

Modos de concebir la memoria. Polémicas en torno al film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri

Paulina Bettendorff* y Agustina Pérez Rial **

INTRODUCCIÓN

Lo que nos proponemos en estas páginas es trabajar dos polémicas en torno a la enunciación de la memoria en la puesta en escena propuesta por *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri. La polémica, en tanto apropiación de la palabra del otro, permite reflexionar acerca de modos de enfrentamiento, estrategias de posicionamiento, conflictos en un campo particular, en un momento dado. Y en ellas el polemizador construye un *ethos* particular, reactivo, que dejaría entrever modos de construcción de opiniones e incluso de saber.

La primera polémica que consideraremos en este trabajo, incluida en la diégesis del film, establece el escenario de disputa sobre las modalidades de representación del pasado entre la directora y el INCAA¹, y se vincula al pedido de subsidio rechazado en primera instancia por ésta. La carta con la que se informa a la directora sobre las razones de esta negativa es leída en una escena del film, y de esta manera la película incluye una polémica presente desde su génesis sobre los modos de enunciación de la memoria.

La segunda discusión ya no se ubica *en* el film, no se da tampoco entre productores e instituciones, sino que es en el campo de la crítica cultural donde ésta tiene lugar, en el seno de la Revista *Punto de Vista* (2004). La disputa que se desata entre Martín Kohan y Cecilia Macón, en un intercambio sostenido entre los dos intelectuales-académicos² y publicado en los números 78 y 80 de la revista, gira en torno a dos tópicos centrales: la identidad y la memoria, y la manera en que la película de Carri trabaja y pone en escena una temática singular: el pasado de la propia directora y su familia desaparecida a través de una construcción que se instala en una frontera imprecisa entre la ficción y el documental. La relevancia de este intercambio se vincula no sólo a la construcción de argumentos en torno a la crítica de un film, sino que opera a modo de metacrítica sobre las modalidades contemporáneas de producción y circulación de imágenes, en estrecha relación con los modos de pensar la enunciación de la memoria.

Entendemos que la productividad de revisar estas polémicas desatadas *en* y *por* la película radica no sólo en la relevancia de los tópicos abordados para pensar las relaciones entre pasado reciente y enunciación de la memoria, sino que también nos obliga a volver sobre dicotomías, como la de ficción/documental, que se tornan inoperantes para pensar discursos como el de Carri en el que la mezcla de regímenes y registros de lo visible colabora a la generación de una imagen híbrida que no se propone como testimonio de lo acontecido, sino como figuración³. Es por esto que

* Lic. en Letras y Artes, FFyL-UBA, Maestranda en Análisis del Discurso.

**Lic. en Ciencias de la Comunicación, FSOC-UBA, Maestranda en Análisis del Discurso, Becaria UBACyT en Maestría.

¹ El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, la institución estatal encargada de financiar y difundir el cine argentino.

² Proponemos esta caracterización que implica una doble inscripción, ya que en los artículos que conforman este intercambio se mezclan características que remiten a ambos tipos de discurso.

³ “Toda película, por diversos procedimientos, inventa su propia lógica figurativa. (...) Las ‘figuras’ forman parte del arsenal de herramientas críticas, ideológicas y metodológicas de la historia del arte y de la estética en general, cuyo aporte al campo de las representaciones visuales pueden aplicarse a la

proponemos la noción de cine-ensayo para pensar el film. Cine-ensayo es una categoría inicialmente introducida por André Bazin, en su reseña sobre la película de Chris Marker *Lettre de Sibérie (Cartas de Siberia)* estrenada en 1958. Podemos caracterizar al film ensayo siguiendo a Antonio Weinrichter como "...una película 'libre' en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella" (2007: 27).

LOS RUBIOS Y EL CINE COMO FORMA QUE PIENSA

La película de Carri trabaja y pone en escena una temática singular, el pasado de la propia directora y su familia desaparecida a través de una construcción que se instala en una frontera imprecisa entre la ficción y el documental⁴, de esta manera busca indagar en el proceso –y los límites– de construcción de una memoria. No es una película en la cual la directora se proponga exponer la historia de sus padres, sino un film que podría leerse metadiscursivamente como un discurso sobre las dificultades con las que ella se encuentra para volver a esas biografías familiares valiéndose, entre otros procedimientos, de la recolección de testimonios cuyo estatuto de verdad cuestiona. Alejada de las propuestas anteriores con las que el cine argentino se había aproximado al pasado reciente, *Los Rubios* no sólo se distancia de otras películas que buscaron ficcionalizar el pasado, como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), sino que también subvierte la expectativa del documental clásico –tal como lo define Bill Nichols (1997)– y del uso que suele hacerse en él de las entrevistas, la voz en *off* y de una enunciación didáctica.

