

O Diretor/Personagem nos documentários
subjetivos sobre a ditadura argentina

El director/personaje en los documentales subjetivos sobre la dictadura argentina¹

*The director/character in subjective
documentaries on Argentine dictatorship*

María Celina Ibazeta | celinaibazeta@hotmail.com

Formada pela Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, como professora em Letras. Fez o mestrado e doutorado em Língua e Literatura Hispânica em Stony Brook University. Foi bolsista da CNPq de pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (2007-2009). Atualmente trabalha na PUC-Rio Depto. de Letras como Prof. Adjunto-2.

Resumo

Partindo da ideia de que nos documentários feitos em primeira pessoa o diretor constrói uma personagem de si próprio, este artigo analisa esta “personagem” em dois documentários argentinos sobre as experiências traumáticas pós-ditadura: *Papá Iván*, de María Inés Roque (2000), resgata a história de seu pai Iván Roqué, morto pela ditadura militar; e *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, explora as sequelas deixadas em sua vida pelo desaparecimento seguido de morte de seus pais.

Palavras-Chave: Documentário argentino; Memória; Subjetividade.

Resumen

A partir de la idea de que los documentales realizados en la primera persona el director construye un carácter propio, este artículo examina ese “carácter” en dos documentales sobre las experiencias traumáticas de Argentina después de la dictadura: *Papá Iván*, María Inés Roque (2000), recuerda la historia de su padre Iván Roqué, quien fue asesinado por la dictadura militar, y *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, explora las consecuencias que dejó en su vida por la desaparición seguida por la muerte de sus padres.

Palabras-Clave: Argentina Documental; Memoria; Subjetividad.

Abstract

*From the perspective that in first person documentaries the director designs a character based on himself, this article analyzes this “character” in two Argentinean documentaries about traumatic post-dictatorship events: *Papá Iván*, by María Inés Roque (2000) deals with the life story of her father, Iván Roqué, who was killed by the military dictatorship; whereas *Los Rubios* (2003), by Albertina Carri, is about marks left on her by the disappearance followed by death of her parents*

Keywords: Argentinian documentary; Memory; Subjectivity.

*“Filmar es, evidentemente,
arriesgar; es también, en este
caso, arriesgarse, arriesgar alguna
cosa de su lugar, de su espectro
subjetivo...”*
Jean-Louis Comolli

A partir del año 2000 se produjeron en el campo del documental argentino, obras realizadas por la generación de hijos de padres desaparecidos, víctimas de la última dictadura militar (1976-83), que revitalizaron el género del documental político. Me refiero concretamente a *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué y *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri. Posicionados desde lugares totalmente diferentes, ambos documentales trabajan con la experiencia de pérdida de cada directora. Con una mirada subjetiva que explora y analiza las diferentes aristas del drama familiar/social se pone en juego permanentemente lo personal y lo autobiográfico para incitar a una reflexión del pasado histórico reciente desde el ámbito privado.

Existe en estos documentales un ímpetu de buscar en el presente respuestas sobre el pasado que no sean meras repeticiones sino elaboraciones críticas sobre lo sucedido². Podríamos decir que en ellos se documentan las secuelas de la dictadura y la represión que perviven en la sociedad argentina, más de veinte años después, enfatizando el conflicto presente dentro de los más diversos contextos: el personal, el familiar y el social. Estas obras se suman a todas las manifestaciones intelectuales y artísticas que luego que el Estado reconociera la legitimidad de las demandas por las violaciones a los derechos humanos y se hicieran los juicios correspondientes³, comenzaron a explorar la historia de la lucha armada y los grupos guerrilleros⁴. Elizabeth Jelin explica que durante todo el período de transición democrática y cuando se realizaron los juicios a los militares, la figura del militante fue despolitizada y reemplazada por la figura de la víctima: “Lo central era determinar que se habían cometido crímenes, sin preguntarse- omitiendo explícitamente- el posible móvil político de las acciones de víctimas y represores” (JELIN, 2002, p. 72-73).

Interesados en entender y al mismo tiempo enjuiciar la militancia política de sus padres, causa que los alejó para siempre de la vida familiar, los documentales, arriba citados, ofrecen miradas en las que se hace evidente la diferencia generacional desde la cual se producen⁵. Casi ausentes de la historia que protagonizaron sus progenitores, dada su corta edad, y atados a ella de una manera inquebrantable por el destino fatal que ésta le signó al grupo familiar, los hijos interpretan el pasado con mucho menos prejuicios, miedos y culpas que las generaciones precedentes. Así también, se muestran irreverentes ante su ideario político.

Para reconstruir sus propias historias, las directoras salen a buscar testimonios que les den nuevas claves sobre lo sucedido. De esta manera el documental se convierte en un espacio en el que entran en disputa diversas memorias sobre el pasado⁶. A su vez, los hijos que no guardan un recuerdo nítido sobre sus padres, ponen a la memoria en tela de juicio. La

problematización de las posibilidades de rememoración del pasado es claramente un eje importante en Albertina Carri.

Como sucede con todos los documentales subjetivos realizados en primera persona, el director es un personaje central dentro de su propia obra. Ejerce así una doble función: por un lado filma, organiza y construye el film, por otro, desempeña un lugar crucial en la trama. El film se constituye con situaciones, hechos o circunstancias de su propia vida. Por ello existe un profundo interés afectivo o emocional en la realización de la obra. La reflexión con la cual Jean-Claude Bernardet describió esta compleja relación entre “persona/personaje”⁷ en el trabajo de Sandra Kogut nos es extremadamente útil para aclarar este punto: “na filmagem, Sandra se coloca como personagem e como diretora; de certa forma como diretora, ela guia a situação mas também se autodirige: Sandra-diretora dirige a Sandra-atriz, a qual trabalha com o material de Sandra-pessoa” (BERNARDET, 2005, p. 148)

Me interesa pensar y comparar el papel o personaje que Roqué y Carri se adjudican y desempeñan en su respectiva obra teniendo en cuenta que la marca, vivida muchas veces como estigma, ser “hijo/a de padres desaparecidos”, es el lugar social desde el que irrevocablemente construyen su discurso y desde el cual articulan su relación con los otros.⁸

Papá Iván

Como su propio nombre lo indica, el documental de María Inés Roqué tiene como eje principal la reconstrucción de la biografía de su padre Juan Julio Roqué, conocido como Iván o Lino, desde su perspectiva de hija primogénita. La carta que su padre les escribiera a su hermano y a ella en 1972, cinco años antes de su muerte, es utilizada como el hilo conductor del documental. Las entrevistas de su madre, Azucena Rodríguez, y de los compañeros de militancia de su padre se intercalan y entran en diálogo con la narración cronológica de los acontecimientos más importantes de la vida del padre, referidos en su carta.

En claro contraste con la imagen estática captada en las entrevistas, una serie de imágenes con movimientos bruscos y ágiles de una cámara en mano, a veces filmando desde un tren o un auto, son la tela de fondo sobre la cual se inscribe la voz de la directora. Sus escasísimas apariciones potencian el papel fundamental que tiene su voz. Si Roqué utiliza un tono pausado y regular para leer la carta de su padre, una voz coloquial, que por veces se vuelve temblorosa y entrecortada por la emoción, nos habla desde su lugar de hija y de cineasta. Esta relación se muestra indivisible en todo momento. En su testimonio, que posee un fuerte matiz confesional y catártico, se entrelazan de manera permanente sus sentimientos de tristeza y desconsuelo por la ausencia del padre y su experiencia como directora: “Mi padre murió el 29 de mayo de 1977. Cuando empecé a hacer esta película sabía algunas cosas, lo que había oído que no era una descripción clara de los hechos se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica”. Es la realización del documental, es decir, su rol de cineasta, lo que le permite expresar públicamente, y elaborar en cierto sentido, el dolor por la muerte de su padre. Sus intervenciones reflexionan sobre el proceso de realización de

la película porque éste claramente implica la posibilidad/imposibilidad de hacer su duelo. Aunque ninguno de los dos documentales expresa el objetivo que persigue ni su forma de conseguirlo⁹, la evaluación negativa que María Inés hace del suyo, deja entrever que sus expectativas (y fantasía hasta cierto punto) estaban centradas en que una recopilación minuciosa de información sobre la vida de su padre resolvería el evidente conflicto interno que aún la unía a su fantasma. Su meta fracasa porque pese a los datos atesorados, sus interrogantes persisten: “yo creía que esta película iba a ser una tumba pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días y parece que no puedo”.

Los críticos de cine argumentan que el filme fracasa en su tentativa de desmitificar a la figura de héroe encarnada por su padre, idea que a ella misma parece no gustarle: “Siempre dije que prefería tener un padre vivo antes que un héroe muerto”, pero que acaba avalando¹⁰ hacia el final del documental. Las últimas intervenciones de un compañero de militancia lo definen como el revolucionario ideal: una persona coherente y consecuente con sus ideales. Su conclusión: “yo no sé si se le puede pedir más a la vida” es una de las manifestaciones más extremas de enaltecimiento de Iván Roqué.

Es justamente el personaje que juega María Inés Roqué en su documental la clave para entender la frustración que produce el filme en ella y en sus espectadores. Roqué se instala en el lugar de la *hija niña*. Cuando hablo de una mirada infantil, me refiero a una perspectiva crédula e ingenua que confía en las versiones del pasado que recoge en sus entrevistas. Como los niños, Roqué escucha a los adultos pero no los cuestiona ni polemiza con ellos. Cree que hay una verdad oculta y que sólo a través de los otros logrará llegar a reconstruirla. La política es un asunto de adultos, por eso, la directora monta una estructura sólida y concisa en la que entrecruza los testimonios creando zonas de diálogo y de conflicto en la que no interviene. Su voz queda fuera del cruce de memorias y entra de manera oblicua, exterior a la realidad/verdad imagética. La voz over por la cual se expresa, la coloca en un lugar exterior a la realidad documentada. Desde ese espacio difuso, evita tomar una posición frente a la problemática familiar sobre la cual discurre el documental, que es la suya propia¹¹. En ningún momento Roqué reflexiona ni mucho menos cuestiona la elección hecha por su padre: su clara preferencia por entregar su vida a la lucha revolucionaria dejando de lado sus responsabilidades familiares. Él mismo lo afirma al final de su carta: “Besos de un papá desconsolado que no los olvida nunca pero que no se arrepiente de lo que está haciendo”.

La selección de fragmentos de la carta de su padre que hace María Inés da preferencia a la exposición y defensa de sus ideas revolucionarias. Roqué fue integrante primero del comando Santiago Pampillón, luego de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y finalmente de Montoneros. Su discurso autobiográfico combina el análisis objetivo de la realidad desde el prisma de la ideología de izquierda con recuerdos plasmados de un acentuado tono melodramático. Un momento clave de la carta es cuando argumenta a favor del

uso de la violencia en la lucha revolucionaria por las consecuencias que esta decisión tuvo en la vida familiar.

La visión romantizada de la lucha guerrillera y la idealización de la figura del revolucionario propia del imaginario social de los setenta, se reproducen en la escritura de Roqué y en varios de los testimonios de sus compañeros, familiares y conocidos. Con ellos confronta abiertamente el testimonio de Azucena, ex-esposa de Roqué. El contrapunto que construye el montaje de entrevistas enfrenta el discurso de los compañeros de militancia de Iván, especialmente el de Pancho Rivas, que lo ennoblece y la mirada crítica de su madre. Opuesta a la violencia en todas sus formas, Azucena se negó a unirse a la lucha armada tanto como a acompañar a su marido en su pase a la clandestinidad. Durante esa separación Roqué rearmó su vida junto a una compañera de militancia con la quien tuvo su tercer hijo. A partir de ese momento, la distancia del padre, es vivida por su mujer como traición y abandono al núcleo familiar: “Me dolió mucho que nos dejara...me duele más por los hijos que por mí”

Papá Iván deja ver hasta qué punto el ámbito privado estaba impregnado y fracturado por la cuestión política-ideológica en la década de los setentas¹². La desavenencia vivida a nivel familiar puede proyectarse al nivel nacional, desde el momento que el uso de la violencia fue un punto crucial en el rechazo a la guerrilla por la sociedad civil¹³ y un eje de discusión entre sus simpatizantes y colaboradores. Esta tensión que complejiza el discurso épico del padre desaparece cuando concluyen las apariciones de la madre hacia el final del documental.

La angustia de la directora por no haber podido resolver su conflicto interno con el padre se expresa a través de sus palabras, cargadas de consternación, con las que cierra el filme. El documental termina pero las preguntas que impulsaron su realización persisten. El rol de la *hija niña* también continúa. Incluso después de todo el proceso de investigación llevado a cabo por María Inés, su actitud de perplejidad no se ha disipado. Sin asumir una posición clara, dice haber entendido a su padre pero prefiere enfatizar los interrogantes que aún la inquietan y cuyas respuestas son casi imposibles de discernir. Es justamente el hecho de evitar hacer explícita su postura personal respecto a la vida y acciones de su padre lo que la mantiene en el papel infantil: es la *hija niña* que no sabe, que no entiende y que necesita de la comprensión del mundo.

Los Rubios

Hasta el momento que se exhibió *Los Rubios* nunca antes un documental sobre el tema de desaparecidos había revolucionado a tal punto la forma y el contenido del género. En todos los documentales anteriores predominaba, en mayor o menor grado, fuertes reminiscencias del estilo clásico. Documental subjetivo hecho en primera persona, *Los Rubios* narra: “la experiencia perceptiva de Albertina Carri frente a la ausencia de sus padres” (ALONSO, 2007, p. 158). Aunque no es una película sobre sus padres ni sobre la militancia de los 70: “habla de dos desaparecidos, pero que lejos de intentar recuperar sus historias o

reivindicar la lucha política por la cual sufrieron la represión, pone en escena el vacío que provocaron su secuestro y muerte” (NORIEGA, 2009, p. 20-21).

La casi inexistencia de recuerdos sobre Ana María y Roberto, desaparecidos en 1977 cuando ella contaba apenas con tres años de edad, llevan a Albertina a hacer una reflexión profunda y descarnada sobre los límites de la memoria. Muchos testimonios tienen valor por su capacidad de hacer visibles las contradicciones e invenciones de las que se nutren sus versiones. Carri busca así exponer la fragilidad del recuerdo y la dificultad de llegar a reconstrucciones veraces y fieles del pasado.

Con una clara reminiscencia del lenguaje fragmentario del documental poético, el montaje en continuidad se sustituye por un montaje que impele al espectador a construir asociaciones entre los diferentes momentos (y formatos) que el film pone en juego en un ritmo acelerado. No hay una narración cronológica ni ordenada de los hechos, por ello, algunos críticos han asociado la forma del film a la temporalidad arbitraria de la memoria. Muchas referencias hechas al comienzo son contextualizadas mucho tiempo después. Como por ejemplo el calificativo de “rubios”, que es mencionado al comienzo en una discusión entre el equipo, y solo cobrará sentido cuando una vecina lo use infinidad de veces para describir a la familia Carri en una entrevista que aparece al final.

Para narrar su experiencia, Carri apela a tres formatos: el documental, el ficcional y la animación. La ficción se organiza a partir de la figura central de Albertina Carri representada por la actriz Analía Couceyro. Las partes documentales tienen un marcado matiz reflexivo, por lo tanto, abundan las escenas con los preparativos del equipo y sus comentarios sobre el rodaje. Es constante ver la claqueta con el número de toma y su título así como escuchar las indicaciones y las correcciones que le hace Albertina a la actriz¹⁴. Los cortes y las versiones corregidas que quedarían fuera del filme en la sala de edición, están incluidas. De modo que podemos escuchar dos o tres veces seguidas el mismo texto, alcanzando con ello un efecto de desdramatización. El constante paso de un formato a otro y la manera intensa en que el documental interviene en la ficción y viceversa logran el efecto de distanciamiento brechtiano sobre el espectador, no permiten que se envuelva en la trama y deje de pensar sobre ella¹⁵.

La forma segmentada en que Albertina cuando niña organizaba su deseo antes de soplar las velitas: “*que vuelva mamá, que vuelva papá y que vuelvan pronto. Era un solo deseo pero lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza*” se reproduce en la forma de narrar su experiencia personal en el documental. Albertina elige una actriz para que la represente a fin de evitar la “lágrima fácil”¹⁶ que en su opinión provocaría en el público si fuese ella quien hablase. Así ella puede posicionarse en el lugar de la directora de cine, eligiendo el lugar de la afiliación al de la filiación¹⁷. No obstante, es obligada a asumir su papel de hija de padres desaparecidos en la confrontación con el discurso de los otros: los vecinos del barrio donde fueron secuestrados sus padres. Finalmente, la narración neutra de la voz over nos permite adentrarnos en los recuerdos y pensamientos más íntimos de la hija y la directora indistintamente, como sucede en *Papá Iván*.

Si el personaje de Roqué se mantiene invariable e indivisible durante todo el documental, el estilo fragmentado de Carri nos obliga a pensar en la construcción de más de un personaje. Carri se nos presenta como una *hija niña*, una *hija apática*, una *hija crítica* y una *hija sensible*. Estos papeles muestran distintas facetas de la misma persona, dando como resultado un personaje complejo y en el caso de Carri, sumamente polémico.

La perspectiva infantil de la *hija niña* se presenta en la animación hecha con los muñecos playmobil que muestra fragmentos de la vida familiar y el secuestro de sus padres. Martín Kohan critica la despolitización de la mirada infantil al narrar la desaparición de los Carri como un secuestro realizado por marcianos en un OVNI. Kohan se basa en otros testimonios de niños, como el del propio sobrino de Carri mencionado por la voz over en el documental, cuya interpretación de la realidad distingue claramente víctimas y victimarios (KOHAN, 2004, p.29). La mirada despolitizada de la *hija niña* se plantea como la única mirada posible al pasado militante de sus padres: “a los 12 años me explicaron sobre unos señores malos y unos buenos, algo de los peronistas, los descamisados, los obreros, los militares, los montoneros, no entendí nada de todo lo que me dijeron”. La *hija niña* crea respuestas elaboradas desde su propio mundo infantil para mitigar el dolor de la pérdida. Pese a la evidente despolitización que conllevan, son ejemplos eficaces para dimensionar la resistencia infantil a interiorizar la atrocidad del mundo de los adultos.

El personaje de la *hija apática* se desarrolla a través de la interpretación impasible de la actriz Analía Couceyro. Contrariamente a lo que le ocurre a su deseo, el personaje de Albertina Carri es un personaje sin fuerza, no conmueve en absoluto. No es un detalle librado al azar, sino la consecuencia de un acto cuidadosamente premeditado. Aunque la actriz sea la encargada de citar los recuerdos más dolorosos de la vida de Albertina, sus gestos apáticos y su voz inexpresiva suprimen todo tipo de emotividad a su personaje. Su actitud imperturbable caracteriza a una Albertina insensible o indiferente a su propia tragedia. Podría decirse que esta impasibilidad se contradice con el deseo mismo de representación¹⁸. Si descartamos la hipótesis que estamos ante una pésima actuación de la Analía Couceyro, solo resta pensar que Carri se ficcionalizó a sí misma como una persona indolente¹⁹.

Una de las secuencias más polémicas del documental es cuando vemos a la actriz, que interpreta el rol de directora, trabajando en una sala con los testimonios de los amigos y familiares de sus padres. Su postura desinteresada mientras escucha los testimonios en un televisor y su falta de atención fueron interpretados por los críticos como una actitud irrespetuosa e insolente a la generación de sus padres. De hecho la palabra de los amigos y familiares de los padres ocupa un lugar subalterno al aparecer en un monitor de televisión que da a las entrevistas una imagen y un sonido de calidad inferior a la imagen y al sonido del documental. La actriz los manipula con su control remoto y cuando se aleja del televisor, las entrevistas salen de cuadro. Continuamos escuchándolas, pero ya no las vemos. Gonzalo Aguilar es uno de los pocos que ha sabido distinguir que la actitud de hastío y rechazo es hacia el discurso de la

generación de los setenta que se muestra incapaz de mirar el pasado desde un presente autocrítico²⁰. Sea cual fuera el móvil, su indiferencia es evidente.

Como ocurre en *Papá Iván* es la voz over el recurso que devela en profundidad la subjetividad de la hija/directora. A diferencia del documental de María Inés, la voz over (en este caso de la actriz Analía Couceyro) se expresa sin ninguna inflexión que pueda translucir cierto atisbo de emoción. El tono sarcástico con el cual se refiere a los otros es el signo más visible de una clara voluntad de diferenciarse de las generaciones anteriores, adoptando una posición distante del proyecto político de sus padres²¹. A través de este recurso, del montaje y la entrevista se hace visible la *hija crítica*, cuyas opiniones se nutren, muchas veces, de una ironía implacable y cruel.

Carri se describe como “frívola” cuando compara sus gustos por las fotografías de arquitecturas bonitas al gusto de Paula L, una sobreviviente que compartió su secuestro junto a los padres de Albertina, que retrata vacas muertas. Esta se habría negado a darle su testimonio frente a cámara. Carri arremete contra ella sin piedad: “Me pregunto en qué se parece una cámara a una picana, quizás me perdí un capítulo de la Historia del Arte, no sé, pero en ese caso me pregunto en que se parecerá su cámara al hacha con que matan a la vaca” Existe en este comentario una tremenda falta de sensibilidad frente al trauma personal que sobrepasa la mera frivolidad. Esta falta de comprensión hacia el dolor de los otros, es parte de una incomprensión general del momento político que vivieron sus padres. No existe en Carri el deseo de dilucidar las claves históricas que cifraron la vida de toda una generación.

El montaje de las entrevistas de los amigos y parientes selecciona trechos que mencionan características de sus padres con un matiz desmitificador y contradictorio. Después que su padre es descripto como una persona muy inteligente, muy lanzado para el análisis político por una amiga, otro entrevistado lo califica de intolerante. Mientras una versión niega que su madre sea gritona, otra lo afirmará luego, recordando su voz extremadamente fina. Una entrevistada critica al matrimonio por hacer participar a sus tres hijas en su apuesta revolucionaria, en vez de preservarlas como hicieran otras parejas. De esta manera sutil el documental expone el carácter cambiante y ambivalente del recuerdo y desacraliza la figura del militante.

La *hija sensible* posee apariciones tan breves que casi pasa desapercibida. Detrás de la máscara de *hija apática* se dejan ver, en brevísimos momentos, huellas de dolor. Inmediatamente después de la entrevista a la segunda vecina del barrio donde vivieron los Carri, Albertina con la cara desencajada, entra al auto y abre la ventana rápidamente para respirar, siente que le falta el aire, que la angustia la ahoga. Acaba de escuchar los detalles del secuestro de sus padres y confiesa haber sentido gran malestar. El dolor la asfixia. Pero el tono abiertamente dramático sobrevendrá cuando en medio de los gritos desgarradores de la actriz en medio de un bosque, la voz over exprese su desconsuelo: “Me cuesta entender la elección de mamá ¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez. Y otras veces me pregunto ¿por qué me dejó aquí en el mundo de los vivos?”

En estos dos documentales en primera persona la protagonista real se camufla en uno o más personajes con los que se identifica y en los que se reconoce, y que les permiten sentirse protegidas y seguras para dejarse ver. En busca de rescatar, legitimar y superar una historia personal, y social, signada por el ocultamiento y el miedo, ambas jóvenes directoras manipularon diversas estrategias para crear un espacio propio desde el cual hablar. El personaje de la *hija niña* desde el cual se presenta Roqué, le permite reconstruir el pasado de su padre y desahogar, en un verdadero acto catártico, el sufrimiento por su pérdida. La actitud irreverente de Carri se despliega en cuatro personajes diferentes, que quizá hasta pudiesen ser más. Con una alta dosis de provocación y desacato desdibuja la tradicional forma de documentar la memoria histórica, y por más que nos desagraden sus poses²², nos obliga a repensar la historia y la cristalización de sus discursos. Sin lugar a dudas, estos personajes son posibles caminos por los cuales se puede reflexionar e interpelar la Historia argentina reciente y sus trágicas secuelas.

Notas

¹ Esta investigación contó con el apoyo del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq

² Ver VEZZETI, Hugo, 1998, “Activismos de la memoria: el *escrache*” en *Punto de Vista* n° 62 y AGUILAR, Gonzalo. “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente” en MOORE, María José & WOLKOWICZ, Paula Eds. *Cines al margen*. Buenos Aires, Librería: 2007.

³ En 1985 durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) se realizó en Argentina el Juicio a las Juntas que fue el juzgamiento por la justicia civil de las tres primeras juntas militares (1976-1983).

⁴ María Sonderegger, Ana Amado y Gonzalo Aguilar coinciden que después de los indultos a los militares y guerrilleros (1989 e 1990) en el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) aparecieron una gran cantidad de testimonios escritos, libros y ensayos que rescataban la trayectoria del militante revolucionario.

⁵ Ana Amado considera fundamental el concepto de generación para caracterizar a los documentales de hijos de desaparecidos porque éste expresa su carácter de construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía, como forma de resistencia a los legados y como operación formal de anacronía. (AMADO, 2009, p. 165).

⁶ Elizabeth Jelin postula la imposibilidad de la existencia de una memoria única del pasado compartida por toda la sociedad. Siempre hay otras historias e interpretaciones alternativas a la oficial. El espacio de la memoria es un espacio de lucha política de memoria contra memoria, cada una con sus propios olvidos (JELIN, 2002, p.5-6).

⁷ Una reflexión teórica similar se encuentra en la tesis de maestría de Valeria Valenzuela: *Sujeito, narração e montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo* (VALENZUELA, 2008, p. 78-92).

⁸ Ana Amado describe los films de Carri y Roqué como “ritos de entierro”. Son documentales que buscan hacer, aunque más no sea de una manera simbólica, el duelo por la muerte de los padres (AMADO, 2009, p. 166)

⁹ Otros documentales subjetivos en primera persona expresan los objetivos que

buscan alcanzar claramente: *La Televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2002), *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz, Sergio Wolf, 2003), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003), entre otros.

¹⁰ Gonzalo Aguilar afirma que Roqué no logra desprenderse del héroe vivo para reencontrarse del padre muerto. El duelo se convierte en homenaje (AGUILAR, 2006, p.177-178).

¹¹ Para Gonzalo Aguilar Roqué debería cuestionar si su padre fue un héroe y de qué naturaleza es ese heroísmo (AGUILAR, 2006, p.177).

¹² Un ejemplo de la división de padres e hijos por cuestiones políticas se encuentra en la historia familiar de la chilena Carmen Castillo, presente en su documental *La calle Santa Fe* (2007).

¹³ Paul Lewis afirma que en el momento de la caída del gobierno peronista de María Isabel de Perón los grupos guerrilleros Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) que habían tenido un gran crecimiento y apoyo de la población estaban debilitados por la represión y habían perdido su legitimidad popular por haber continuado con acciones armadas en un gobierno legalmente constituido (LEWIS, 2001, p.356-357).

¹⁴ El estilo reflexivo de *Santiago* (2007) de João Moreira Salles tiene mucho en común con *Los Rubios*.

¹⁵ El film de Lúcia Murat *Qué bom te ver viva* (1989) también trabaja con la interrelación de la ficción y el documental, pero como dos tramas paralelas con un límite claro entre ambas. La gran teatralidad de la ficción se contrapone al registro dinámico y espontáneo del documental.

¹⁶ Ver Entrevista de Gustavo Noriega a Albertina Carri en NORIEGA, 2009, p. 68.

¹⁷ Gonzalo Aguilar sustenta la idea que para salir del duelo Carri hizo un pasaje de la “filiación” (ser hija) a la afiliación (ser directora) ubicándose como parte de una asociación cultural como el cine (AGUILAR, 2006, p.180).

¹⁸ Un buen ejemplo para comparar con *Los Rubios* es el documental *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho cuyos personajes emocionan interpretando historias ajenas.

¹⁹ Martín Kohan se refiere a Carri como una persona indolente o insensible al dolor (KOHAN, 2004, p.27).

²⁰ La crítica que Gonzalo Aguilar hace al documental de David Blaustein *Cazadores de utopías* (1996) es el hecho de evitar narrar la historia de Montoneros desde una mirada presente, y reproducir una versión oficial que los propios líderes construyeron hace cuarenta años. *Los Rubios* ofrece para Aguilar una versión menos “congelada” del pasado.

²¹ La percepción que tenía Mario Firmenich, integrante de la conducción de Montoneros, durante la dictadura era que los hijos de los militantes serían la retaguardia del movimiento (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.111). Nada más alejado del planteo de Carri.

²² Martín Kohan critica a Carri por ser un documental que en vez de mostrar una postura grave frente a la Historia se estructura en un constante juego de poses.

Referências Bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente en MOORE, María José & WOLKOWICZ, Paula Eds. *Cines al margen*. Buenos Aires, Librería: 2007, p. 17-32.
- _____. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AMADO, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro en DORÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.142-156.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Por la libre. Obra periodística 4 (1974-1995)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- KOHAN, Martín. La apariencia Celebrada en *Punto de vista* n78, abril 2004.
- LEWIS, Paul. La derecha y los gobiernos militares en ROCK, David, MCGEE DEUTSCH, Sandra, RAPADO, María Ester, DOLKART, Ronald, LVOVICH, Daniel, WALTER, Richard, SENKMAN, Leonardo y LEWIS, Paul. *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2001.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.
- NORIEGA, Gustavo. *Estudios críticos sobre Los rubios: Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial: Paula Socolovsky, 2009.
- SARTORA, Josefina & RIVAL, Silvia (orgs.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería: 2007.
- SONDEREGUER, María, 2001, Los relatos sobre el pasado reciente en la Argentina: una política de la memoria, *Revista Iberoamericana*, vol I, n° 1, Nueva época, Madrid-Frankfurt, Instituto Iberoamericano de Berlín.
- VALENZUELA, Valeria. *Sujeito, Narração e Montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo*. 2008. Tesis (Maestría en Comunicación) – Instituto de Artes y Comunicación Social, Universidad Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/04/teses_valeria_galvez.pdf. Acceso en: 28 Mayo 2010.