou cinema argentí aborda el seu vincle conflictiu amb els anys de la militància política i la dictadura militar. A partir de la novel·la de Martín Kohan *Museo de la revolución* (2006), s'hi caracteritzen les relacions entre imaginari lletrat i ideals revolucionaris en els anys setanta. A continuació s'hi analitzen les diferents maneres en què les pel·lícules *Los rubios* (2003), d'Albertina Carri, i *M* (2007), de Nicolás Prividera, ressignifiquen les restes lletrades del passat revolucionari.

Paraules clau || Nou cine argentí | Documentals sobre la dictadura | Autoficció | Escenes de lectura | Memòria

«Y entre los libros / de la buena memoria
/ se queda oyendo / como un ciego /
frente al mar».
Invisible. *El jardín de los presentes*
(1976)

NOTAS

1 | Estas escenas de lectura-sedución, que se repiten en toda la novela, remiten claramente, en el marco de la literatura argentina, a *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, novela en la que Molina seduce a Valentín contándole una serie de películas en la celda que ambos comparten (Molina está detenido por su homosexualidad, Valentín por su militancia política. La novela de Puig trabaja con los cruces y tensiones entre el imaginario letrado (Valentín lee libros de sociología para comprender la sociedad que lucha por transformar), el imaginario pop del melodrama cinematográfico, y el imaginario revolucionario. Hay otras referencias que funcionan como homenajes a Puig en *Museo de la revolución*: El hotel donde se aloja Marcelo se llama Villegas (Puig nació en General Villegas, Provincia de Buenos Aires) y al final de la novela el protagonista viaja a Cuernavaca (ciudad mexicana donde falleció Puig).

0. La revolución como pasado

Marcelo, un joven empleado de una editorial porteña, viaja al D.F. a mediados de los noventa para hacer contactos y posibles negocios con algunas editoriales mexicanas. También para encontrarse con Norma Rossi, una exiliada de la última dictadura militar argentina que vive en México hace veinte años. Norma tiene en su poder un cuaderno manuscrito que ha despertado el interés de Sebastián Gallo, director de la editorial para la que trabaja Marcelo, y su enviado tiene la misión de obtenerlo, leerlo y evaluar si vale la pena publicarlo. El cuaderno perteneció a Rubén Tesare, miembro de una organización armada revolucionaria, desaparecido en la Argentina de fines de 1975. El joven revolucionario fue anotando allí, hasta poco antes de su desaparición forzada, reflexiones ensayísticas sobre los vínculos complejos entre revolución y temporalidad, a partir de comentarios minuciosos de textos clásicos de Marx, Engels, Lenin y Trotsky.

Así comienza la novela del escritor argentino Martín Kohan titulada, significativamente, *Museo de la revolución* (2006). Una novela de ideas o novela-ensayo, que trata sobre el tiempo y el acontecimiento, más precisamente sobre esa forma extrema del acontecimiento que es la revolución, y no casualmente sucede, ella misma, en dos tiempos. Por un lado, el presente de la narración, situado en mayo de 1995, tiempo del encuentro de Marcelo con Norma en México. Por el otro, diciembre de 1975, momento de la desaparición de Rubén: un pasado que nos llega a través del relato enmarcado de Norma, quien, en los sucesivos encuentros que tiene con Marcelo, va revelándole los pormenores de la historia de Rubén en los momentos previos a su secuestro. Pero Norma no solo le cuenta a Marcelo la historia de Rubén, sino que también le lee fragmentos de su cuaderno. Se establece un extraño ritual de lectura que es al mismo tiempo un ritual de seducción¹: cada vez que Norma y Marcelo se encuentran, ella le lee extensos fragmentos del cuaderno, que son «reproducidos» textualmente en la novela. De manera que, dentro de la novela, como un injerto, se encuentra el cuaderno de Rubén, escandido por la narración de los acontecimientos que suceden en 1995. *Museo de la revolución* no solo sucede entonces en dos tiempos, sino que también es en cierto sentido dos libros, uno dentro del otro. Pero entre un presente y otro, entre un libro y otro, no solo han transcurrido veinte años. O mejor dicho: los veinte años que han transcurrido no son veinte años cualquiera, son los que separan los setenta de los noventa, es decir los que marcan, de acuerdo a

muchos historiadores y filósofos, el final de la época de los «grandes relatos» emancipadores que caracterizaron al Siglo XX².

Museo de la revolución explora, ya desde su título, lo que sucede cuando la revolución, que hace del futuro su tiempo privilegiado, se queda sin futuro. La revolución como pasado³ es la situación paradójica con la que deben lidiar los protagonistas de la novela, ¿qué hacer con los «restos épicos» de la revolución, con sus «vestigios» fosilizados, con sus espectros, con sus ruinas? (Cámara, 2017: 15-20). Rubén, el militante desaparecido, retorna como un espectro que acosa a Norma (por razones que la novela devela hacia el final) pero lo que interesa señalar en este momento es que ese retorno se encarna en su cuaderno. Es el cuaderno el que atormenta a Norma, y su manera de lidiar con ese asedio es a través de la lectura. Norma le lee a Marcelo compulsivamente, sin que sea muy claro qué es lo que pretende transmitirle. ¿Se trata de comunicarle el contenido del cuaderno o de «contagiarle» la obsesión por él? En todo caso, queda claro que ese pasado revolucionario regresa al presente posmoderno, neoliberal y globalizado de la década del noventa bajo esa forma casi arcaica de lo escrito que es el manuscrito. Se postula así una fuerte conexión entre práctica revolucionaria, lectura y escritura⁴. Rubén es un joven revolucionario y escribe. Escribe *porque* es un joven revolucionario y escribe *para* llegar a serlo. Escribe, además, a partir de sus lecturas de los grandes héroes de la tradición marxista (Marx, Engels, Lenin, Trotsky) quienes también se caracterizaron por conjugar su compromiso con la acción con una copiosa producción escrita. Se señala así el sesgo marcadamente intelectual y letrado de un importante sector de los movimientos revolucionarios de los años sesenta y setenta en la Argentina (aunque se trata de un fenómeno que puede extenderse al resto de Latinoamérica y a otros contextos revolucionarios) que ha sido destacado por diversos especialistas (Gilman, 2003; Sarlo, 2011; Terán, 1993)⁵. *Museo de la revolución* nos lleva así a interrogarnos por el sentido que tienen o pueden tener esos manuscritos, leídos desde los años noventa, cuando la voluntad revolucionaria y los grandes relatos emancipadores (inscriptos en un imaginario fuertemente letrado) que operaban como su marco de inteligibilidad se han disuelto en el aire.

