

La ficción de la memoria. Un testimonio sobre la ausencia

Armando Kletnicki*

“Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellmann, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos trasmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad.” (Saer, 1997:9)

“[...] no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.” (Saer, 1997:11-12)

“[...] la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. [...] esa es] la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. [...] La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso.” (Saer, 1997:12-13)

Albertina Carri es cineasta y es, con todo el peso que tal nominación conlleva, hija de desaparecidos. Su película *Los rubios* no es la primera –y seguramente tampoco será la última– en intentar, aproximando ambas condiciones, dibujar en la pantalla cinematográfica una versión de lo ocurrido durante la última dictadura militar en Argentina.

En algunos de esos filmes la decisión de servirse de la aparente fidelidad de múltiples memorias superpuestas y entrelazadas, parece sostener que la sumatoria de relatos es capaz de constituir un todo que, aunque inacabado, represente con suficiente fidelidad lo sucedido. Resaltan, en esa dirección, su irrevocable fe en la objetividad del cine documental, como rescate de una realidad que suponen objetiva y de la verdad transmisible de unos hechos que son, a su vez, posibles de transmitir.

* Licenciado en Psicología (UBA), integrante del Servicio de Adultos y coordinador del Comité de Ética Hospitalaria del Centro de Salud Mental N° 3 "Dr. Arturo Ameghino" (GCBA.); docente de la Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos I de la Facultad de Psicología (UBA) e investigador del Programa de la Universidad de Buenos Aires para la Ciencia y la Tecnología (UBACyT). E-mail: akletnicki@yahoo.com.ar

Sin embargo, éstas serán nuestras primeras preguntas, cabe interrogar aquí qué significa contar una historia y qué es lo que hacemos cuando intentamos abordar los acontecimientos del pasado.

¿Se tratará de *rearmar* articuladamente un conjunto de piezas existentes, que van recobrándose de las memorias colectivas e individuales, hasta obtener la figura completa? ¿O será *armar* un rompecabezas del que carecemos de casi todo dato, ya que ignoramos el tipo y el número de piezas que lo componen, su forma parcial y total, la traza de sus encastrés, sus colores?

La directora se sustrae de buscar una respuesta puntual a estas preguntas, por lo que su filme se dirigirá inicialmente a un lugar diferente: *Los rubios* admite leerse como un intento – logrado y simultáneamente fallido– de crear una versión sobre quiénes han sido sus padres, pero justamente a condición de demostrar en el mismo movimiento de construcción de la memoria que se trata de una operación imposible.

Perdida la finalidad de una reconstrucción formal y dejando *ausentes a los ausentes*², la realizadora se dirige a otro objetivo, aquel al que asistimos mientras el filme progresa: la aparición de un sujeto que se constituye a partir de las marcas que esas ausencias le han dejado.

La historia de *Los rubios* no será entonces esencialmente la de la desaparición de unos padres, sino la de la travesía subjetiva de una hija, su propia fundación como sujeto a partir de esas desapariciones.

Si el afán documentalista se nutre de frases como conocer la verdad o transmitir con imparcialidad lo sucedido, la propuesta de Carri de sumergirnos en su viaje personal diluye la frontera entre el documental y la ficción. El filme, hay que decirlo desde el comienzo, no es un intento de hacernos conocer la vida de Roberto Carri y Ana María Caruso, desaparecidos el 14 de febrero de 1977, sino “un juego de espejos[...con] tramas, subtramas e historias paralelas”. (Carri, 2003)

² “Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder. A los ausentes los dejo ausentes.” Albertina Carri, en “Esa rubia debilidad”, reportaje de María Moreno en Radar, suplemento del diario Página12, Buenos Aires, 19 de Octubre de 2003.

Su intento es el de *ficcionalizar la memoria*, al afirmar que la construcción del pasado incluye siempre una trama novelada, fantasmaticada.³

Ficcionalizar la memoria significa sostener como posible la evocación de lo que nunca podría ser recordado, de lo no inscripto, de lo inhallable.

Ficcionalizar la memoria implica aseverar que al ser convocados los hechos objetivos se enfrentan a fantasías, que todo recuerdo es encubridor (Freud, 1899), que –al evocarlos– los fragmentos retenidos se enfrentan a la imposibilidad de recordar otros elementos que resisten o apenas asoman, y también que allí donde el sujeto preferiría no recordar, el olvido o la presencia de ciertos detalles quedarán regidos por una legalidad que no depende de ningún esfuerzo voluntario. También significa trazar huellas sobre el vacío, escribir en los bordes y en el agujero de lo inexistente, poner nombre a la nada.⁴

Los rubios es un filme de difícil encasillamiento a la hora de precisar su género, y hasta ofrece dificultades al intentar resumir linealmente su trama argumental. Es una película difícil de contar, en tanto en su escenario se articulan y anudan propuestas estéticas que son, al mismo tiempo, decisiones y definiciones conceptuales.

