

Los Rubios: una comedia
Pequeño tratado sobre las influencias

Nicolás Lavagnino¹

Desde su aparición en 2003 *Los Rubios* se ha visto inmerso, como soporte imaginativo, en una curiosa historia de enredos y confusiones. Si lo que Albertina Carri, la autora-directora-personaje, se proponía (supuestamente) era “exponer la memoria en su propio mecanismo”, con la hipótesis informante de que “al omitir recuerda”, no es seguro que el abanico crítico que ha lidiado con esta película haya analizado la constelación verbal y visual tomando distancia de las supuestas intenciones autorales, con vistas a arribar a un horizonte crítico diferente. Si uno se guía por las recepciones en torno a esta película pareciera que tenemos que expedirnos ante cuatro tesis ordenadoras del espectro crítico: 1- la película es irónica y propone un inconveniente registro distanciado de cara a una temática y un registro sumamente denso; 2- es una película autorreferencial que al revertir sobre sí misma dificulta el abordaje de las cuestiones que pretende tematizar; 3- el film de Carri en su ironía y autorreferencialidad termina edificando un dispositivo sofisticado pero mayormente expulsivo. Es una película para cinéfilos, para personas habituadas a la mixtura de géneros, los bordes borrosos, las miríadas de alusiones dispersas y los laberintos paradójales. Y por último, llegamos a 4-: en su ironía, autorreferencialidad y sofisticación la película termina celebrando su propio virtuosismo e iconoclasia sin atender a su objetivo declarado, esto es, exponer el supuesto mecanismo omitidor-recordador de la memoria.

Puede decirse que incluso en los casos en que la recepción crítica es positiva y pondera la novedad y audacia representacional, parece lindar un acuerdo desconcertante: la película es irónica, autorreferencial, sofisticada, cierto, pero justamente eso es lo que se necesita para desmontar 4-: lejos de dificultar, esta articulación funcional permite tratar de otra manera, más creativa, más desafiante, menos establecida en el regazo confiable de la convención moral, “los mecanismos de la memoria”. La forma permite abordar de otra manera el contenido (sobre el que todos aparentemente acordamos). Llamemos a esto el enunciado 4'-.

Mi propósito aquí no consiste en suscribir una u otras de estas tesis y desechar las demás. Creo, manifiestamente, que un equívoco crítico ronda aquí, equívoco que es necesario exhibir “en su propio mecanismo”, si es que tiene alguno. Las tesis confrontadas parecen aseverar, elemento más, elemento menos, que la ironía, autorreferencialidad y sofisticación de *Los Rubios* sirven o no sirven para problematizar nuestra mirada en torno a la forma de construir la memoria. Mi propia tesis es que no siendo ni irónica, ni autorreferencial y no especialmente sofisticada, en el sentido de negar que la complejidad de sus órdenes alusivos tribute a los otros dos elementos, (esto es, negando 1, 2,

¹ Doctor en Filosofía (UBA). Profesor en Historia (UBA). Invetigador en la carrera del Investigador (CIC-CONICET). Docente en la cátedra de Filosofía de la Historia del departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires e Investigador en el Instituto de Filosofía “Alejandro Korn” de la misma institución. Ha publicado artículos en revistas especializadas como *Storia della Storiografia*, *Signos Filosóficos*, *Contemporary Pragmatism*, *Metatheoria*, *Pragmatism Today*, *Ideas y Valores – Revista Colombiana de Filosofía*, *Areté -Revista de Filosofía (PUCP)*, *RLF – Revista Latinoamericana de Filosofía* y *Cuadernos de Filosofía -UBA*, entre otras publicaciones, así como también contribuido en la publicación periódica *Epistemología e Historia de la Ciencia (FFYH-UNC)*. Ha co-editado, preparado e introducido junto a Verónica Tozzi el volumen colectivo *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía (EDUNTREF, 2012)*. Asimismo ha participado en los volúmenes colectivos *La historia desde la teoría, Pensar la democracia, imaginar la transición y Conocimiento, normatividad y acción* y en más de cuarenta congresos, jornadas, simposios y encuentros académicos. También ha traducido numerosos artículos de Hayden White al español para las compilaciones preparadas por las editoriales Paidós (2003) y Prometeo (2010), así como también artículos de Frank Ankersmit (Prometeo, 2011). Las áreas de investigación en las que se ha desempeñado académicamente son la filosofía y epistemología de la historia, la teoría literaria, la filosofía del lenguaje y el análisis del discurso historiográfico.

y 3), no tiene sentido afirmar ni una cosa ni la otra (esto es, 4 o 4'). Literalmente, la película no es sobre eso, ni una reflexión sobre la memoria, ni una ironía descarnada sobre la imposibilidad de describir realísticamente un pasado.

Por último, en la parte positiva del texto me limitaré a afirmar el núcleo de sentidos que para mí sostiene una lectura poco recorrida en torno a Los Rubios. En ese núcleo destaca la interpretación del dispositivo fílmico de Carri como una exploración en torno a la constitución de una sociedad antagónica con la existente, la conformación de un “nosotros” que se concilia, se consume y se realiza al término de una búsqueda en torno a ausencias, intrigas, obstáculos y caducidades. Las añejas ansiedades y obsesiones de la vieja sociedad son subsumidas y refuncionalizadas al interior de un nuevo marco de significaciones en el cual puede visualizarse otro horizonte de agenciamientos posibles. Dicho en criollo, estamos ante una comedia hecha y derecha.