1. Los hijos de la revolución y sus lecturas

¿Qué sucede entonces con los restos de la época de la revolución, que es también la época del libro como soporte privilegiado de esa voluntad revolucionaria, cuando estos retornan, como fantasmas, en las obras de jóvenes cineastas, artistas y escritores, después del cambio de época? Es una pregunta que podemos plantearle a

NOTAS

2 | Seguimos en este punto a Eric Hobsbawm (1998), quien postula que el siglo veinte fue un «siglo corto» que comenzó en 1914 con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa y culminó en 1989-1991 con la caída de la Unión Soviética y el final de la Guerra Fría. Alain Badiou (2005) también se refiere, entre las diversas alternativas a la hora de periodizar el Siglo XX, al «siglo soviético» y toma los mismos acontecimientos históricos como parámetros. La expresión «crisis de los grandes relatos» fue acuñada por Jean-François Lyotard (1979) para caracterizar lo que él llamó *condición posmoderna*.

3 | «La revolución como pasado» es el título de un ensayo en el que Nicolás Casullo afirma: «La emblemática revolución socialista o comunista pensada como pasado es un dato crucial en el proceso de caducidad de los imaginarios que presidieron la modernidad. Dato crucial hoy, cuando muchos avizoran el epílogo del sueño ilustrado moderno que tuvo durante tres siglos el proyecto de *hacer-rehacer* la historia para la emancipación social del hombre. Ese tiempo pasado de la revolución es, hasta hoy, un pensar no pensado, o quizás, en muchos aspectos, no pensable, en tanto nuevo mundo que establece» (Casullo, 2008: 11).

4 | Ricardo Piglia ha analizado magistralmente las conexiones y tensiones entre la praxis revolucionaria y la pasión por la lectura en su ensayo «Ernesto Guevara, rastros de lectura» (2005: 103-138).

5 | Remitimos en este punto a *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta* (Peller, 2016) en el que se aborda esta pasión por la teoría en el campo de la literatura y

muchas de las producciones estéticas recientes que abordan los años setenta y la dictadura militar en la Argentina, pero que se vuelve particularmente dramática cuando al quiebre epocal se suma un desplazamiento desde el universo letrado al cinematográfico⁶, y más aún cuando las películas en cuestión han sido dirigidas por hijos e hijas de militantes políticos desaparecidos. Es el caso tanto de *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, como de *M* (2007), de Nicolás Prividera. Ambas películas, en momentos cruciales de la narración que construyen, montan escenas de lectura que dramatizan las tensiones entre un pasado letrado y revolucionario y un presente que no sabe muy bien qué hacer con esa herencia. No deja de resultar llamativo que tanto en *Los rubios* como en *M* se representen escenas de lectura en su sentido más clásico (un lector sostiene y lee un libro). En ambos filmes se trata de escenas aisladas, pero poseen una carga simbólica que permite interpretarlas como instantes de condensación en los que un objeto que pertenece al pasado (el libro) insiste sin embargo en el presente como resto, como ruina, como herencia más o menos asimilable. En ninguno de los dos filmes podría decirse que se trata de escenas clave, y sin embargo están allí. Y es ese estar allí, que no termina de decidirse entre la contingencia y la necesidad, lo que hay que interrogar.

2. *Los rubios* y *M* en el contexto de la literatura y el cine argentinos posdictadura

Para comprender la especificidad de las operaciones estéticas e ideológicas que estos filmes ponen en juego en las escenas de lectura que analizaremos, resulta indispensable situarlos dentro del conjunto más amplio de producciones literarias y cinematográficas sobre la militancia revolucionaria, la dictadura militar y los desaparecidos en Argentina. A continuación, proponemos una cronología de dichas producciones, siguiendo en buena medida, aunque apartándonos en algunos aspectos, las caracterizaciones elaboradas previamente por Dalmaroni (2004) y Gamero (2015).

Dentro del corpus que ha sido caracterizado como literatura y cine sobre los años setenta y la dictadura, es posible reconocer cuatro grandes conjuntos que se corresponden con cuatro momentos cronológicos, pero fundamentalmente lógicos, ya que suponen diferentes estrategias narrativas y diferentes maneras de abordar la temática de los desaparecidos, la dictadura militar y la militancia revolucionaria. Estos momentos no quedan clausurados por el pasaje al siguiente, sino que se superponen según una temporalidad compleja y llena de marchas y contramarchas.

NOTAS

la crítica argentinas de las décadas 60-70. Este intelectualismo de todo un sector de la militancia revolucionaria estuvo en tensión con el antiintelectualismo, un rasgo muy presente entre los intelectuales de izquierda «nacional y popular» de la época (véase al respecto Gilman, 2003: 143-231).

