

## Las grietas del relato histórico en los límites del documental. Notas sobre *Los Rubios*

Florencia Aliberti

**Resumen:** *El presente artículo indaga en las relaciones entre el cine documental y la construcción del relato histórico, a partir del documental argentino Los Rubios (Albertina Carri). El film tomado como referencia supone una apuesta arriesgada a través de la cual se cuestiona, tal como desarrollaremos a lo largo del texto, no sólo la representación de la historia en el cine documental, sino el dispositivo documental mismo como instrumento de construcción de la memoria histórica.*

**Palabras clave:** *documental, historia, memoria, desaparecidos, identidad.*

**Abstract:** *The following article investigates, through the Argentinean documentary Los Rubios (Albertina Carri), the relations between documentary cinema and the construction of the historical account. The mentioned film presents a daring proposal which questions, as we will develop throughout the text, not only the representation of history in documentary but also the documentary device itself as an instrument of construction of historical memory.*

**Keywords:** *documentary, history, memory, disappeared, identity.*

El cine documental ha sido siempre un gran aliado a la hora de presentar sucesos históricos y contribuir a preservarlos en la memoria. A través de la película *Los Rubios*, que podría considerarse un documental de carácter histórico, la realizadora Albertina Carri busca reconstruir la historia de sus padres, desaparecidos durante la dictadura militar de los años 70, mediante una visión personal de su propio pasado. Pero en este emprendimiento se distancia del relato *oficial* sobre los desaparecidos y de la manera en que el cine ha representado este período de la historia argentina. Se trata, pues, y así lo reivindica ella misma, de una película sobre desaparecidos, aunque desde una perspectiva puramente autobiográfica; la historia de un individuo que no pretende, en ningún caso, erigirse como historia de un país, ni asimilarse a ella.

La cuestión de la representación de la historia y del documental como instrumento de construcción de la memoria se encuentran tematizados en el seno de la película a través de una serie de fragmentaciones que operan a distintos niveles: en primer lugar, en la narración, que es, a su vez, el nivel de los enunciados de la historia

(como disciplina). En segundo lugar, en la memoria como posible vía de acceso a esos enunciados; y en tercer lugar en el nivel de la enunciación del relato cinematográfico y del dispositivo documental.

El género documental, y muy especialmente el documental histórico, suscita una serie de expectativas en el espectador: pretende acercarse a lo real (supone, en cierta forma, la presencia de lo real), excluyendo toda representación ficticia. La imagen y la palabra en el cine documental son asumidas por el espectador como algo que realmente sucedió; no hay allí invención sino re-presentación, en el sentido más depurado del término. El documental nos abre las puertas a una situación dada, que sucede o sucedió con independencia de la acción de su creador. Hay, pues, una relación directa entre documental y realidad: ésta se hace patente gracias al trabajo del dispositivo documental. El espectador está, entonces, predispuesto a creer o al menos a pronunciarse acerca de la verdad o falsedad de los enunciados que el documental nos expone. *Los Rubios*, no obstante, nos invita a cuestionarnos sobre el valor de los enunciados que constituyen un relato histórico y el documental como instancia enunciativa. Si un documental, herramienta de la cual se puede valer la historia como forma de construcción de la memoria, debería, en principio, ofrecernos un relato de cierto carácter objetivo (o al menos presentarnos hechos pasados, susceptibles de ser organizados en una narración histórica que aspire a la objetividad y supere la dimensión individual del hecho), *Los Rubios* se coloca, en este aspecto, en las antípodas del relato clásico del cine documental. La voluntad de Carri de distanciarse de la *historia oficial*<sup>1</sup> sobre los desaparecidos, y de reconstruir su propio relato (*su* historia, y no *La* historia), se hace manifiesta en una narración fraccionada que impide la constitución de un relato unitario.