Palabras clave: autorreferencialidad; ironía; construcción de la memoria

Los Rubios: una comedia
Pequeño tratado sobre las influencias

*we live in a place that is not our own
and, much more, not ourselves*

Wallace Stevens

I- Frustraciones críticas: cuatro o cinco tesis en torno al “problema” del contenido de la forma

Desde su aparición en 2003 *Los Rubios* se ha visto inmerso, como soporte imaginativo, en una curiosa historia de enredos y confusiones. Si lo que la autora-directora-personaje se proponía (supuestamente) era “exponer la memoria en su propio mecanismo”, con la hipótesis informante de que “al omitir recuerda”, no es seguro que el abanico crítico que ha lidiado con esta película haya analizado la constelación verbal y visual tomando distancia de las supuestas intenciones autorales, con vistas a arribar a un relieve crítico diferente. Si uno se guía por las recepciones en torno a esta película por parte de un avezado *staff* crítico del cual forman parte autores tan reconocidos y competentes como Martín Kohan (Kohan, 2004) y Beatriz Sarlo (Sarlo, 2005), entre otros muchos otros autores que se han dedicado a analizar este dispositivo, pareciera que tenemos que expedirnos ante dos tesis ordenadoras del espectro crítico:

1- la película es “irónica” y aborda de manera inconvenientemente distanciada una temática que por su propia densidad desaconseja la clase de extrañamiento (*ostranenie*) que aquí se propone;

2- la película es “autorreferencial”, estableciendo con ello una circularidad que revierte sobre sí misma y en su recursividad termina dificultando la posibilidad de analizar el contenido “empírico” al que, al menos superficialmente, refiere.

De 1 y 2 se extrae

3- la película en su ironía y autorreferencialidad termina edificando un dispositivo sofisticado pero mayormente expulsivo. Es una película para cinéfilos, para personas habituadas a la mixtura de géneros, los bordes borrosos, las miríadas de alusiones desperas y los laberintos paradójales, donde una actriz hace de la directora que es un personaje, donde hay *playmobiles* secuestrados por grupos de tareas espaciales, donde un dedo es y no es el que se presta a un análisis genético “real”, donde un recuerdo “emotivo” se repite hasta el hartazgo, y sabemos entonces que hay una manipulación o un artefacto representacional detrás de la sentida invocación de unas vaquitas de San Antonio.

Y por último, llegamos a

4- en su ironía, autorreferencialidad y sofisticación la película termina celebrando su propio virtuosismo e iconoclasia sin atender a su objetivo declarado, esto es, exponer el supuesto mecanismo omitidor-recordador de la memoria.

En esta deriva entonces se llega al punto crítico: *Los Rubios* encubre mordazmente un juego de apariencias que se pretende “sentido” y no es más que superficie, hojarasca y referencia culta mayormente irresponsable. Una superficie que transmite un odio visceral, que se vuelve inapropiado para ser trabajado como testimonio, que clausura más de lo que habilita. O quizás, en

una crítica menos hostil: el regodeo en la forma es inapropiado para el “tema” (a eso se reduce la evaluación de los miembros del INCAA que niegan un subsidio, evaluación que es parte de ese laberinto paradójico que conforma la trama del film). La forma no se condice con el contenido. Puede decirse que incluso en los casos en que la recepción crítica es positiva y pondera la novedad y audacia representacional, parece lindar un acuerdo desconcertante: la película es irónica, autorreferencial, sofisticada, cierto, pero justamente eso es lo que se necesita para desmontar 4: lejos de dificultar, esta articulación funcional permite tratar de otra manera, más creativa, más desafiante, menos establecida en el regazo confiable de la convención moral, “los mecanismos de la memoria”. La forma permite abordar de otra manera el contenido (sobre el que todos, aparentemente acordamos). Llamemos a esto el enunciado 4'

4'- justamente porque es irónica es que *Los Rubios* puede interpelar los mecanismos de la construcción colectiva de la memoria.

Mi propósito aquí no consiste en suscribir una u otras de estas tesis y desechar las demás. Creo, manifiestamente, que un equívoco crítico ronda aquí, equívoco que es necesario exhibir “en su propio mecanismo”, si es que tiene alguno. En principio, como primera tesis subrogante, me interesa negar rotundamente que la película se sostenga en un registro irónico. Es evidente que hay un mecanismo de abordaje inhabitual respecto de un dominio rutinariamente concebido, de manera que se suscite una aprehensión “novedosa”, un “extrañamiento” que en su distancia re-assigna valores semánticos en un determinado campo, pero no alcanza con eso para rotular al dispositivo como “irónico”. Podemos suponer, junto a Northrop Frye, que “la base mínima de la imaginación es el realismo irónico, el acto de simplemente anoticiarse de las presiones circundantes de «las cosas tal cual son»” (Frye, 1977: 293; cfr. Frye, 1973: 308). Pero uno, en tanto configurador de un campo semántico, difícilmente se queda solamente con eso. Luego avanza en el empleo de otros dispositivos y operadores funcionales, y eso es lo que realiza Carri.

El punto clave es éste: por regla general el distanciamiento es la madre de la identificación de nuevos valores considerados relevantes. En tanto el juego no es puramente negativo, desidentificador y tendiente al desagenciamiento, resulta difícil considerarlo propiamente irónico, ya que esos rasgos son los que se montan en la ironía por detrás de sus operaciones de distanciamiento y negación. El mundo irónico es impersonal, continuo, iterado, la imposición de “las cosas tal cual son”, en un registro que tan sólo permite un rastro de afirmación contextual, de ilación parcial que, a lo sumo, nos permite reconsiderar un fragmento en su deriva “tal cual es”.

Primer apunte entonces: en las prácticas representacionales difícilmente sirve suponer que hay una operación única, discreta, monolítica, que estructura el dispositivo de manera coactiva. Esto es ver como un objeto lo que es más bien un proceso confuso, signado por contradicciones y resoluciones aporéticas, que se sostienen en tensión. Si uno colige que *Los Rubios* es irónica, se pueden estar diciendo dos cosas: que es irónica en toda su extensión, plano a plano, o que es una mixtura variada de operaciones de entre las cuales la que “en última instancia” “condiciona” la resultante es la ironía. Lo primero es difícil de sostener, y lo segundo supone adentrarse en el terreno difuso en el que se metió el marxismo a la hora de analizar las aventuras y hazañas de la estructura y la superestructura. Qué quiere decir *última instancia*, qué es lo que está implicado en la noción de condicionamiento, que tipo de articulación hay entre esas “instancias” “últimas” y las “primeras”, qué se entiende por “dominante” o “hegemónico” y quién está a cargo de asignar tales valores, todo eso se nos debe, pero por el momento puede ser alegremente barrido debajo de la alfombra, cuando uno sencillamente quiere lidiar con la apresurada identificación que está en curso cuando se dice “*Los Rubios* es irónica”.