La película tematiza explícitamente las articulaciones entre la puesta en escena de una memoria y la posibilidad de una narración suturada, dando cuenta a través de distintos recursos de los límites de todo acercamiento documental al pasado. Recupera en su guión los planteos realizados por Régine Robin sobre la autoficción⁵, y pone incluso en escena una cita de la teórica francesa: "La necesidad de apelar a la identidad se desata cuando está amenazada". Este parlamento es dicho por la actriz Analía Couceyro que representa a Albertina Carri, anunciando así el juego entre autor, personaje e instancia enunciativa que caracteriza al film⁶. Los postulados de Robin, que funcionan como un sustento teórico a la puesta en escena, no son retomados, sin embargo, en ninguno de

figuratividad en el cine en múltiples sentidos, por sus valores plásticos, simbólicos, por su misma organización sintáctica" (Amado, 2010: 27-28).

⁴ El film de Albertina Carri es contemporáneo a otras propuestas realizadas por hijos de desaparecidos que buscaron indagar en el pasado reciente, como *Papá Iván* (María Inés Roque, 2000) o *(h)Historias Cotidianas* (Andrés Habegger, 2000). Sin embargo, la película de Carri se distingue de ellas por la combinación de distintos juegos retóricos en la figuración de ese pasado.

⁵ La autoficción es definida como el "llevar a cabo la narración de sí mismo, siendo consciente de la parte de ilusión que se produce en dicha narración de sí" (1996: 13). Una *autobiografía consciente* sería para Robin un oxímoron, la unión de dos términos que se resisten, que ponen en evidencia cierta imposibilidad constitutiva.

⁶ A pocos minutos de comenzada la película la actriz se presenta a sí misma diciendo: "Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película *represento* a Albertina Carri" (destacado nuestro). Esta presentación, en la que Couceyro dice su nombre y explicita cuál será su papel en el film, nos sitúa como espectadores en una relación particular con aquello que vamos a mirar: pareciera querer indicarnos que cada vez que la veamos deberemos pensar que se trata de Carri, que la una sustituye a la otra. Sin embargo, esta propuesta se ve trastocada rápidamente. No transcurre mucho tiempo hasta que aparecen las dos en escena y dialogan. ¿Cómo altera esa co-presencia el pacto inicial? ¿Cómo ubicarse ante una imagen que nos devuelve la doble existencia de *lo representado* (Carri) y de su *representación* (Couceyro)? Lo que el film monta es una lógica que tiene por resultado la construcción de un tipo de enunciación reflexiva, que vuelve sobre sí misma una y otra vez, haciendo fracasar toda posibilidad de "representación".

los tres artículos que conforman el *corpus* de la polémica crítica. En ellos, Kohan y Macon optan por repensar el film en el contexto de otras conceptualizaciones sobre la historia y la memoria, que retomaremos más adelante.

Estas oposiciones en la concepción de la memoria y su enunciación tienen una de sus marcas discursivas en la lectura que la directora y su equipo de producción hacen de la carta del Instituto:

El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere de una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias (Carta del Comité de Precalificación del INCAA, 30/10/2002)

Estas palabras del INCAA no hacen más que dejar de manifiesto la imposibilidad de la institución para dar lugar a nuevas formas de indagación estética y política que, corriéndose de los modelos clásicos del documental, tensan la categoría y hacen nuevos usos de los testimonios. La concepción de los testimonios como un *topos* en la enunciación documental, con un peso probatorio, es puesta en entredicho por el film. Si tradicionalmente esta introducción se hizo en función de las marcas que dan cuenta del *yo estuve allí, yo vi lo que sucedió* –es decir, del valor evidencial que encierra todo testimonio–, trastocar el uso habitual que de ellos se hace en un discurso implica cuestionar su carácter de verdad generando un contexto discursivo en el que los límites ficción/realidad aparecen cuestionados.

En el artículo de Martín Kohan “La apariencia celebrada”, intervención inicial de la polémica que abordaremos (*Punto de Vista* N° 78, abril de 2004), el autor despliega una lectura crítica de la película que gira en torno al modo en que la directora incluye –y omite o ignora– los testimonios en su film:

El testimonio que *Los Rubios* ofrece en primer lugar (y si hay algo que se cuida en la película es cómo se administran los testimonios: el lugar que se les da, el lugar que se les quita) constituye, no por voluntad de la testimoniante desde luego, una advertencia, que no necesariamente la película atiende, acerca de la coartada de una memoria que, definida, en nombre de la ficción, por la omisión y por el olvido, tenga menos de memoria que de omisión y de olvido (2004a: 25)