6 | Obviamente no se trata solo de un fenómeno de la cultura argentina. Una de las obras más interesantes en las que este desplazamiento de la revolución como presente a la revolución como pasado coincide con el desplazamiento del universo libresco al cinematográfico es el filme documental de más de 9 horas de duración *Noticias de la antigüedad ideológica: Marx – Eisenstein – El capital* (2008) de Alexander Kluge.

Es posible reconocer un primer conjunto integrado por aquellas novelas escritas y en muchos casos publicadas durante la dictadura (es decir, bajo condiciones de censura), entre los años 1976 y 1983. En el centro de esta serie se encuentran *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* (1980), de Juan José Saer. Este conjunto terminó de definirse y de ser caracterizado en sus rasgos formales e ideológicos distintivos por la crítica literaria inmediatamente posterior al «Proceso», en el marco de una discusión sobre los modos de narrar el pasado reciente que tuvo un enclave fundamental en la revista *Punto de Vista*⁷. Se constituyó entonces un fuerte consenso acerca del modo estética e ideológicamente «correcto» de narrar el horror, que coincide con los ideales de contención y autonomía formal propios de la estética modernista: oblicuidad, fragmentación, ciframiento alegórico, trabajo textual con lo no-dicho, insaturabilidad del sentido (Dalmaroni, 2004).

Un segundo conjunto lo integran las producciones de los años inmediatamente posteriores al retorno de la democracia en la Argentina con el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), especialmente los primeros años de dicho gobierno caracterizados como «primavera democrática». Nos encontramos con la producción discursiva de los participantes directos de ese pasado traumático: militantes políticos, sobrevivientes de los campos clandestinos de detención, tortura y exterminio. La forma privilegiada en esta segunda etapa es el testimonio: se trata de oponer la verdad de lo que ocurrió a las ficciones de la dictadura. Se instauro casi un tabú con respecto a la posibilidad de ficcionalizar el horror. En este sentido señala Gamero: «Frente a las ficciones del poder, la literatura se vio obligada a ocupar el lugar de la mera verdad; la imaginación era innecesaria, casi irreverente» (492). El texto fundacional del período de hecho no pertenece a la literatura: se trata del Informe final de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), titulado *Nunca más* (1984). Forman parte de esta etapa novelas que oscilan entre la ficción y el testimonio como *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, aunque también puede incluirse dentro de este conjunto una obra posterior como *La voluntad* (1997-1998) en la que Martín Caparrós y Eduardo Anguita recogen una gran cantidad de testimonios de militantes revolucionarios de los años 1966-1978. En el terreno de la producción cinematográfica el filme emblemático del período es *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, que ya desde el título deja en claro su objetivo: contestar las versiones «oficiales» de lo ocurrido, contraponiéndoles la verdad de los hechos, en un filme que, aunque ficcional, se propone metas didácticas y testimoniales.

Un tercer conjunto está formado por novelas publicadas en la segunda mitad de la década del noventa. Según la hipótesis de periodización formulada por Dalmaroni, en torno a los años 1995-1996 se producen una serie de transformaciones, tanto al interior

NOTAS

7 | En esta discusión resulta clave el libro colectivo *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (AA. VV., 1987).

del campo literario como fuera del mismo, que permiten trazar un corte y pensar en «una *nueva novelística sobre la dictadura* que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos» (159). Se trata de abordar la «trivialidad del mal» en su minucia cotidiana, aunque esto no implica una «prosa diáfana» o un relato lineal, sino por el contrario relatos en los que la voluntad constructiva del texto resulta deliberadamente exhibida, bajo la forma de una serie de restricciones voluntarias. *Villa* (1995), de Luis Gusmán marca en comienzo de esta nueva etapa, que alcanza su clímax con tres novelas publicadas en 2002: *Dos veces junio*, de Martín Kohan; *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro; *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán. En estas nuevas novelas sobre la dictadura, un rasgo distintivo es que, a través de un trabajo sumamente controlado con la perspectiva narrativa, se le otorga la palabra a diversos agentes «menores» (pero necesarios) para que «El Proceso» haya podido acontecer en toda la dimensión de su horror: colaboradores, subalternos, cómplices, traidores.

Por último, es posible reconocer un cuarto conjunto, integrado por obras producidas por la «generación de los hijos» (en muchos casos sus autores no solo pertenecen a esta generación, sino que son, efectivamente, hijos de desaparecidos). En el campo de la literatura se destacan *76* (2007) y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba y *Diario de una princesa montonera* (2012), de María Eva Pérez; pero si buscamos un punto de inflexión que inaugure esta nueva serie de obras sobre la dictadura, debemos situarlo no en la literatura sino en el cine, en la película *Los rubios* (2003), de Albertina Carri. Como ha sido señalado previamente (Aguilar 2006 y 2015; Andermann, 2015; Aprea, 2015; Nouzeilles; Paige, 2005; Sosa, 2014), el filme trabaja en una zona ambigua entre la ficción y el documental, entre la tercera y la primera persona. Se propone en principio como un documental que busca reconstruir la historia de los padres de la directora, ambos detenidos-desaparecidos durante la dictadura militar. Sin embargo —y esta fue la particularidad del filme que mayores críticas y controversias suscitó— *Los rubios* manifiesta abiertamente su desinterés por la militancia política de los padres de Albertina. Lo que se busca —lo que Albertina⁸ busca— es, desde una perspectiva «egoísta» e incluso «infantil», saber cómo eran sus padres (cómo eran «como personas») y no reconstruir su lucha, su posición ideológica, su sistema de creencias; pero en realidad, y en la medida en que aquellos a quienes interroga (amigos de sus padres, ex militantes) son para ella parte de ese mundo que no puede y no quiere comprender, la búsqueda se presenta como fallida desde el vamos y el centro del filme terminan ocupándolo la propia directora —reduplicada en la actriz que hace de ella— y el resto de su equipo de rodaje. Lo cual provocó la amonestación modernista de Martín Kohan (2004) y Beatriz Sarlo (2005). Desde

