

Procedimientos reflexivos y paródicos en *Los rubios* (Carri, 2003) y *Construcción de una ciudad* (Frenkel, 2007)

María Elena Bitonte y Liliana Grigüelo

En María Rosa del Coto y Graciela Varela (2017). *Medios y retomas: reescrituras y encuentros textuales*. Buenos Aires: Biblos.139-151

El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas
Italo Calvino (1987) *Las ciudades invisibles*

En un trabajo anterior (Bitonte y Grigüelo: 2013), afirmamos que los falsos documentales constituyen un tipo peculiar de *retoma discursiva* caracterizada por la apropiación sistemática de las convenciones del documental con la finalidad de subvertirlas. No se trata de lo verdadero versus lo falso o de la ficción versus la no-ficción, sino de una transformación cuyas ventajas retóricas trataremos de explicar. Las estrategias de apropiación que practican y las formas de apelación al espectador sitúan la cuestión en la reformulación del contrato de lectura del documental que podemos llamar “clásico”; dado que invitan a una interacción compleja en la cual se conjugan lo lúdico, lo cómico, lo crítico y, a veces, el compromiso ético.

Esta clase de filmes, vinculados a los de la modalidad reflexiva (Nichols, 1997), surgen como ellos, en una atmósfera de disenso sobre la capacidad representativa del documental, disenso que comparten críticos y público. Tanto el *mockumental* como el reflexivo harán de la parodia su procedimiento axial, si bien el uso del humor no está necesariamente asociado a fines lúdicos o cómicos –como sostiene Weinrichter (2005)–, porque es propio de la parodia interrogar (volver sobre) la condición genérica, proponiendo un contrato de complicidad crítica con el espectador, que potencia su actividad colaborativa e inferencial y activa sus saberes respecto del género. Es decir, se reajustan “los presupuestos de las expectativas de la audiencia” (Nichols 2010: 198).

En este trabajo, nos abocaremos al análisis de dos películas que articulan procedimientos reflexivos y paródicos y que plasman acercamientos y distancias en relación al contrato enunciativo del falso documental: *Construcción de una ciudad* (Néstor Frenkel, 2007) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

Modalidades del documental y compromisos retóricos

Las propiedades constitutivas del documental suponen un *compromiso retórico* que se establece entre el film y el espectador, ya que se trata de una mediación de lo real que se asume y se pretende que se asuma como veraz. Señala Nichols (2010: xiii) que “la tradición documental reposa fuertemente sobre la capacidad de transmitir una impresión de autenticidad”; de ahí que la mediación resulta más potente cuanto más se invisibiliza. Se apoya así sobre la base de un vínculo de confianza entre enunciador y enunciatario respecto de la verdad del enunciado. Todos los procedimientos compositivos que se ponen en marcha tienen el propósito tanto de mostrar como de demostrar (Bitonte, 2012), siendo la fuerza persuasiva un elemento clave:

El realismo documental se alinea con una *epistefilia*, por así decirlo, un placer del conocimiento, que indica una forma de compromiso social. Este compromiso deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos (Nichols, 1997: 229).

Con lo cual, la claridad y la transparencia no son más que efectos ligados al precepto de objetividad; “objetividad” por otra parte, que se presentará de manera

diferente según las distintas modalidades o tipos ya descritos por Nichols (1997, 2010).

En particular, cuando se refiere al modo *reflexivo*, indica que el film deja de hablarnos de los problemas del mundo y empieza a plantear los problemas de su representación, desafiando, hasta derribar, las premisas del realismo, que se erige como su más típico estilo representacional:

En lugar de *ver a través* de los documentales el mundo exterior, los documentales reflexivos nos solicitan *ver los documentales* como lo que son: un constructo o representación (Nichols, 2010: 194).