Carri se enfrenta, a lo largo del film, a numerosas fuentes históricas de las que dispone para, esperaríamos, dar forma a una narración capaz de colmar el vacío

---

<sup>1</sup> Si bien nunca hay una y sólo una *historia oficial*, me refiero por esta expresión, de forma un tanto vaga, a un cierto relato instituido (e institucionalizado) que deviene hegemónico en las memorias individuales y colectiva. Asimismo, por historia no me refiero (como creo que no lo hace la realizadora) al resultado del trabajo académico del historiador, para quien la historia y la memoria son construcciones dinámicas circunstanciales, susceptibles de ser transformadas, sino a la visión *pública* de la historia: la historia-verdad como relato generalmente aceptado y fijo.

que impulsa la búsqueda. Entrevistas, testimonios, documentos, fotografías; toda una serie de datos empíricos a los que, sin embargo, no logra conferir unidad. La figura de Carri, ella misma dividida en múltiples roles (realizadora, narradora, protagonista, investigadora), navega en la fragmentación, enfrentándose a diversas fuentes a las que no le interesa integrar en una narración unitaria ni mucho menos adecuar al relato hegemónico desde el cual se ha abordado la cuestión de los desaparecidos. Hay, de alguna manera, una relativización de las fuentes históricas a las que la realizadora recurre; si éstas, en una investigación, operan como portadoras potenciales de *verdad* y están a la espera de ser decodificadas para la (re)constitución de los hechos pasados, en el film funcionan como una especie de obstáculo, que la apartan cada vez más de *su verdad*. La búsqueda de Carri entra así en confrontación con el relato histórico constituido y asentado acerca de los desaparecidos (aquél que los ha convertido en víctimas y mártires). La carta del INCAA<sup>2</sup> que el equipo lee es sintomática de esta confrontación: la institución exige un documental de mayor objetividad, cuyo rigor esté acorde a la envergadura del tema, reclamando la presencia de testimonios relevantes (aquellos testimonios sobre los cuales se ha edificado el relato *oficial* y hegemónico de la historia argentina de los años 70). Sin embargo, la búsqueda de *Los Rubios* es precisamente un intento de alejarse de esta historia, así como de la manera en que el documental la construye y representa.

En este sentido, la importancia del testimonio (elemento privilegiado en la construcción del relato histórico en el cine documental, por tratarse de una fuente que vemos y escuchamos) se ve de alguna manera reducida: no será la voz de los testigos la que, esta vez, orqueste el relato. Éstos se presentan, en el film, a través del filtro de la pantalla televisiva en la que son proyectadas sus grabaciones, o como voces que resuenan *de fondo* en su habitación (muchas veces en *off*, al ser desdoblada la imagen del sonido), fondo del cual la realizadora pretende alejarse. Así, vemos a Analía Couceyro (que interpreta a Carri en la película) casi indiferente a las entrevistas y testimonios de los que dispone (y a los que mira de reojo), que,

---

<sup>2</sup> Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (entidad que, entre otras cosas, ofrece financiamiento al cine nacional en Argentina).

en ningún caso, pueden acercarla a *la verdad*: "Creo que en cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome".

Carri no sólo navega en la fragmentación de las fuentes, sino que además pone en cuestión la capacidad de la memoria como instrumento privilegiado de acceso al pasado. Consciente de la fragilidad de la memoria, no sabe hasta qué punto su recuerdo ha sido contaminado por las historias de sus hermanas, de sus familiares, de los entrevistados, o simplemente por la historia en general: "Tengo que pensar en algo...algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones". Lo *propio* de la memoria y la propiedad del recuerdo son así expropiados; la memoria (antídoto contra el olvido) es, esta vez, incapaz de aportar certezas. Esta *expropiación* se presenta como *propia* del dispositivo documental: éste fracasa en su función de *memoria histórica*, en su intento de elaborar un relato unitario, incapaz de distinguir entre la imaginación y el recuerdo. De ahí la utilización de la animación: un mundo artificial, casi de fantasía, invade la realidad. El film bascula, entonces, entre un género y otro (entre uno real: el documental, y uno artificial: la animación), de la misma manera que la memoria bascula entre el recuerdo y la imaginación (entre la realidad y la ficción) y se deja corromper por ésta. Carri es consciente de la falta de objetividad y de la debilidad de su recuerdo difuso, así como de la necesidad de encontrar un relato que pueda constituir una película.