NOTAS

8 | Gabriela Nouzeilles señala que en *Los rubios* «hay por los menos tres “Albertina Carri”»: Albertina, la autora detrás del encuadre; Albertina, la autora dentro de la película, que aparece sosteniendo la cámara, dando instrucciones y discutiendo la película con el equipo; y Albertina, la hija en estado de memoria [interpretada por la actriz Analía Couceyro], parada delante de la cámara recitando un testimonio ensayado» (2005: 269). En el presente trabajo se utiliza el nombre «Albertina» para referir al personaje de la película, que no es posible identificar simplemente con la directora de la película Albertina Carri, independientemente de que dicho personaje sea interpretado ante las cámaras por la actriz Analía Couceyro o por la propia Carri.

su perspectiva, hubiera resultado aceptable que la directora de *Los rubios* polemizara con los testimonios ofrecidos por ex compañeros de militancia de sus padres, pero no que se mostrara desinteresada o desatenta. Ese «tono frívolo», que puede verse también en la elección de *Virus*, grupo emblemático del «rock ligero» de los años 80, para musicalizar el filme⁹, constituye su principal transgresión con respecto a los códigos narrativos establecidos.

4. Escenas de lectura y reconstrucción de la historia en *M*: la política del hermano mayor

Contradiendo el orden cronológico, comenzaremos por el análisis de las escenas de lectura en *M*, dado que esta película establece una relación de mayor continuidad con ese pasado político y militante que aparece simbolizado en los libros. *M* lleva adelante una política de rescate y reconstrucción de ese pasado en la medida en que, si bien rechaza, incluso violentamente, las interpretaciones construidas por los protagonistas directos de ese pasado, que aparecen en el filme bajo la forma de testimonios, para hacerlo debe situarse «en su mismo plano» y estar dispuesto a —y preparado para— discutir con ellos «de igual a igual». La lectura juega en este punto un rol clave ya que es la que le permite a él, que no vivió esa época (más precisamente: que era solo un niño) disponer de la información y los argumentos necesarios para discutir con las versiones de ese pasado que presentan sus protagonistas. *Los rubios*, por el contrario, como veremos con mayor detalle en el próximo apartado, establece una relación de mayor extrañeza y discontinuidad con ese pasado, que se presenta bajo la forma de vestigios espectrales carentes de sentido.

M es un documental en primera persona en el que vemos como Nicolás (director del filme pero también su protagonista)¹⁰ realiza una búsqueda exhaustiva tratando de obtener información sobre la desaparición de su madre, Marta Sierra, poco después del golpe militar de marzo de 1976. La búsqueda de Nicolás rápidamente se instala en dos direcciones paralelas. Por un lado, trata de obtener información efectiva sobre lo sucedido: dónde estuvo detenida, quiénes la secuestraron, quién la «vendió», hasta cuándo permaneció con vida y cuándo fue asesinada, qué destino final tuvo su cuerpo. Por otro lado, se trata, en un sentido más amplio, de «comprender» lo sucedido: cuál era el grado de compromiso político de su madre, por qué se había volcado a la acción política, qué pensaba de la violencia revolucionaria, por qué las agrupaciones de izquierda de la época actuaron cómo lo hicieron, por qué la dirigencia de la organización Montoneros no protegió a sus bases ante los embates de la represión organizada por el Estado, de qué manera funcionaba el sistema

NOTAS

9 | No casualmente la novela de *Los topes* también lleva por epígrafe un fragmento de la canción «Amor descartable» de *Virus*: «Encontrarte en algún lugar / aunque estemos distantes / tantos odios para curar / tanto amor descartable». (En realidad, la cita altera la letra original de la canción, que es: «Encontrarte en algún lugar / aunque sea muy tarde / tantos odios para curar / tanto amor descartable. Escucharte a mi lado hablar / aunque estemos distantes...»).

10 | Utilizamos «Nicolás» para referir al personaje del filme *M*, un personaje que, si bien posee muchas características en común con Nicolás Prividera, director del filme (tiene su mismo nombre, es director cinematográfico y está haciendo un documental sobre su madre desaparecida, Marta Sierra), no puede ser homologado sin más con él. Se produce de esta manera un «pacto ambiguo» entre autobiografía y ficción que, en el terreno de la literatura, ha sido caracterizado como autoficción (véase Alberca, 2007).

de delaciones civiles que permitió la desaparición sistemática de personas, cómo se construyó el entramado de complicidades cívico-militares, etc. Previsiblemente, Nicolás no logrará avanzar casi nada en el primer sentido, pero ese vacío, esa imposibilidad cognitiva de alguna manera se verá «compensada» por una serie de avances en el segundo plano, el de una mayor comprensión del cuadro general que hizo posible el secuestro y asesinato de su madre. La contraposición entre estos dos planos de búsqueda que lleva adelante Nicolás también puede plantearse en términos genéricos: por un lado, el filme sigue el modelo del policial (y la caracterización de Nicolás, quien recorre la ciudad con su impermeable estilo Philip Marlowe contribuye a darle esta tonalidad al filme). Por otra parte, *M* tiene mucho de investigación en un sentido más periodístico e incluso académico: Nicolás lee, revisa documentos, fotos y viejos recortes de periódicos. Si en términos estrictamente policiales el filme es la historia de un fracaso, la investigación sí avanza en el otro sentido, y la figura de Nicolás como investigador-intelectual es una figura que sale airoso del desafío: logra comprender la historia y sus coordenadas, discute y refuta versiones aceptadas desde el sentido común, enfrenta a los mismos protagonistas de esa época y les discute con éxito sus interpretaciones fosilizadas sobre lo ocurrido, gracias a su capacidad intelectual y a sus conocimientos adquiridos en los libros. Nicolás, en varios momentos del filme, aparece frente a cámara cumpliendo una función de clarificación didáctica, dándole sentido a lo que podría no tenerlo o aclarando el sentido de lo que, de otro modo, podría resultar confuso. Mira directamente a cámara y enuncia una frase tajante, casi una sentencia, que clausura y detiene el sentido. En esos momentos se ubica en el lugar de «el que sabe», «el que entiende» (y puede explicarlo)¹¹.

