

**6**

**LA CONSTRUCCIÓN  
DE LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD  
COMO LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:  
UN ANÁLISIS SOCIOSEMIÓTICO DE *LOS RUBIOS*,  
DE ALBERTINA CARRI**

*María Fernanda Ikeda*

## RESUMEN

Este trabajo se propone realizar una lectura del filme documental *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) a la luz de la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón, intentando desarticular algunas de las operaciones de construcción de sentido presentes en el filme. La elección de esta perspectiva se debe a que dicho encuadre teórico se caracteriza por tener en cuenta explícitamente el contexto social como matriz de producción discursiva, el que posibilita, determina y acota los discursos en el proceso inacabable de la semiosis. El supuesto del que se parte es que las marcas de operaciones discursivas operan en *Los Rubios* resignificando el género audiovisual documental, a la vez que proponen una lectura renovada del impacto que las violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura militar generan aún en el plano social e individual, la problemática de la memoria y la ausencia como generadoras de identidad, así como la necesidad personal y colectiva de “saldar cuentas” con el pasado.

## PALABRAS CLAVE

- > cine documental
- > semiosis social
- > operaciones discursivas
- > memoria
- > identidad

**ABSTRACT**

This paper deals with the reading of a documentary film, *Los Rubios* (Albetina Carri, 2003), using the perspective of the Theory of Social Discourses, as formulated by Eliseo Verón. In this attempt we will try to dismantle some devices of meaning construction present in the film. This point of view to approach the film will allow us to take into account the social context as the node of discursive production that makes it possible, determines and narrows discourse in the endless process of semiosis. We start from the marks of discursive devices that operate in *Los Rubios*, re-signifying the audio visual documentary gender. At the same time, we offer a revisited reading about the impact that human rights violation, during the last military dictatorship in Argentina, still have in the social and personal level, the issue of memory and the absence of identity as well as the need of collective and personal "settlings" with the past.

**KEY WORDS**

- > documentary film
- > social semiosis
- > discursive devices
- > memory
- > identity

## 1. INTRODUCCIÓN Y ENCUADRE TEÓRICO

Es conocido que a partir de la última década del siglo pasado se produjo una renovación de discursos audiovisuales en nuestro país, dando lugar al denominado *Nuevo cine argentino*. *Los Rubios* de Albertina Carri (2003), marcó un punto de inflexión en este proceso: situado en un punto de cruce entre el documental y la ficción, su aparición provocó debates bastante inusuales en el público y la crítica. En este trabajo nos acercaremos a este discurso de quiebre, tanto en la representación de las cuestiones políticas, ideológicas y sociales vinculadas a la Dictadura como en el tratamiento de los problemas de la enunciación cinematográfica. El filme abunda en procedimientos discursivos que aún cuando no hayan sido creados por Carri, confluyen aquí de manera original y si bien fueron enumerados como repertorio de recursos no han sido abordados en una lectura abarcadora. Uno de los objetivos del trabajo es analizar algunos de los sentidos posibles de esos procedimientos de manera integral: ¿cuáles serían los sentidos ideológicos y políticos de las operaciones que a través de la puesta en escena es posible inferir?, ¿qué lecturas habilita el filme acerca de la desaparición, la identidad, la memoria del horror, la ausencia y la muerte?, ¿qué nos dice acerca de volcar esas experiencias en un lenguaje estético?, son algunas de las preguntas a responder.

El trayecto de investigación fue parte de las actividades propuestas en la cátedra de Semiótica General del profesorado en Letras, e implicó un acercamiento a los principios teóricos que se abordan en ella, una selección de los elementos pertinentes que permitiera avanzar en el análisis del corpus considerado, seguida de la indagación de elementos referentes a una especificidad discursiva (lo cinematográfico) y una metodología apropiada para dar cuenta de su significatividad. La semiótica, en tanto práctica reflexiva que pretende reordenar los múltiples y contradictorios elementos que conforman la complejidad de lo real (Caudana, 2004: 9), ofrece la posibilidad de acercamiento a los sentidos históricos y sociales que se producen acerca del mundo en que estamos inmersos, y por tratarse de discursos que refieren a circunstancias históricas particulares, hacen indispensable un abordaje que lo ligue con el contexto social que los originan. La Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón (1993) proporciona un marco teórico adecuado por tener en cuenta ese contexto de manera explícita, considerándolo matriz de producción discursiva que posibilita, determina y acota los

discursos en el proceso de la semiosis.<sup>1</sup> El acercamiento a *Los Rubios* es realizado en términos de dispositivo discursivo arrancado al proceso continuo de semiosis social, por medio del análisis de las huellas de su proceso de producción, lo cual permite generar un campo de efectos de sentido posibles. El análisis finaliza con una configuración particular dentro de ese campo, que constituye la lectura propuesta (como realización de uno de los efectos posibles), y que de ninguna manera pretende agotar el proceso de semiosis.