Implica entonces, el tipo más auto-conciente y más auto-crítico (Nichols, 2010: 197), tanto en relación con el contenido como con la forma. El autor considera que un documental puede ser “formalmente reflexivo”, cuando focaliza la atención sobre la forma genérica, o “políticamente reflexivo”, cuando apunta a nuestros presupuestos y expectativas sobre el contexto histórico y social. Ambas perspectivas provocan un efecto de distanciamiento o extrañamiento, que desautomatiza la percepción de los fenómenos, y que se verifica desde los inicios mismos del género, tal como se puede ver, por ejemplo, en Vertov (Nichols, 2010; Bitonte, 2012).¹

Por otra parte, debemos mencionar, a los fines de nuestro propósito, la modalidad preformativa, que enfatiza las dimensiones afectivas y subjetivas como formas de acceso a una mejor comprensión de los procesos sociales, a partir de la experiencia vivida y la memoria. Gira en torno de lo autobiográfico y, con frecuencia, combina lo imaginario, la densidad de la ficción, y la realidad, a través de diversos procedimientos: índices comentativos, representación de estados mentales subjetivos, *flashbacks*, etc. (Nichols, 2010: 206). Cambia, por lo tanto, el objetivo retórico de persuadirnos, por el de hacernos experimentar el mundo vívidamente, haciéndonos sentir “algo más visceral que un conocimiento conceptual” (Nichols, 2010: 203).

En la discursividad social, los textos siempre remiten a otros textos tanto en su producción como en su reconocimiento. Así lo enfatiza Verón (2013) cuando señala que:

No se puede abordar un texto de manera interesante sin movilizar innumerables percepciones, informaciones, hipótesis y conceptos “extratextuales”, sin los cuales ni siquiera se podría justificar por qué se está analizando este texto y no otro. Salvo actitudes (explícitas o no) del orden de la pura contemplación estética, lo interesante no es nunca el texto en cuanto tal, sino las marcas de la semiosis de la cual es portador, semiosis que siempre, necesariamente, trasciende el discurso que se está analizando en un momento dado (Verón, 2013: 105).

El fenómeno de las variantes y transformaciones del cine documental sólo puede ser entendido, por lo tanto, en el entramado de una profusa discursividad, condición que se ve multiplicada por el impulso de prácticas textuales a través de Internet, la

¹ Nichols (2010: 195-196) señala que en *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) se demuestra hasta qué punto el efecto de realidad es construido desde el inicio por el camarógrafo, invitándonos a reflexionar sobre el proceso por el cual ese efecto se construye en la edición. O como planteamos en un trabajo anterior: “oscila entre el gesto de documentar lo que existe (mundo a-fílmico) y un gesto auto-reflexivo donde se muestra a sí mismo filmar (mundo fílmico). El filme hace un bucle y a la vez que se refiere a la vida social de los habitantes de Leningrado, se vuelve sobre sí mismo mostrando sus propias condiciones de producción. En este sentido, la cámara asume un rol protagónico” (Bitonte, 2012: 194).

proliferación de canales de cable, la producción de expresiones digitales de bajo costo y fácil distribución, fenómenos que bien describe Nichols (2010: 2), cuando contextualiza la emergencia de ciertas formas reconocidas como *mock-*, *quasi-*, *semi-*, *pseudo-* o *bona fide documental*. Markuš (2011) también lo entiende de modo similar cuando ve a estas formas como emergentes de la cultura posmoderna.

Como ya dijimos del *mockumental*, las formas reflexiva y preformativa se valen asimismo fuertemente de operaciones de retoma. De hecho, no hay *mockumental*, documental reflexivo o aquel centrado en el yo autoral que no convoque en su producción al documental llamado “clásico” o tradicional. Pero mientras el documental se produce desde la claridad, el *mockumental* lo hace desde la opacidad, contrario a una concepción representacional realista.

En otro orden de cuestiones involucradas, es necesario identificar que de entre los procedimientos de retoma, la parodia constituye uno de los más significativos, en especial, con respecto al falso documental y a los reflexivos. Ya los formalistas rusos sostenían que frente al agotamiento de un género se produce la evolución de la serie por el juego dialéctico de sus procedimientos, a través fundamentalmente de la parodia. Bajtin también le dedica algunos de sus trabajos y señala que difiere de la estilización, porque si bien en ésta, el autor habla mediante la palabra ajena, en aquella introduce “una orientación de sentido absolutamente opuesta” (Bajtin, 1986: 270). De este modo, al anidar una segunda voz en la primera, entra en hostilidad con el discurso primitivo y se convierte en “arena de lucha entre dos voces”. Está conformada por dos series en donde una retoma a la otra y la reformula en otro sentido a través de la recontextualización, siendo la mofa y la ironía sus mecanismos de preferencia. De ahí que exige un lector crítico que detecte los discursos y códigos heterogéneos implicados (Markuš, 2011: 149-50), y al mismo tiempo, necesita que las marcas de la retoma dialógica se hagan ostensibles en los filmes.