La utilización de los testimonios, en combinación con el juego que se hace en el film de las diversas posibilidades que el dispositivo cinematográfico habilita⁷, que mezclan señalándolos los bordes y costuras *entre* imágenes, produce el efecto de que “un tipo de material proyecta su sombra sobre el otro, modificando recíprocamente la lectura que hacemos de cada uno de ellos: ahí se introduce lo ensayístico” (Weinrichter, 2007: 25). La noción de cine-ensayo retoma los planteamientos de la tradición filosófica-literaria que empieza con Montaigne (1533-1592) y que encuentra importantes reflexiones en el siglo XX, por ejemplo en el célebre texto de Theodor W. Adorno “El ensayo como forma” (1962). Tal como expone Weinrichter, una definición del ensayo fílmico nunca será más que una hipótesis de trabajo que busca acercarse a textos que se muestran

⁷ La construcción de las imágenes en la película juega con las potencialidades del dispositivo cinematográfico y el montaje. Así el registro va adoptando distintos formatos: Betacam, Digital, 16mm, Súper 8 y Doble 8mm, en color o blanco y negro, que se combinan además con secuencias animadas, y que van dotando al film de texturas heterogéneas que explotan sus posibilidades expresivas. En el caso del blanco y negro, tradicionalmente utilizado como marca enunciativa que aparece señalando aquello que sucedió en el pasado, en el film de Carri su uso aparece alterado, y las escenas así filmadas son aquellas que en el presente de la filmación registran la coexistencia de la actriz y la directora. Señala la directora en *Los Rubios. Cartografía de una película* “...a pesar del desorden, la utilización de los formatos tendrá una lógica, y regirá el enlace conceptual de los distintos grados de ficción” (2007: 23).

como excéntricos, fronterizos, a-genéricos y singulares. El ensayismo cinematográfico se presentaría así como un “...antídoto contra el cansancio de la ficción y contra la sujeción del documental a la problemática idea de *representación* de la realidad en vez de proponerse como un *discurso* sobre lo real” (2007: 18, cursivas en el original).

LA PUESTA EN ESCENA DE LA POLÉMICA Y LA POLÉMICA DE LA PUESTA EN ESCENA

Como señalamos en la introducción, lo que nos proponemos en estas páginas es abordar dos polémicas que se sostienen *en y en torno a Los Rubios*: aquella que la película explícitamente incluye en su diégesis en la escena en la que el equipo de producción y la actriz que representa a la directora leen la carta que les envió el INCAA rechazando la primera propuesta de guión, y la que se desata entre dos intelectuales, Martín Kohan y Cecilia Macón, en las páginas de *Punto de Vista*.

La primera de ellas, como ya mencionamos, se pone en escena en el film. La lectura ficcionalizada de la recepción de la carta ubica un intercambio argumentativo privado en un ámbito público y es en esta recontextualización que se define la polémica. Al ser incluida en el film, la carta adquiere un nuevo sentido, se reposiciona en un debate más amplio: cómo debe el cine argentino (re)presentar el pasado de la última dictadura militar. Fuertemente marcado por un discurso gnómico, el Comité de Preclasificación (nombrado en tanto enunciador grupal) determina una forma precisa para ésta, que se podría identificar con la del documental clásico: la inclusión de testimonios⁸ y la exclusión del sujeto de la enunciación de toda intervención explícita en el film (la carta se dirige a Albertina Carri, pero no la nombra). Sin cumplir con estas condiciones, parece plantear el Comité de Preclasificación, la película no podría “concretar” su narración del pasado. En los comentarios del equipo de filmación en esta escena, lo que se debate es esta oclusión: en definitiva, el documental que propone la carta es sólo un film posible, el de “ellos”, el del Instituto. La respuesta polémica a la requisitoria del INCAA, en esta instancia, es el film mismo que, en tanto autoficción, propone polémicamente la construcción subjetiva de una memoria.

La segunda polémica entablada entre Martín Kohan y Cecilia Macón tiene como punto de partida un artículo del primero, una crítica-ensayo, en donde el autor caracteriza la “memoria de *Los Rubios*” a través del tejido de un entramado conceptual en el que recupera los planteos de Tzvetan Todorov, Andreas Huyssen y Giorgio Agamben, señalando que ésta se constituye como “una memoria entreverada con el olvido, o en relación dialéctica con él, que funciona por sus omisiones tanto como por sus afirmaciones”. Pero advierte que se corre el peligro de que una memoria así “definida, en nombre de la ficción, por la omisión y por el olvido, tenga menos de memoria que de omisión y olvido” (Kohan, 2004a: 25).

