

## **Entre la risa y el grito. Acerca de los gestos afectivos de la voz en películas performáticas de la generación de los hijos e hijas de desaparecidos**

Carolina C. Bartalini<sup>1</sup>

### **Resumen**

La dimensión manifiesta de lo infantil como procedimiento es uno de los ejes que articula el ya célebre debate en torno a la película de Albertina Carri, *Los rubios*, en una serie retórica que podríamos denominar *la crítica a la edad*, porque involucró también la estigmatización del desafío como categoría adolescente, negando el papel provocador del gesto y postulando la actitud irreverente como apolítica y superficial (Kohan, 2004; Sarlo, 2005). Habría en estas críticas negativas una lectura “adulta” que debe –desde la autoridad de la vivencia- denunciar los desórdenes de la voz cuyo máximo esplendor ocurre en las películas performáticas de hijos de desaparecidos en los momentos en que la risa, el grito, el llanto o las muecas ambiguas del silencio de vuelven poses de significación e interpelación al espectador. Propongo en esta comunicación algunas observaciones sobre las inflexiones de estos gestos comunicantes como imágenes de múltiple significación, para reflexionar sobre su potencia y contribuciones a la configuración de *rituales amorosos de acción* que las películas *Papá Iván*, de María Inés Roqué, *Los rubios*, de Albertina Carri, y *M* de Nicolás Prividera, realizan sobre las *memorias de experiencias* y construyen a la vez como *experiencias de memoria*.

<sup>1</sup> Carolina Bartalini es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente realiza el doctorado en Teoría Comparada de las Artes en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y ha cursado la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en la misma universidad. Es becaria doctoral de CONICET, su investigación aborda los vínculos entre ficción y testimonio en prácticas narrativas del yo del cine y la literatura post 2001. Ha publicado como editora el volumen *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (EDUNTREF, 2016), así como diversos artículos y reseñas en revistas académicas y culturales. carolinabartalini@gmail.com

## Entre la risa y el grito. Acerca de los gestos afectivos de la voz en películas performáticas de la generación de los hijos e hijas de desaparecidos

“Las cosas no son tan simples: a veces los inconscientes -y, en este momento, cada vez más- protestan. En rigor, no podríamos llamar a esto «protesta», mejor sería hablar de «afirmación» o de «invención»: se desinvisten las cadenas de montaje de la subjetividad, se invisten otras líneas; esto es, se inventan otros mundos. El principio de ese sistema, la estandarización del deseo, sufre un golpe cada vez que eso sucede”.

Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, 2006: 21

### Polifonía, montaje y poder

“Mi modelo es ese, yo me la armé así”, afirma una de las voces testimoniantes que abren la película *M* de Nicolás Prividera<sup>2</sup>, en un collage auditivo que cita frases fragmentadas de lo que, luego sabremos, fueron las entrevistas que el director realizó a las amigas y compañeras de su madre, Marta Sierra, detenida y desaparecida en marzo de 1976, cinco días después del golpe militar. La imagen, sin embargo, expone otras aristas: recortes de la ciudad: el agua, el Río de la Plata -presumimos-, que se pixela hasta llegar a la pantalla del televisor, duplicada por un espejo, de donde fluyen las palabras que hablan de la madre y quedan resonando por la habitación, los pasillos internos del departamento, el escritorio, una pared con fotos de ella, de ella con él de pequeño, películas alineadas, la computadora, el portarretrato cercano, la ventana. Black out. “M” dibujado en un bloque de plástico verde. Luego, la ciudad: imágenes deshabitadas de baldíos con sonidos de grillos y edificios lejanos, trenes, puentes, autos, una terraza, un banco vacío. Suena el teléfono, enseguida, se oye la voz de la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú que pregunta para una entrevista radial: “¿ahora lo que ustedes quieren saber es qué pasó con su mamá?”