El corpus

El corpus propone –para usar una imagen de Umberto Eco- un paseo por los bosques de la memoria. Pero un viaje, en muchos sentidos, incierto. Si algo enseñan los filmes que lo integran, *Construcción de una ciudad* (Nestor Frenkel: 2007) y *Los rubios* (Albertina Carri: 2003), es que ir en busca de los hechos es un trayecto irremediamente condenado a la frustración o al fracaso. Un recorrido signado desde el inicio por el borramiento de huellas referenciales nítidas, como ocurre con las miguitas de pan en los cuentos de la infancia, fatalmente comidas por los pájaros.

En efecto, estas películas tienen un referente real (señalan aquello que culturalmente consentimos en denominar “la realidad social”), pero en su trabajo semiótico, se combina lo paródico, lo reflexivo y lo poético, y no solamente se pulsa la cuerda denotativa.

Ambas exhiben desde sus títulos un enfrentamiento o dualidad de discursos: *Construcción de una ciudad* es en realidad la destrucción de una ciudad y *Los rubios* no son rubios... Aspectos como el juego dialógico, la antítesis, la paradoja, la mofa corroen las certezas y abren un camino sugerente, irónico y vivencial con respecto a lo mostrado.

Deconstrucción de una construcción

Construcción de una ciudad se basa en la historia de Federación, ubicada originalmente al norte de Entre Ríos, en las márgenes del río Uruguay. A raíz del emplazamiento de la represa de Salto Grande que alimenta la central hidroeléctrica

binacional de Argentina y Uruguay, la ciudad quedó casi completamente inundada hacia 1977 y todos sus habitantes fueron trasladados a Nueva Federación, construida a pocos kilómetros de allí, la cual fue inaugurada oficialmente por el dictador Jorge Rafael Videla en 1979. Hacia 1997, se identificó la presencia de aguas termales, lo cual permitió el desarrollo turístico de la región, alrededor de un parque termal.

Con rodaje en el lugar, el film expone, entre el drama y el humor, las cuestiones del desarraigo y la reactivación económica, las que se manifiestan verbalmente en el eslogan agrídulce que repiten los ciudadanos: “lo que el agua nos quitó, el agua nos devolvió”. Esta expresión funciona como un juego de palabras que trabaja con el contraste entre “quitar” y “devolver”, y marca una tensión crítica. Por ello, la película insiste en que, pese a la escenificación celebratoria de la nueva economía basada en un modelo de explotación turística, lo que el agua se llevó es imposible de recuperar; en particular, en lo que hace a la fisura identitaria sufrida por sus pobladores. Recordemos a ese respecto, lo que Leonor Arfuch precisa sobre el carácter de la “casa” o la “morada” natal en tanto espacio tangible y dimensión afectiva y constitutiva de la memoria y la subjetividad:

El espacio biográfico bien podría comenzar por la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de *morar*: estar en el mundo, además de tener un cobijo, un resguardo, un refugio (...) modo de habitar donde anidan la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizá nos sea imposible recuperar y que por eso mismo constituyen una especie de zócalo mítico de la subjetividad” (Arfuch, 2002: 28).

Convocando ese clima, se mueve la película de Frenkel, a partir de diversos procedimientos, que van desde la apelación a testimonios a guiños de tinte paródico

Uno de los aspectos que sobresale, por ejemplo, comprende el conjunto de operaciones que se efectúa sobre la banda de sonido. En especial, la contraposición entre lo festivo y lo melancólico que se pone en escena a partir del montaje de sonoridades en contrapunto con respecto a las imágenes que se muestran y a las palabras que se escuchan. Si no fuera a veces por la música elegida o los parlamentos en *off*, levemente discordantes o irónicos, lo traumático de lo referenciado resultaría insoportable.