En la argumentación de Kohan se insiste en construir el film, desde el título mismo (“La apariencia celebrada”), como un discurso en el que el *parecer*, en tanto sinónimo de la frivolización estética que él identifica en la propuesta de Carri, cobra centralidad:

⁸ En el guion del film (requisito presentado para el subsidio) se identifica a la palabra de los compañeros de militancia y familiares de la directora con la indicación de “entrevista” en lugar de darle la denominación de “testimonio”, es decir, no se las presenta como una prueba fiable. La misma Carri reflexiona en el libro sobre su valor de verdad: “lo imposible que es presentar, al fin y al cabo, ‘documentos’ sobre gente que no está; de lo necesaria e insoslayable que es la ficción en cualquier relato” (Carri, 2007: 26) o “En el plano de lo ‘rigurosamente’ documental, no creo en el testimonio como una garantía de certeza. (...) El testimonio es un recurso que no legitima, no deja de ser ‘ficcional’.” (Carri, 2007: 28)

A la pericia para adoptar apariencias le debe *Los Rubios* buena parte de su eficacia: *parece* una búsqueda original de la identidad, *parece* un ejercicio original de la memoria, *parece* una evocación original de la historia de los padres, *parece* un testimonio original de una hija de desaparecidos, *parece* un documental original de lo que pasó en los años setenta (...) Experta en apariencias, la película debía, acaso indefectiblemente, culminar como celebración de las apariencias (Kohan, 2004a: 30, cursivas en el original).

Esta caracterización del film como un discurso de las *apariencias* está reforzada además por el uso de otros giros, *como si* (2004a: 27) y *ser vistos como* (2004a: 30), con los que no se busca dar cuenta de ese espacio híbrido entre ficción y documental que el film pone en escena, sino de lo que se determina como frivolidad en lugar de estrategia de distanciamiento.

Otro aspecto que aparece articulando el análisis de Kohan es la manera en la que el film se vale de los testimonios para dar cuenta de los límites de la memoria en la construcción de la historia. En este sentido, Kohan señala que la película tiende a igualar el estatuto de los testimonios, ya sean estos de vecinos, familiares o militantes-compañeros de los padres desaparecidos, e identifica en su operatoria de inclusión diegética un mecanismo general de estructuración del film: “La primera persona de un eventual testimonio se corre así a una tercera, por lo que veremos a Albertina Carri en la película como si ella no fuese ella sino otra” (Kohan, 2004a: 26). El testimonio con el que se inicia el film, el de la vecina del barrio donde los padres fueron secuestrados en 1977, es también el punto de partida del análisis de Kohan. En él, el crítico identifica el gesto mismo con el que caracterizar el film:

...esta mujer de sonrisa equívoca [la vecina] (¿son nervios? ¿es hipocresía? ¿es cinismo?) primero ha dicho: ‘Ahora me acuerdo de vos’, y después lo ha negado, disimulando el hecho de haber reconocido a Albertina Carri. Decide relegar así esa segunda persona y adoptar la distancia de una tercera, para hablar de la niña a la que supo cuidar de muy pequeña: habla como si ella no fuese ella, sino otra... (Kohan, 2004a: 26).

Ese *como si* que Kohan imputa a la vecina es el mismo con el que párrafos más adelante caracterizará la *indolencia* del film⁹. El desplazamiento constante entre la primera y la tercera persona es clave en la propuesta enunciativa de la película, se afirma en el texto, y no sólo se manifiesta en ese uso desviado de los testimonios, sino también en la co-presencia de Carri y la actriz delante de las cámaras.

Por su lado, Cecilia Macón, en el artículo que inicia la polémica¹⁰, “Los Rubios o del trauma como presencia”, comienza su argumentación señalando un aspecto que su construcción argumental desmiente: el punto de partida *teóricamente* compartido con Kohan: “No se trata (...) de la remisión a ciertas citas de autoridad que seguramente yo

⁹ En este sentido, un término que aparece recurrente en los distintos análisis, críticas y entrevistas sobre la película es su *insolencia*. “Se trata de una película insolente, atrevida, irritante, que no teme molestar a unos y a otros, que discute y desecha...” (Noriega, 2009: 15). Este adjetivo sufre un desplazamiento en el ensayo crítico de Kohan y deviene *indolencia*: “Couceyro, actriz de *Los Rubios*, consigue decir este monólogo *como si* fuera propio; Carri, guionista y directora de *Los Rubios*, consigue decirlo *como si* fuera de otro. Y con ese mismo talante, el de la total *indolencia*, lo registra y lo escucha: *como si* fuera de otro” (Kohan, 2004a: 27, cursivas nuestras)

¹⁰ Amossy (2011) distingue entre el *discurso polémico* que puede atacar a un blanco en una situación de discurso monogenerado (no hay diálogo directo entre los oponentes); el *intercambio polémico*, que consiste en una interacción cara a cara en la cual dos adversarios entablan un encendido debate e intentan destruirse uno a otro; y la *polémica*, que designa un corpus, el conjunto de intervenciones antagonistas sobre una cuestión determinada en un momento determinado (traducción nuestra). En este caso consideramos que se trata de un *intercambio polémico*, puesto que si bien nos enfrentamos con artículos publicados en una revista, la disposición en página busca crear la impresión de un diálogo: un artículo contesta al otro, un enunciador se dirige al otro directamente.

también evocaría como filiación teórica de estas líneas” (Macón, 2004: 44). Este señalamiento encubre un aspecto clave y no develado por la polemista en su intervención: la existencia entre ambos de un desacuerdo profundo¹¹ en la concepción de la identidad y la memoria.