Veamos un ejemplo elocuente de esta lógica. En la segunda parte del filme, titulada «Los restos de la historia»¹², Nicolás trata de comprender la militancia política de su madre. ¿Cómo se produjo? ¿Qué grado de compromiso tenía ella al momento de su desaparición? ¿En qué medida la cúpula de la organización Montoneros fue responsable de lo que sucedió con sus militantes de base? En ese contexto, Nicolás afirma: «Las acciones militares, puramente militares, terminan fortaleciendo a los militares» (lo que implica una condena tajante a la lógica «militar» de Montoneros). A continuación, vemos al protagonista caminar por el Cementerio de la Recoleta, y detenerse frente a la tumba de Aramburu.¹³ Inmediatamente ocupa la totalidad de la pantalla la inscripción de la célebre consigna política «Perón o muerte» escrita con aerosol sobre una pared de ladrillos. La primera impresión es que se trata de un grafiti, quizás escrito sobre los muros del Cementerio. Luego el plano se amplía y vemos que en realidad el grafiti es parte de la ilustración de tapa del libro *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, un prestigioso estudio en el que

NOTAS

11 | En este sentido, Gonzalo Aguilar (2015) señala: «A diferencia de lo que sucede con el nuevo cine argentino (aun en sus documentales sobre desaparecidos), Prividera no tiene miedo a bajar línea (adoctrinar con sus ideas), mirar a cámara, interpelar al espectador y eventualmente instruirlo, aconsejarle lecturas y ponerse a sí mismo como "héroe"» (122).

12 | El filme está dividido en tres capítulos («El fin del principio», «Los restos de la historia» y «El retorno de lo reprimido») y un final titulado «Epílogos».

13 | El General Pedro Eugenio Aramburu participó del golpe militar contra Juan Domingo Perón autodenominado «Revolución Libertadora» en 1955. Como tal, estuvo directamente vinculado al secuestro y desaparición del cadáver de Eva Perón. En 1970 la naciente organización Montoneros lo eligió como «blanco» para su primer gran operativo: fue secuestrado, «juizado» por un «tribunal revolucionario» y ejecutado el 2 de junio de 1970. Para un agudo comentario de las dimensiones culturales de este hecho, véase Sarlo (2003: 134-200); un inventario pormenorizado de cómo la organización Montoneros construyó su narración de esta historia a través de sus publicaciones se encuentra en Slipak (2015).

Silvia Sigal y Eliseo Verón, dos destacados sociólogos argentinos, formulan, con las herramientas del análisis del discurso, una lectura renovadora del peronismo. A medida que el plano continúa ampliándose, vemos que el libro de Sigal y Verón forma parte de un conjunto más amplio, en el que se encuentran, dispuestos sobre una superficie plana, *Soldados de Perón. Los Montoneros*, de Richard Gillespie, *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente y la política*, de León Rozitchner. En seguida vemos un primer plano de una página abierta del libro *Política y/o violencia*, de Pilar Calveiro¹⁴ en el que se lee, destacado con resaltador amarillo: «Es necesario escrachar, poner en evidencia, impedir el disimulo de quienes se hacen los desentendidos en relación con las responsabilidades que les cupieron» (2005: 19). Mientras leemos esta frase, se escucha en off el testimonio de una de las amigas de la madre que dice «Lo que hizo la izquierda peronista le ofreció una inmediatez a la ansiedad de toda una juventud que necesitaba actuar, y actuar ya», a lo que Nicolás pregunta «Pero, ¿no fue una trampa eso también?», obteniendo la siguiente respuesta: «Si fue una trampa o no eso ya es cuestión de análisis». El sentido de la secuencia es claro: la entrevistada, protagonista directa de la época, no sabe qué responder ante esta pregunta, que la incomoda. Pero Nicolás sí puede hacerlo, él sí está en condiciones de «hacer un análisis», pues no solo escucha los testimonios, sino que además ha leído, ha estudiado para comprender ese pasado reciente.

En la tercera parte («El retorno de lo reprimido») la escena prácticamente se repite. Una entrevistada le dice a Nicolás que no logra comprender por qué fracasaron las organizaciones revolucionarias: «Y realmente pienso que ellos querían el bien para el pobre. Querían sacarlo de la ignorancia, ¿te das cuenta? De esa ignorancia triste que tenían». En este punto se deja de ver a la mujer que habla, y comenzamos a ver a Nicolás, con una biblioteca de fondo, mientras lee el *Nunca más*. Se sigue escuchando, en off, a la mujer que dice: «No, no alcanzo a llegar hasta ese nivel, ¿no? No me da la... ser tan intelectual como para alcanzar a comprender tanto». Nuevamente, mientras la mujer que testimonia carece de la distancia y la lucidez necesarias para alcanzar una comprensión de los motivos por los que los movimientos revolucionarios armados de los setenta fracasaron («no le da la cabeza»), el protagonista sí está en condiciones de hacerlo, porque lee. No casualmente una de las primeras tomas del filme se detiene en la amplia biblioteca del director-protagonista. Biblioteca que vuelve a estar presente, como telón de fondo, pero también como agente, en otro momento clave del filme, en el que, significativamente, los roles de entrevistador y entrevistado se invierten. Una periodista extranjera, de acento francés, entrevista a Nicolás y a su hermano menor Guido, presumiblemente para un documental europeo sobre los hijos de desaparecidos en la Argentina. En la entrevista se plantea la cuestión