El segundo apunte es metodológico: cuando los tropos se usan como rótulos, o como cualidades discretas, particulares, seccionadas, de ciertas entidades objetualmente discriminadas, terminadas,

finiquitadas temporalmente a partir de cierta articulación de motivaciones, intenciones autorales y disposiciones y capacidades materiales, los tropos no sirven para mucho. Si es para decir de manera más soterrada que, cada tanto, el operador funcional irónico está en uso, bueno, bien, ahí vamos mejor, pero no hemos avanzado demasiado. Ese operador también está presente en *El señor de los anillos*, en *Esperando a Godot* y en *Lo que ellas quieren*, por lo que si la clasificación tentativamente nos amontona a *Saruman el Mago*, Beckett y Mel Gibson junto a Albertina Carri está claro que no puede servir para demasiado.

Segunda tesis subrogante: es un despropósito suponer que porque la película muestra el modo en que dispone y presenta las entidades en un campo, volviendo con ello la mostración una entidad más en el espacio representacional, entonces estamos ante un vehículo autorreferencial. Un testarudo *cliché* crítico, que se remonta al romanticismo y que aún está entre nosotros, supone que la clave de la representación artística y de los mundos ficcionales que se dan en la literatura y, eventualmente, en dispositivos mestizos como el cine, reside en su autotelismo, su orientación hacia sí, en la forma de un mundo autónomo que es todo lo que necesitamos suponer, “un modo de presentación” que es lo que cuenta a la hora de analizar el dispositivo en cuestión (Todorov, 2005; 13). Como ontología de la representación o de la escritura este *cliché* sirve tanto como su opuesto, aquel “realismo” exo-orientado y heterotélico que vuelve a la representación, el arte y la literatura o el cine meros servomecanismos que tributan vicariamente a sus determinantes causales (siendo la sociedad un tramado causal de relaciones analizable metonímicamente). De esta manera o la representación es una parte “del mecanismo” de las cosas, o por otro lado está totalmente desenganchada de ese mecanismo (Todorov, *op.cit.*: 28). Pero en este juego más bien difuso de imágenes (del cual, como hemos visto, aparentemente también forma parte la memoria, a la que también se le atribuye su mecanismo) lo único que se juega es la autoridad de una convención acerca de los márgenes auto-impuestos a una práctica.

Se ha dicho lo suficiente como para que resulte claro que ambos *cliches*, el romántico y el realista, puros y duros como son, tan sólo sirven en el marco de una ontología paleolítica del lenguaje (y adicionalmente, de la escritura) que lo concibe o bien como un sistema cerrado de signos que tiene sus propias reglas inmanentes definibles axiomáticamente o bien como un sistema que no los tiene, y por lo tanto es subsidiario de algún otro sistema que sí los tiene.

Aún no me explico de que manera *Los Rubios* podría ser autorreferencial, aún cuando lo único que mostrara fuera la escena del falso-real recuerdo de Carri sobre las vaquitas de San Antonio, repetido hasta el hartazgo por Analía Couceyro, que es la que habla sobre él en el nombre de otra persona que le dice cómo debe decir que lo recuerda. *Los Rubios* es tan autorreferencial como *Las Meninas* o como *Niebla*. La catalogación como tal debería orientar a los críticos: mostrar el modo en que se muestra es uno de los trucos más viejos que tiene para nosotros el arte, al menos en los últimos siglos, y eso no hace que el mostrar el modo de mostrar haga que el vehículo no tenga contenido o referente, sino que nos exige considerar de otro modo qué es el contenido o cuál es el referente aquí. De hecho el mostrar el carácter de dispositivo del artefacto vuelve al mismo parte de la referencia de la obra, del mundo con el que quiere lidiar, de manera tal que hay una ampliación de la ontología que es el caso y que constituye parte del mundo al que la obra apunta.

Por lo tanto más que suponer que no hay referente, o que el referente es *si mismo*, lo que podría inferirse es que lejos de abandonarse a una introspección en torno a su propia artefactualidad, el instrumento aborda el problema de las alusiones y las convenciones genéricas en la tarea de la representación. Una parte entonces de su contenido declarado es el problema de la mostración, y para ello despliega un rango admirable de referencias, alusiones y búsquedas que son las que definen “el tema” de la obra en cuestión. Esto nos permite abordar tempranamente la cuarta tesis: evidentemente si sale agua de ese pozo no es un pozo petrolero. Si lo que se está mostrando es una actitud diferenciada hacia ciertos rangos de alusiones y modos de mostrar, entonces la película

difícilmente trata sobre lo que el crítico (y la misma Carri) dice que trata. A menos que suscribamos testarudamente otro *cliché* crítico, la idea de la intención autoral como limitación de las interpretaciones y del abanico hermenéutico concebible (sobre el tema, véase Gadamer, 2007; y Ricoeur, 2001), es evidente que tenemos que apartarnos de la regulación normativa supuesta por el crítico, que parece provenir de la psique autoral, tal como es mostrada por lo que el autor dice de sí mismo.

En este sentido resulta lógico que los juicios críticos se amontonen: si la película es autorreferencial (y a uno no le gusta la autorreferencialidad), entonces resulta plausible que la tarea crítica se enfoque en considerar al dispositivo como la emergencia de una suerte de lenguaje privado, de práctica de auto-exteriorización de obsesiones individuales, delirio expresivo en el cual, sí, resultarían fundamentales para la tarea hermenéutica las auto-atracciones autorales en la forma de “intenciones”. Pero esta suerte de *disyuntor conceptual* no funciona bien si lo único que reconoce son dos modos en el uso del lenguaje: el descriptivo-realista y el expresivo-auto-referencial-intencionalista. El desajuste entre “forma” y “contenido” parece surgir aquí del hecho de que ante el proceso de desaparición y asesinato masivo perpetrado en los 70 la “autora” responde con un jugueteo ir y venir en torno a los modos de performar las intenciones, parodiando el énfasis descriptivo-realista que, en tono censor, se le sugiere desde las más variadas proveniencias.