Cuestionar el poder de la memoria supone, en cierta forma, polemizar la dupla memoria-identidad. Si a nivel individual la memoria retiene nuestra historia personal, y a nivel colectivo la de una comunidad o sociedad, es porque constituye una pieza fundamental a la hora de consolidar la identidad (de un individuo o de un pueblo). Aunque en *Los Rubios* la memoria fragmentada entre el recuerdo y la imaginación impide a la realizadora identificarse con cualquier relato. Y la búsqueda (frustrada) del mismo no la llevará sino a una suerte de pérdida de identidad. Efectivamente, hay en el film una manifiesta voluntad de dificultar la identificación inmediata de (y con) los personajes. La investigadora y realizadora no sólo está interpretada por otra persona, sino que casi no aparece en pantalla siendo referida por su nombre. Asimismo, evita revelar su identidad a los vecinos que van encontrando y cada vez que tiene que ser nombrada, es su intérprete la

que se presenta en la imagen; referente equívoco del nombre *propio*. Igualmente, la secuencia de la prueba de ADN es ciertamente representativa: nada más personal, más propio que nuestro propio ADN. Si hay algo, un último recurso, capaz de constatar la identidad de una persona es justamente una prueba genética. En el film, sin embargo, vemos a ambas actrices someterse al examen, despertando así la intriga en el espectador, que teme que la identidad de la realizadora sea *realmente* confundida con la de la actriz, imposibilitando la identificación: privilegio del espectador cómplice, que sí que conoce el doble juego de la realizadora, frente al desconocimiento de los personajes que, en el seno de lo real, hacen parte casi involuntariamente de una representación ficticia. Se trata, claro está, de una escena de valor simbólico, cuyo fin en el film nunca llegamos realmente a comprender, pero que pone en evidencia la voluntad de la directora de diluir su identidad y desplazarse de la posición de *hija*, con todas las connotaciones históricas que esta denominación acarrea. De la misma manera, los rostros de Roberto Carri y Ana María Caruso no nos son nunca revelados, perdiéndose en las indiscernibles fotografías en las que la cámara nunca se detiene atentamente y cuyos personajes no podemos reconocer.

A través de diversos mecanismos a los que este documental apela, el valor de las fuentes con las que se elabora el relato histórico (entre las cuales el testimonio ocupa, en el documental, una posición importante) se ve relativizado; no pueden aportar un contenido de verdad al relato. Asimismo, la memoria (una de las posibles vías de acceso al pasado e instrumento capaz de conservar el relato de ese pasado) no puede afirmarse como *propia*. Carri se distancia justamente de la verdad de la historia hegemónica (aquella que el INCAA exige para su documental) para buscar su propia historia, desestimando las herramientas tradicionales a las que el documental acude. De este modo, el enunciado se ve cuestionado en su valor de verdad. No sólo no logra formular enunciados *verdaderos*, u objetivos, sino que tampoco puede confiar plenamente en los mecanismos por los que éstos se formulan, cuestionando, a su vez, la instancia de la enunciación. La historia que persigue no puede, entonces, elaborarse bajo el signo de la unidad: no hay un relato histórico unitario así como tampoco hay una voz narrativa única que aporte un hilo conductor a la investigación.