Hablamos, en su construcción, de una precisa indagación sobre los *mecanismos de representación de la realidad*, en un juego que se produce en zonas tan disímiles como el ensayo, la construcción ficcional y el reportaje documentalista.

Las planos a los que hacemos referencia se multiplican en la utilización de diferentes recursos estéticos: el uso regulado del color y del blanco y negro; la lectura de párrafos de libros; la asimetría entre el relato de un acontecimiento y la acción que lo acompaña; los testimonios en proceso de edición –pero ya editados– de los compañeros de militancia de sus padres, vistos en televisores como material grabado; las declaraciones de los antiguos vecinos, muchas de ellas reveladas en crudo y sin la mediación de aparatos; las escenas de animación con muñecos Playmobil⁵; los carteles que comunican, cuentan y guían un recorrido; la vuelta al barrio de la infancia y de las desapariciones; la filmación de la filmación de la película; las voces en off que la actriz que hace de directora escucha en tanto el espectador se nutre de su

³ Como derivados del sustantivo ficción se han formado los verbos *ficcionar* y *ficcionalizar*, que se documentan, aunque escasamente, en el banco de datos del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), de la Real Academia Española. Ambos son formalmente correctos, y el Diccionario del español actual de M. Seco recoge ya uno de ellos, *ficcionar*. Por nuestra parte, entre ambas expresiones, hemos decidido tomar el vocablo *ficcionalizar* para transmitir la idea de *elaboración actual, de montaje en acto de un entramado ficcional*.

⁴ Ver, un poco más adelante en este texto, el modo en que Carri resuelve el título que tendrá el filme. Puede leerse el comentario de la propia directora en el reportaje citado en Nota 2.

⁵ Los Playmobil son pequeños muñecos articulados a los que se asigna una identidad a partir de los accesorios que los acompañan. De ese modo, sólo se diferencian unos de otros a partir de los elementos más contingentes e intercambiables, como su ropa o los atributos por los que se relacionan con una ocupación o profesión.

figura y de su mirada; los rompecabezas y collages de fotografías e imágenes; la visita guiada al “Sheraton” –el lugar de detención clandestina de los Carri–; el testimonio de unos niños de corta edad, tan nuevos en la cuadra como imposibles testigos de lo acontecido; la música de Ryuchi Sakamoto y de Charly García; las pelucas rubias que definen e identifican al final a los miembros del equipo de filmación, esa familia que se ha logrado inventar con la memoria construida.

A contramano del sostén de la reproducción de un recuerdo imborrable, la memoria se introduce en tanto escena de ficción, en tanto marco ficcional. No hablamos de la presentación documentada de un suceso que ha dejado huellas, ni de evitar duplicar un real que no admite ser visto directamente y requiere del disfraz de una representación para hacerse soportable: nos estamos refiriendo, decididamente, a lo que sólo puede acontecer como construcción, como *escena ficcional*.⁶

Quiero comentar algunos fragmentos de la película, para graficar lo que estoy llamando en el texto la convivencia de planos, la relación entre los diversos *mecanismos de representación de la realidad*.

En una de las primeras escenas vemos a la actriz Analía Couceyro haciendo de Albertina Carri mientras la directora le indica, en el interior del filme, cómo hacer de ella misma. Analía no sólo interpreta a Albertina, sino que se presenta enunciándolo: “[...]mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri.”

Cine dentro del cine, la realizadora utiliza tal desdoblamiento para entrar en la cinta al mismo tiempo que para alejarse, evitando una identificación tan directa como lacrimógena. No escapa a nuestra escucha –en ésta y en otras escenas– una nueva duplicación: Albertina y quien la interpreta narran en primera persona, cuando Couceyro es Carri y cuando Carri le dice a otra como hacer de sí misma, marcando la entonación y el estilo del relato, de la invención o del recuerdo que se actualiza.

El recurso es también utilizado –más extensamente y con mayor intensidad– en otra acción cercana al desenlace del filme, en la que repetidamente Carri indica a la actriz que la personifica cómo enunciar las cosas que odia: “[...]odio las vaquitas de San Antonio y las estrella fugaces, y pasar por abajo de los puentes y las vías de los trenes[...] y los panaderos y que se te caigan las pestañas, y el deseo antes de soplar las velitas en cada cumpleaños...”