El entramado conceptual de Macón –más allá de la alusión común a Todorov– está conformado por una serie de autores, como Marianne Hirsch o James Young, referentes en el campo de estudios de la posmemoria. La negación de esta disensión sobre el marco teórico-conceptual y su señalamiento de una filiación compartida con Kohan dan cuenta de una polémica que excede al film de Carri y que se instala en el núcleo de una temática que la revista *Punto de Vista* abordó *in extenso*, y que podría ser resumida en el interrogante: ¿cómo dar cuenta del pasado reciente?

A esta pregunta, ambos responden de maneras encontradas en sus artículos. Macón, después de atacar a su adversario señalando que su “argumento adhiere a un realismo sin matices” (Macón, 2004: 44), le opone una contra-tesis que busca instaurar una concepción sobre la construcción de la memoria en la que lo individual se anuda con lo social, y lo documental con la ficción. Una operatoria cuya productividad había sido eje de las críticas de Kohan.

Por último, la réplica de Kohan a Macón parte de señalar los disensos entre ambos:

Reconozco su discurso y reconozco sus categorías (...) consagra algún ‘post’ en este caso, la postmemoria, y con ese prefijo hace un corte que determina el carácter ‘retro’ de todo aquel que no lo subscriba (uno peca automáticamente de haberse quedado *todavía* en la memoria, *todavía* en el sujeto, *todavía* en la representación, *todavía* en lo moderno) (Kohan, 2004b: 47, cursivas en el original)

La estrategia de Kohan de explicitar las diferencias conceptuales entre ambos es su punto de partida para dar cuenta de lo que él entiende que es no sólo una *lectura equivocada* del film de Carri, sino una manera errónea de operar críticamente sobre un objeto cultural, que redundaría en la pérdida de especificidad del análisis. En este sentido, Kohan se muestra en desacuerdo con el uso que Macón hace de la noción de *generación* cuando señala que “Carri define el ángulo de su mirada a partir del trauma de la generación nacida en la década del 70” (Macón, 2004: 45). Para él, la asimilación del film de Carri como un producto de su generación, no es más que una *generalización* que oblitera su singularidad, que ahora es reivindicada frente a la lectura homogeneizadora de Macón. La explicitación de estas formas contrapuestas de pensar la identidad y la memoria resulta clave para comprender el núcleo del debate.

EL LUGAR DEL *ETHOS* EN LA ENUNCIACIÓN POLÉMICA DE LA MEMORIA

El cine-ensayo pone en primer plano el problema del “yo” que enuncia el film (problema que parecía ya cerrado por Metz con su fórmula de “la enunciación impersonal”). Pero, en esta línea que presupone una continuidad con la tradición

¹¹ Una disensión profunda (*dissension profonde* o *deep disagreement*) como sostiene Fogelin no es simplemente un desacuerdo expresado con fuerza y vehemencia, o un desacuerdo irresoluble, sin solución. Una disensión profunda surge de una falta de coincidencia entre los principios subyacentes. Una de sus características es que persiste aún cuando las premisas se han abordado, y refutado, mostrándose sorda a la apelación de los otros. La razón es que las premisas (las proposiciones que actúan como marco, las *framework propositions*) en las que se basa la diferencia son las que están en conflicto. URL: <http://www.tau.ac.il/~adarr/index.files/bibliographies/polemique/fogelin2005resume.htm> (traducción nuestra)

literaria (con ese *yo* que se afirma en el prólogo a los *Ensayos* de Montaigne¹²), también en el cine encontramos, como propone Luis Miranda, “un complejo aparato de montaje intelectual en primera persona” (2007: 154). *Los rubios*, cine-ensayo, no escapa a esta proposición, aunque sí la complejiza con un *yo* dos veces presente: Albertina Carri, directora filmada mientras filma y Albertina Carri, personaje representado por la actriz Analía Couceyro. Todas las imágenes, todas las palabras de los entrevistados-testimoniados que se articulan en el film convergen en su nombre.¹³ Un *yo*, entonces, que se expande en la película pero que también presenta un *ethos* contradictorio. ¿Qué figura de las que se mezclan en el documental y la ficción concreta la imagen de sí? ¿Se pueden acaso dividir las escenas en documental y ficción cuando vemos en ellas a Carri-directora y a Carri-personaje interactuar?