Una lectura podría ser, entonces, que siendo el “tema” lo suficientemente “serio” o bien uno debería abordarlo en el tono grave y “realista” que edifica, a modo de ejemplo, *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1995), o bien debería hacerlo en el modo lloroso, intimista y filial en que se despliega, por ejemplo, *Papá Iván* (Roqué, 2004). Nótese aquí que otra disyuntiva se abre aquí: *Cazadores...* y *Papá Ivan* se construyen siguiendo las reglas de los relatos corales, la reconstrucción contextual, la cesión continua de la voz divergente, la aporía, la tensión, incluso en el caso de Roqué, terminando por donde comienza, con dudas, preguntas, en el borde mismo de la iteración. Entonces curiosamente son estos dispositivos los que se erigen en una modalidad más claramente irónica (en un sentido técnico): ante el tiempo, ante la agencia, ante los sentidos y valores invocados, y teniendo en cuenta las reglas de composición y de enunciación, se articula en ambos dispositivos un distanciamiento conveniente, que tiene por objeto obtener la redesccripción “realista” de un campo previamente figurado, por medio de sucesivos esfuerzos de consideración contextual, objetualización del tiempo y desagenciamiento generalizado ante la recurrencia y la imposición de “las cosas tal cual son”. En este sentido es que estas películas son rigurosamente irónicas, desplegando los énfasis propios de la reacción a una saturación (*satura, satira*) de sentidos, de improntas, de búsquedas y de incidencias (Frye, 1977: 297). Más que afirmar, niegan certezas demasiado prontas, deconstruyen generalizaciones, revisitan ciertos lugares comunes, simplemente para “verlos de otro modo”. Esta revisión o elaboración secundaria se efectúa con vistas a edificar una sapiencia pasiva que pueda mejor abordar agencias y pasiones pretéritas, para ver cómo se sucedieron de cara “al curso de las cosas”.

Frente a estos códigos la marcación personal de Carri en *Los Rubios* es testarudamente agenciada, casi hasta la exasperación. Muestra de qué manera una persona decide voluntariamente no sujetarse a las reglas de adecuación (aquí, adecuación de formas a contenidos) que pretende imponer la vieja sociedad, esa que, en la forma de compañeros de militancia de los padres de Carri, atraviesa pantallas desde sus VHS, esa que, en la forma de una vecina reticente, observa detrás de las rejas y no se atreve a abrir la puerta, pero aún así afirma: “te reconocí inmediatamente”, sin que ese reconocimiento alcance para algo más que aseverar el mutuo desconocimiento. Esa que en forma de dictamen niega el financiamiento de este borroso modo de enunciación fílmica en el nombre de la “memoria merecida”. Es una película repleta de pequeñas certezas, descerrajadas en voz *over*, que se burla de los códigos pasivos, corales, llorosos. Aquí hay una enunciadora que *quiere* cosas, aunque su eterna inquietud nunca termina de nombrarlas. Sabemos *que quiere*, pero no *qué* quiere.

Lo que ocurre aquí entonces es claro: nos hemos acostumbrado tanto al mandato de reconstrucción coral, contextualista, polifónico y sembrado voluntariamente por dudas que llamamos a eso “forma adecuada”. Cuando aparece un tono demandante que afirma desde la soledad y la urgencia de una primerísima persona un desafío al reparto de sentidos y valores, emerge allí la denuncia de “inadecuación” entre forma y contenido, una realidad que, se presume, debería ser tratada de un modo determinado. En el desafío se reparten entonces también valores críticos en la continuidad de las políticas de la representación: la parodia irónica es la contrafigura del *sermo humilis*, la gravedad y seriedad que anida en las pequeñas cosas (Auerbach, 1998: 140). La auto-referencialidad es el complemento ante la incapacidad de “describir” la realidad de estados externos, públicos y compartidos (porque no es seguro que esos estados sean ni una cosa ni la otra), concentrándose más bien en la exteriorización fabril de expresiones e “intenciones”, pero no a la manera en que lo haría el “expresivismo individualista” de una Roqué.

Último punto aquí: si *Los Rubios* se ciñera a la expresión intimista y llorosa de sus propias pérdidas, no sería un vehículo descriptivo-realista, ni tampoco un poderoso segmento de denuncia de nuestras propias miserias, pero al menos remitiría a algo con lo cual la *crítica disyuntora* se siente a gusto: en este caso las “intenciones”, los motivos y los sentimientos de la “autora”. Pero el problema es que, justamente, lo que Carri nos muestra es la impropiedad del rastreo de intenciones, motivos y sentimientos aquí, exhibiéndolos en su carácter artefactual: las emociones y los recuerdos pueden producirse y reproducirse a voluntad, como muestra la secuencia de la vaquita de San Antonio. Y entonces la película frustra cualquier estrategia de interpretación crítica disyuntora. Evidentemente no es “descriptiva”, y evidentemente tampoco es “expresiva”, o es engañosamente ambas cosas, una *docuficción* que no se toma en serio los testimonios, se burla de ellos, y para colmo mezcla permanentemente registros de experiencia y los itera fabrilmente (hasta ya no ser experiencias). De allí que la película parezca una celebración de la apariencia, una deliberada mueca hostil, lo cual preocupa sobremanera a autores como Kohan o Sarlo.

La *crítica a lo disyuntor* avanza entonces una tercera crítica: por todo esto, la película es expulsiva, Carri es desagradable y esta película incurre en lo que podemos llamar “la trampa del cinéfilo”. Esta trampa ocurre cuando ante un suficiente número de experiencias previas todo el goce en el espectador se reduce a captar el rango de alusiones a esas experiencias por parte de la representación en curso. No importa la pertinencia, el sentido o el filo crítico de la operación alusiva, lo único que cuenta es gratificar la sapiencia del espectador, que se siente suficientemente retribuido en su inteligencia cuando los guiños autorales remiten a experiencias que se suponen compartidas: todos nos reímos cuando Shrek y Fiona pelean en el *modo Matrix*. ¿Por qué?

El juego del cinéfilo consiste en gratificarse por su capacidad para captar esas alusiones, sabiendo como sabemos (y aquí apelo una vez más a Frye) que la literatura y la conducta verbal en general siempre es extremadamente alusiva, trabaja manipulando órdenes crecientes de alusión, y que la mejor literatura no es aquella que no remite ni alude a nada (lo cual es sencillamente imposible), sino la que articula y vincula de manera novedosa e inesperada experiencias precedentes con un máximo impacto y bajo coste de integración, precisamente operando topológicamente sobre esos órdenes de alusión. La trampa del cinéfilo es así el reverso intra-disciplinar del *cliché* romántico sobre el autotelismo expresivo de la intencionalidad del puro genio autoral: aquí hay pura influencia, hasta el punto (que a veces ocurre en algunos gestos críticos) de que podríamos armar ecuaciones (Queen= Led Zeppelin + *Glam rock*) o árboles genealógicos (la exasperación de esto se puede ver en la película *Escuela de Rock*; Linklater, 2003) que muestren topológicamente un mapa de eventos definitivo que obre como criterio último de inteligibilidad de los emergentes representacionales. Este modo crítico prefabricado tiene un único resultado: mostrar la inteligencia y dominio del crítico, su capacidad para invocar un dominio de fuentes y experiencias precedentes. Todo el tema de esta operación crítica consiste, justamente, en “celebrar” la experiencia precedente.

Lo que ocurre aquí es que para todos aquellos con menos experiencias previas esos órdenes alusivos son indescifrables y entonces si la película en su juego satírico no hace más que frustrar nuestras disyunciones críticas y regodearse últimamente en su capacidad de aludir de manera culta a registros enteros de experiencias cinematográficas anteriores, entonces no dudaremos ni de la sofisticación del artefacto ni de su persistente vocación expulsiva. Para peor: el registro alusivo, al mostrar las influencias, los modos de incidencia en su propia hechura, ratifica el carácter de artefacto del dispositivo, nos lo refriega en la cara: “sí, estoy haciendo lo mismo que hizo X en t_3 ”, se nos dice todo el tiempo, lo cual conspira contra la idea de que esta película debería tratar sobre un tema serio de manera seria, o de una manera íntima un tema inabordable. Más bien sugiere que trata alusiva y hasta paródicamente un evento público y privado de maneras que sugieren la pura “influenciabilidad” en la manera de mostrarlo *aquí y ahora* para nosotros. En este sentido la película muestra que uno es “pura influencia”, pura alusión, y, más importante aún, que uno no controla las alusiones que invoca, porque los órdenes crecientes de alusiones exigen una maniobra receptiva que escapa por completo la capacidad autoral para enmarcarlos.

Esto debería sugerir la impropiedad de la apelación constante a las intenciones de Carri, la limitación del estatuto autoral en estas cuestiones. Por supuesto esta limitación es *teóricamente* aceptada en mayor o menor medida por la enorme mayoría de los críticos avisados; lo que sostengo aquí es que esa limitación es mayormente ignorada *en la práctica*, en particular porque salvo públicos muy reducidos la limitación de la intención y normatividad del autor es inaceptable para la enorme mayoría de los lectores a los que se dirigen los críticos especializados y no tanto.

Entonces ocurre que Carri *parece* tener la intención aviesa de constituir un artefacto expulsivo, satírico, paródico, autorreferencial e irónico, que tan sólo muestra su erudición alusiva obtenida dentro del mundillo *cool* de las escuelas de cine. Erudición que se dirige a ese mismo público, que es el único que puede responder a la experiencia previa que se le sugiere apelando a *Cecil B. deMented* o mencionando lábilmente la figura de John Waters.

Y así llegamos al cuarto punto: la película, por medio de todos estos dispositivos logra o no logra enfocar adecuadamente su tema, que sería el de los mecanismos obturadores de la memoria, su omitir-recordar.

Hago notar aquí que el marco genérico de alusiones que configura nuestro comportamiento verbal e imagístico podría servir para exactamente lo mismo que se “propone” Carri: hallar en la exclusión un sentido y en el sentido una exclusión. Lo invocado no viene solo, y no trae todo lo que queríamos que traiga. Y al traer “determina” todo lo que no es traído, que se convierte justamente en un tema posible (y fundamental) de los futuros *traeres*. Las tesis confrontadas parecen aseverar, elemento más, elemento menos, que la ironía, autorreferencialidad y sofisticación de *Los Rubios sirven o no sirven* para problematizar nuestra mirada en torno a la forma de construir la memoria. Mi propia tesis es que no siendo ni irónica, ni autorreferencial y no especialmente sofisticada, en el sentido de negar que la complejidad de sus órdenes alusivos tribute a los otros dos elementos, (esto es, negando 1, 2, y 3), no tiene sentido afirmar ni una cosa ni la otra (esto es, 4 o 4'). Literalmente, *la película no es sobre eso, ni una reflexión sobre la memoria, ni una ironía descarnada sobre la imposibilidad de describir realísticamente un pasado, ni una expresión llorosa y coral de un plano íntimo de intenciones y sentimientos.*

Y entonces surge con claridad la pregunta: ¿qué estoy diciendo entonces que *es Los Rubios*? Podría finalmente caer en la tentación de decir “lo que *Los Rubios es*”, pero eso me interesa menos que incorporar al estudio la manera en la que la crítica presupone aquello que “se manifiesta”. Sería algo así como un estudio sobre una frustración crítica: como el dispositivo no responde al esquema, tanto peor para el dispositivo, parece decirse.

Lo que encuentro interesante entonces es señalar que *Los Rubios aparece* como un artefacto comunicacional que *funciona manifiestamente bien* si las coordenadas presupuestas son otras. Ya sabemos cómo funciona y cómo se agota *en el modo disyuntor de la crítica*. Veamos entonces a dónde lleva si el marco es otro. Lo inexplorado de esas coordenadas es lo que motiva estas palabras.

II- Comedia de las influencias

En ésta, la parte positiva del texto, me limitaré a afirmar el núcleo de sentidos que para mí sostiene una lectura poco recorrida en torno a *Los Rubios*. En ese núcleo destaca la interpretación del dispositivo fílmico como un trabajo en torno a la constitución de una sociedad antagónica con la existente, la conformación de un “nosotros” que se concilia al término de una búsqueda en torno a ausencias y caducidades, un relevamiento distanciado de los valores sostenidos por “la vieja sociedad” y la afirmación testaruda de ciertos nodos afectivos y personales que permiten avizorar otro horizonte de significaciones para el “artefacto-Carri”. Dicho en criollo, estamos ante una comedia hecha y derecha.

El núcleo de toda comedia radica en la contraposición entre viejas y nuevas sociabilidades, las cuales culminan cuando la nueva sociabilidad se integra, en lo sustantivo, al viejo marco social. Cuanto más conciliada y conciliable la integración, más “canónica” la comedia (Frye, 1973, 1977 y especialmente Frye, 1980: 37). Como comedia de la búsqueda, de la afirmación identitaria, de la contraposición de valores (donde el eje valorativo es claro), del agenciamiento (que es el que subtiende la búsqueda y la afirmación), el efecto cómico se vincula con el polo metafórico y *romántico*, y es así que se vuelve pensable como comedia romántica. Por el contrario cuanto más estéril la búsqueda (generando el efecto de “haber buscado lo que de todas maneras siempre estuvo allí”), más desagenciada, confiada a la “naturaleza de las cosas” y a la idea de una deriva que no requiere incidencia y afirmación alguna, y cuanto menos clara la contraposición valorativa y más frustrada la coordinación de eje alguno que permita efectuar la misma, entonces más satírica resultará la comedia, mixturada en la frontera entre la ironía cómica y la comedia satírica.

En *Los Rubios* comenzamos por la afirmación identitaria fingida, una Analía Couceyro que dice ser quien no es, y proseguimos con temas de búsqueda, en la forma de un ir y venir permanente del estudio de filmación al campo familiar, y de allí a realizar un análisis genético y luego nuevamente al campo para proseguir merodeando el barrio donde los padres de Carri realizaron su trabajo de base. La película comienza como una fingida búsqueda identitaria, un intento de regresar a ningún lugar, a un espacio vacío donde el reconocimiento funciona sobre la base de la más estricta ajenidad: los vecinos del barrio distantes con los padres de Carri, a tal punto que convalidaron de manera silente su secuestro, son ahora abordados de manera distante por la mirada de la cámara de Carri, que los trata como Gulliver a alguno de los extraños habitantes de islas descoloridas perdidas en algún océano remoto. La mirada desapegada de Carri hacia los vecinos es la que recrea el “efecto irónico”, pero eso no describe el movimiento global del argumento. De hecho casi cualquier comedia (romántica o satírica) trabaja con un efecto distanciado, problematizando la convención ridícula de la sociedad antagonista (la vieja sociedad) y postulando en contraposición la norma preferente de la sociedad amable (la futura sociedad, conciliada o conciliable integrando lo nuevo y lo viejo; es más, el núcleo de la acción cómica reside en la superación de la conflictividad normativa entre viejas y nuevas sociabilidades). Mostrando el sin sentido o la caducidad de la vieja norma, la comedia afirma el conflicto y la posible conciliación. Cuanto más estéril el conflicto, más irónico el tramado. Por otro lado *parte*, para mostrar el problema de la convención, del choque más o menos violento entre las obsesiones identitarias y pasionales de los excluidos por la vieja sociedad, su núcleo patológico de fallas, *hamartias* y desapegos, *hybris* o desmesuras que impiden la aceptación lisa y llana de la vieja sociedad por parte de los sujetos implicados en esa exclusión.

Buena parte de la película se va en este eterno merodeo en torno a una Itaca naufragada, por parte

de una tripulación que de a poco se convierte en un sujeto colectivo que arrastra la película hacia su consumación.

Carri utiliza la obsesión con el inexistente mecanismo de la memoria (tesis mecanicista en torno a la cual al término de la película no hemos avanzado ni un palmo), para reflejar luego su obsesión identitaria, como forma de mostrar el núcleo del conflicto. La obsesión choca con las normas rígidas de la convención, a cargo de los númenes y mentores de la vieja sociedad. El conflicto se vuelve así inter-generacional, a costa del siempre “realista” efecto de contigüidad generado por el tiempo como sucesión. La sociedad sucede y se sucede, y en su suceder genera el desajuste que exige el reajuste de los valores. El núcleo de la comedia afirma que el suceder reajustado puede llevarse a cabo re-integrando y conciliando obsesiones y convenciones, nuevas y viejas, sin pérdida sustancial (Frye, 1973: 297). El núcleo de la tragedia afirma lo contrario: el reajuste exige la acción farmacológica de una víctima sacrificial (un *pharmakos*) que se autoexcluye en pos de la conciliación y el tránsito de la vieja a la nueva sociedad (Frye, 1977; 64 y 280).

En este caso la inmadura e iniciática afirmación de Carri en torno a la memoria desempeña el mismo papel que la ballena blanca en el discurso de Ahab. Es una falla o una inadecuación que pone en movimiento el mecanismo diegético, pero no lo define. Esta *excusa temática* es lo que debemos tener en cuenta a la hora de tomar distancia de las intenciones autorales y las obsesiones declamadas. A fin de cuentas, aprendemos en *Los Rubios* cómo funciona la memoria, tanto como aprendemos en *Moby Dick* cómo lo hacen las ballenas.