⁶Véase, por ejemplo, el trato que Jacques Doillon da en el filme “Ponette” (Francia, 1996) al reencuentro entre la niña y su madre muerta, como muestra de lo que –al decir de Juan José Saer–, es esencialmente lo que la ficción demanda: *ser creída como ficción*. Para un análisis más extenso puede consultarse el artículo “Ponette, una ficción sobre la ausencia” (Kletnicki, 2006) en: <http://www.eticaycine.org/Ponette>

La toma se repite una y otra vez. Los cortes *provisorios* aparecen en blanco y negro en tanto el *definitivo* es en color. Sin embargo, *todas las tomas* integran el filme, así como las correcciones y sugerencias que introduce la realizadora, y hasta la imagen de su cara enfocada por una segunda cámara, que la retrata en un plano fijo mientras filma a su actriz.

Previamente hemos asistido a otra escena de cine dentro del cine, llena de guiños y de sarcasmos, en la que el equipo en pleno discute los fundamentos de la carta con que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) evita expedirse sobre el otorgamiento del crédito para la realización de *Los rubios*. Lo hace “[...] *por considerar insuficiente la presentación del guion. Las razones son las siguientes: creemos que este proyecto es valioso y exige en ese sentido ser realizado con un mayor rigor documental. La historia tal como está formulada plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres con afinidades y discrepancias.*”

El INCAA pide un documental, una recopilación medida y regulada de *afinidades y discrepancias*. Para Carri en cambio, y como ya lo anticipamos, la historia no estaba en la desaparición de sus padres, sino en la construcción de su propia identidad a partir de esas ausencias. Por eso el rigor documentalista queda descartado no sólo en función de una elección estética: también se lo rechaza por serle cinematográfica y subjetivamente imposible.

Dice Albertina, en la voz y la figura de Analía: “[...] *mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara, [mi hermana] Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes [...] los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Me gustaría filmar a mi sobrino de 6 años, diciendo que cuando sepa quiénes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos, pero mi hermana no me deja.*”

Y en otro lugar: “[...] *así se estructura el recuerdo. Tengo que pensar en algo, algo que sea película, lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones[...] Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome*”.

La verdad, entonces, se escurre como el agua entre los dedos: cuando más cerca creemos estar, más notamos cómo se aleja. Los datos objetivos sólo pueden dibujar los contornos de una historia, y su pretendida veracidad ser demostrada en alusión a un conjunto de hechos probablemente secundarios; pero el resto, aquello que hace al núcleo de lo acontecido, nos resulta tan oscuro, tan enigmático, como los datos más valiosos de cualquier biografía: sólo puede ser accesible a partir del montaje de una ficción.⁷

La película, en su recorrido, ha podido trabajosamente establecer una cronología de hechos irrefutables, contradictorios o paradójales, pero también ha revelado que resulta necesario el recurso de la ficción para inscribir, como en los bordes de un agujero, los nombres de la ausencia.

Para ello una memoria singular se ha servido de los retazos de otras memorias individuales y colectivas, construyendo una versión que, más que prueba inapelable de lo sucedido, resulta un entramado subjetivo de fragmentos dispersos, una urdimbre de múltiples voces que componen el universo de ficciones posibles.

El relato producido muestra que el objeto que quiso retenerse está irremediadamente perdido, y que sólo será posible construirlo subjetivamente al reinventarlo como una novela que funcione como interpretación de lo acontecido.⁸ Así, *Carriha filmado*, nada más y nada menos, *la imposibilidad de revertir la ausencia de sus padres a través del cine*.

El otro objetivo –buscado, pero sobre todo hallado– también va tomando forma a los ojos del espectador mientras el filme transcurre: se trata del sujeto que ha sido producido en ese acto.

Dos comentarios finales: el primero alude al título del largometraje, que aparece en el testimonio de la vecina que relata con pelos y señales la invasión de su casa por los militares, y el modo en que ella misma los orientó hacia los Carri: “[...] *eran tres chicas rubias* [...] *después estaba el tipo que era rubio* [...] *de ojos color así como los tuyos* [...] *y la señora era*

⁷ Véase, en el contexto de los campos de exterminio nazis, lo referido por Jorge Semprún en “La escritura o la vida”: “El cine parece el arte más apropiado [...] Pero los documentos cinematográficos seguramente no serán muy numerosos. Y además los acontecimientos más significativos de la vida de los campos sin duda no se habrán filmado nunca [...] De todos modos, los documentos tienen sus límites, insuperables [...] *Haría falta una ficción, ¿pero quién se atreverá? Lo mejor sería realizar una película de ficción hoy mismo, con la realidad de Buchenwald todavía visible* [...] La muerte todavía visible, todavía presente. No, un documental no, ya lo digo bien: una ficción.” (Semprún, 1995:143).