NOTAS

14 | Estos cuatro libros pertenecen al corpus bibliográfico insoslayable para cualquier lector interesado en abordar el fenómeno del peronismo y su conjunción con la lucha armada en los setenta, campo de estudio en el que son verdaderos «clásicos».

de la complicidad de un influyente sector de la sociedad civil con la dictadura militar. Nicolás señala la complicidad de los civiles que se desempeñaron como funcionarios del gobierno y menciona el caso de Jorge Zorreguieta¹⁵. La entrevistadora acota, abriendo un interrogante implícito: «aunque fueran técnicos», a lo que Nicolás responde, acompañando su respuesta con el gesto de aproximarse a la biblioteca, buscar un libro y tomarlo:

Es que... esa idea del «dirigente técnico»... estamos cerca de... [se refiere a que están parados cerca de un libro que viene al caso] acá hay un libro de Hannah Arendt, no sé si lo conocés, sobre Eichmann... [saca de la biblioteca y le entrega *Eichmann en Jerusalén*] un poco la defensa de Eichmann en Jerusalén se basaba en que él era un «técnico», en que él era un «especialista», él hacía que los trenes llegaran de un lugar a otro, pero él nunca mató a nadie, en términos personales, ni tiene ninguna responsabilidad.

Vemos cómo, incluso cuando ocupa el lugar de entrevistado, Nicolás se las arregla para correrse del lugar de aquel que solo habla desde su experiencia vivencial-emotiva, para tomar una distancia «intelectual» y ofrecer un «análisis» de la situación, e incluso recomendarle a su entrevistadora, como lo haría un profesor con un estudiante interesado en profundizar determinado tema, un libro clásico como el de Hannah Arendt¹⁶.

La referencia —en un sentido metafórico pero también literal— a su biblioteca y a sus lecturas forma parte de una estrategia argumentativa y de construcción de su propia subjetividad a través de la cual, en distintos momentos, Nicolás se corre del lugar de «menor» (hijo de Marta, joven documentalista que recoge el testimonio de quienes han vivido de primera mano los setenta y pueden «contárselos») para ubicarse en el lugar del «mayor» (el que sabe, el que entiende, el que puede comprender y explicar con claridad), incluso al costo de un cierto avasallamiento de los sujetos a los que coloca en posición «menor» para poder «enseñarles». Resulta elocuente en este sentido el vínculo que establece frente a cámara con su hermano menor Guido, ante quien pronuncia largos parlamentos didácticos que su hermano escucha con atención y paciencia. Como si dijéramos: el recurso que Nicolás encuentra para correrse del lugar de hijo es colocarse en el lugar del hermano mayor, y «tener de hijo» a su hermano más pequeño¹⁷.

5. *Los rubios* o qué hacer con las escrituras del padre

Como ya hemos señalado, el filme de Carri subvierte el género documental-testimonio. *Los rubios* documenta, más que la «búsqueda de la verdad», la realización de la película misma, las marchas y contramarchas del equipo de filmación. Debido a este carácter metadiscursivo, el filme no deja de exhibir, de diversas maneras,

NOTAS

15 | El caso de la desaparición de Marta Sierra, madre de Nicolás y Guido Prividera, ganó notoriedad mediática cuando se supo que había estado involucrado indirectamente en su desaparición Jorge Zorreguieta, padre de Máxima Zorreguieta, la argentina que saltó a la fama al contraer matrimonio en 2002 con el entonces Príncipe Heredero y hoy Rey de los Países Bajos, Guillermo-Alejandro. Debido a sus oscuros vínculos con la dictadura, las autoridades de Holanda no permitieron que el padre de Máxima participara de la boda. Zorreguieta fue Subsecretario de Agricultura bajo el gobierno de Videla, y por lo tanto tuvo bajo su ámbito de acción el INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agrupecuaria) en donde trabajaba Marta.

16 | Puntualicemos: un joven *argentino* le recomienda un libro de Hannah Arendt sobre los Juicios por el Holocausto a su entrevistadora *europea*: como si dijera: «yo, porque leo, puedo comprender mejor, e incluso ayudarte a comprender mejor, tu propia historia, una historia que es, desde el punto de vista de la vivencia, más tuya que mía». El gesto es el mismo que practica con los protagonistas directos de los años setenta en Argentina.

17 | La situación más incómoda en este sentido sucede mientras la periodista francesa está entrevistando a ambos hermanos. La entrevistadora le pregunta a Guido (que tenía dos años al momento de la desaparición de su madre, mientras Nicolás tenía seis): «¿Cómo influye la desilusión [quiere decir “desaparición”] de su mamá, y cómo es el impacto en su vida diaria en este momento, tantos años después?». Guido duda, no sabe qué responder: «Eh... es bastante complicada la pregunta... eh... [sonríe] digamos, eh...». Entonces