En el término la comedia se propone mostrar cómo las obsesiones identitarias terminan transfiguradas o disueltas en el fin de la acción cómica, con su efecto genérico de permitir la reconfiguración de la sociabilidad en la sociedad amable, con el protagonista antes obsesionado en su centro.

El fin de la búsqueda consiste en mostrar cómo surge, de manera advertida o inadvertida, un nuevo patrón de interacción. En este sentido *Los Rubios* funciona como un engranaje cómico perfecto: la sociedad de los viejos, fallidos e inadecuados rubios, que nunca pudieron integrarse a un entorno que los desdeñó y al que pretendían “emancipar”, rubios cuyos compañeros aún llegan con sus VHS y sus dictámenes a pontificar lo que la sucesión inter-generacional debe pensar, pero que gradualmente es funcionalizada al interior de una economía general de afectos y sensibilidades que se despliegan en una nueva generación de sintientes y pensantes que se niegan a ser influenciados cabalmente por sus antecesores. La nueva generación es rubia por propia voluntad, lo que marca el paso de la hetero-adscripción del predicado “ser rubio” a la auto-adscripción. Si los padres de Carri eran “los rubios” para los vecinos (y nunca lo fueron en un sentido realista o introspectivo, lo cual marca las limitaciones de la interpretación en el *modo disyuntor*), Carri y su grupo de filmación, la auténtica tripulación que va a la deriva en una Argentina 2002 pos-corrallito, arriban a una auto-adscripción voluntaria de ser “los rubios”, exhibiendo “el mecanismo” por el que son tales: dándole la espalda a un público, a una deriva generacional, y re-describiendo finalmente su nosotros mostrando la sociabilidad relevante. Ese es el gesto que consuma la deriva: el equipo de filmación se aleja de nosotros y de todas las generaciones que emiten dictámenes y graban sus VHS (un dispositivo epocalmente signado, que ya no se usa más), caminando hacia un horizonte abierto y despejado, desprovisto de toda otra cosa que no sea una Pampa a medio domesticar.

La película no es irónica entonces, sino disciplinadamente cómica en el modo en el que muestra el tránsito integrador que disuelve una obsesión por medio de una serie de derivas, búsquedas e intervenciones agenciadas que conducen a una nueva sociabilidad (amable). Por lo tanto, más claramente, se vuelve incomprensible que se la tilde de auto-referencial. Claramente no lo es: está mostrando las limitaciones de las influencias, o la inconveniencia de confundir influencia con alusión. La influencia es lo que necesita la vieja sociedad antagonista para domeñar el conflicto

latente en las obsesiones de sus integrantes futuros y sucesores. *Se regula de antecesor a sucesor, prospectivamente*. La alusión es lo que recupera la sociedad amable en la boca de los sucesores agentes, para domeñar el conflicto latente en la integración entre prescripciones antecedentes y las consecuentes. *Se regula de sucesor a antecesor, retrospectivamente*. En un caso vamos flecha del tiempo hacia adelante. En la otra, en la dirección inversa, hasta estallar la idea de que el tiempo es una flecha. Si *Los Rubios* es un tratado sobre las influencias, o una comedia de las influencias, es porque muestra la *ansiedad genérica que carcome los transitos sociales intergeneracionales*, ansiedad e histeria que expresa maravillosamente el “¿alguien quiere pensar en los niños?...” periódicamente enunciado por la esposa del Reverendo Alegría en *Los Simpson*.

Los Rubios muestra entonces la *deforme novela de formación* que edifica para sí un pequeño grupo de naufragos posdictatoriales y pos noventas (con su doble legado de convertibilidad estallada e impunidad) de cara a las ansiedades generacionales tramitadas en el marco de la vieja sociedad. Vecinos y compañeros de militancia, testigos, dictaminadores y ocasionales transeúntes que poblaron el viejo mundo se resisten al paso que supone desplazarse del terreno del influenciador agente al del mero ser aludido.

Por lo tanto no es extraño que la película frustré los claros ejes valorativos que tienen todos los que moran en sociedades integradas, viejas y nuevas. Los que proponen tránsitos justamente intentan borrar esos ejes, subvertirlos hasta transformarlos en veletas que siguen los vientos de nuevas voluntades. Críticos dogmáticos, militantes convencidos, compañeros doloridos por el recuerdo, burócratas de ocasión, todos responden a claros ejes que contraponen las prácticas y pretenden adoctrinarlas. Esperan influenciar, y no ser aludidos, lo cual se pone bien en claro en la manera en la que Carri invierte las cosas aludiendo a un dictamen que pretendía influenciar su película.

El referente entonces es el de siempre en las comedias integradoras: por un lado la conciliación, maduración y desplazamiento entre obsesiones identitarias en un marco social agónico y por el otro el tránsito de un mundo social a otro, teniendo en cuenta el manejo de ansiedades que recurrentemente comporta ese tránsito. Difícil sostener con ello la autorreferencialidad de marras.

Con ello es entendible que la sofisticación y las trampas del cinéfilo se multipliquen, porque un tema declarado en esta película es el tránsito de la influencia prospectiva a la alusión retrospectiva, *del control antecesor al desafío sucesor*. Estallar de alusiones cultas la película puede ser expulsivo y puede obedecer a una intención autoral en pos de mostrar erudición y bagaje técnico. Pero no cuentan tanto las intenciones como el efecto que genera: define el tipo de experiencias previas requeridos para conformar una comunidad interpretativa. La literatura y la representación verbal e imagística trabajan con órdenes de alusiones agregados y crecientemente complejos no por pedantería o por un anhelo de mostrarse cultos, *snoobs* e informados (o no tan sólo por ello), sino porque el recorte de alusiones, con sus omisiones y resaltados, con sus iteraciones, torsiones, elipsis y zeugmas, es precisamente lo que delimita el relieve social pasado, presente y futuro con el que el vehículo pretende trabajar de allí en más. Un mundo en el que Alcira Argumedo está a la par con John Waters y la cultura de los *Playmobil*. Un entorno de alusiones que escapa por completo al rango de influencias que podían querer segmentar Argumedo, Waters o los fabricantes de juguetes.