En este punto, la secuencia a la que volvemos en este trabajo clarifica esta doble inscripción: la actriz lee la carta del INCAA en primer plano (en color), el equipo la comenta a continuación (en blanco y negro). En estos últimos planos, la actriz permanece en la imagen caracterizada como Carri y Carri misma participa de la charla identificándose como la responsable del film (“no tengo ganas de hacerla [refiriéndose a la película que sugiere el Comité de Preclasificación]”), pero ubicándose en el margen del cuadro e incluso en el fuera de campo (desde allí llega la voz que al final cierra la escena, “Bueno, vamos a trabajar”).

El *ethos* es la imagen de sí inseparable de una “escenografía” social, en donde el sujeto que enuncia co-actúa diferentes roles (Amossy, 2010), según sus objetivos argumentativos. El *yo* de este film se propone polifacético, descentrado. Está en el centro de la escena pero también en su periferia, en su contracampo: es quien mira o no mira las entrevistas, quien sola frente a cámara lee lo que otros opinan sobre su película, pero también quien reflexiona en conjunto –con los que se convertirán en su familia electiva, para seguir la hipótesis interpretativa de Ana Amado– sobre el lugar de enunciación de la memoria. No casualmente la escena siguiente se abre con la cita de Robin antes aludida.

Este complejo problema de la construcción de un *ethos* es salteado por la polémica que rodea al film en la revista *Punto de Vista* sin más consideraciones, *como si* (para retomar el giro utilizado por Martín Kohan) un solo *yo* unívoco se expresara en las imágenes y la reduplicación directora-actriz sólo fuera un refuerzo, un pleonasma. Ahora bien, como en un espejo, el análisis de los *ethe* de la polémica hace surgir a un sujeto que se reposiciona por sus metas argumentativas en un borramiento y una mostración del *yo*, que vacila en tanto garante pero también en tanto espacio de la vulnerabilidad que debe defenderse de un ataque (al igual que la directora-actriz en la polémica abierta por la carta en el film).

La revisión del uso de los pronombres en el primer texto de Kohan muestra una oscilación entre oraciones con un *se* impersonal y un *nosotros* que, si bien incluye al enunciador, no lo ubica en un lugar de subjetividad, sino de la comprobación de datos, por lo tanto de “neutralidad” (puesto que sostiene el *logos* de la argumentación). El nosotros, unido en la mayoría de sus ocurrencias al verbo “ver”, es un *nosotros, los*

¹² Explícitamente se presenta allí Montaigne: “Aquí se leerán a lo vivo mis defectos e imperfecciones y mi modo de ser (...) Así, yo mismo soy el tema de mi libro”. (Montaigne, 1984: 3).

¹³ Se podría comentar en este punto que Albertina Carri es el único nombre propio que se menciona en el guion del film publicado, que coincidiría con la primera presentación para el subsidio del INCAA. Todas las otras voces son identificadas por un rol: la Actriz, la Vecina, el Hijo de la vecina, Entrevistado 1, 2, 3. Efecto que se recupera parcialmente en la película al no presentarse el nombre de quienes dan su testimonio en el momento de las entrevistas.

espectadores, los que miramos la película¹⁴. Su recurso siempre se une a la indicación de aquello que aparece en la superficie del film, es decir, lo que constituye el dato fáctico que no sería cuestionable¹⁵. Las opiniones que se desprenden de allí –aquello en donde entra en juego la interpretación del percepto o la conclusión que se deduce del dato– no remiten al nosotros, sino a un borramiento de la persona. La mayoría de los verbos que acompañan al pronombre no apuntan a la percepción, sino a actividades intelectuales: pensar, decir, leer, preguntar. No es el *yo* entonces quien afirma su interpretación sobre la película, es una instancia sin sujeto. El *se* oculta aquí al *yo*, que se muestra ampliado en la comprobación.

Esta construcción pronominal del sujeto de la enunciación se sostiene además en la conformación de una escenografía enunciativa (Maingueneau, 2009) que la refuerza. Se crea la imagen de un enunciador que está mirando el film en conjunto con los lectores (“Quedamos, como espectadores, casi en el mismo lugar de esta vecina, a la que, al mismo tiempo, y con toda razón, la película nos invita convincentemente a repudiar” Kohan, 2004a: 26). Y se perfila además una suerte de espejo entre el film y la actividad desarrollada en la crítica: si la realizadora Albertina Carri –más específicamente la actriz que la interpreta– juzga a sus entrevistados (por ejemplo, al dar la espalda cuando mira las entrevistas en un video), críticos y lectores juzgan a Albertina Carri (pero sin diferenciarla). Y lo hacen porque en un deslizamiento argumentativo la valoración de la realizadora se desplaza hacia el film. Siguiendo la argumentación que se desarrolla en el texto de Kohan, el *ethos* de la directora correspondería al de una artista incomprendida, aunque en realidad está más cerca de la figura de la adolescente incomprendida (y frívola), y es por esto que el film *parece* un ejercicio original sobre la memoria, pero –según Kohan– no lo es.