sus fuentes, sus modelos, sus influencias (para referir al título de la canción de Charly García con la que termina la película¹⁸). *Los rubios* se presenta hasta cierto punto como un documental, pero su modelo es una ficción delirante, la película *Cecil B. De Mented* (2000), de John Waters, cuyo póster aparece en el fondo de muchas escenas. En la película de Waters, un grupo juvenil de cine-guerrilla, muy similar al que forma Carri con el resto de su equipo de filmación, secuestra a una estrella de Hollywood y la convence de actuar en su película. Algo de esa «prepotencia» juvenil caracteriza también el modo en que opera el equipo de filmación, obteniendo muchas veces «por asalto», de forma «clandestina» o recurriendo a engaños, algunas de las imágenes del filme. Las citas del filme de Waters y la canción de García-Rundgren resaltan una diferencia clave entre *Los rubios* y *M*: la «biblioteca» que exhibe y utiliza el filme de Prividera, tanto en sentido literal como metafórico, es mucho más clásica, mientras que la del filme de Carri resulta, especialmente al contrastarla con la otra, mucho más marcada por un imaginario posmoderno y posletrado. Esto no significa que no haya libros en esta «biblioteca», pero sí que los libros ya no ocupan el lugar privilegiado: vemos libros en la película, pero la cámara no se detiene especialmente en ellos, no más que en las computadoras (la *Mac* portátil en la que trabaja Albertina), pantallas de televisor, reproductores y casetes de VHS, cámaras de video, equipos de edición, un reproductor de fax¹⁹, gran cantidad de imágenes impresas, entre ellas el póster de grandes dimensiones del film de Waters ya mencionado. También podemos leer algunas palabras que Albertina escribe en un panel en la pared y que indican la orientación con la que Carri y su equipo están pensando el filme: «autoficcionalidad», «identificación», «mecanismo de distanciamiento» conceptos que refieren a reflexiones sobre el cine, la literatura y el teatro contemporáneos, y que en ese sentido presuponen lecturas teóricas, pero que aparecen aisladas, sin su soporte en el libro (en contraposición a la cita de Calveiro en el filme de Prividera en el que se ve la página del libro abierto y la marca de lectura del resaltador amarillo).

Sin embargo, pese a la preponderancia de este imaginario posletrado, una de las primeras escenas de *Los rubios* es una clásica escena de lectura literaria. Ocupa un lugar destacado, ya que es una de las primeras del filme y acompaña la proyección de los títulos. Quien lee es Albertina (representada por Analía Couceyro) y lo que lee es un fragmento bastante extenso de *Isidro Velázquez. Formas prerevolucionarias de la violencia*, el libro más importante de su padre desaparecido, Roberto Carri, reconocido integrante de Montoneros y destacado sociólogo profesor de la Universidad de Buenos Aires en los años setenta durante el breve interregno de la «primavera camporista» en el que se establecieron las cátedras nacionales²⁰. El fragmento leído en voz alta por Analía Couceyro, es el siguiente:

NOTAS

Nicolás acude «en auxilio» de su hermano menor, aunque para hacerlo lo interrumpe, interrumpe su duda y clausura el sentido: «No es tan complicada...», ante lo cual es la entrevistadora la que sale en defensa del derecho de Guido a encontrar, efectivamente, complicada la pregunta: «Sí, pero le pregunto a él».

18 | La canción «Influencia» forma parte del álbum de Charly García del mismo nombre (2002), se trata de una versión-traducción de «Influenza», de Todd Rundgren, no de una canción «original» de García, lo que potencia el efecto metadiscursivo.

19 | El aparato de fax ocupa el centro de la escena en la que el equipo de filmación recibe, lee y discute conjuntamente el fax del INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales) en el que se les informa que el filme no recibirá apoyo financiero del Instituto, por no cumplir con sus expectativas acerca de lo que un documental sobre sus padres de una hija de desaparecidos debería ser. Esta escena de lectura puede contraponerse claramente a las escenas de lectura literarias clásicas: lo que se lee no es un libro, no se lo lee en silencio y soledad. No es casual que la recepción del fax interrumpa una escena de lectura de este tipo clásico: Albertina (representada por Analía Couceyro) está leyendo un ejemplar de la primera edición de *Isidro Velázquez* (1968), el libro de su padre, Roberto Carri, cuando la recepción del fax llama su atención.

20 | Héctor José Cámpora fue presidente de la Argentina durante el breve período del 25 de mayo al 13 de julio de 1973. Fue electo democráticamente y presentó su renuncia como

La población es la masa, el banco de peces, el montón gregario, indiferente a lo social, sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero, aun en ese estado habitual de dispersión, subyace en el espíritu de la *multitud* el sentimiento profundo de su unidad originaria; el agravio y la injusticia van acumulando rencores y elevando el tono en su vida afectiva, y un día, ante el choque sentimental que actúa de fulminante, explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace *pueblo*, el rebaño se transforma en ser colectivo: el egoísmo, el interés privado, la preocupación personal desaparecen, las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general; y la nueva personalidad, electrizada, vibrante, se dirige recta a su objetivo, como la flecha al blanco, y el torrente arrasa cuanto se le opone (citado en Aguilar, 2006: 146; subrayado en el original).

Es el momento de la película en que la figura de Roberto Carri ocupa un lugar más destacado, aunque, como ha señalado Kohan (2004a: 28-29), el filme introduce una serie de operaciones de desvío y distanciamiento brechtiano en relación a esa «escritura del padre»: en primer lugar, en la película aparecen dos ediciones diferentes del libro, la original, de 1968 (la que Couceyro hojea antes de recibir el fax) y una reedición reciente, del año 2001 (es decir, del presente de la hija), que es la que la directora elige para esta escena (en detrimento de la edición de la época del padre); en segundo lugar, quien lee el fragmento no es Albertina «ella misma», sino Albertina representada por Couceyro; pero además, el fragmento leído, aunque tomado del libro de su padre, en realidad no le pertenece, no fue escrito por él, se trata de una cita tomada de *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* (1929), de Juan Díaz del Moral, que Roberto Carri seleccionó como epígrafe para su libro.