### 1.1.

La hipótesis que guía el recorrido es que el proceso de semiosis que se origina a través de este filme resignifica el género audiovisual documental con una propuesta discursiva que complejiza los sentidos ideológicos y políticos con que se aborda la cuestión de las violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura militar, introduciendo una nueva mirada y nuevas formas de construcción identitaria: las de la generación de hijos de desaparecidos.

### 1.2.

Los principales *objetivos* del trayecto de investigación encarado fueron:

- > a) relacionar la obra con las condiciones sociales en que fue producida.
- > b) reconocer cómo los elementos ideológicos y políticos atraviesan el discurso fílmico.
- > c) introducirnos en los sentidos que habilitan las operaciones discursivas efectuadas.

### 1.3. LA TEORÍA DE LA DISCURSIVIDAD SOCIAL

La Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón se sustenta en el modelo de semiosis triádica de Charles S. Peirce. Los fenómenos de sentido son estudiados partiendo del nivel discursivo y remiten a la red semiótica entendida como sistema productivo. La noción de discurso como configuración espacio-temporal de

<sup>1</sup> Entendida como "dimensión significante de los fenómenos sociales". La Teoría de los Discursos Sociales es un conjunto de hipótesis acerca de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido (Verón, 1993:13).

sentido identificada sobre soportes materiales diversos que son fragmentos de un proceso de producción, permite considerar la materialidad del sentido y la construcción social de lo real en el proceso de semiosis. La estructura de la red discursiva se genera a partir de relaciones triádicas que podrían representarse gráficamente como triángulos de relaciones que se reproducen ilimitadamente en un proceso inacabado (Verón, 1993: 132), y cuyos vértices representan diferentes tipos de relaciones que explican el modo de funcionamiento de la semiosis social como las relaciones que un discurso establece con sus condiciones de producción y sus condiciones de recepción. Fijando un punto en esta red —es decir, identificando un discurso de referencia, en este caso *Los Rubios*—, consideraremos ciertas *marcas* en ese discurso, que devendrán *huellas de las operaciones de producción de sentido* al relacionarlas con las condiciones de producción del discurso que nos ocupa, como por ejemplo: participar del género documental, el nuevo cine argentino, el discurso cinematográfico, la problemática de la posmemoria y la identidad. Por lo tanto, *discurso* y *operaciones* son puntos comunes que participan de dos relaciones triádicas: *interpretante*, *representamen*, *objeto*. Estas marcas son consideradas como *interpretante* de las condiciones de producción, y en esa medida constituye las operaciones inferidas —la intertextualidad, la enunciación, la hibridación— como su *objeto*. En tanto huellas —como *representamen* de su objeto— se vinculan con las condiciones de reconocimiento, que devienen el *interpretante* de las condiciones de producción. El discurso es sólo punto de pasaje del sentido, los objetos son sistemas de relaciones entre las condiciones de producción y sus efectos. Las operaciones de asignación de sentido son trayectorias de varios puntos que se componen de un *operador* (la marca textual) y un *operando* (a lo que remite la marca), la relación entre ambos es ese punto de pasaje que llamamos sentido, siempre inacabado y siempre en circulación.

## 2. EL RECORRIDO

La lectura encarada consistió en utilizar el modelo de unidad mínima de discurso propuesto por Verón para el análisis del filme, considerando los vértices de la

doble tríada como hitos en un recorrido que realizaremos en forma parcial. Los pasos a seguir son los siguientes:

### **2.1. RELEVAR MARCAS SIGNIFICANTES EN EL DISCURSO**

Un filme es un fragmento cristalizado de estados pertenecientes a una red semiótica conceptualizada como sistema productivo, en donde el proceso de producción deja marcas. El recorrido efectuado implicó un paso a la vez previo y final: la segmentación del continuo del filme<sup>2</sup> en unidades mínimas, lo cual ya constituye un principio de ordenamiento e interpretación. En este trabajo sólo son expuestos los elementos relevantes para la lectura propuesta.

### **2.2. FORMULAR HIPÓTESIS RELATIVAS AL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN**

Cuando las condiciones productivas conciernen a los mecanismos fundamentales de funcionamiento de una sociedad tenemos la problemática de lo ideológico y el poder, dos dimensiones del funcionamiento de los discursos sociales. El análisis de lo ideológico es el análisis de las huellas de las condiciones sociales de su producción. Las hipótesis formuladas intentan conocer las características que definen a la sociedad en la que se produjo el discurso en cuestión en un momento dado. Determinar estas características supone que se conjuguen aportes de la economía, sociología, ciencias políticas, antropología, etc., e incluyen elementos explicativos de las propiedades del discurso. Dado el alcance limitado de este trabajo, estas hipótesis fueron definidas a partir de una exploración bibliográfica.<sup>3</sup> Así, serían hipótesis del contexto de producción: *el documental subjetivo como género, la enunciación cinematográfica, el nuevo cine argentino como fenómeno cultural, la identidad y la posmemoria como problemáticas sociales y las consecuencias de la dictadura 1976–1983* como contexto sociopolítico.

<sup>2</sup> En el plano del análisis fílmico, la segmentación es “la división de la película entera en secciones más abarcativas, como partes o episodios y secuencias”. (Russo, 1998:7)

<sup>3</sup> Algunos de los materiales consultados fueron: Aguilar, 2006; Aon, 2009; Berger, 2008; Gatti, 2006; Gómez, 2008; Lerman, 2008; Rangil, 2007; Verzero, 2008.

## **2.3. CONTRASTAR LAS MARCAS TEXTUALES CON LAS HIPÓTESIS ACERCA DE LAS CONDICIONES DE PRODUCCIÓN, A PARTIR DE LO CUAL PODREMOS DETERMINAR HUELLAS DE LAS OPERACIONES DISCURSIVAS REALIZADAS**

### **2.3.1. MARCAS Y HUELLAS**

Cuando las marcas textuales son puestas en relación con las hipótesis de las condiciones de producción, devienen *huellas* de las operaciones discursivas, apareciendo como restricciones que funcionan como una *gramática de la producción*. Así, “analizando productos, apuntamos a procesos” (Verón, 1993: 124).

**2.3.1.1.** Los testimonios familiares y del barrio mediatizados por monitores o representados actoralmente, el uso de la voz en off, las entonaciones, los juicios valorativos emitidos, las fuentes documentales tales como fotografías, álbumes, equipos de filmación, las visitas a lugares significativos, devienen huellas al vincularlas con el documental subjetivo (Nichols, 1997) como género cinematográfico.

La característica principal de este tipo de documental es mostrar el dispositivo cinematográfico y cuestionar por este medio el estatus de realismo, develando las marcas de autor —por tanto tomando la responsabilidad de lo que se dice/muestra—, y reflexionando explícitamente sobre la idea misma de la representación. La manipulación de lo testimonial es un recurso central de la articulación narrativa. En este caso el enunciador se asimila a la primera persona, irrumpiendo su subjetividad, tanto en la relación de su identidad individual con las identidades grupales o en la dimensión política de la identidad individual (Lheman, 2007). Todas estas huellas pueden considerarse modalidades deliberadamente contemporáneas de representación, visibles en producciones cinematográficas y documentales, programas televisivos y producciones de automostración al estilo de Michael Moore o de autoindagación enunciativa a través de historias de otros, como lo hacen Agnes Varda o J. Caouette. En el orden simbólico estos elementos funcionan como forma de apertura hacia el presente, lo actual, la posmodernidad y de superación del pasado.

**2.3.1.2.** *Las situaciones en las que se discute acerca de tomas, planos, decisiones estéticas; el muestreo de tomas fallidas; los comentarios del equipo de filmación; las rupturas cronológicas; los desdoblamientos enunciativos; el uso alternado y simulado de cámara de película o video; las tomas que simulan ser en blanco y negro; los retoques de color, las asincronías entre música–imágenes–textos; el uso deliberado de sonido ambiente o efectos que lo si-mulan devienen huellas al confrontarse con la enunciación cinematográfica: al ser parte de la exhibición del dispositivo de representación<sup>4</sup> que busca un efecto de distancia entre filme–espectador, revela los artificios y convenciones de toda enunciación.*

En el orden simbólico, estas operaciones se entienden como crítica mediante la cual se desestabiliza un régimen de representación cinematográfica y funciona a la vez como metáfora de las características de la memoria: fragmentaria, selectiva, desordenada. Podemos agregar el uso de lo ficticio como herramienta de desocultamiento: los muñecos y las pelucas remiten a otra cosa indecible.

**2.3.1.3.** *La temática de la búsqueda, el viaje, el cambio, la autorreferencialidad, las narrativas no lineales, el uso de jergas y formas autobiográficas, el rechazo de la sobreactuación y los procedimientos retóricos desgastados, devienen huellas por ser rasgos propios del llamado Nuevo cine argentino,<sup>5</sup> considerado también como parte del contexto de producción.*

En este cine se ha construido un corpus que podríamos considerar de revisión de los 70, y consiste en un amplio espectro de ficciones, ensayos, crónicas, testimonios, edición de fuentes primarias y documentos originales de la época. Considerándolo en conjunto, conforma un segundo momento acerca de las miradas sobre los 70, opuesto a un primer momento propio de los 80, en el que hay una toma de distancia explícita de la mirada moralizante y un tanto maniquea de los primeros filmes posdictadura.

<sup>4</sup> “Enunciación cinematográfica: mecanismos y organización del espacio, del tiempo y de los personajes y sus procedimientos expresivos particulares compuestos por signos, fórmulas y procedimientos diversos, articulados según las materias de la expresión, su manifestación en una tipología de signos y su forma de articulación de acuerdo con una serie de códigos operantes” (AA VV, 2005:5).

<sup>5</sup> Ver: Aon, 2009; Aguilar, 2006; Berger, 2008; Gómez, 2008; Quílez Esteve, 2007.

**2.3.1.4.** *La inclusión de disfraces (las pelucas rubias) y las animaciones con muñecos plásticos*, coinciden con momentos clave de la película que se relacionan con la problemática de la *búsqueda de la identidad*, otro elemento de las condiciones de producción.

El uso de pelucas rubias (a los muñecos también se les cambia el color de pelo a la manera de pelucas) tiene una significatividad específica vinculada a la identidad. Esta identidad es una construcción social y cultural localizada, que se construye históricamente y funciona a través de prácticas, configura formas de reconocimiento y modos de comunicación. Lo hace mediante una variedad de identificaciones no predeterminadas y el despliegue de relatos que se organizan a partir de la afirmación de la diferencia, a la manera del juego de roles, como ocurre con el uso de muñecos, que son todos iguales y a los que se les puede cambiar sus atributos como sombreros, chaquetas, accesorios (Lerman, 2005) e imitan la visión infantil propia del momento en que quedó fijado el recuerdo. En referencia a ello se mencionan razones profundas, como la prohibición de la mimesis que funda la tragedia griega (Tranchini, 2007) o explicaciones psicológicas acerca de la imposibilidad de significar mediante la palabra situaciones que exceden los límites del lenguaje (Gatti, 2006), como la utilización de una estética *camp* cuando la persona "*comprende que la 'sinceridad' no es suficiente*" (Sontag, 2005).

En el orden simbólico estas operaciones indican la reconstrucción identitaria del enunciador/personaje.

**2.3.1.5.** *El uso de textos y voces en off con textos referidos a la memoria* se vinculan con la *posmemoria* y la *identidad* como problemáticas sociales íntimamente ligadas, lazo que se evidencia también porque se trata del mismo operador: los muñecos plásticos.

Marianne Hirsch (1997) denomina *posmemoria* a aquella que se reconstruye de manera personal a través de hechos que no fueron vivenciados directamente sino recibidos como materia cultural heredada. Elina Liikanen (2006), por su parte, se apropia del concepto para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. El sujeto de la posmemoria, que no vivió el acontecimiento recordado —que es, por cierto, anterior a su nacimiento— tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. *Simbólicamente la*

película completa funciona en su proceso constructivo como metáfora de esa construcción: dispersa, fragmentaria, edificada a partir de ausencias.

**2.3.1.6.** *Los elementos propios del contexto sociopolítico vinculados con las consecuencias de la dictadura, como las reflexiones sobre la situación personal y el quehacer cinematográfico, la lectura de la carta del INCAA; el episodio paranoide con la policía; la Visita al Centro de detención; la escena en Antropología Forense, donde el cuerpo intervenido no puede ser otro que el de Albertina Carri; todo ello deviene “huella” de operaciones discursivas y funciona como interpretante de las condiciones de producción. Estas operaciones son: las peculiaridades de la enunciación, la hibridación genérica y la intertextualidad, que al repetirse de varias maneras a lo largo del filme habilita su consideración como isotopías<sup>6</sup> y son pasibles de una lectura integral que permiten configurar un efecto de sentido.*

## **2.3.2. LAS OPERACIONES**

**2.3.2.1.** *La enunciación cinematográfica<sup>7</sup> (Filinich, 1999), considerada como operación, también juega desestabilizando el modo de representar, particularmente en cuanto al juego complejo de embragues<sup>8</sup> y desembragues<sup>9</sup> que se dan*

<sup>6</sup> Repetición de significados que establece un nivel de familiaridad con la historia permitiendo una lectura o interpretación uniforme (Greimas y Courtés, 1982).

<sup>7</sup> M. I. Filinich unifica en su exposición los aportes de G. Genette y E. Benveniste al respecto y en este apartado retomamos su lectura.

<sup>8</sup> El *primer acto* es el de la toma de posición: enunciando, la instancia de enunciación enuncia su propia posición. Es el punto de partida para el conjunto de las demás operaciones. Una vez cumplida la primera toma de posición, funciona la referencia: otras posiciones podrán ser reconocidas y puestas en relación con la primera. *Embragues* serían los procedimientos que permiten pasar del plano de la enunciación al del enunciado, los elementos que concurren a crear la ilusión enunciativa (regreso al sujeto) y la ilusión referencial. El enunciator principal parece “retomar el turno” en el juego de enunciaciones enunciadas, sea para manifestar un actor del tipo “yo” susceptible de representar la enunciación principal, sea para “borrar” todo trazo de la enunciación y dejar, así, que el relato se cuente por sí mismo. (Filinich, 1999)

<sup>9</sup> El *segundo acto* fundador de la instancia de enunciación, el *desembrague*, realiza el paso de la posición original a otra posición. Mientras el *embrague* se esfuerza por retornar a la primera posición, sin lograrlo nunca por completo. Si el enunciator principal (un yo—aquí—ahora fuera del texto) proyecta en el texto (enunciado) a los actores, quienes son sujetos de actos de enunciación se opera en principio un *desembrague enunciativo* (Filinich, 1999).

en varios niveles. Designa las relaciones que se tejen entre el enunciado y los elementos del cuadro enunciativo: los protagonistas del discurso y la situación de comunicación. Es el conjunto de operaciones, operadores y parámetros que refieren a las instancias de la enunciación y sus coordenadas espacio-temporales (yo-aquí-ahora). La problemática de la enunciación es la búsqueda de los procedimientos lingüísticos con los cuales el enunciador imprime su marca al enunciado, se inscribe en él y se sitúa en relación a él. Teniendo en cuenta lo expresado con respecto al género, filmes como *Los Rubios* se configuran como un cine de la *opacidad*, (Steimberg, 1993:48) que apuesta a disolver la posibilidad de un efecto de transparencia enunciativa.

> **Del embrague al desembrague actancial (yo, no-yo):**

Son muchas las voces que aparecen, y siempre multiplicadas. La directora Albertina Carri es representada en la película por la voz y el cuerpo de la actriz Analía Couceyro, aunque a veces Albertina Carri misma aparece en escena y otras oímos su propia voz en *off*. Las figuras se multiplican a modo de espejos: Albertina actúa como directora en las mismas escenas en que aparece la actriz que la representa, y a veces, el juego se invierte (discusión de la carta del INCAA) y multiplica en otras figuras como las vecinas, el equipo técnico o incluso la antropóloga Alcira Argumedo cuando representa actoralmente su propio testimonio. Tenemos entonces varios niveles de complejidad con respecto a la historia y el relato, es decir la diferencia entre *lo que se cuenta* y *lo que se muestra*. Por ejemplo, una escena en que se muestra una fotografía expuesta en la oficina del equipo de filmación, evidencia el modo de funcionamiento de la memoria, cómo se desata un recuerdo, pero también un juego entre el narrar y el mostrar. Funciona un relato en lugar de una escena, con sus embragues y desembragues:

> *embrague*: descripción del contexto: exposición fotográfica.

> *desembrague*: relato de la experiencia de Paula C.

> *embrague*: “yo me pregunto qué tiene que ver una picana con una cámara”, “prefiero las arquitecturas bonitas” (menciones a la experiencia relatada).

**> Del embrague al desembrague temporal (ahora, no-ahora):**

El manejo de la temporalidad<sup>10</sup> es parte constitutiva de los efectos de sentido que el filme habilita. Si Alcira Argumedo, compañera intelectual y militante de los Carri, representa actoralmente una entrevista en la que dialoga con la actriz en su rol de Albertina, implica que hubo otras escenas de diálogo no representadas que la precedieron. Mientras la escuchamos contar anécdotas... vemos a la actriz que camina por la ciudad, se sienta en un banco de plaza, fuma. Se trata de otra instancia temporal, ya que parece recordar las palabras que se escuchan. La voz en *off* de Alcira Argumedo relatando la anécdota, produce un efecto de embrague lento, paralelo a que nos vamos dando cuenta de la situación. Hay también casos en que el mismo hecho es narrado dos veces, como en la edición de escenas testimoniales o la muestra de sangre en Antropología Forense.

**> Del embrague al desembrague espacial (aquí, no-aquí)**

También se producen rupturas que acompañan los desfases temporales, en sucesiones de diferentes espacios que juegan también a modo de cajas chinas en diferentes operaciones de embrague y desembrague espacial. Así, en una escena en Antropología forense, el juego actancial se desarrolla paralelo en dos subniveles, pero en el momento clave (la extracción de una muestra de sangre) aparecen en cámara tanto la actriz como la directora, a quien se le extrae la muestra. El juego se complejiza con el uso alternado de color y blanco/ negro y cámara de video/película. En conclusión:

> la temporalidad presenta rasgos diferenciales con otros exponentes del género documental: rompe con la linealidad cronológica.

– No todo lo que ocurre se ve [elipsis]: Por ejemplo, hay uno o varios encuentros con Argumedo antes de la representación, que no aparecen y se infieren por las palabras de los personajes.

<sup>10</sup> El tiempo del relato es una construcción semiótica que depende del segundo tiempo, el tiempo de la enunciación o de la puesta en discurso, donde se establecen los ritmos, ordenamientos y frecuencias del material dispuesto en el mundo diegético. De acuerdo con la terminología propuesta por Genette son anisocronías: la elipsis (omisiones), sumario (tiempo largo del relato condensado), pausa (la acción se detiene, el relato sigue) y escena (duración similar en ambas (Filinich, 1999:13).

- El orden temporal es alterado: se proyectan escenas antes que la filmación de las mismas, como en la presentación de la actriz o la escena en “Antropología forense”.
- Algunas escenas que se comprenden luego de proyectarse otras y operan como suspensiones del sentido: como en la presentación de Analía como Albertina o la proyección del testimonio de A. Argumedo.

> lo espacial acompaña estas rupturas temporales en los ejemplos ya trabajados y además:

- Cada escena tiene una pequeña toma de transición a la escena siguiente, que puede ser de dos tipos:

Motivo de “recuerdos”: fotos, libros, revistas, murales

Motivo “espacial”: momentos de viajes por la autopista, caminos, en diferentes momentos o marcando el transcurso del tiempo (referencia a las “road-movies”)

- Los espacios se presentan como “opuestos”: campo/ ciudad, barrio/ centro, espacio cerrado (departamento, comisaría) /abierto (plaza, parque).
- La espacialidad también se diferencia del tratamiento habitual que se hace en los documentales, ya que en éstos los “lugares” son tomados como “testimonio”, se aclara de qué lugares se trata y la función que tienen en el documental. La presentación es por lo general, “informativa”, mientras que en Los Rubios es en el recorrido por los diferentes lugares cuando se muestra el valor subjetivo del lugar y las resonancias que despierta; perceptible en las expresiones de los rostros, los movimientos de cámara, el tipo de reflexiones a los que se asocia.

> las variaciones en lo actancial, temporal y espacial juegan creando un espacio híbrido donde los diferentes niveles discursivos se unifican, mostrando los límites del distanciamiento cuando lo que se pone en juego es la corporalidad: así ocurre en antropología forense, en donde podemos ver una extracción de sangre que se efectúa delante de cámaras.

**2.3.2.2.** La operación más habitual que se utiliza para dar cuenta de la desestabilización del régimen documentalista de representación es la *hibridación*: la animación con muñecos plásticos en momentos clave del relato, los cambios de atributo (pelucas rubias), y la intercalación de escenas de ficción de diferente

tipo, junto con los “efectos de color y sonido”, los juegos de cámaras, etc. Los recursos sonoros entran también dentro de estas regularidades mencionadas: por lo general, el uso de sonido, las voces *en off* o la música no es paralela a las imágenes, antes bien las palabras o sonidos anticipan las imágenes o se retardan con respecto a ellas, funcionando como indicios de lo que veremos a continuación; otro uso es como anclaje de sentido,<sup>11</sup> como en las escenas de animación.

**2.3.2.3.** Las operaciones de *intertextualidad* remiten tanto a la desestabilización del régimen documentalista como a las problemáticas identitarias, especialmente en cuanto a una identidad en la realización cinematográfica. Algunas son, por ejemplo:

> Utilización de placas con textos, cámara que avanza como en un laberinto, sorteando obstáculos a la manera de los “juegos de computación”. La analogía que inspira es la del “laberinto de la memoria”. (Marca generacional: videojuegos).

> Lectura de Isidro Velásquez, el libro de Roberto Carri —el padre desaparecido—: la imagen de lo popular que aparece en el libro juega en contraste con las vecinas de barrio que son entrevistadas.

> Lectura de la carta del INCAA: el INCAA como representante de una memoria oficializada, que reclama el cumplimiento de ciertas condiciones para financiar el proyecto documental.

> Lectura del Informe de la CONADEP acerca de las violaciones de los Derechos Humanos en la Dictadura: a través de ella conocemos las circunstancias del caso Carri, la descripción del Centro de Detención Sheraton.

> Citas: “Yo pensaba que era hija de Rasputín... pero ya ves... resulté ser hija de mis padres...” (...) “Si la humanidad fuera así como recuerdos...”.

En los créditos se nombra a Olga Orozco y Stanislas Witkiewicz, pero no se especifica la cita. La indefinición del enunciador puede tomarse como huella: las palabras se ajustan en tono y situación como dichas por el ex vecino Matías, digno hijo de su madre. La otra juega con la situación de los Carri en su vida en el barrio y de Albertina en relación con la memoria.

<sup>11</sup> Anclaje: guía la interpretación e impide que los sentidos connotados se desorienten (Barthes, 1972:132).

> Posters:

1- de la película *Cecil B DeMented* de John Waters. Es una referencia al Cine denominado Trash. En la estética posmoderna se reivindica este tipo de expresión proponiendo lecturas sesgadas de las historias, invirtiendo sentidos...la trama, referida a un director de cine y sus colaboradores que forman una especie de célula guerrillera de cine independiente antiHollywood y disfrazados con pelucas secuestran a una actriz famosa, remite a la postura estética del equipo de filmación. La actriz que representa a la directora se sienta como Melanie Griffith en el cartel de *Cecil B DeMented*.

2- de Jean Luc Godard. Uno de los representantes más importantes de la Nouvelle Vague, renovador total de las formas y la narración cinematográfica. Remite al posicionamiento del enunciador acerca de su filiación cinematográfica. La actriz usa anteojos similares a los de Godard.

> Canción: "*Influencia*", versión en castellano del tema de Todd Rundgren interpretada por Charly García.

## **2.4. DETERMINAR EN EL DISCURSO LOS EFECTOS DE SENTIDO POSIBLES Y LA GRAMÁTICA DE LA RECEPCIÓN**

El otro nivel de análisis sociosemiótico posible es el *poder*: el sistema de relaciones de un discurso con sus efectos de sentido posibles cuando las condiciones de reconocimiento conciernen a los mecanismos de base de funcionamiento de una sociedad. El campo de los efectos de sentido posible se define en el nivel ideológico. La teoría habilita sin embargo a conjeturar (nunca a calcular ni deducir) los marcos dentro de los cuales puede ser leído ese texto. El análisis de discursos puede, entonces, interesarse ya sea por una u otra gramática. Cada uno de estos casos "*implican mecanismos diferentes y exigen una puesta en juego del análisis específico*" (Verón, 1993:136). El recorrido realizado finaliza con una lectura que sería la concreción de uno de los efectos posibles, ejemplificando así el modo de circulación de los discursos sociales.

### 2.4.1. LA LECTURA PROPUESTA

La primera parte de la película, hasta el momento en que la actriz que representa a Carri se sienta en la plaza y recuerda la escena con Alcira Argumedo, nos muestra el comienzo de *Los Rubios* como filme acabado. Consideramos entonces como ficción a la primera parte de la película, que refiere a la ausencia de los padres y la búsqueda emprendida, entendiendo el proceso de filmación de esa búsqueda como la materia del documental, la *obra en proceso*, es decir el documental de la filmación. Queda así introducido un tercer nivel de análisis de la diégesis: lo metadieético. Partiendo del juego de embragues y desembragues, y siguiendo por el resto de elementos que constituyen el motivo estable de la enunciación, suponemos que lo que vemos a partir de dicha escena es temporalmente anterior a lo presentado como película, o sea su proceso de filmación. Eso explicaría los saltos espaciales, temporales, la aparición de testimonios mediatizados, la repetición y construcción de escenas, la preparación de animaciones, la edición de entrevistas, el uso de carteles, las reflexiones entremezcladas, etc.

Así, en un momento escuchamos “hoy, 7 de julio de 2002 hacemos ficción” y se trata de una escena en que son enumerados deseos. Las claques anuncian como “Ficción: entrevista” las escenas en que la actriz representa a Albertina Carri. Además, otras escenas se podrían considerar terminadas y parte del documental, como las tomas en color, las entrevistas con carteles intercalados, las animaciones; que jugarían a modo de revisiones en el proceso de filmación.

El doble final refuerza esta percepción: en las últimas escenas podemos ver el backstage a través de la escena en que se nos muestra el equipo de filmación, la caracterización de todo el grupo con pelucas y también un ensayo de final, con la actriz que representa a Carri alejándose por el camino. Luego tenemos el final de la película: con la familia —el equipo de filmación— alejándose, el fundido a negro y los títulos con la misma tipografía y estilo que al comienzo. Luego se repite nuevamente el fundido a negro y como última escena vemos un paralelo y continuación de la primera escena, en la que Albertina Carri enseña a montar a Analía Couceyro. En ese momento vuelven a pasarse los créditos finales con otro formato.

## 2.5. ANALIZAR LA RECEPCIÓN DEL DISCURSO

La manera en que se produce la recepción social de un discurso y las interpretaciones, debates y críticas con que es recibido requeriría nuevamente de un estudio interdisciplinario, pero fueron asumidas nuevamente como dadas de acuerdo a la bibliografía disponible. Sería posible un análisis de esta lectura particular propuesta, retomando el proceso ilimitado de semiosis, como parte de un estudio de la gramática de recepción. Lo que sí fue realizado es una exploración bibliográfica acerca de la recepción del filme, y de dicha exploración surgieron las marcas significantes consideradas.

## 3. CONCLUSIONES

El motivo recurrente de las operaciones es el juego permanente con los diferentes niveles discursivos y enunciativos que suspenden la verosimilitud: continuamente se nos está descolocando y alertando: es decir, alentando al espectador a preguntarse ¿qué significa esto? Su carácter es indicial en tanto conduce la atención del destinatario a ciertas lecturas posibles, que pretenden develar lo simbólico del texto en cuestión. Se trata del proceso de *exponer a la memoria a su propio mecanismo* enunciado de manera explícita en la obra: fragmentario, difuso, construido a base de recuerdos y olvidos, alterando tiempos y espacios, desacompañadamente. La película completa funcionaría en ese nivel como metáfora de una búsqueda que se produce en la ausencia: de los padres desaparecidos, de la propia identidad, del sentido de la actividad como cineasta.

Esa identidad resulta ser no solo personal sino generacional. Muchas de las críticas al filme tienen también que ver con esta cuestión generacional: la historia, la verdad, cobran sentidos diversos en contextos diferentes. Y la sucesión de generaciones implica, irremediablemente, la creación de nuevos contextos. Esto se patentiza en la escena de la lectura de la Carta del INCAA en la que comunica la negativa a resolver en la cuestión del crédito para la realización de la película. Al respecto dice Albertina: “Yo los entiendo, es la película que necesitan como generación, pero... no la puedo hacer yo”.

Para la transmisión intergeneracional se necesitan dos requisitos: el primero ampliar las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del nosotros. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes reciben le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen y no repitan o memoricen. De hecho, en cuanto se incorpora el nivel de la subjetividad no hay manera de obturar reinterpretaciones (Jelín, 2000).

En el mismo movimiento que se desprende de esos padres castradores en que se transforma la generación militante de los 70 —hoy instalada, en parte, en los marcos institucionales académicos y de fomento de la producción cultural—, el equipo de la película encuentra nuevas formas de trabajar que se enmarcan en cierta continuidad y cierta diferencia con la resistencia setentista:

*“Si todavía existe hoy algo parecido a lo que en aquellos tiempos pretéritos se llamaba lucha ideológica, ésta se da en el campo de las representaciones antes que en el de los conceptos” (Grüner, 2001: 48).*

*Los Rubios* lleva como subtítulo “notas sobre una ficción de la ausencia”. La asunción por parte de la directora de la condición de rubia, alude al hecho de que su familia no era reconocida como parte del barrio. Esa extrañeza, derivada del compromiso político de los Carri, es la misma que se repite en el equipo de filmación cuando van al barrio o a la comisaría y, en otro nivel, con respecto a las posturas personales de la directora con respecto al hacer cine o el compromiso político, en donde la diferencia se establece de manera generacional. Esta *rubiedad* es asumida así como la principal marca de herencia: mientras para los padres ser rubios era su forma de compromiso político, para Albertina, ser rubia, ser hija de sus padres, es hacer este cine.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

**AA.VV.** (2005) *Análisis del lenguaje cinematográfico*. Buenos Aires: Fondo editorial ENERC [Cuadernillo Digital] <http://es.scribd.com/doc/89804550/ENERC-FE-El-Cine-Argentino-en-cuatro-clases-01-1> [consulta 10 de junio 2012]

**Aguilar, G.** (2006) "Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía", en *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

**Aon, L.** (2009) "El cine de los hijos de desaparecidos: Los Rubios y M". <http://www.perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/sites/perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/files/aon.pdf> [consulta 10 de junio 2012]

**Barthes, R.; Bremond, C.; Todorov, T. y otros** (1972) *Comunicaciones 4*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

**Berger, V.** (2008) *La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos*. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371529100149600790035/030942.pdf?incr=1> [Consulta: 10 de junio 2012]

**Caudana, C.** (2004) "Travesías del sentido. Indagaciones narrativas", en *De signos y sentidos. Cuadernos del proyecto*, 1. Santa Fe: UNL.

**Filinich, M. I.** (1999) *Enunciación / Enciclopedia semiológica* Buenos Aires: Eudeba.

**Gatti, G.** (2006) "Las narrativas del detenido–desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)", en *Revista Confines* <http://confines.mty.itesm.mx/articulos4/GGatti.pdf> [Consulta: 10 de junio 2010]

**Gómez, A. P.** (2008) *La subjetividad en el nuevo documental político Argentino singularidad y pluralidad de la primera persona audiovisual*. <http://www.ucasal.net/unid-academicas/artes-y-ciencias/congresos/redcom10/archivos/redcom-ponencia/Eje6/Mesa6-1/Gomez-Pedro.pdf> [consulta junio 2010]

**Greimas y Courtés** (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la ciencia del lenguaje*. Madrid: Gredos.

**Grüner, E.** (2001) *El sitio de la mirada, secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.

**Hirsch, M.** (1997) "Past lives", en *Family frames: Photography, narrative and post-memory*. Cambridge: Harvard University Press.

**Jelín, E.** (2003) *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Instituto de Desarrollo Económico y Social. [versión digital] <http://cdi.mecon.gov.ar/biblio/Doc/Ides/Cuad/2.pdf> [Consulta 10 de junio de 2012]

**Lehman, K.** (2007) "La crisis argentina y los medios de comunicación: estrategias para hacer del espectador un testigo" en Rangil, V. (edit.) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblios.

**Lerman, G.** (2005) "Aire de familia. Notas sobre memorias y subjetividades" en *Rayando los confines* [Revista digital] <http://www.rayandolosconfines.com.ar/tradu4.html> [Consulta 10 de junio 2012]

**Liikanen, E.** (2006) "Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro Casos", en AA.VV. *Actas del Congreso "La Guerra Civil Española 1936–1939"*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. <http://www.secc.es/ponencias.cfm> [Consulta 10 de Junio 2012]

**Nichols, B.** (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

**Quílez Esteve, L.** (2007) "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático" en Rangil, V. (edit) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos.

**Russo, E.** (1998) *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

**Sontag, S.** (2005) "Notas sobre lo camp" en *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara [1996], citada por Punte, M.J. (2009) *Juguetes y ritos: trabajo de duelo en Los Rubios de Albertina Carri*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17485> [Consulta 10 de junio 2012]

**Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

**Tranchini, E.** (2007) "Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo" en Rangil, V. (edit.) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblios.

**Verón, E.** (1987) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

**Verzero, L.** (2008): "Archivos de la represión: Negociaciones de la memoria en el documental argentino actual", Comunicación presentada en las *Terceras Jornadas Archivo y Memoria*. Madrid, 21–22 febrero. <http://www.archivoy memoria.com> [Consulta:10 de junio 2012]

**IKEDA, MARÍA FERNANDA**

“La construcción de la memoria y la identidad como lenguaje cinematográfico: un análisis sociosemiótico de *Los Rubios* de Albertina Carri”, en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS / 14**. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2013, pp. 107-128.