El montaje de voces que Prividera arma en su primera película, *M*, retoma y actualiza el espacio abierto unos años atrás con *Los rubios* de Albertina Carri (2003)<sup>3</sup>. Es una zona compleja y que cierta crítica ha dado en llamar “polémica” en tanto que nos enfrenta con un salto cualitativo en torno a los modos del trabajo con la memoria que expone, precisamente, su plural: las voces que hablan, que nos hablan, que nos atraviesan, las voces de las memorias con las que crecimos y convivimos, así como sus ausencias y las necesidades de decir, de participar de la polifonía intrínseca de la memoria discursiva. En las aristas que enlazan la ficción y el testimonio, las películas de Carri y Prividera -y luego la incipiente serie de *narrativas testimoniales del yo* del cine y la literatura de hijos e hijas de militantes políticos detenidos y desaparecidos-, pueden ser leídas alrededor de un debate que las excede y las involucra como hechos del discurso social. Un debate en torno al discurso, sus fuerzas hegemónicas y contra-hegemónicas, en definitiva, un debate sobre el poder.

En este sentido, me interesa indagar en la afectividad pronunciada a partir del montaje de voces e imágenes que se producen en estas dos películas, ya paradigmáticas del cine nacional. Partiré de algunas reflexiones en torno a los sentidos de lo político, el afecto, y la estética que se discuten entre estas producciones y el debate crítico que media entre ellas. Me refiero especialmente a los textos publicados en la revista *Punto de Vista* por Martín Kohan y Cecilia Macón (2004), al libro de Beatriz Sarlo *Tiempo pasado* (2005), el volumen de Gonzalo Aguilar sobre el nuevo cine argentino,

2 Prividera, Nicolás (2007). *M* (documental, 143 min.). Argentina. Dirección y guion: Nicolás Prividera. Producción: Nicolás Prividera, Pablo Ratto, Vanessa Ragone.

3 Carri, A. (2003). *Los rubios* (documental, 89 min.). Argentina-USA: A. Carri y B. Ellsworth. Dirección y guión: Albertina Carri. Montaje: Alejandra Almirón. Fotografía: Carmen Torres y Albertina Carri. Sonido: Jéssica Suárez. Actúa: Analía Couceyro.

*Otros mundos* (2006), y las reflexiones de Ana Amado en *La imagen justa. Cine argentino y política* (2009). Considero que el eje de esta discusión va más allá del análisis de la película de Albertina Carri que motivó las lecturas de Kohan y Sarlo en su momento, y luego las respuestas e intervenciones de Aguilar y Amado, en tanto que lo que se juega son lecturas atravesadas por distintas etapas del discurso social superpuestas al momento de sus enunciaciones. Podríamos caracterizar la serie retórica de este debate, cuyo eje es establecido por Kohan y Sarlo tempranamente, como *la crítica a la edad*, porque involucró también la estigmatización del desafío en tanto categoría peyorativamente valorada como “adolescente”, negando el papel provocador del gesto y postulando la actitud irreverente de Carri como apolítica y superficial (Kohan, 2004; Sarlo, 2005). Habría en estas críticas negativas una lectura “adulta” que debe –desde la autoridad de la vivencia- denunciar los desórdenes de la voz, cuyo máximo estertor ocurre en los instantes en que la risa, el grito, el llanto o las muecas ambiguas del silencio y la queja se vuelven poses de significación e interpelación estético y política.

Es claro en ambas películas que la dimensión infantil ocupa un lugar central y se constituye como forma y procedimiento. Lo infantil es tematizado tanto desde el trabajo con las imágenes fotográficas que proliferan y recuperan las infancias de los padres y las de los mismos directores que vuelven la mirada hacia la década del setenta como pasado elegido desde dónde contar, como desde el plano de los procedimientos -collage, juego, hibridación de géneros, fantasías, curiosidad como estilo- y los materiales con los que trabajan. Recordemos, por poner un ejemplo, la animaciones con muñecos *playmobil* mediante la cual Carri reconstruye el secuestro de los padres, o bien la cita de William Faulkner que abre el film de Prividera: “Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”. Lo infantil funciona como gesto político, en la plenitud de su sentido, ya que recupera no solamente el tiempo de lo íntimo, la infancia junto a los padres, sino que también a través de ella se expone la dimensión de lo social en el plan sistemático de desaparición de personas y apropiación de niños de la última dictadura cívico-militar, es decir, la responsabilidad civil y social, lo que Pilar Calveiro (2014 [1995]) llama “la sociedad desaparecida” que elige no ver, no escuchar, no hablar.