Por otra parte, las imágenes que acompañan la lectura desmienten o ponen seriamente en duda lo que el texto afirma (el devenir ineluctable de la muchedumbre en pueblo): primero —mientras oímos la lectura en off— vemos una toma aérea de automóviles en una avenida, «voluntades individuales» movidas por «interés privado» (un auto cambia bruscamente de carril para adelantar a otro, mientras le tocan la bocina). A continuación, vemos la escena de lectura: Couceyro lee en un balcón con protección, aislada, la ciudad está allí, detrás, y entre los edificios se ve un cartel con la inscripción «teatro», produciendo un efecto brechtiano de desdramatización anti catártica. Por todo esto, Kohan concluye su análisis de este momento del filme de manera lapidaria: «A fuerza de distancia y de apartamiento del pasado, en la escena de lectura de la hija sobre el padre, falta nada menos que la escritura del padre» (29)²¹. Pero lo cierto es que esa escena de lectura del libro del padre está allí, y se trata de un libro que además, en consonancia con amplios sectores de la militancia revolucionaria de los setenta, hace una encendida y razonada defensa de la violencia popular como camino para la transformación política de la sociedad. Es cierto que no hay comentario alguno del texto luego de su lectura, ni es retomado,

NOTAS

parte un plan para producir el retorno de Perón al país y a la presidencia. Bajo su breve gobierno se produjeron grandes cambios en la Universidad de Buenos Aires (UBA), en la que se crearon las denominadas Cátedras Nacionales, de orientación nacional y popular, en la línea ideológica del peronismo de izquierda y Montoneros, que luego fueron rápidamente desmanteladas (con respecto a este período de la historia de la UBA pueden consultarse Buchbinder, 2005: 202-207 y Suasnabar, 2004: 65-95).

21 | Todo el texto de Kohan en *Punto de vista* (2004a) es un duro ataque a *Los rubios*. En la misma revista se publicó una réplica de Cecilia Macón (2004) y la consiguiente respuesta de Kohan (2004b). También Salas (2005) escribió un artículo discutiendo la lectura de Kohan.

al menos de manera explícita, en ningún momento de la película. Está allí como un espectro, un resto que retorna, aunque no se sepa muy bien qué hacer con él. Quizás, distinguiendo dos términos que Kohan homologa (cuando afirma que en la película se «desoye» y por lo tanto se «omite» uno de los testimonios), sea posible sostener que en esta escena de lectura se desoye el texto —acaso porque se ha vuelto ilegible— pero no se lo omite, por el contrario, se le hace un lugar, aun desde la distancia y la extrañeza más radicales, en el comienzo mismo del filme.

Lejos de quienes han visto en este gesto de extrañeza y distanciamiento una actitud «infantil» o «despolitizada», sostenemos que es precisamente en este punto donde *Los rubios*, por caminos quizás menos esperables —pero definitivamente no menos potentes— que los del filme *M*, realiza una fuerte crítica política al consenso acerca del modo «correcto» de abordar los años setenta y la dictadura en la Argentina.

Bibliografía citada

- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALCOBA, L. (2008): *La casa de los conejos*, Buenos Aires: Edhasa.
- AGUILAR, G. (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AGUILAR, G. (2015): *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ANDERMANN, J. (2015): *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Paidós.
- APREA, G. (2015): *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires: Manantial.
- ARENDT, H. (2012): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: Lumen.
- BADIOU, A. (2005): *El siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- BUCHBINDER, P. (2005): *Historia de las universidades argentinas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- CALVEIRO, P. (2005): *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires: Norma.
- CÁMARA, M. (2017): *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*, Buenos Aires: Librería.
- CARRI, R. (2001): *Isidro Velázquez. Formas prerevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires: Colihue.
- CASULLO, N. (2008): *Las cuestiones*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DALMARONI, M. (2004): «La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)» en Dalmaroni, M., *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Santiago de Chile: RIL editores.
- GAMERRO, C. (2015): *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- GILMAN, C. (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- HOBSBAWM, E. (1998): *Historia del Siglo XX*, Buenos Aires: Crítica.
- KOHAN, M. (2006): *Museo de la revolución*, Buenos Aires: Mondadori.
- KOHAN, M. (2004a): «La apariencia celebrada», *Punto de vista*, 78, 24-30.
- KOHAN, M. (2004b): «Una crítica en general y una película en particular», *Punto de vista*, 80, 47-48.
- LYOTARD, J-F. (1987): *La condición posmoderna. Informe sobre el saber [1979]*, Madrid: Cátedra.
- MACÓN, C. (2004): «Los rubios o del trauma como presencia», *Punto de vista*, 80, 44-47.
- NOUZEILLES, G. (2005): «Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's *Los rubios*», *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, 3, 263-278.
- PAIGE, J. (2005): «Memory and Mediation in *Los rubios*: a Contemporary Perspective of the Argentine Dictatorship», *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 3, 1, 29-40.
- PELLER, D. (2016): *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- PEREZ, M.E. (2012): *Diario de una princesa montonera*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- PIGLIA, R. (2005): *El último lector*, Barcelona: Anagrama.
- PUIG, M. (2002): *El beso de la mujer araña*, Edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi (coord.), Madrid: Colección Archivos.

- SLIPAK, D. (2015): *Las revistas montoneras. Cómo la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SALAS, H. (2005): «El consenso reverenciado», *El consenso reverenciado*, <elconsensoreverenciado.blogspot.com/>, [30/01/2018].
- SARLO, B. (2001): *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires: Ariel.
- SARLO, B. (2003): *La pasión y la excepción*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARLO, B. (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SOSA, C. (2014): *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood*, Woodbridge: Tamesis.
- SUASNÁBAR, C. (2004): *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)*, Buenos Aires: Flacso-Manantial.
- TERÁN, O. (1993): *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- VV. AA. (2004): *Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*, Buenos Aires: Norma.
- VV. AA. (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza.