

Ernesto Livon-Grosman*

⇒ **Memorias privadas, imágenes públicas. La primera persona en dos documentales argentinos recientes**

La repetición y el recuerdo tienen el mismo movimiento, pero en direcciones opuestas, porque lo que se recuerda ha sido: se repite hacia atrás, mientras que la repetición propiamente dicha se repite hacia adelante.

Søren Kierkegaard (*La repetición*)

Introducción

En este ensayo comparo dos documentales argentinos, *La televisión y yo* (2001) de Andrés Di Tella y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri.¹ Ambos proponen explorar la reconstrucción de una memoria de infancia. El primero parte de la premisa del deseo del director de trazar la historia de la televisión que no ha podido ver en los siete años durante los cuales sus padres estuvieron exiliados en Inglaterra a consecuencia de la dictadura militar que se extendió de 1966 a 1973. El segundo documental, *Los rubios*, busca reconstruir y examinar la vida personal y política de los padres de la directora, ambos militantes desaparecidos durante la última dictadura militar, que tuvo lugar entre 1976 y 1983, cuando la directora tenía tres años. Más importante que la preocupación en común por la reconstrucción de una memoria personal, que estas películas encuadran en períodos políticos precisos de la historia argentina, ambos marcados por gobiernos de facto, es el hecho de que comparten una estrategia narrativa, en la que las historias se narran en primera persona haciendo de la relación de esos directores con su propia búsqueda de identidad el verdadero protagonista de estos documentales. En ambos casos se exploran los límites del género documental y las posibilidades de utilizar elementos ficcionaliza-

* Ernesto Livon-Grosman es profesor asociado del Departamento de Lenguas Romances de Boston College. Sus publicaciones más recientes incluyen: *Geografías Imaginarias* (Beatriz Viterbo, 2003) y José Lezama Lima: *Selections* (University of California Press, 2005). *En este momento está terminando la edición de The Oxford Anthology of Latin American Poetry. Acaba de estrenar su primer largo documental: Cartoneros* (2006). Correo electrónico: livongro@bc.edu.

¹ Ambos directores tienen una extensa filmografía que incluye, en el caso de Andrés Di Tella, *Prohibido* (1997), *Montoneros, una historia* (1995) y más recientemente *Fotografías* (2007). Albertina Carri es la directora de *No quiero volver a casa* (2001), *Barbie también puede estar triste* (2003) y *Géminis* (2005), entre otras.

dos, la reconstrucción de un momento histórico en el que no se ha vivido en el caso de *La televisión y yo*, y en *Los rubios* la incorporación de una actriz que represente a la primera persona, para cuestionar cierta idea de verdad como un criterio documental disociado de lo subjetivo.

Aunque el énfasis de la primera persona está lejos de ser una novedad en el cine documental su recepción estuvo en gran parte condicionada por la tensión entre el uso de esa primera persona frente a la cámara narrando el intento mismo de hacer la película que estamos viendo, y el esfuerzo de reconstrucción que en ambos casos se presenta como una imposibilidad. Las críticas, en algunos casos polémicas, que rodearon en particular a *Los rubios* de Albertina Carri, se concentraron en su posición ideológica que no se identifica, ni elogia, ni justifica la postura política de los padres, ambos guerrilleros, que pasan a la clandestinidad junto con sus tres hijas, la menor de las cuales es Albertina. La tensión entre el protagonismo histórico de los padres y el protagonismo cinematográfico de la hija para algunos críticos resta importancia a la gravedad del tema de las desapariciones. Esa tensión generacional tampoco está ausente en el documental de Di Tella, cuyo padre decidió no asumir la dirección del complejo industrial familiar, lo cual lo haría responsable por la desintegración de uno de los proyectos industriales más grandes de la historia argentina. Estas notas se concentran en los detalles de algunas escenas, en particular en la manera en que los conflictos giran alrededor de la relación entre individuo y familia, relación que en ambos casos está pensada desde el pasado y en función de una reconstrucción de la memoria individual.

Propongo pensar en qué medida estas relaciones interpersonales están ancladas en un presente político y social. En síntesis, sugiero que la estrategia narrativa y su relación con el contenido son, en ambos documentales, un reflejo del momento en que fueron hechas, es decir de un presente que se sitúa aproximadamente entre fines de los años noventa y los primeros años de esta década. Es esta relación la que da una dimensión política a ambas películas y lo que permite pensarlas en lo que tienen en común, que no es únicamente el narrarse en primera persona sino también la manera en que la primera persona resignifica las diferentes historias políticas que se cuentan en estos documentales.

Siguiendo el modelo propuesto por estos films, ambos organizados en una serie de fragmentos contiguos, estas notas siguen una organización similar y están precedidas por una notación que indica el minuto de la escena que dio origen a mi comentario. Esto no sólo permite encontrar la secuencia o la imagen a la cual hago referencia sino que también es una forma de tratar estas referencias como citas que ahora estarían encuadradas por estas notas.

Sobre *La televisión y yo*: notas en una libreta de Andrés Di Tella

00:46:08 – La primera imagen de la película es enigmática: dos jóvenes en un departamento vacío abriendo una caja de cartón, de la que salen recortes de un periódico en ídich. Uno de ellos es el director de la película, el otro uno de sus entrevistados. La primera vez que se escucha una voz en *La televisión y yo* es la del director que dice: “Quería hacer una película sobre la televisión, todo lo que significa la televisión en la vida de una persona. Pero me salió otra cosa”. Estas notas de Di Tella son en parte sobre esas otras cosas que rondan la película pero que se dicen oblicuamente, como al pasar. La

película está dividida en ocho secciones, que nombran los temas del documental y le dan un orden claramente cronológico (“Mi primer recuerdo”, “Hijos de la televisión”, “La historia de una herencia”, “El imperio del éter”, “Dos personajes de la historia”, “Una pérdida importante”, “El último recuerdo”).

Uno de los temas principales de la película es sin duda el de la memoria y en este sentido es sumamente literaria, con imágenes que siempre quedan fuertemente significadas por los parlamentos que las acompañan.

01:54:04 – “Mi primer recuerdo de la televisión es de cuando tenía 7 años”. Las imágenes que siguen a esa declaración son las de *Telenoche informa*, uno de los noticieros más antiguos de la televisión argentina, una imagen desconcertante para acompañar el recuerdo de un niño de siete años. Aunque nunca se dice, la televisión del título es la de Argentina y no la televisión en un sentido universal. Y en particular la televisión que el director no pudo ver durante los siete años de exilio durante los cuales vivió fuera de la Argentina. Di Tella pudo haber hablado de la televisión en los otros países en los que vivió, pudo haber contrastado la televisión argentina con esas otras televisiones, pero el tema del documental no es realmente la historia de un medio sino lo que sucedió en la Argentina durante esos años y la relación entre la historia política del país y de su propia familia.

02:30:04 – El primer recuerdo de la televisión, que al enunciarse incluye imágenes de un gobierno de facto, es en realidad el recuerdo del golpe militar de Onganía (1966), que a su vez va a tener como consecuencia inmediata en la vida del director el exilio de sus padres. De esta manera y desde un primer momento, el documental propone una lógica que conecta lo público y lo privado.

03:28:03 – Una marca importante de aquí en más es esa primera persona del director/narrador que va a establecer un puente entre todo lo que se presente en la película y ese momento de la infancia. Esa reconstrucción del pasado siempre tiene lugar en un presente que lo permea todo, incluso la memoria de aquel pasado no tan remoto como inaccesible por ajeno. Todo el mecanismo hace pensar un poco en Oskar, el personaje de *El tambor de hojalata*, la novela de Günter Grass, en la cual el protagonista deja de crecer como una reacción al surgimiento del nazismo. El personaje de Di Tella no deja de crecer pero dice que el haber estado afuera del país truncó su identidad, o lo que él ahora entiende como una identidad basada sobre un recuerdo en común con los otros miembros de su generación, el de la televisión, y que él se propone recuperar en parte a partir del rodaje de la película. En cierto sentido, todo film ya es una especie de memoria, de documento, una mediación, y sin embargo uno se pregunta cómo el cine podría reconstruir aquello que nunca se tuvo.

04:24:04 – El narrador declara que ha perdido la mitad de la memoria colectiva de su generación, lo cual es sorprendente porque siete años no son la mitad de la memoria colectiva de ninguna generación, no al menos en términos lineales. Quizás esta declaración se entienda mejor si esa pérdida es medida no por el tiempo transcurrido durante su vida afuera del país sino por lo que aconteció en esos años. A primera vista parece una exageración, pero en realidad es un acierto porque logra reproducir el efecto infantil por el cual los niños miran al mundo con una óptica magnificada. *La televisión y yo* actúa como un lente que magnifica detalles, los aumenta hasta que ocupan toda la escena narrativa: la canción de un programa de la época, una decisión familiar, el descubrimiento de una revista de historieta de la época en la que el director no estaba en el país, todos estos

fragmentos, en sí mismos, desprovistos de una dimensión común quedan conectados por la historia social que los rodea.

09:59:06 – Los padres y los abuelos aparecen como figuras recurrentes del documental, son por definición personajes de la vida pública: el abogado del diablo, Jaime Yankelevich, el primero en establecer y desarrollar la televisión en Argentina, el mismo Torcuato Di Tella, el padre del director, y también su abuelo, el fundador de lo que llegara a ser el extenso conglomerado Siam Di Tella.² Lo interesante de esta constante es que los referentes con los que trata de reconstruir esos años de televisión aluden a un espacio público que es no tan privado como parecería sugerir el uso de la primera persona. El perfil público de estas figuras tiende a borrar su dimensión privada y deja una rara polarización generacional, donde lo privado estaría relegado a un presente en el cual ya no se podría esperar la reaparición de esas grandes figuras públicas.

11:13:09 – Haber perdido todos esos años de televisión es como haber perdido parte de su identidad, declara Di Tella: “como si no fuera del todo argentino y no perteneciera a mi generación”. De manera que el deseo por recuperar “esos años de televisión” es también el deseo por recuperar una identidad que es colectiva y no exclusivamente privada. De ahí que el intento de la primera persona por presentarse como el centro de la reflexión está por definición bloqueado. La individualidad de aquel que no fue parte de esa fracción de la historia no podrá nunca reconocerse en lo colectivo de los que sí lo fueron. Esto permite que Di Tella construya una suerte de observador externo que va a comentar con una libertad y un desdoblamiento propio de aquel que mira desde afuera.

13:39:05 – El momento del primer testimonio del padre es otra imposibilidad, una más en una serie de obstáculos. En esta instancia es Torcuato Di Tella quien recuerda con detalle las circunstancias del primer contacto con la televisión, pero también dice que no le importa, que la televisión nunca le interesó mucho. Es decir, recuerda los detalles, pero esos detalles no significan nada. La figura del padre en esta película, y más recientemente en *Fotografías* (2007)³, funcionaría como una autoridad negativa que confirma la dificultad del hijo en la búsqueda de una respuesta a las preguntas que la película irá formulando. ¿Qué mejor testigo que el padre para narrar los que los obligó a exiliarse? Esta confirmación de la imposibilidad y del obstáculo se va a volver a repetir entre el bisnieto de Jaime Yankelevich y su abuela, quien dice recordar muchas cosas, pero mirando a cámara declara que hay cosas que no dirá. Narrativamente es una estrategia exitosa para el desarrollo de la película, porque envía a su personaje principal al mundo exterior en busca de otros testimonios, abriendo por así decir un juego que de otra manera quedaría restringido exclusivamente al ámbito familiar.

² El complejo industrial SIAM (Sección Industrial de Amasadoras Mecánicas) fue fundado en 1911 por Torcuato Di Tella, abuelo del director del film. La empresa se desarrolló primero fabricando máquinas para amasar pan, y cuando YPF, la compañía estatal de petróleo, instaló estaciones de servicio, SIAM comenzó a fabricar surtidores de nafta. Después de la crisis financiera del año 29, SIAM reorientó la producción hacia la fabricación de electrodomésticos. En 1948, al fallecer el fundador de la empresa, ninguno de sus dos hijos, ni Torcuato ni Guido, aceptaron hacerse cargo de la empresa, y esto inició su declinación. En el presente queda una fracción mínima de la empresa, que ahora opera con sólo 200 obreros.

³ Si *La televisión y yo* está dedicada a reconstruir la rama paterna de la historia familiar, *Fotografías* hace algo similar con respecto al lado materno.

17:30:04 – Di Tella cuenta cómo se perdieron todos los archivos históricos de la televisión e incluye el clip de archivo más antiguo que se ha preservado y en el que se ve un fragmento de un noticiero con escenas del levantamiento militar del 11 de junio de 1956.⁴ Para ser un proyecto documental que hace un primer gesto autobiográfico, preocupado por lo privado, *La televisión y yo* presenta tantas referencias a golpes militares que es difícil no pensar que la intención es, cuando menos, crear una tensión entre lo personal y lo colectivo, aun cuando la mayoría de esas referencias aparezcan como *flashbacks*, en muchos casos fuera de contexto. Pero la más extraña de todas las referencias es la que no se nombra, la ausencia de referencias al golpe militar que afectó la vida adulta del director, entre 1976 y 1983. Es una decisión que ayuda a pensar que, desde esa primera persona, la historia del país se detiene en el momento mismo del golpe de 1966.⁵

Curiosamente, la mayoría de los entrevistados tampoco son identificados, como sucede entre otros con Brizuela Méndez, uno de los primeros locutores de la televisión argentina e ícono de esa primera época del medio, cuyo testimonio aparece sin ningún tipo de identificación. Esta decisión de no nombrar a los entrevistados inmediatamente hace pensar en el público al que estaría dirigida la película. ¿Está pensada para una generación en particular que reconocería las referencias y las personas tan pronto como son mencionadas? ¿Es una película más accesible para un público argentino? Aunque también sugiere cierta incomodidad con la idea misma de organizar la información y un gesto crítico con la noción de didactismo, tan asociada con el género documental.

19:04:05 – La historia de una herencia, que se presenta en la tercera sección, comienza anunciando el encuentro fortuito de una pista, la de los Yankelevich, la familia que fundara la televisión argentina. Pero las primeras imágenes de esta sección son las del casamiento de Andrés Di Tella, el director de la película. En un primer momento esto parece puramente aleatorio, ya que el ex novio de la fotógrafa del casamiento es el bisnieto de Yankelevich y el que va a intentar, también sin éxito, la reconstrucción de su propia historia familiar. Al repensarlo esta superposición estaría justificada primeramente por la idea misma de familia que permea toda la película, y en segundo lugar por el paralelismo entre las familias Di Tella y Yankelevich, uno de los ejes sobre los cuales se estructura *La televisión y yo*.

23:11:04 – Di Tella, voz en *off*, dice: “Las historias siempre se arman con cosas que no se pueden contar”. Es una buena descripción de lo que pasa en este documental, donde lo que se cuenta es, en gran parte, lo que no se dice. En parte porque se ha ido perdiendo el lenguaje con el cual se puede decir o contar una parte de la historia política, que implicaría un discurso político que el neoliberalismo de los años noventa ha vuelto cada vez más inaccesible. El mismo Di Tella, que había tratado de una manera frontal el problema

⁴ En 1956 se produjo un alzamiento militar en apoyo del peronismo. Vale la pena recordar que en 1955 había tenido lugar la llamada Revolución Libertadora, que derrocara por medio de un golpe militar al entonces presidente Juan Perón. La decisión de Di Tella de elegir este fragmento es fácilmente comprensible dado que es un hecho importante en la vida política de ese período; más llamativo es que no esté acompañado por ningún comentario.

⁵ Di Tella tiene una larga y prestigiosa carrera como documentalista, y entre sus trabajos hay varios dedicados a la dictadura militar que tuvo lugar entre 1976 y 1983. Aunque totalmente coherente desde el punto de vista de la narración, la ausencia de referencias a este golpe parece apoyar mi percepción de que el gesto de desapego es mucho más deliberado de lo que podría imaginarse a primera vista.

de la guerrilla como modelo de vida en *Montoneros, una historia* (1995), expone aquí, aunque sea difícil saber cuán deliberadamente, la despolitización de un momento histórico, que son los mismos años en que se realiza el rodaje de la película. En una entrevista publicada en la revista *El Amante*, en 2002, Di Tella comenta sobre su interés por la primera persona como una forma de redefinir la misión del género documental:

Hay una definición de “trauma” que escuché hace un tiempo y que me llamó la atención: es cuando se produce información que excede la capacidad de asimilación del individuo. Por ejemplo, un niño es testigo de algo que no alcanza a comprender ni intelectualmente ni sentimentalmente y que lo perturba porque no puede hacer nada al respecto. Creo que eso mismo es lo que nos está sucediendo con la lluvia informativa que nos cae encima todos los días por todos los medios. En ese sentido, como espectadores, estamos traumatizados. En ese contexto, creo que va a ser cada vez más necesario el documental que nos habla en primera persona, de persona a persona, recuperando los valores de la experiencia individual, la visión personal del mundo y el tono único de la conversación entre dos seres humanos. En la tormenta en que estamos, de pérdida de credibilidad del discurso político y de tantas pretendidas grandes verdades, esos valores me parecen una misión digna para el cine documental (Di Tella 2002).

Lo que hace tan interesante el comentario es la manera en que Di Tella contrapone la verdad subjetiva de lo individual a la “pérdida de credibilidad del discurso político y de tantas pretendidas grandes verdades”, porque lo que la película hace es una personalización de esas “grandes verdades”. Lo que parece preocuparle no es tanto lo personal como una posibilidad política sino lo político como una imposibilidad de lo personal.

25:19:09 – “La historia de Yankelevich, como la historia de mi abuelo, también es la historia de un proyecto de país que se perdió y estos aparatos [de televisión] son como sus ruinas”. La película hace explícito el paralelismo entre las familias Di Tella y Yankelevich, y no oculta que la comparación implica una resonancia social. Menos obvio es el gesto con el cual la narración señala en una dirección para remitir a otra totalmente diferente. Se habla de las consecuencias privadas de la pérdida de un imperio familiar para referirse a un problema político mucho más vasto que el de la novela familiar: el de la reciente desintegración social y política que tendría una de sus manifestaciones más espectaculares en la crisis de diciembre de 2001, ocurrida unos meses después de terminado el documental. Retrospectivamente, el documental de Di Tella puede leerse como una premonición sobre el presente reciente.

40:12:08 – Uno de los momentos más reveladores de la primera persona es cuando dice, no sin cierta irritación en la voz y contra las imágenes de una insurgencia civil: “En la Argentina no se puede hablar de nada sin hablar de política y hablar de política es hablar de Perón”. Para demostrarlo, a partir de esa afirmación, se habla extensamente de Perón, de sus dos primeras presidencias, de su relación con Yankelevich, del aparato de propaganda del peronismo que tanto dependió del acceso a los medios de comunicación, y también de la relación de la empresa Di Tella con el peronismo. Torcuato, su padre, le resta importancia a la relación, lo cual va a contrapelo de lo que se dice de los Yankelevich en general y de lo que sugiere el realizador cuando alude a la inevitabilidad de hablar sobre el peronismo. En este sentido, como en la relación con el proyecto industrial familiar, padre e hijo tienen posiciones casi antagónicas. La diferencia generacional se elabora en todo el documental como un dispositivo dramático, que se resuelve parcialmente en una de las tomas finales del documental.

54:49:25 – Una de las secuencias más interesantes, que tiene lugar en el segmento titulado “Una pérdida importante”, describe por boca de Torcuato la discontinuidad de la administración empresarial del proyecto industrial Di Tella: “[...] la decisión de hacerse cargo de una empresa con 10.000 empleados es una decisión política, es casi una decisión de Estado”. Es el momento en que, ya casi hacia el final del documental, se hace explícita la relación entre el manejo de la empresa y su relación a una política de Estado. El testimonio del padre sobre la disolución de la empresa, sobre sus dimensiones políticas, constituye el mejor y más logrado momento de una búsqueda por la fusión entre lo privado y lo público. Pero es el padre quien lo anuncia y no el hijo. A pesar de que el documental se plantea, al menos en un principio, como una búsqueda personal centrada en la figura del director, uno de los testimonios más clarificadores de lo que sucedió durante esos años, la disolución de una empresa familiar y sus repercusiones políticas, queda a cargo del padre. Más tarde, en el epílogo del documental, el hijo dirá que tal vez esta película no ha sido otra cosa que una excusa para poder hablar con el padre.

56:41:07 – En la última sección se habla estrictamente de la relación entre Perón y Yankelevich. En realidad se habla todo el tiempo de política pero de una manera diferente a como se había hablado hasta ahora en la mayoría de los documentales argentinos, que por lo general tienen un tono declarativo y didáctico, en ocasiones de tributo a una causa o un grupo. En *La televisión y yo* se habla de política como si le pasara a otro, con varios grados de separación entre quien observa y el que experimenta esa situación aún cuando sea la misma persona. Hay excepciones pero son pocas, como cuando el director dice con irritación: “En la Argentina no se puede hablar de nada sin hablar de política”. El resto del tiempo hay una distancia o un desapego, que también se puede encontrar en novelas que marcaron el período, como *El dock* (1993) de Matilde Sánchez y más recientemente *La villa* (2001) de César Aira, y por supuesto en el cine de ficción que marcó las producciones del nuevo cine argentino, como es el caso de las películas de Martín Retjman y en particular las de Raúl Perrone. En este caso particular se trataría de una estrategia que evita tomar partido a la vez que superpone un pasado colectivo y un presente individual. O las ruinas del pasado, como sugiere el mismo Di Tella, sobre las ausencias del presente.

59:31:07 – “Sebastián [el bisnieto de Yankelevich] es como un naufrago de la historia; en eso es igual a mí. Hechizados por el pasado, por lo que se perdió. Medio patéticos”. Es una buena caracterización de los dos personajes. No estoy seguro si patéticos es la palabra más adecuada sino más bien desahuciados, como si se preguntaran: “¿dónde entro yo en esta historia?” al quedar infantilizados en un relato familiar que no pueden terminar de contar o recordar y que ambos asocian con una historia del país, que como adultos les niega un lugar en la esfera pública. Torcuato rechazó la posibilidad de hacerse cargo de la empresa pero en última instancia pudo tomar esa decisión; la generación siguiente, la que crece entre una continuidad de golpes militares, nunca llega a conocer esa posibilidad de decidir, y parece experimentar la vida pública como algo que ya ha sido definido.

01:04:44:24 – “Ya no existen personajes como Yankelevich o como mi abuelo. Tampoco existe el sueño de un país industrial que los hacía posible”. Hay cierto tono nostálgico respecto de un pasado reciente, que se asocia con bonanza colectiva y familiar. Después de todo, el abuelo del director es aquel que fundara la empresa que desaparece con la generación siguiente. En este momento en que se superponen la mirada que escudriña

la empresa familiar con distancia y desapego y el gesto melancólico por la pérdida de algo que se supo propio, el documental vuelve sobre la esfera privada.

01:09:49:03 – Hacia el final, el documental hace reaparecer a través de material de archivo la imagen del general Onganía en un gesto circular que nos devuelve al inicio de la película. Es decir, lo que se perdió no es la posibilidad de reconstruir siete años de la historia de la televisión, sino la posibilidad de un mundo que prometía ser mucho mejor y sólo fue cada vez peor, con cada dictadura, con cada nuevo gobierno, que tenía la posibilidad de retomar o salvar ese modelo de progreso que la película sugiere acertadamente que ya no es posible. Las últimas palabras del documental son: “Lo que se perdió se perdió”, que puede leerse como otra anticipación del desastre financiero que tendría lugar a fines de 2001. A pesar del aparente énfasis autobiográfico *La televisión y yo* invita a una lectura política que no queda excluida por la primera persona, sino que es en cierto sentido enfatizada por ella. La primera persona es la mejor figura narrativa para contar el proceso político y cultural, que caracteriza la década de los años noventa. Es posible argumentar que una de las consecuencias más visibles del neoliberalismo político y económico que caracterizó esa época es la reducción de todos los modelos políticos tradicionales y buena parte de los modos de organización colectiva. Uno pensaría que lo único que ha quedado es una recuperación de lo individual. En una de las últimas tomas de la planta Di Tella que se muestran en la película, la cámara gira una y otra vez alrededor del padre y el hijo, ambos parados, en silencio. Torcuato elabora sobre la pérdida de la empresa familiar como una consecuencia de su abandono, “es como un hijo abandonado”. El hijo se mantiene en silencio, pero el movimiento de la cámara los envuelve a los dos. Al verlos así, con la mirada hacia un espacio vacío de la planta familiar, ahora inactiva, uno se pregunta si el duelo del padre por ese emporio industrial desaparecido no es menos trágico que el silencio del hijo que ha quedado en una posición de despojo, que de últimas no dependió de su decisión. Y a pesar de este estado de desapego, el documental dice con gran eficacia que las pérdidas sufridas son responsabilidad de una generación y que la mejor actitud posible es una suerte de escepticismo. El aspecto “mudo” de ese distanciamiento estaría cifrado en el no decir, al menos frontalmente, cómo esa actitud es reflejo del período político que siguió a la última dictadura y que durante la década de los años noventa devaluara los discursos políticos partidarios, y vaciara la esfera pública de una presencia crítica.

Sobre *Los rubios* de Albertina Carri

01:14:04 – La primera toma de *Los rubios* muestra un set de *playmobil*, muñequitos diminutos animados con una técnica simple. La animación es tan simple como el dispositivo de distanciamiento que busca y logra conseguir. El principio parece un juego y en la banda de sonido, la voz de una de las integrantes de filmación consulta sobre el encuadre del campo donde también se escucha la voz de Albertina Carri hablándole a Analía Couceiro, su *alter ego* en la película, dándole instrucciones sobre cómo montar a caballo mientras la imagen sigue concentrada en los *playmobils*. Esas son las escenas que enmarcan esta película: las referencias a la niñez y un constante juego de sombras, que casi siempre es oblicuo al referente. Todo el esfuerzo, formal y de contenido, de este documental, va a estar centrado en construir la imposibilidad de la representación de ciertos

temas. Todo lo que vemos está siempre desplazado en el tiempo o en el espacio. Por ejemplo, en el uso de un personaje, el de la directora “representada” por Couceiro, que no actúa como directora de la película, filmando o dirigiendo, sino en el rol de Carri, la hija de padres desaparecidos por la dictadura militar argentina.

02:39:07 – El segundo bloque, que se alterna con los últimos créditos de la película, es el de Couceiro leyendo de un libro (*Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*⁶) de Roberto Carri, el padre de la directora. La cita es una de las estrategias que Carri usa para lograr un distanciamiento doble: la actriz que hace de Carri leyendo el libro del padre de Carri. La cita habla de que la “voluntad individual” desaparece en el “torrente” de las masas. Lo que la película trata de hacer es recuperar esa voluntad individual, hacerla reaparecer *vis-à-vis* la reconstrucción de la desaparición política de sus padres y así recuperar lo individual frente a lo colectivo. No lo plantea como un drama exclusivamente personal o familiar sino en diálogo con las circunstancias históricas en las que se producen esas desapariciones. Ésta sería la escena en la que habría un claro momento de diferenciación, o incluso de crítica, respecto de la posición política de los padres. No porque esa crítica se haga siempre explícita sino porque en el contexto creado por la película, la insistencia por partida doble de la primera persona da como resultado la oposición entre el colectivismo político de los padres y la individualización artística de la hija.

11:38:08 – Analía Couceiro, siempre en el papel de Albertina Carri, visita a una amiga de los padres y recoge testimonios que tienden a mostrar aspectos personales de los padres, su carácter, sus hábitos domésticos, y esto sucede, al menos parcialmente, en *off* o en la pantalla de un televisor en la esquina superior derecha de un encuadre que tiene a Couceiro en el centro de la imagen. Ese sistema de citas mediadas por las pantallas de los monitores, y con un primer plano de Couceiro, permite por una parte que el carácter mediado de la cita quede metonímicamente resaltado por la imagen de una Couceiro central, metonímicamente porque Couceiro es ella misma una suerte de cita. Por otra parte evita una emotividad que ya es un denominador común de casi todas las películas que tratan el tema de los desaparecidos, y esto es en sí mismo un gesto de originalidad. Esta falta de sentimentalidad, paradójicamente, hace que la película de Carri sea políticamente más efectiva, porque al evitar el primer plano de la emoción y el dolor psicológico de quienes desaparecieron y sobrevivieron o de los hijos de los desaparecidos, el espectador tiene la posibilidad de una distancia crítica respecto de lo que se dice y hasta cierto punto también de cómo se dice.

⁶ La complejidad del fragmento que lee va más allá de la simple referencia a un texto del padre. Martín Kohan (2004a) señala inteligentemente que la cita que se lee del libro no es del padre de Albertina, sino un epígrafe, otra cita, que Roberto Carri extrae de *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, de Juan Díaz del Moral. La multiplicidad de ecos no se detiene allí porque el libro, la biografía de Isidro Velázquez (1928-1967), está dedicado a narrar la vida de unos de los bandidos más famosos del Chaco: una figura que reivindica un individualismo que instantáneamente remite a la postura de la directora de la película, un gesto de cajas chinas donde una cita encierra otra y ésta a su vez otra. Algo similar sucederá más tarde en la serie que refiere al matadero. Gabriela Nouzeilles (2005) parece apuntar en esta dirección en su comentario de la misma cita, pero lo hace para enfatizar el carácter “herético” de la lectura de Carri. En el contexto de estas notas me interesa señalar la carga política de la cita, o sea el individualismo anarquista de Velázquez, como una referencia más ajustada a la perspectiva política desde la cual se hace la película.

11:47:04 – “Exponer a la memoria en su propio mecanismo al omitir al que recuerda” propone un cartel sostenido por Couceiro. Es una idea curiosa, siendo la memoria un esforzado ejercicio de construcción, ¿cómo podríamos dejar afuera a aquel que reconstruye o crea el pasado? Por otra parte ¿si se lograra omitir al que recuerda seguiría siendo memoria? En ese sentido Carri, no sólo no deja afuera al que recuerda, sino que se multiplica en la pantalla como para confirmar ese esfuerzo que es componer una memoria con datos que no son propios. La estrategia narrativa de *Los rubios* logra hacer evidente que en la película, mucho más que en un texto escrito, la primera persona está lejos de ser un objeto transparente a través del cual podemos ver la realidad del otro lado de ese yo. Carri muestra esto no omitiendo sino multiplicando y hasta cierto punto reafirmando esas personas: la directora, la mujer que recuerda haber sido niña, la hermana, la que enseña a otra persona a andar a caballo, etc.

16:21:06 – Descripción del campo de concentración conocido como “Sheraton”. *Traveling*, desde un taxi, de la comisaría en donde estaba el campo de concentración. Ésta es una escena que a diferencia del resto de la película es visualmente agitada. Se muestran, muy rápidamente, lo que fueron las celdas del campo de concentración, de un modo casi subrepticio, que queda indicado por la posición de la cámara y el hecho de que nunca se exponen las caras de los policías trabajando en la comisaría donde funcionaba el centro de detención. Ese cuidado por no mostrar las caras de los que ahora trabajan en la comisaría, sumado a una serie de tomas de las pistolas de los policías indica cierta persistencia de aquel sistema de terror, treinta años después de que la junta militar que creara ese centro de detención fuera destituida. Esta escena se extiende, o se completa, cuando hacia el final de la película (01:08:47:07) el documental muestra el interior del centro de detención.

17:12:04 – Se pasa al blanco y negro por segunda vez para mostrar a Carri y Couceiro en un mismo cuadro, hablando del título en particular y de la producción de la película en general. Las transiciones del blanco y negro al color son la indicación de una transición de la realidad de la filmación a la realidad misma de la película, la diferencia entre lo diegético y lo no diegético. Es una estrategia consciente de sí misma, después de todo en este momento de la historia del cine hay pocos efectos más nostálgicos y autorreferenciales que la invocación del blanco y negro para sugerir un efecto de realidad.

22:17:29 – La película puede dividirse en módulos formales, que estarían definidos por situaciones más visuales que verbales: el campo de la infancia donde se cría Albertina, alejada de la ciudad donde desaparecieron los padres, de hecho el campo abre y cierra la película; los muñequitos *playmobil*, que permiten reconstruir visualmente los sucesos de la infancia que ella misma no recuerda; las entrevistas con los amigos y compañeros de militancia de los padres de Carri, en muchos casos mostradas como grabaciones en monitores; el color de las escenas en las que Couceiro hace el papel de Carri y que también incluye la exposición del rodaje de la película y el blanco y negro, la historia presente “más acá” de la representación cinematográfica de la película como si hubiera algo fuera de la película. Esto último es evidente en la doble secuencia en la que el médico forense toma una muestra de sangre supuestamente para determinar el parentesco con los restos de desaparecidos. La primera vez vemos en color a Couceiro como la que da la muestra de sangre, e inmediatamente después se repite la escena con Carri haciendo lo mismo pero en blanco y negro. Una vez más, el carácter indécico del blanco y negro, que estaría subrayando el carácter de realidad, es un gesto que trata de recuperar el aspecto más tradi-

cional de lo documental en la película, pero lo hace con una desconfianza que siempre aparece en paréntesis por medio de sus momentos de ficcionalización. Como si la mejor manera de tratar el tema no fuera su reactuación sino su yuxtaposición. La de Carri es una expresividad que requiere múltiples recursos formales, imposible de saciarse en una única estrategia, reafirmando la idea de que somos uno y muchos a la vez.

26:25:14 – Quizás la escena más notable de la serie en blanco y negro sea la que tiene lugar cerca de la primera media hora de la película. En el momento en que Couceiro, presumiblemente en el papel de Carri, recibe y lee un fax del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Visuales (INCAA), en el que el instituto decide “no expedirse” en favor de apoyo económico para *Los rubios*. Couceiro lee el fax, en color, con unos anteojos que se parecen notablemente a los de la misma Carri. La lectura del fax es uno de los momentos más autorreferenciales de una película que insiste en mostrar los mecanismos de la filmación. Es una escena llamativa porque la decisión del INCAA de no apoyar la película se fundamenta en la “necesidad de un mayor rigor documental”.

Fin de la escena en color y transición al blanco y negro. El equipo de producción ofrece una explicación probable de las motivaciones que llevaron al rechazo: una diferencia generacional entre los que ahora están administrando los fondos que permiten producir películas en la Argentina. La discusión sugiere que probablemente sean parte de la generación de los padres de Carri y que por lo tanto esperan una representación más heroica que la que ofrece el guión. El problema de esta estrategia es que en lugar de presentar el problema en términos de diferencias políticas se propone como una diferencia generacional: viejos vs. jóvenes (el conflicto generacional ya fue un factor importante para la generación de Roberto Carri). En la generación de Albertina el esquema se revierte: los “viejos” representarían cierta línea dura y los jóvenes estarían “distanciados” de la política. Es aquí donde mejor se ve cómo lo que se dice está fuertemente condicionado por el lugar generacional desde el cual se organiza *Los rubios*. Es un momento de declaración de principios, y el argumento último parece ser: lo que queremos es no estar sometidos a ese ‘torrente’ del que se habla en la cita del padre de Carri en un gesto que quiere recobrar la postura individualista y anárquica de aquel Isidro Velázquez del que se ocupa, y que Albertina le hace leer a su *alter ego*.

La escena en la que se discute el fax enviado por el INCAA es un gesto crítico puesto en duda por la misma película cuando en los créditos se anuncia que una de las tres instituciones que brindaron apoyo para la realización de la película es justamente el INCAA. Es un momento fallido en el que se plantea un dato de la realidad, el fax, los nombres de los firmantes, el INCAA como un organismo que niega su apoyo para la producción de la película al que le seguirá un momento que lo desmienta: el de los créditos. Y quedamos sin saber cuál era la diferencia entre el guión original y el que se concretó en la producción. ¿Cambiaron la película? ¿El INCAA revisó su posición? Una de las objeciones que el Instituto Nacional de Cinematografía le hace en ese fax al guión es la falta de entrevistas con los compañeros de militancia de los padres, y sin embargo la película hace una cuidadosa inclusión de esas entrevistas. La relación entre la discusión y el reconocimiento al INCAA por su ayuda es uno de los momentos más desconcertantes de la película de Carri, una que abre interrogantes sobre el objetivo documental de mostrar esa conversación entre los miembros del equipo de producción. ¿O es deliberado, y esa contradicción está allí para demostrar la imposibilidad de hacer un documental objetivo?

29:37:05 – En un monólogo en el que Carri, a través de Couceiro, enuncia los límites de la identidad hace una referencia a los padres que a pesar de ser los orígenes de esa identidad “se han perdido en la bruma de la memoria”. Y sin embargo, es una película que propone un modelo de identidad que depende del pasado más que del presente, de la historia de los progenitores más que de la propia, y ayuda a construir la figura según la cual el que no tiene padres no tendría identidad. Por otra parte, este documental parece sugerir que la identidad la da la pertenencia a un grupo, lo cual es, a la vez, coyuntural y posible de elegir. En este caso la identidad viene dada por el equipo de filmación más que por la posible pertenencia a una organización de hijos de desaparecidos. En *Los rubios* esta oscilación pareciera resolverse en el triunfo de la voluntad por sobre el destino. Este gesto queda resignificado en la película porque sería la estrategia con la cual Carri recupera una idea de familia que queda liberada de las ataduras biológicas: ese equipo de filmación sería su nueva familia, y a la vez se reafirma una vez más cierta voluntad individual.

44:32:04 – Los esfuerzos por mediatizar cualquier testimonio que pueda llevar la película al plano de un documental tradicional, político, testimonial, son extraordinarios, y en algunos casos muy creativos. El de los *playmobils* es uno de ellos; otro, no recurrente, tiene lugar cerca de la mitad de la película durante una de las entrevistas más interesantes por ser el testimonio más cercano al momento del secuestro. Al iniciarse la entrevista la película intercala una pantalla con un texto de Olga Orozco (1995), que reflexiona sobre la identidad:

no creo que mi familia sepa nada
y lo más probable es que seas hija de tus padres
yo también creí ser hijo del rey Salomón
de Rasputín
de Mata Hari
y nada
ya lo ves
resultó que soy hijo de mis padres.

La cita del poema de Orozco se superpone a uno de los testimonios más directos de la película: el de la vecina de la casa lindera de los padres de Albertina, uno de los lugares por donde los militares entran el día en que se los secuestra. Es significativo que Carri eligiera el poema de Orozco, una de las poetas experimentales argentinas que con más frecuencia escribe sobre la niñez y la memoria. La elección del texto y la autora es un hallazgo, pero no lo es menos que la superposición misma. Una suerte de cadáver exquisito que asocia en una misma secuencia la sobredeterminación de la elección del texto de Orozco y la arbitrariedad del relato de la vecina. El carácter experimental de este recurso no es después de todo sorprendente. Michael Renov (2004) señala cómo el documental, desde sus comienzos, ha estado ligado a la experimentación. *Los rubios* hace múltiples guiños a esta tradición, desde sus múltiples esfuerzos por mostrar la materialidad del proceso de filmación, pasando por la duplicación del personaje principal hasta su técnica de *collage* que hace surgir el significado por contrastes arbitrarios, como es el caso en esta secuencia.

55:15:05 – Toma de unas pelucas rubias, precedida por una secuencia en la que se muestra el ganado en el campo. Aquí la película propone la serie: ganado, pelucas, gana-

do, carteles con una cita de Hardindeguy, uno de los generales directamente involucrados en la estrategia de represión y terror responsable por la desaparición de miles de personas. La serie establece una relación metonímica entre las vacas y la amenaza de Hardindeguy, y de una manera más remota también sugiere una conexión con otra secuencia de la película, en la que se habla de unas fotos de vacas tomadas por una sobreviviente de un campo de detención argentino. Aún más lejana sería la conexión con la secuencia del matadero en *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, en el que se muestra un matadero de vacas en el momento mismo del sacrificio mientras se acompaña estas imágenes con un arreglo musical jazzístico. Y, claro está, la referencia última sería la que nos remite a “El matadero” de Esteban Echeverría, cuento que se considera fundante de la literatura argentina. En el caso de la película de Carri se superpone la imagen de las vacas con la siguiente cita:

“primero mataremos a los subversivos”
 “luego a sus colaboradores”
 “luego a sus simpatizantes”
 “luego a quienes permanezcan indiferentes”
 “y por último mataremos a los indecisos”.

Al terminar la cita, y siempre con la imagen del campo, aparece una serie de *close-ups* fijos de Couceiro, que se alternan con tomas igualmente fijas de ganado entrando en la manga que los llevaría a un corral. La primera interpretación es la de un *flashback* que remite a la infancia del personaje, a sus recuerdos de esa misma estancia, a la idea de los animales sacrificados como una referencia explícita a la muerte de sus padres, y también a la idea del torrente de la masa en la cita del libro sobre Isidro Velázquez. La ida y vuelta entre el ganado y la actriz, ahora en el lugar de la infancia, precedidas por la cita de Hardindeguy, crea una unidad que resume buena parte de la película en unos pocos segundos.

01:08:47:07 – La visita al “Sheraton”, el campo de detención y tortura por el que pasaron los padres de Carri, completa la primera mención cuando sólo se mostraron los exteriores del centro de detención. Al principio, la escena es sumamente sincopada, y la cámara no se detiene en casi nada, como si la agitación de la visita a ese lugar terrible desestabilizara la imagen misma. Es una escena que tiene un ritmo diferente al resto de la película y parece seguir el entrecortado tan característico de los videos de MTV. Hacia el final de la secuencia las tomas se extienden un poco, pero no mucho, como si hubiera un cierto pudor o incomodidad de establecer una conexión entre lo que se ha dicho hasta ahora y ese momento. Es después de todo el último lugar en el que estuvieron los padres, donde sobrevivieron la tortura, y probablemente el último lugar donde se los vio con vida. Sin embargo, Carri decide mostrar el centro de detención casi sin comentarios. Una vez más lo que no se dice se filtra entre los silencios con una fuerza mucho mayor que la de la enunciación directa.

01:09:42:07 – De aquí en más la película se dilata como en un sueño. Couceiro vuelve al barrio en el que desaparecieron los padres de Carri, pero esta vez camina por las calles desiertas, su cabeza cubierta con una peluca rubia. Se sienta en una plaza, invade cierta idea de deriva, de la protagonista en particular y de la película en general.

01:14:35:05 – La deriva se extiende en la minuciosidad del ensayo de un monólogo, primero en blanco y negro con Carri como la directora, que después de varios intentos

acepta una de las posibilidades. Es aquí donde la película cambia a la versión “definitiva” de esos ensayos que muestran, en color, a Couceiro haciendo de Carri. Es el momento en que se presiente, o se preanuncia, el final.

01:16:30:04 – Los últimos minutos de la película están dedicados a mostrar al equipo de filmación, amaneciendo en el campo, en lo que sería el regreso a lo que habíamos visto al comienzo de la película. Pero esta vez se los ve preparándose para la toma final, probándose las pelucas rubias, que los hará rubios más reales que los imaginados por los vecinos de los padres de Carri. Aunque al mostrar el dispositivo que los hace rubios una vez se pone en cuestión la relación entre lo que se dice y lo que se ve: una toma de las espaldas del equipo de producción, al amanecer caminando hacia el horizonte, con la música de fondo de Charly García (“Influencia”, 2002). Más importante aún es la “coda” que le sigue a los créditos, en la que se ve a Couceiro a caballo después de haber cumplido con el aprendizaje que se iniciara en las primeras escenas de la película, que cierra un ciclo visual y metafórico.

A modo de conclusión

Son varios los temas que estos dos documentales mantienen en tensión y no siempre en los mismos términos con los cuales los registró la crítica, en particular la dedicada a *Los rubios*. En ambos casos, la noción misma de llevar a cabo un documental en primera persona generó una reacción desproporcionada.⁷ El mismo Di Tella, en “El documental y yo”, hace una defensa de la estrategia y traza la genealogía del gesto autobiográfico en el género documental. Lejos de ser un gesto narcisista, especialmente a varios años de sus estrenos, la narrativa autobiográfica me resulta menos desafiante que lo que se logra decir gracias a esa primera persona.

Ambas películas pueden leerse como una reflexión sobre los años noventa y el impacto del neoliberalismo, que alcanzó uno de sus momentos más disfuncionales en la crisis de diciembre del 2001. En este sentido ambas son a mi manera de ver documentales fuertemente políticos. Complementariamente a lo que propone Gonzalo Aguilar (2006), para quien la película de Carri sería política porque en última instancia es en lo público una crítica del modelo adoptado por la generación de los padres y en lo privado un gesto igualmente político al cerrar un duelo y evitar la glorificación de la generación anterior, me gustaría extender su comentario para sugerir que las películas de Carri y de Di Tella se ocupan de la esfera pública porque exponen, creo que deliberadamente, la inaccesibilidad a un discurso político en la última década del siglo XX. El gesto de señalar esta ausencia sería el único gesto crítico posible después de que varias décadas de

⁷ Las críticas dedicadas a estos documentales son muchas y en cierto sentido complementarias. En el caso de Di Tella es importante ver “El documental y yo” del mismo Di Tella, que fuera reeditado por Firbas y Meira Monteiro (2006). En el caso de la película de Albertina Carri, la lista de artículos es muy variada. En función de este trabajo, el capítulo dedicado a *Los rubios* que Gonzalo Aguilar escribió como parte de su libro *Otros Mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006) es útil para colocar este documental en el extendido panorama de la producción cinematográfica nacional reciente. El artículo que Martín Kohan (2004a) publicara en el número 78 de la revista *Punto de Vista* tuvo en su momento un efecto polarizador, que dio forma a una discusión pública de la película de Carri.

neoliberalismo lograron borrar prácticas políticas que junto con otros fenómenos sociales fueron referencias obligadas en los años de militancia de los padres de Carri, y que ahora ya no existen, o al menos no existen con el mismo rol protagónico que tuvieron antes: los sindicatos, los partidos políticos, los movimientos estudiantiles, e incluso las fuerzas armadas. Este vacío es lo que probablemente provoca los reparos de Martín Kohan (2004a) a *Los rubios* al entender esta aparente ausencia de un discurso político como una concesión. Pero si se lee este gesto como un registro de época, la película gana, a mi entender, una nueva dimensión política.

Ambos directores han manifestado claramente que están conscientes de que la diferencia generacional es en sus casos también una diferencia de postura ideológica y de proyecto político. La declaración de Albertina Carri a la revista *El Amante* es explícita:

La generación de mis padres fue una generación extremadamente intensa. Creo que después de esa intensidad nos quedamos como tecleando, esa es la sensación de vacío. No hablo de la muerte de las ideas ni de esas cosas postmodernas, pero el mundo se convirtió en una cosa distinta. Antes era una sinfonía... la gente en la calle, lo popular tenía otro sentido. Ahora es un mundo más individual, donde todo es particular y privado. Y también la película recorre ese camino de lo privado a lo público, que es a la inversa de lo que pasa en esas películas, que en general van de lo público a lo privado (Carri en Brega/Campero/Porta Fouz 2003: 5).

En Carri ese quedar “tecleando” donde “todo es particular y privado”, en Di Tella es la aceptación de que “lo que se perdió se perdió”. Pero este gesto es doble porque dice no poder decir a la vez que muestra –en el material del archivo tanto como en la visita al campo de concentración– una constante preocupación por un pasado histórico y por su relación con el presente. La propuesta de Di Tella incluye también una defensa explícita respecto del documental en primera persona. Di Tella inicia su artículo presentando una cita de Gombrowicz; después de contar un chiste de rabinos que refiere al uso de la primera persona dice:

En 1953 Witold Gombrowicz empieza su diario, escrito para ser publicado en una revista polaca de París mientras él vivía en Argentina, con una respuesta anticipada a la misma pregunta de los rabinos. En su primera entrada, correspondiente al lunes anota simplemente: “Yo”. Y sigue así: Martes: “Yo”. Miércoles: “Yo”. Jueves: “Yo”. Recién el viernes pasa a otro tema (Di Tella 2006: 153).

Las circunstancias que rodean el texto citado por Di Tella son significativas. Gombrowicz inicia su diario en la Argentina, donde ha quedado varado durante una visita que coincide con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, en un momento en que aún no hablaba castellano. Es interesante que Di Tella elija como ejemplo de la primera persona el de un intelectual que ha quedado aislado por una guerra y sin una lengua en común con la gente con la que vive. Esta analogía, en la cual separados de sus lugares de origen, incomunicados por la ausencia de un idioma y una historia generacional en común, ambos recurren a la primera persona como forma de expresión es también el reflejo de un estado en el que el mundo social es percibido como inaccesible, como dice Carri: “un mundo más individual, donde todo es particular y privado”. Tal como sucede en la referencia a Gombrowicz, la película de Di Tella traza un paralelo no sólo entre la situación del escritor polaco y la propia, sino que a través de todo su desarrollo conecta una situa-

ción de infancia con el presente: el mismo extrañamiento que se originaría en los siete años en el exterior como consecuencia del exilio de sus padres se transforma en una marca de su condición de adulto durante la década de los años noventa.

Pero hay otro esfuerzo que estas dos películas tienen en común: el gesto de reconciliación que hace posible reconstruir la historia familiar, no importa cuán distante e inaccesible sea. Di Tella lo dice hacia el final de la película: quizás lo que quería era poder hablar con su padre. Ambos eligen hacer aquello que la generación de sus padres no parece haber logrado: restablecer una unidad familiar. De una manera muy efectiva, el tema musical de Charly García que acompaña los créditos de *Los rubios*, sintetiza este esfuerzo para ambas películas:

Si yo fuera otro ser
no lo podría entender
pero es muy difícil ver
si algo controla mi ser.
Puedo ver: y sentir y decir
mi vida dormir;
será por tu influencia.
¡Esta extraña influencia! (García 2002).

Y ambos gestos, el de la crítica política que dice no poder decir tanto como el de la reunión familiar, son complementarios porque son gestos que establecen de una manera particular y por momentos silenciosa un diálogo entre dos generaciones y dos momentos políticos muy diferentes. Y como sucede en la cita de Kierkegaard que precede estas notas, esa influencia es en estas películas una forma de repetición, como la memoria es una forma de repetición que tiene lugar en un futuro que es el presente de quienes vemos estos documentales.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006): *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2004): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- (2007): “En la patria del documental”. En: *Confines*, pp. 131-139.
- Brega, Nazareno/Campero, Agustín/Porta Fouz, Javier (2003): “Entrevista a Albertina Carri: Identidad”. En: *El Amante*, 138, pp. 5-9.
- Di Tella, Andrés (2002): “Cuestionario Andrés Di Tella”. En: <<http://www.elamante.com/nota/1/1759.shtml>> (octubre 2007).
- (2006): “El documental y yo”. En Firbas/Meira Monteiro, pp. 153-164.
- Firbas, Paul/Meira Monteiro, Pedro (eds.) (2006): *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal: conversación en Princeton*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, Charly (2002): *Influencia*. Buenos Aires: EMI Odeon.
- Kohan, Martín (2004a): “La apariencia celebrada”. En: *Punto de vista*, 78, pp. 24-30.
- (2004b): “Una crítica en general y una película en particular”. En: *Punto de vista*, 80, pp. 47-48.
- Kruger, Clara (2003): “Andrés Di Tella”. En: Paranaquá, Paulo Antonio (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 261-266.

- Nouzeilles, Gabriela (2005): "Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*". En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14, 3, pp. 263-278.
- Orozco, Olga (1995). *También la luz es un abismo*. Buenos Aires: Emecé.
- Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.