Este borramiento del lugar de la enunciación en el primer artículo del intercambio polémico se muestra controvertido en la intervención de Cecilia Macón, quien en su respuesta busca reconstituir un *ethos* de Martín Kohan no como un crítico que mira y opina distanciadamente, sino como quien emite mandatos. Estas órdenes, desde esta interpretación polémica, sí tienen un sujeto que las dice y con las que, por lo tanto, se puede disentir; su fuerza no estaría neutralmente garantizada por ese lugar de un nosotros universal que se limita a *ver*.

El artículo de Cecilia Macón se abre con un claro *yo*: “aquí *pretendo* defender [una lectura de *Los rubios*]”. Ante la impersonalidad con que se presenta la lectura-interpretación del film en el artículo de Kohan, hay aquí un sujeto que se hace cargo de sus palabras, de su postura y que las presenta como *una* lectura posible. Su *ethos* se construye, particularmente en la primera mitad del texto, en contraposición al otro que interpretaba sin decir que lo hacía, pero que “*malgré lui*” (Macón, 2004: 44) dejaba “oír” la imagen de quien –crítico/censor– explica cómo se debe hacer correctamente esa representación (cómo se debe recordar el pasado de la última dictadura militar). Frente a quien da órdenes, este segundo sujeto de la enunciación se construye con otra modalidad de saber, los verbos en primera persona del primer párrafo (*pretendo, evocaría, aventuro*) construyen una imagen de sí de alguien más precavido, que es consciente de sus limitaciones y que, por lo tanto, no puede aseverar sin plantear dudas

¹⁴ Esto se especifica dos veces en el texto: “Quedamos, como espectadores, en el lugar...” (Kohan, 2004a: 26) y “los espectadores podemos verla...” (Kohan, 2004a: 27).

¹⁵ Y aquí uno podría apuntar que, sin explicitarlo, se está aludiendo a teorías sobre la fotografía que la consideran como un índice de la realidad, en tanto lo que se ve en el material filmico es la “huella” del objeto que estuvo efectivamente frente a cámara (Kracauer, 1989; Bazin, 1990). Si es una huella, una impresión de la realidad, el dato no es discutible; es una suerte de prueba extratécnica, ya que quien argumenta lo muestra a su auditorio sin manipular.

o, al menos, dejar abierta la posibilidad de otra interpretación. Pero, contradictoriamente, se construye también como quien comprende más, incluso las intenciones no conscientes del otro; la repetición de la expresión “*malgré lui*” antecede a la exposición de lo que el otro quiso decir, arrogándose así la correcta interpretación. Intérprete de la voz del otro (con el doble sentido de representar, actuar y explicar o incluso traducir), Macón repiensa al mismo tiempo a la realizadora ya no como una adolescente frívola, sino como parte de una generación particular, la de los hijos de los que vivieron el trauma, a los que les corresponde la posmemoria.

La primera persona singular del texto de Macón, con sus contradicciones, se diluye, sin embargo, en el momento en que el artículo pasa de retomar explicativamente las palabras de Kohan a exponer sus propias ideas sobre la memoria. Aquí el *yo* es suplantado por el *nosotros*. Este *nosotros*, a diferencia del que se construye en el primer artículo, remite a una convención del discurso académico; el *nosotros* se apoya en teorías validadas por los pares. Es, por lo tanto, una comunidad de saber la que dice en conjunto y es ésta la que se opone a la voz anterior. La polémica, instaurada en un primer momento entre dos sujetos individuales, *yo*-Cecilia Macón y *tú*-Martín Kohan, se reinscribe en el ámbito del saber institucionalizado, es decir, se opone el *nosotros-académico* a un *él-individuo*.

Por último, el segundo artículo de Kohan enfrenta explícitamente “*mi lectura*” a la lectura del otro, realizando una reubicación fuerte del *ethos* en relación a su primer artículo. Aquí, la interpretación del film es sustentada por un *yo* pleno. Sin embargo, hay un corrimiento en el centro de lo que se interpreta: ya no es el film, sino la interpretación (“su lectura”) de Macón, en un desplazamiento que va desde “su equivocación” y la descalificación de su forma de analizar el film, a la invalidación de los conceptos teóricos que se aplican acríticamente. Por lo tanto, desautorizadas sus teorías, el *nosotros* del artículo de Macón ya no funcionaría como garantía y es incluso borrado al final de la argumentación. En la oración final de este tercer artículo, reaparece un *se* impersonal, pero esta vez su valor es otro: “Si no se percibe estas diferencias, no se percibe, a mi entender, la diferencia que produce *Los rubios...*” (Kohan, 2004b: 48). En este enunciado el nombre del oponente es reducido a la impersonalidad puesto que justamente “no percibe”: su *ethos* es anulado.