Ahora bien, ¿cuál fue la radicalidad del gesto que estas películas propusieron en la escena cinematográfica y en el entramado discursivo que habilitó lecturas tan distantes? Vale la pena recordar que entre dos polos de este debate se cifra el estatuto de lo político. Martín Kohan en 2004 acusa a Albertina Carri de hacer una película que despolitiza el relato sobre la violencia dictatorial: “las pelucas rubias son, a la identidad, lo que *Lo rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura, y la levedad por gesto grave” (Kohan, 2004: 30). En el otro ángulo, Gonzalo Aguilar no duda en concluir que *Los rubios* ha sido la “película más política del corpus de los documentales sobre desaparecidos: no solo porque hace memoria, sino porque se plantea las posibilidades de hacer una comunidad con los signos del presente” (Aguilar, 2006: 184). Acción, pose, gestos, memoria, comunidad, presente: ¿cuáles son los sentidos de lo político que se leen y cuáles los que se proponen?, ¿qué entendemos por “gestos”, “poses”, “acciones”? O mejor dicho, ¿qué acciones se producen a través de los gestos -que habilitan lecturas como pose y simulacros de lo “real-existente”? ¿a quiénes están destinados: cuál es la comunidad que crean estas películas, que debería compartir el gesto?

### **Gestos afectivos, vínculos retóricos**

Me detendré, en primera instancia, en las potencialidades del gesto a partir de los elementos que lo constituyen para, luego, reflexionar sobre las derivaciones macro y micro políticas que se enfrentan en este debate. Tomo la delimitación de Marc Angenot (2012 [1989]) en cuanto a considerar las producciones discursivas como hechos sociales y por tanto, como hechos históricos, donde se juega la producción social del sentido. El discurso social organiza “lo *decible*-lo narrable y lo opinable-” en un estado de sociedad particular (Angenot, 2012: 21) en torno a cierta *hegemonía discursiva*, es

decir, las líneas de fuerza que tienden hacia la homogenización de las retóricas, las tópicos y las doxas transdiscursivas. Hablar de discursos sociales implica atender al amplio universo de la producción discursiva que tradicionalmente ha sido estudiado como si fueran campos autónomos y aislados, la literatura, el cine, la historia, la filosofía, los escritos científicos, los discursos de los medios masivos de comunicación, el discurso pedagógico-escolar, etc. Todos ellos conforman un estado de discurso social que establece patrones genéricos de percepción y lectura que en un momento dado gozan de aceptabilidad y verosimilitud.

La reflexión en torno a la afectividad implica pensar en acciones materiales o simbólicas que involucran, por lo menos, a dos participantes: el enunciador y el destinatario de una acción verbal-emocional. Recordemos que el verbo afectar proviene de la voz latina *afficere* (afectar, producir) que a la vez retoma el sentido del verbo *facere* (hacer) que, junto con el prefijo *ad-* (aproximación, asociación, dirección) confluyen hacia la idea de una acción que interpela, o atraviesa a un otro, su destinatario. En esta línea, el sentido de la palabra afectividad nos enfrenta con una dimensión plenamente discursiva que se relaciona con la noción de *performatividad*, como el poder de “hacer cosas con palabras” (Austin 1982 [1970]), es decir, los fenómenos que producen los enunciados en el mundo real, instancias del lenguaje que no solo se limitan a describir un hecho sino que realizan acciones en su misma expresión. A partir de la revisión teórica del concepto realizada por Judith Butler (2002 [1993]), que analiza la performatividad como la instancia de poder que cristaliza identidades a partir de las prácticas reiteradas y reiterativas a través de las cuales “el discurso produce los efectos que nombra” (18), podemos pensar entonces cuáles son las identidades políticas y estéticas asignadas por la crítica a partir de los gestos repetidos de la voz en las películas de Carri y Prividera, así como las inflexiones afectivas que ellos proponen.