⁸ En “*Yo no sé qué me han hecho tus ojos*”, el filme de Sergio Wolf y Lorena Muñoz, esta idea se expresa de manera concluyente, entre otras razones porque el objeto perdido, el que promueve la obsesiva indagación de los directores, ofrece la ilusión de poder ser reencontrado. Al final de la película, cuando Ada Falcón es efectivamente hallada, Wolf y Muñoz nos hacen saber que lo encontrado no coincide necesariamente con lo que buscaban, es más, parecen decirnos que lo que perseguían ni siquiera existe: la decisión de no mostrar esos ojos que encantaron e inspiraron a Francisco Canaro nos dice que los propios realizadores –tanto como el espectador– tendrán que animarse a perder lo que han estado buscado durante todo el filme.

una flaquita, rubia [...] más bien delgadita". Es ella quien describe a la familia como "los rubios", sin que ninguno lo sea verdaderamente. Probable signo de extranjería, rubios entre los morochos de un barrio obrero del conurbano bonaerense, es la mirada del otro la que recorta el sesgo sobre el que se monta la trama de la película.

Es esa verdad la que cuenta para nosotros, la clave de la ficción: no se trata de la certidumbre que retorna de las fotografías del archivo, sino del sujeto que produce lo que recordará, que se afirma en lo que ha fundado de aquí en más como memoria.

La memoria no aparece entonces como un proceso que intenta –con mayor o menor éxito– reencontrar lo buscado, sino como un devenir que produce *una verdad con estructura de ficción*.⁹

Por último, la historia de ese sujeto se ha construido en tanto ha sido factible traicionar a los padres desaparecidos, en tanto no se ha requerido retenerlos como mito y se ha podido renunciar a rendirles culto. Albertina permanece fiel a su herencia, pero sólo en la medida en que ha podido traicionarla, dicho de manera cinematográfica, salirse de la repetición documentalista. La herencia, la identidad, no aparecen en *Los rubios* como monumentos recordatorios congelados en el pasado, sino como la posibilidad de darse un nombre, de construir un destino.

En el filme, en una de las escenas que abordamos previamente, Albertina se hace decir por Analía –que es ella– acerca de las cosas que odia.

Mostrada una y otra vez, se repite y cambia, se reproduce con la obsesión de quien sabe el tono, el color, el tiempo que corresponde a cada palabra: "[...]odio las vaquitas de San Antonio y las estrella fugaces, y pasar por abajo de los puentes y las vías de los trenes y los panaderos y que se te caigan las pestañas, y el deseo antes de soplar las velitas en cada cumpleaños porque me pasé muchos años pidiendo que volvieran mamá y papá, y porque todavía me pasa que no puedo evitar pensar antes de soplar las velitas que vuelva mamá, que vuelva papá, que vuelvan pronto. En realidad es un solo deseo, pero lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza."

Escritura acerca de la ausencia, trazo de una huella sobre el vacío, intento de dar nombre a la nada, que repite e inscribe un deseo para que cese el dolor: que vuelvan los padres desaparecidos porque, a pesar de todos los intentos, no se los había podido dejar de esperar...

⁹Carri nos dice –en el diario Clarín del 23 de octubre de 2003–: "cuando arranqué la película no tenía guion, ni nada..."

Cuando el filme culmina Albertina ha renunciado a ser sólo hija, ha podido elegir la herencia que le han legado, dejar de esperar a los padres desaparecidos, y caminar –con la rubia familia que supo darse– en dirección al lugar del que siempre esperó que regresaran los ausentes.

Bibliografía

Carri, Albertina 2003 “Los rubios”, Argentina, 2003. 89'. 35mm. Blanco y negro y color. Guión y dirección: Albertina Carri; producción: Barry Ellsworth; asistente de dirección: Santiago Giralt y Marcelo Zanelli; montaje: Alejandra Almirón; intérprete: Analía Couceyro.

Carri, Albertina 2003 “Esa rubia debilidad” en diario Página 12, suplemento Radar (Buenos Aires) 19 de Octubre de 2003.

Carri, Albertina 2003 “Necesitaba contar esa ausencia” en diario Clarín (Buenos Aires) 23 de octubre de 2003.

Carri, Albertina 2003 Revista El Amante cine N° 136 (Buenos Aires) 1° de agosto de 2003.

Freud, Sigmund 1981 (1899) “Sobre los recuerdos encubridores”, en Freud, Sigmund Obras Completas, (Buenos Aires: Amorrortu editores).

Kletnicki, Armando 2006 “Ponette, una ficción sobre la ausencia”, en Ética y cine, Vol. III, La singularidad en situación, (Buenos Aires: CD ROOM cátedra I de Psicología, Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, UBA).

Saer, Juan José 1998 (1997) “El concepto de ficción” (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina/Ariel).

Semprún, Jorge 1995 (1994) “La escritura o la vida” (Barcelona: Tusquets Editores, Colección Andanzas).