La película por lo tanto se inserta en un plano de alusiones en donde no hay una normatividad intencional o autoral que regule “el significado de todo ello”. Es más bien, la más clara muestra de que el orden de alusiones se complejiza cada vez más, y para los aludidos del futuro ahora es posible tramar una ilación que arranque en la *Odisea*, con un Ulises merodeador que nunca llega a casa, prosiga con la sátira de la norma al estilo de la crítica costumbrista, y luego culmine virando barrocamemente en una triangulación imposible entre la evocación militante, la cultura *dreamlander*, Godard y la fascinación por los mundos infantiles bizarros.

La sofisticación y el sentido expulsivo son el costo que se paga cuando la representación trabaja con un orden de alusiones no solamente creciente y complejo, sino excesivamente divergente respecto de los cánones tradicionales de alusión. Albergar en un mismo espinel el cúmulo de alusiones que propone *Los Rubios* no equivale a parodiar indiscriminadamente, auto-referir o ser mera referencia culta a la propia perspicacia. Implica más bien tematizar la ambición y la audacia que había y que hay que tener para reformular el relieve y la geografía social pos-todo cuando, como en el 2002, hay que lidiar con el tránsito social en una sociedad intransitable.

A su manera Carri nos muestra que éstas son las comedias que nos podemos dar en este horizonte desarreglado que compartimos. Es fantástico que el dispositivo que propone, tan personal como audaz y desafiante, sea leído como ironía displicente, y no como un llamado a tematizar de manera valiente el tránsito social, mientras que las mucho más irónicas, digeribles y complacientes saturadas contextualistas presentes en *Cazadores...* y *Papá Iván*, por dar dos ejemplos logrados y valiosos por otros motivos, sean interpretadas como si estuvieran “proponiendo” algo más allá que la iteración controlada de la norma contextualista en un marco de alusiones domesticadas.

En este tránsito de la influencia a la alusión encontramos una prueba en la infantilidad de apelar a las intenciones autorales escrutando el recorrido del dispositivo como tal: cualesquiera hayan sido las intenciones de Carri lo cierto es que la película fue recibida como si el tenor de su práctica metafórica hubiera sido el *pasado* de sus padres, y no el *pasar* de una generación atravesada por memorias inaudibles y tránsitos sociales imposibles. La clave no residía entonces en exponer el inexistente mecanismo de lo recordado, sino en el espacio de prácticas en el que se inserta, como una práctica entre otras, el recordar. La película no era “sobre los 70”, ni sobre la ambigua relación entre pasado y presente, o por lo menos pensarla así lleva a un horizonte crítico demasiado transitado, que no permite ir mucho más allá de las posiciones obvias al interior del *modo disyuntor*. El dispositivo entonces no es ni “expresivo-emotivo” ni “descriptivo-realista”, no puede criticársela por la ausencia de tematizaciones históricas y sociológicas (que es lo que le exige el dictamen) ni por la artefactualidad fabril de sus expresiones (que es lo que le critica la intelectualidad anti-irónica, que no quiere “celebrar apariencias”). O mejor dicho, tal vez sí puede hacerse eso, pero por el mismo motivo inane por el que se puede criticar a cualquier representación por no hacer lo que claramente no está haciendo.

El presupuesto clave aquí, y éste ha sido todo el propósito de esta intervención, es que desmontar las influencias y volverlas alusiones, mostrar el problema en la sucesión de lo social, nos lleva a des-subjetivizar la práctica representacional, y suscribir más plenamente la deriva hermenéutica y topológica que asevera que al insertarnos en el torrente de influencias y alusiones, en el fluir de antecisiones causales y filiaciones retrospectivas figurales, tenemos la posibilidad de concebir la cultura y sus manifestaciones complejas de otra manera, por fuera de la remisión a “marcos sociales condicionantes en última instancia” e “intenciones autorales expresivas”. No por conocido afirmar esto es menos polémico. Que el vehículo expresado no remite sin más a las intenciones del autor es algo en lo que la hermenéutica viene insistiendo desde hace, por lo menos, cientocincuenta años. Y vuelve a la vez sobre un problema mayor en la deriva intelectual: los puntos ciegos de la crítica no residen en lo que no puede ver (como si estuviéramos ante una “imposibilidad técnica”), sino en lo que manifiestamente afirma.

Los Rubios, a su manera, ha mostrado la dificultad de la transfiguración de la influencia en alusión, tanto como el cálculo complejo que lleva de la realidad y gravedad trágica de las vidas idas y pasadas a la errante caminata por una pampa lacónica, emprendida por un grupo que en su deriva no hace otra cosa que afirmar la necesidad cómica de asentar sobre otros cimientos las bases de una nueva sociabilidad. Y esto, y no otra cosa es lo que ha venido haciendo desde hace milenios ese maravilloso artefacto que solemos llamar comedia.

Referencias

- Auerbach, Erich 1998 (1967), *Figura* (Madrid: Trotta).
- Blaustein, David 1995, *Cazadores de utopías*, film.
- Frye, Northrop 1973 (1971), *La estructura inflexible de la obra literaria* (Madrid: Taurus).
- Frye, Northrop 1977 (1957), *Anatomía de la crítica* (Caracas: Monteávila).
- Frye, Northrop 1980 (1976), *La escritura profana* (Caracas: Monteávila).
- Gadamer, Hans Georg 2007 (1960), *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme).
- Kohan, Martín 2004, “La apariencia celebrada” en *Punto de vista*, Buenos Aires, Año XXVII, No.78, pp. 24-30.
- Linklater, Richard 2003, *School of Rock*, film.
- Ricoeur, Paul 2001, *Del texto a la acción* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Roqué, María Inés 2004, *Los Rubios*, film.
- Sarlo, Beatriz 2005, *Tiempo Pasado* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Todorov, Tzvetan 2005, *Crítica de la crítica* (Barcelona: Paidós).