El discurso artístico -como todo hecho de discurso-, una vez legitimado en ciertos espacios de difusión y circulación, produce cambios en los modos de percepción del pasado y el presente de manera dialéctica con respecto a sus mismas condiciones de producción. De este modo, las formas de experimentar el tiempo pueden ser observadas en los procedimientos de construcción de un relato, y no sólo modifican el estatuto del arte en relación con la *praxis vital*, sino que también conllevan diferencias en cuanto a la percepción y las categorizaciones sobre el pasado histórico. Así la noción de memoria viene siendo actualizada hacia su sentido plural, hablamos de memorias diversas y divergentes que se cruzan en debates y pugnas entre ellas. De este modo, las luchas entre memorias implican desafíos en torno a la asignación de sentidos sobre lo ocurrido, pero también sobre el sentido y el papel de la memoria misma en cada momento histórico de su enunciación. La memoria no está en disputa solamente contra el olvido, sino que las memorias se oponen a otras memorias en una lucha que siempre se orienta hacia la construcción de significados sociales (Jelin, 2002). En esta contienda, la definición de la enunciación juega un papel central ya que nunca es dada sino que debe ser construida y acreditada en determinados circuitos de consagración, en este caso, en primer lugar la tradición del cine político documental, como así también en el amplio espectro que involucra los estudios culturales sobre el pasado reciente y el estado del discurso estético contemporáneo. A su vez, la enunciación involucra siempre un enunciado y un destinatario, así como ciertos pactos de lectura que envuelven al objeto y le asignan efectos pragmáticos de lectura.

En los años que van desde la irrupción de la serie de películas y literaturas performativas de hijos e hijas de desaparecidos, que podemos situar cronológicamente alrededor de 2001 -también como zona de crisis en torno a las concepciones de representación estética y política-, las categorías de ficción y documento vienen siendo problematizados desde diversos espacios. Alberto Giordano denomina a este fenómeno de proliferación de autobiografías y narrativas de vida en la literatura el “giro autobiográfico”, que se entronca con el giro testimonial que se desarrolla en nuestro país desde fines de la década del ochenta. Para el abordaje de la serie que investigo -y sobre la cual en este trabajo abordaré las dos películas mencionadas-, planteo una idea que permita atravesar ambas zonas de enunciación genéricas, dado que las producciones así lo habilitan. Pienso que la idea de *narrativas testimoniales del yo* puede dar cuenta de esta hibridación genérica en la cual las

diferencias entre ficción y documental-testimonial se diluyen en el procedimiento del montaje expuesto como artificio en reiterados mecanismos de distanciamiento y puestas en abismo. El espectador es interpelado a involucrarse subjetiva y colectivamente y revisar las posiciones discursivas con las que llega, maximizando la resistencia y la duda. Estas películas y literaturas<sup>4</sup> operan con diversos materiales, entre ellos el testimonio como elemento constitutivo y problemático para *presentar* y *representar* una historia íntima y a la vez comunitaria, y ponen en juego una dimensión especialmente significativa: la de la infancia durante y luego de la dictadura desde un plano que potencia el presente como tiempo de transformación y creación. Lo político vuelve a re-significarse hacia territorialidades de lo íntimo en disquisiciones retóricas que apuntan a la dimensión del poder y los modos en que éste funciona atravesando los deseos, lo viviente, los sujetos y sus *discursividades*. Asimismo, considero a estas producciones como instancias discursivas performativas dado que realizan acciones sobre el mundo, producen afectos, modos de vinculaciones micro-políticos, tal como ha imaginado Walter Benjamin (2014) el trabajo de la memoria, una escenificación del pasado que debe explorarse consecutivamente y que genera en sucesivo nuevos modos de percepción y rememoración, en el sentido etimológico que tiene el recuerdo, volver a pasar la imagen por el corazón, dejarse afectar por ella. Finalmente, dicen con Benjamin que para “realizar excavaciones con éxito se necesita, por cierto, un plan (Benjamin, 2014: 79).

### Planes amorosos de acción

La primera narrativa documental-testimonial de búsqueda subjetiva sobre el padre desaparecido fue *Papá Iván*, una película de tesis producida entre México y Argentina por María Inés Roqué y datada en el año 2000. En este medimetraje, la protagonista realiza una investigación que la lleva a entrevistar a diversas personas relacionadas con su padre, incluso a su propia madre, aspecto muy analizado del filme. Una de las escenas más afectivas, en el sentido de interpelación al espectador y de las inflexiones de la voz propia, es la que muestra un viaje en tren mientras la voz en *off* de Roqué realiza una declaración testimonial, la única directa, de su experiencia íntima con la desaparición de su padre. La tonalidad de la voz se ve atravesada por el llanto, se escucha una vibración entrecortada, un sollozo que dice: “yo vivo con la presión de decir, de decirle a los otros lo que a mí me pasa con esto, y finalmente es algo muy mío con mi papá, es como si no se lo pudiera decir a nadie más”. La cuestión del testimonio, y por tanto, de la experiencia, se encuentra inevitablemente con el problema del lenguaje. En esta escena inicial de mutismo y testimonio, la voz está atravesada por el gesto del sollozo, la exhibición de la herida que no cierra, tal como dice María Inés Roqué al final: “no tengo nada de él, no tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente”. La palabra testimonial, en tanto performatividad de la experiencia, configura y expone la sonoridad del cuerpo en su voz, el gesto fundante: el llanto. Si en *Los rubios*, como analiza Aguilar, se construye comunidad en la acción creativa de filmar una película, como un operativo estético-político que permite un tipo de vínculo con los padres, y por tanto el tránsito del duelo (Aguilar, 2006), en *Papá Iván*, esta acción todavía no sucede: la soledad de la directora estremece, sola en su película, sola todavía en una generación y en un género aún fantasmático. Esta voz no tiene audiencia, la escena discursiva está dispersa y los sujetos del

4 Me refiero a producciones que configuran modalidades enunciativas diversas y multimodales, tanto en el cine –*Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein, *Cordero de dios* (2008) de Lucía Cedrón–, como en la literatura –*La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba, *76* y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) de Sebastián Hacher, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon– así como desde la fotografía –*Arqueología de la ausencia* (1999) de Lucila Quieto– y el género dramático –*Mi vida después* (2009) de Lola Arias–.

discurso todavía son otros, la propia generación de los padres que obturan casi la totalidad del filme. En los pocos momentos en que María Inés Roqué efectivamente habla, su palabra está inmersa en el gorgoteo del llanto y, es sabido, siempre estamos solos al llorar.

En *Los rubios* hay solamente una escena en la que Albertina Carri se muestra despojada, como protagonista de su historia, y no como directora de su película, impostura que domina el filme. También ocurre durante un viaje, esta vez en auto, luego de la entrevista a la vecina del barrio de Hurlingham que delató a sus padres cuando el ejército irrumpió en su casa en 1977. Su rostro se torna sombrío, fuma, pero los compañeros contienen, conversan, revisan la escena vivida, la narran. Es una situación cargada de efectividad, en el sentido de las consecuencias producidas por un hecho, tal vez la escena más corrosiva del filme, el descubrimiento de los responsables directos de la desaparición de Carri y Caruso, la denuncia de la complicidad civil y el silencio entramado en el cuerpo social por el poder desaparecedor. No hay gesto reconocible, apenas una mueca rápidamente contraída. El grito viene luego, enseguida. La actriz, Analía Couceyro, abre bien su boca y grita en el medio de un bosque. La cámara la rodea, gira y escuchamos superpuestas las reflexiones revulsivas sobre el dolor, sobre la ira, la palabra pronunciada: “Me cuesta entender la elección de mamá, ¿por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto por qué me dejó aquí en el mundo de los vivos. Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y recuerdo, o eso creo, a Roberto, mi padre y su ira o su labor incansable hasta la muerte”. La ira es el gesto que padre e hija comparten, es un afecto que los acerca, en ambos casos unido a sus creaciones, a sus “labores incansables”, la intervención estética y política. Es un afecto que los involucra desde el grito, con un mismo destinatario en ese sentido: la injusticia, la necesidad de una modificación sustancial.

La risa, por su parte, aparece en *Los rubios* en dos escenas de comunidad de afectos. La primera: cuando el equipo de filmación discute la carta que el INCAA les había mandado para negar el apoyo económico dado que el proyecto no cumplía con los estereotipos en ese momento esperados para un documental sobre la dictadura<sup>5</sup>. La risa, motivada por la frase resolutive “vamos a romperles el alma” se entronca con el taxativo “vamos a trabajar” de la directora. La risa como anticipación a la acción, como afecto constructivo, comunitario, contagioso. Luego, al final, nuevamente, la risa los encuentra a partir del juego con las pelucas rubias que todos se prueban frente al espejo. *Lookeados* para la escena trascendental, el equipo de filmación se deja llevar por la risa, y Carri elige mostrarla como un nuevo anticipo de acción que consolida una comunidad elegida. La familia de rubios caminan hacia el campo y nos dan la espalda, quedamos atrás mirándolos partir hacia la vanguardia. No más llanto: gestos y posiciones discursivas que permitan el compartir y la acción. La risa, analiza Henri Bergson (2016 [1900]), establece una comunidad de pares, involucra y responde a “las exigencias de la vida en común” (15). La risa, en este sentido, es un gesto político, en tanto que debe tener e implicar un significado social: “nuestra risa es siempre la risa de un grupo, [...] la risa necesita un eco” (14).

El grito y la risa, se vuelven los gestos centrales de *Los rubios*, dos modos, tal vez opuestos, del tránsito de la memoria. Y de esta síntesis oximorónica surge una nueva forma de posicionarse en la

5 La carta de Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) está fechada el 30 de octubre de 2002 y se muestra en el centro de la película de Carri, para dar pie al posterior debate, en una escena clara de puesta en abismo. El INCAA se posiciona en el lugar de la academia y rechaza el pedido de financiación del proyecto documental de Carri. Como regulador institucional de la discursividad propia de un estado de discurso social, establece las reglas: quiénes deben ser entrevistados, cuál debería ser el tema de una película sobre la dictadura, la necesidad de evitar la subjetividad. En definitiva, como concluye Albertina Carri en *Los rubios*, “piden la película que ellos necesitan”. Dice la carta que la actriz lee: “Creemos que este proyecto es valioso y pide –en este sentido- ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice” (Carta del INCAA, *Los rubios*, 2003. El resaltado me pertenece).

tradición que fue, como sabemos, tardíamente entendido por la crítica que esperaba encontrar los mismos gestos que en la década anterior. Desde esta dimensión lúdica de la risa, Martín Kohan (2004) lee la totalidad del filme de Carri. En una lectura que, al ser parcial, no puede más que quedarse atrás mirando a *los rubios* caminar hacia una zona inentendible. En la argumentación de Kohan se diluye el gesto central, aquel que permite la risa, la transformación del dolor: el grito. Lo revulsivamente político de *Los rubios* tal vez sea permitirse jugar entre los dos polos: el gesto estético es comunitariamente político. Y lo político lejos ha quedado con *Los rubios* de la representación, como tropo, como sustitución; y en este sentido, una lectura como la de Kohan no puede más que señalar su ausencia. En los huecos de la voz, Carri configura un nuevo enunciador y un destinatario novedoso que se encuentran con los modos de leer propios de un estado del discurso social anterior. Aquel que, como Beatriz Sarlo (2005) expone con claridad, sigue viendo a los hijos e hijas que irrumpen en la escena estético-política de la década del 2001 como sujetos que no tienen nada para decir porque no vivieron, o bien, que lo que digan solamente puede ser, desde esta perspectiva, una pose, el simulacro de otras voces que los hablan. Así, la categoría de “postmemoria” que Sarlo retoma de Marianne Hirsch (1997) funciona perfectamente en este estado de discurso cuyo espectador, situado en el lugar de la cámara en la escena final, observa, estático, partir a los rubios hacia el campo de una nueva discursividad: sus risas no le causan gracia, sus gritos se comprenden como desamor.

Entre el llanto y el grito, tal vez podríamos pensar el gesto de la queja, como una acción verbal que involucra al otro pero simultáneamente lo aparta, e incluso, lo incrimina. La queja es molesta, increpa, su finalidad es interpelar de forma directa. Aunque en el mismo gesto, la queja también se propone contagiar. De nada sirve quejarse, o enojarse solo. Para la queja se necesitan, más que en cualquier otro gesto, dos individuos que se involucren y se expandan intersubjetivamente. El lenguaje corporal de Nicolás Prividera en *M* expone constantemente esta idea. Además, la enuncia varias veces: frente a cada entrevistado, frente a cada oficina incierta a donde llega a buscar información sobre su madre, sobre las redes cívico-militares que organizaron y sostuvieron el plan sistemático de represión y desaparición. La queja va creciendo a lo largo del filme, este es el efecto que nos produce, la tensión. O bien, nos indignamos con él, o bien desoyemos el motivo constante de su exploración afectiva. Prividera invoca la queja como gesto de revulsión política, en el sentido que Hanna Arendt le da: “La política nace en el *entre-los-hombres*, por lo tanto completamente fuera del hombre; la política surge en el *entre* y se establece como relación” (Arendt, 2009: 46. El subrayado me pertenece).

En el final de la película, en un acto en conmemoración de los desaparecidos del INTA, entre los cuales se encuentra la madre del director –Marta Sierra–, Nicolás Prividera señala:

saber sus nombres para saber quiénes eran porque recordarlos simplemente como desaparecidos es asumir esa nebulosa en que los dejó, en que nos dejó, la dictadura. ¿Qué hay de nosotros, entonces? [...] Mientras elijamos callar, resignarnos, entregarnos, hoy como ayer somos nosotros los que perdemos nuestro nombre, nosotros los borrados, nosotros, los desaparecidos (Prividera, 2007).

El nombre es convocado como marca de la presencia, es la presencia de la ausencia, como ha cristalizado Roland Barthes (2009). La interpelación al público se refuerza con la inclusión de un nosotros mudo, que al callar también desaparece, pierde su nombre. Un nosotros que incluye tanto a los hijos de las personas secuestradas y desaparecidas en la última dictadura cívico-militar argentina, como a los compañeros y sobrevivientes, un pronombre que rescata la importancia del nombre propio para señalar quién habla, la primera marca de un relato experiencial: una voz primaria ubicada y demarcada por un nombre, eso que Roland Barthes llama “la promesa de un placer, el programa de una operación, [...] un futuro” (Barthes, 1978: 138). Prividera demarca dos clases de “nosotros”, el primero –“la nebulosa en que nos dejó la dictadura”– refiere a los hijos y familiares, quienes siguen buscando a pesar del silencio que los pactos de sangre de los militares se niegan a

romper. El segundo nosotros –“somos nosotros los que perdemos nuestro nombre [...], nosotros, los desaparecidos”– alude a la sociedad, a todos aquellos, entre los cuales también se ubica él mismo, quienes elijan seguir obedeciendo los mandatos del silencio y la negación. Recuperar el nombre de la madre, interpela a la sociedad a buscar sus propios nombres en la marea del recuerdo personal y colectivo. El nombre que moviliza el significante ambiguo del título de la película, es abrazado con holgura, es recuperado de la sobre-información discursiva que pierde de vista lo personal, que vuelve a desaparecer a los padres en las contradicciones de una memoria monumentalista. El enojo de Prividera insiste, como Carri, en evitar el melodrama y a la posible identificación, señalando un nosotros doble en el que debemos, como espectadores encontrar una ubicación ética y afectiva. La queja convoca a actualizar los enojos contenidos y en este movimiento determina: no hay conciliación posible con quienes no se enojan con él. La queja, lejos de la neurosis de la repetición, se propone como gesto constante y catártico, movilizante aunque nada reparador.

### **Micro-políticas de los afectos, gestos vivientes**

El riesgo de pensar la memoria en singular nos enfrenta a considerar con atención los espacios que cada memoria configura en una constelación personal que es a la vez, en cada caso, colectiva. El vínculo entre las representaciones de la literatura y el cine con la historia nacional ha sido durante desde el siglo XX uno de los temas centrales de la indagación crítica. Pensar la relación entre el arte y la política implica observar no sólo cuestiones temáticas y escenográficas, sino también la posibilidad de determinaciones formales que darían cuenta de lo que Benjamin ha llamado el “espíritu de la época”. El problema podría darse al perder de vista la formación discursiva, el estado del discurso social desde el cual se lee, en el cual cada sujeto se posiciona que suelen confluir en lógicas no temporalmente sucesivas sino superpuestas. Una línea de la crítica, como observamos, ha planteado lecturas lineales que suponen que el texto funciona como objeto de segundo grado (representación, en término de metáforas, alegorías o metonimias) en lugar de atender a la naturaleza accional o performativa de las prácticas culturales en el campo de lo social, es decir, a los nuevos referentes que cada discurso crea.

En este sentido, considero que en el debate que se abrió en torno a *Los rubios* se cristalizan posiciones encontradas más allá de la película que las unió en aquel entramado retórico, involucrando concepciones sobre lo político, las posibilidades de la voz, la memoria sustanciada, el lugar del testimonio en el arte y en el discurso social. En esta línea, como dijimos, las lecturas de Kohan y Sarlo han buscado en *Los rubios* mecanismos de representación característicos de otro estado de la exploración estética, así como la carta del INCAA, acusan de extrema subjetividad y desvalorizan el gesto político, negando la novedad creativa porque no es entendible desde un pacto de lectura que asume, por un lado, que *Los rubios* se afilia -mal- directamente con la tradición previa del documental político, y por el otro, que el giro subjetivo no puede más que reducirse a la ficción. Sarlo, además, agrega una crítica al testimonio como forma factible de veracidad dado que insiste en considerar al discurso como objeto de segundo grado que debe retratar, como un deber cívico, acontecimientos dados de antemano. Pierde de vista no solo un incipiente modo discursivo que subvierte los estatutos genéricos, y en este sentido su lectura es anacrónica, sino que además, pretende instaurar valor -ubicar y quitar del canon- a las voces que precisamente denuncian las relaciones de poder entre formas legitimadas del discurso social y gestos contra-hegemónicos. Una dialéctica que en estas películas se escucha en las inflexiones de los gestos y las palabras, entre lo decible y los huecos de la voz: el gesto que establece modos comunicantes y amorosos, el gesto como acción, la película como transformación subjetiva y comunitaria.

Estas producciones subvierten los estatutos genéricos, ubicándose en una zona limítrofe entre documental y ficción a través del montaje como exposición de la artificiosidad de los efectos del realismo documental, y debatiendo ellos mismos con las tradiciones que heredan. Es a través de los gestos que Prividera y Carri logran expresar lo que la voz no llega a decir, lo que la lengua no puede

traducir: la vivencia transformada en experiencia y ésta en trabajo activo de memorias en tensión. Sobre la idea del cine como espejo que es a la vez reflejo y distorsión de quienes se miran en su pantalla (Benjamin 1972), pienso en la aparición de *Los rubios* no solo como el proyecto particular estético-político de Albertina Carri que disuelve la escena del cine y de los relatos históricos, como analiza Ana Amado (2009), sino que además promueve gestos interpelantes que involucran necesariamente al espectador. Pasados unos años y con el campo de lucha discursivo más claro, el gesto de Nicolás Prividera apunta con mayor contundencia al discurso social, y en esta movimiento, disuelve también las esferas que antaño restringían las esferas culturales produciendo una película que intervenga de forma directa, como un enojo compartido y revulsivo, en la escena pública-política, en el “entre-nos”. En *M* podemos leer una respuesta al debate que ha quedado entre esta película y *Los rubios*: la política ya no se plantea como representación sino como condición de sí, gesto viviente; la estética deja de pensarse como discurso sobre las reglas del arte y su estatuto, y se torna reflexión expuesta sobre la forma, la puesta en abismo que traduce el gesto en producción audiovisual.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo 2006 *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos).
- Amado, Ana 2009 *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue).
- Andermann, Jens 2015 *Nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Paidós).
- Angenot, Marc 2012 (1989) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Arent, Hanna 2009 (1993) *¿Qué es la política?* (Buenos Aires: Paidós).
- Arfuch, Leonor 2010 *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: FCE).
- Arfuch, Leonor 2013 *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (Buenos Aires: FCE).
- Austin, John 1982 (1970) *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós).
- Barthes, Roland 1978 *Roland Barthes por Roland Barthes* (Barcelona: Kairós).
- Barthes, Roland 2009 *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979* (Buenos Aires: Siglo XXI)
- Benjamin, Walter 1972 (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Madrid: Taurus).
- Benjamin, Walter 2014 (1928) *Calle de mano única* (Buenos Aires: El cuenco de plata).
- Butler, Judith 2002 (1993) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Buenos Aires: Paidós).
- Calveiro, Pilar 2014 (1995) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (Buenos Aires: Colihue).
- Gamerro, Carlos 2015 “Memoria sin recuerdos” en *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana).
- Giordano, Alberto 2008 *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (Buenos Aires: Mansalva).
- Gramsci, Antonio 2013 *Escritos sobre el lenguaje* (Sáenz Peña: UNTREF).
- Hirsch, Marianne 1997 *Family Frames. Photography, narrative and postmemory* (Cambridge: Harvard University).
- Jelin, Elizabeth 2002 (2001) *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI).
- Kohan, Martín 2004 “La apariencia celebrada” en *Punto de vista* (Buenos Aires) N°78.
- Kohan, Martín 2004 “Una crítica en general y una película en particular” en *Punto de Vista* (Buenos Aires) N° 80.
- Macón, Cecilia 2004 “Los Rubios o del trauma como presencia” en *Punto de Vista* (Buenos Aires) N.º 80.
- Rolnik, Suely y Guattari, Félix 2006 (1996) *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Buenos Aires: Tinta Limón).
- Sarlo, Beatriz 2005 *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI).