Así pues, la fragmentación, en *Los Rubios*, no se da únicamente en el nivel de la narración y de los enunciados acerca del pasado (que no conforman un relato unívoco), sino también al nivel del relato cinematográfico y de la enunciación. En efecto, *Los Rubios* no es únicamente un intento de apartarse de la manera en que la historia argentina de los años 70 se ha habitualmente narrado, sino que se erige, además, como una crítica al dispositivo documental en cuanto herramienta de construcción de la memoria histórica. El relato (cinematográfico) presenta, a su vez, fragmentaciones que ponen en cuestión el poder del documental como instrumento de verdad. El primer recurso que nos introduce en la fragmentación del relato es el ya mencionado desdoblamiento de la realizadora. Ésta no sólo ocupa múltiples roles en el film, sino que está, además, representada por otra persona (Analía Couceyro). La figura que, supuestamente y en tanto que investigadora, debería conferir unidad a la multiplicidad de datos en los que navega, está ella misma, desde el comienzo de la obra, desdoblada. Habita desde el principio en la fragmentación, apareciendo constantemente como persona y personaje, directa e indirectamente. De esta manera, Carri introduce una fractura en el seno del dispositivo documental, a través de una representación ficticia (que, por principio, está desterrada del documental). Vemos a Albertina Carri que interviene en tanto que personaje y narradora, en el nivel de la narración, y en tanto que realizadora e investigadora, en el nivel de la enunciación, entremezclándose ella misma con su representación. Se trata de una suerte de *performance*, en la que no sólo está implicado el equipo técnico sino también los testigos entrevistados, dispuestos a interactuar con una actriz que interpreta a la hija de sus antiguos compañeros. Así se desdibuja el límite entre documental y ficción, cuestionando la capacidad del documental en cuanto instancia enunciativa de la que se espera extraer un relato histórico más o menos narrativo, más o menos causal, más o menos objetivo, más o menos *real*. La fractura en el personaje expresa, a su vez, una fractura en el relato así como la inexistencia de una voz narradora única.

Esta figura desdoblada revela, de este modo, las costuras del film: éste narra la búsqueda personal de una historia pero expone, a su vez, su proceso de realización, su condición de artificio, cuestionando las fronteras del género. El

mecanismo de representación del discurso histórico es sometido, de esta manera, a crítica: el límite de la enunciación del documental no puede trazarse con precisión, difundiéndose y fundiéndose con elementos ficticios que lo alejan de *la realidad*. Así, el film oscila continuamente entre la realidad y su representación, a través del doble cuestionamiento del enunciado histórico y de la enunciación (manera en que dicho enunciado se construye a través de y opera en el dispositivo documental).

*Los Rubios* se constituye como un ensayo visual, una reflexión estética y política. Un documental sobre desaparecidos a través de una búsqueda personal que no puede convertirse en historia, pues su objeto de representación se escapa continuamente. Pero tampoco es simplemente un documental, en la medida en que dicho género como forma de representación es puesto en el centro del debate, expuesto en su artificio y resquebrajado en sus mecanismos.

Forma y contenido se desdibujan en una suerte de puesta en abismo: no hay una verdad sobre el relato histórico, sino una amplia variedad de recursos, cuya pureza ni siquiera podemos garantizar, y que transitan entre el discurso hegemónico y la leyenda urbana. No hay tampoco una función unilateral del documental, sino una serie de mecanismos, cuyas fronteras se diluyen entre lo documental y lo ficcional, y que fracasan en su labor representativa. Documental y realidad, ficción y representación, animación e imaginación: tres dimensiones que pierden su función originaria y se entrecruzan en la formulación de un relato polisémico, difícil de encasillar en un género cinematográfico único y en los significados que se le asocian. *Los Rubios* es, tanto en el nivel del contenido como de la forma, una búsqueda (no clausurada) de sentido, una apertura semántica que agrieta el dispositivo documental y extrae de él nuevas posibilidades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, G. (2004): *Imágenes pese a todo*. Paidós, Barcelona.

RAIMONDI, M. (2010): "Los rubios. Recherche sur les différents états de la mémoire et sur la reconstruction d'une identité" en *Revista Nouveau monde*,

mondes nouveaux, Images en mouvement, 2010. [Consulta: 15.06.2014]: URL :  
<http://nuevomundo.revues.org/60103> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.60103

VISCONTI, M. (2012): "Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina"  
en revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural nº 12, AII, 2012.

CARRI, ALBERTINA (2003): Los Rubios. Argentina, EEUU.