Al igual que en el film, la polémica presenta una panoplia de *ethe* en permanente reacción a los otros. Así como la enunciación de la memoria se muestra y se difumina, la reflexión sobre esa enunciación pone en escena que ésta *reacciona* inestablemente, fuera de los moldes tranquilizadores de las formas expositivas.

CONCLUSIÓN

“No puedo asegurar mi objeto, porque se tambalea y turba por embriaguez natural.”
Michel de Montaigne, *Ensayos*, Libro III, p.19.

Los dos intercambios polémicos que hemos revisado en estas páginas se presentan no sólo como reflexiones sobre un discurso particular, en este caso, el film *Los Rubios* de Albertina Carri, sino como metapolémicas. En ellas se dirime no solamente el valor de una imagen o de un conjunto de imágenes en la narración del pasado reciente, sino la posibilidad de generar modalidades de enunciación de la memoria que se distancien de los relatos suturados a los que el documental clásico había acostumbrado a los espectadores.

De ahí, por ejemplo, que el uso de los testimonios en la película no pueda homologarse a la utilización tradicional que de este *topos* hizo el cine documental, y deba ser pensado

como un recurso más para la figuración discursiva o que los desdoblamientos enunciativos se conviertan en un recurso (en su doble acepción de lo que insiste, lo recurrente y de elemento disponible) que aparece dando cuenta de una pregunta sobre la fuente del enunciado.

Así, el film de la directora argentina se presenta como una propuesta de cine-ensayo, una categoría tan inaprehensible y heterogénea en su definición como los textos que desde ella pueden pensarse. Signada por un vocabulario donde las operaciones de figuración no miméticas –desacoplamiento, apertura de la forma, exceso de significado, reflexividad– son las “principales invariantes”, esta es una categoría que lleva la dimensión polémica inscripta en su puesta en discurso.

Desterrando la narración como modo de acercamiento privilegiado al pasado y ubicándose en un linde impreciso entre ficción y documental, o mejor dicho, abandonando estas categorizaciones por su imprecisión para dar cuenta de textos complejos en los que el carácter híbrido de la imagen adquiere centralidad, el cine-ensayo deja a un lado la pretensión de conformar sus discursos como la declinación de una verdad, para acercarse a ellos como manifestaciones posibles de una realidad que se performa a cada nuevo enunciado.

De esta manera, propuestas cinematográficas como *Los Rubios* y los metadiscursos críticos que la atraviesan se instalan como formas de pensamiento que crean efectos sobre lo real y no simplemente como el producto de operaciones de representación-reproducción de la realidad. En el cine-ensayo, la “forma que piensa” –por utilizar la expresión popularizada por Godard en el capítulo 3A de sus *Histoire(s) du cinéma*– es la que engendra el tema, que sólo existe en los confines del propio film. Confinos que como el cine-ensayo mismo son siempre inestables y polémicos.

BIBLIOGRAFÍA

Amado, Ana 2004 “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” en Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (Buenos Aires: Paidós).

Amossy, Ruth 2010 *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (París: PUF).

Amossy, Ruth 2011 « La coexistence dans le dissensus. La polémique dans les forums de discussion » en *Semen* [Online]. N° 31 URL : <http://semen.revues.org/9051>.

Bazin, André 2008 (1958) *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp).

Carri, Albertina 2007 *Los rubios. Cartografía de una película* (Buenos Aires: BAFICI).

Kracauer, Siegfried 1989 (196) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, (Barcelona: Paidós).

Maingueneau, Dominique 2009 (2007) “La escena de enunciación” en *Análisis de textos de comunicación* (Buenos Aires: Nueva Visión).

Miranda, Luis 2007 “El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes” en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona: Punto de Vista).

Montaigne, Michel de 1984 (1580) *Ensayos*, Vol. I y III (Buenos Aires: Hyspamérica)

Nichols, Bill 1997 (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós).

Noriega, Gustavo 2009 *Estudio crítico sobre Los rubios. Entrevista a Albertina Carri* (Ciudad de Buenos Aires: Picnic).

Robin, Régine 1996 “Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo” en *Cuadernos de postgrado*, Serie Cursos y Conferencias, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (Buenos Aires) N° 7.

Weinrichter, Antonio 2007 “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo” en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona: Punto de Vista).

Corpus:

Kohan, Martín 2004a “La apariencia celebrada” en *Revista Punto de Vista* (Buenos Aires) N° 78.

Kohan, Martín 2004b “Una crítica en general y una película en particular” en *Revista Punto de Vista* (Buenos Aires) N° 80.

Macón, Cecilia 2004 “Los rubios o del trauma como presencia” en *Revista Punto de Vista* (Buenos Aires) N° 80.

Los rubios (2003). Dir. Albertina Carri