Las imágenes de archivo también son objeto de mecanismos de contraste e inversión irónica, como por caso los fragmentos de un documental sobre la represa de Salto Grande, que ilustra el discurso oficial de la dictadura sobre el potencial desarrollo energético, o también, una escena de un noticiero en la que el locutor anuncia con entusiasmo el hallazgo de las aguas termales en Federación, lo que, supuestamente y de acuerdo con la ideología del desarrollo turístico, cambiaría el futuro de la ciudad.

Rocha (2012:135) plantea, en lo referente al sonido, que uno de los rasgos de época es

la mediatización de los elementos sonoros y audiovisuales mediante diversos dispositivos tecnológicos que se ven o se sugieren en pantalla, tales como televisores, radios, parlantes, auriculares, lo cual implica una superficie sonora de capas superpuestas y fragmentarias.

En ese sentido, *Construcción de una ciudad* no escapa a esta caracterización. En la escena que abre el film, antes de que se vea al aficionado Jorge Mario presentando su documental histórico sobre Federación, lo primero que se oye es el sonido de un proyector. Éste interpela al espectador, opera indicialmente destacando la centralidad de la materialidad del soporte en el interior del film y, de este modo, actúa como refuerzo

de cierta inflexión reflexiva. La irrupción de una música de foso alegre y exultante sobre los planos de la nueva ciudad, junto con viejas fotografías de la antigua, mientras van pasando los títulos, actúan de esta manera como el prólogo en el que se concreta este juego de contrastes.

La música de la presentación progresivamente da lugar a una voz en *off* que cuenta la historia de Federación: se extingue al tiempo que la cámara busca, hasta localizar, la fuente de sonido. El primer plano sonoro y visual corresponde a la guía de un autobús turístico que recorre las ruinas de la vieja ciudad y el nuevo emplazamiento. El guión estereotipado de su descripción, junto con las caras de los turistas que se detienen sobre lo que ya no existe, tiñen de ridículo, o acaso jocoso, el segmento.

Más adelante, la voz en *off* de los federaenses se superpone a imágenes que focalizan un paisaje deshabitado. Ellos relatan cuán duros fueron los primeros tiempos en Nueva Federación: se cortaba la luz, las personas se confundían de casa, las calles estaban despobladas, no había mucho que hacer. Fragmentos de videos domésticos documentan escenas de niños que caminaban sobre los escombros, las grúas que trabajaban sobre las casas, las demoliciones. Otra escena con predominio de voz sin cuerpo es cuando alguien relata sobre el proyecto de construcción de un parque acuático. Sólo se ve su sombra, mientras el sol se esconde sobre el río. La música de cierto corte circense choca fuertemente con el sentido dramático de las vivencias narradas.

Como puede observarse, los elementos constructivos se estructuran siguiendo una lógica contrastiva y ambigua, en una sucesión de situaciones enfrentadas que se aproximan para desdecirse.

El uso de la obra del realizador Jorge Mario, documental *amateur* sobre la ciudad, que se proyecta en el televisor de su *living*, en donde lo entrevista el director, supone, por otro lado, una suerte de gesto reflexivo. Frenkel, al igual que los espectadores, ve lo que el film propone acerca de Federación: el homenaje a una ciudad que iba a desaparecer. Se establece así una *mise en abîme*, que evidencia el carácter construido del discurso. Otro índice de reflexividad puede ejemplificarse con la parte en la que se muestra cómo el público se emociona durante una obra de teatro (*Aquel, mi pueblo*), cuando un anciano recuerda: “Qué loca esa gente...taparlos con agua...eso también me lo van a pagar...!” Nuevamente el texto, usa la estrategia de desdoblarse al mostrar la representación y la expectación.

Por último, los testimonios que se suman en el film muchas veces conllevan su propia refutación: los testigos dudan, titubean, se olvidan, se contradicen, como por ejemplo en el caso de Fermín –apodado Cabeza de Trapo- y su mujer, lo cual diluye la posibilidad de reconstrucción del pasado. En las historias de vida de los federaenses, el relato se quiebra al mostrar los fragmentos indiciales de la vieja ciudad, dado que lo único que queda de ella son restos: las viejas mayólicas que podrán usarse en la nueva cocina; baldosas, carteles publicitarios, gajos de árboles, fotografías. Las imágenes del desmonte con su panteón de árboles secos y mutilados ofrecen al espectador una excelente metáfora de los habitantes desarraigados y partidos.

Frente a la profusión de signos que permitirían distinguir la singularidad de cada quien, la nueva ciudad aparece como un territorio indiferente e indiferenciado. Mientras que en la antigua Federación, cada casa tenía su particularidad, ahora todas las viviendas son iguales. De modo gracioso y campechano cuentan que al principio se equivocaban de casa: “-¿Qué hacé en mi casa vo?”; “- No. ¡Vos qué hacé en la mía! Yo estoy bajando de mi dormitorio.”

Los “rubios” entre comillas (o la seriedad de la parodia)

Así como la dictadura militar supo muy bien hacer desaparecer ciudades y barrios, tanto como personas e identidades, *Construcción de una ciudad* y *Los rubios* coinciden en similares preocupaciones ideológicas y éticas: hablar desde lo que no se puede decir, lo que no se puede recuperar.

La película de Carri no es un documental sobre los militantes de los setenta desaparecidos ni sobre la memoria de esa generación. No (re)presenta a los ausentes (los desaparecidos), sino su ausencia en el presente: la falta de los padres. No documenta, no testimonia, no recoge una experiencia pasada, no alcanza a explicar qué pasó con Ana María Caruso y Roberto Carri, militantes montoneros, sino que alude, poéticamente, a la experiencia de su hija, la directora del film.

Los rubios muestra lo que no puede, pero debe ser documentado, al decir de Bonnin (2013). Y lo hace en dos sentidos: por un lado, expone la falta desde la perspectiva de una niña, y por el otro, la imposibilidad del lenguaje para documentar esa falta, evidenciando su propio límite como lenguaje, lo cual puede tramitarse a través del uso de diferentes procedimientos reflexivos y paródicos.

Recordemos que Bajtin (1986) sostiene que la parodia implica una crítica de lo parodiado y una actitud subversiva respecto de los códigos preexistentes. Pero si bien dicha crítica se realiza de modo irónico, no necesariamente es humorística. Señala Markuš (2011: 80):

los parodistas actuales suelen articular la relación entre el texto parodiado y el parodiante de manera irónica y no cómica, pues su finalidad es construir unos diálogos con sus metas y no ponerlas en ridículo.

Entiende la autora que la misma constituye una de las formas más características del cine posmoderno y advierte que el debate actual se centra justamente en los intentos por “cuestionar o relativizar la importancia de [su] aspecto mofador” (Markuš, 2011: 91). En *Los rubios*, la parodia no atenta contra el contenido dramático del film, sino que interviene potenciando lo que Markuš llama *diferencia irónica* entre lo parodiante y lo parodiado; en este caso, la puesta en contraste con el discurso hasta ese momento dominante sobre la tragedia social de los desaparecidos. De esta manera, la mofa que puede estar contenida cuando el equipo de producción y la directora se ponen pelucas rubias, oficia como gesto desacralizador de los *clichés*, las convenciones genéricas y los códigos sociales e ideológicos habituales en este tipo de filmes que tematizan la memoria reciente.

En esta línea, Gatti (2011) lo inscribe dentro de las narrativas que producen un acatamiento distanciado o paródico respecto de la discursividad sobre los detenidos-desaparecidos de corte heroico y serio, en las que los tópicos de la identidad resultan parcialmente eludibles: la película parece decir que no hay un modo normativizado de ser “hijo de desaparecidos”:

Los rubios, la película de Albertina Carri (2003), es, a mi conocer, una de las expresiones más depuradas de esta forma de contar la catástrofe de la desaparición forzada de personas construida sobre el acatamiento paródico. La película muestra cómo el sujeto afectado por la catástrofe se hace —como todo otro sujeto, por cierto— con resortes, con mecanismos que sabe contingentes y contruados. Carri dice: ‘Este film trata de lo imposible de la memoria, de los fraudes que se cometen en su nombre’ (2007, p. 24). No hay verdad, sí conciencia de que el empeño de alcanzarla es tan ineludible como imposible: ‘La

película se funda en esa imposibilidad de la reconstrucción documental en términos de verdad' (p. 112).² (Gatti 2011: 106)

La memoria aparece como una verdad que se entrevé y que se pierde al calor de su mismo gesto constructivo:

Exponer la memoria en su propio mecanismo: al omitir, recuerda. La mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria. Creo que cada intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome. No sé si muchas cosas me las acuerdo o si las fui construyendo con lo que me contaron mis hermanas. (Carri, *Los rubios*)

Para expresar esta inflexión evanescente, la película apela a la cualidad iterativa de las tomas,³ los motivos temáticos, la estructura paralela de ciertos parlamentos poéticos:

Odio las vaquitas de San Antonio, las estrellas fugaces, pasar por abajo de los puentes, las vías de los trenes, las bandadas de pájaros, los panaderos, que se caigan las pestañas y las bandadas de pájaros y tener que pedir un deseo cuando se soplan las velitas en los cumpleaños, porque me la pasé muchos años deseando siempre lo mismo: que vuelva mamá, que vuelva papá, que vuelvan pronto. (*Ídem*)

Es por ello que la performatividad (Nichols, 2010) ofrece los recursos privilegiados para referir lo que no se puede, pero se debe decir. No es un procedimiento menor la "reconstrucción" de la desaparición de los padres a través de una animación con muñecos *Playmovil*, cercana a los procesos de imaginación infantil, que plausiblemente podría haber tenido Albertina a la edad de cuatro años, cuando los secuestraron.

La falta y la incerteza se convierten, entonces, en sitio de la enunciación (Alonso, 2007: 158). En un reportaje para el diario *La Nación*, la directora afirma, por ejemplo:

Nunca me sentí representada por las voces anteriores. Me parece que se ha tocado el tema de forma historicista o con demasiada vehemencia. Mi sensación es que nadie ha metido la mano en ese agujero negro que es la ausencia. Por lo general, las películas que han hecho sobre el tema surgen desde lo público (los desaparecidos, la joven generación de los '70, la lucha, etcétera) para llegar a veces a una cosa íntima o más privada como el relato de una abuela o una madre. Yo quise hacer el camino opuesto (*Lanación.com*, 23/4/2003)⁴.

Frente al problema de encontrar un puente entre realidad y discurso, *Los rubios* se repliega en un giro autorreferencial, al tiempo que frente a cualquier discurso político

² Las citas de Gatti están tomadas de Carri, A. (2007), *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires, Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

³ Por ejemplo, entre otras, al inicio del film, a continuación de la presentación de la actriz protagonista, Analía Couceyro, se reitera diecinueve veces la escena en la que la actriz se encuentra parada en el campo, al borde del camino. El plano es registrado fugazmente por una cámara en movimiento que se desliza dando un efecto de *rewind* o de *déjà vu*.

⁴ Obtenido el 9/1/2014 en <http://www.lanacion.com.ar/490828-albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro>

que desubjetiviza a la víctima, se vuelve preformativo. El *yo* construido en el film refiere entonces no los hechos de la experiencia, sino a su experiencia de los hechos.

Reflexividad y performatividad

Los filmes analizados aquí integran materiales y recursos diversos correspondientes a diferentes modalidades de lo documental.

En el último caso abordado, la declaración “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”, marca desde el inicio un sesgo ficcional y, al mismo tiempo, reflexivo o auto-referencial. Dimensión que se expande a través de la puesta en evidencia de los procesos de producción cinematográfica: escenas en el estudio, pantallas que reproducen las entrevistas, tomas reiteradas de la grabación de parlamentos de la actriz, mirada a cámara de la protagonista como pidiendo instrucciones a la dirección, imagen de la directora dentro del film, etc.



La lectura y el comentario por parte del equipo de producción de la respuesta del INCAA que había considerado “insuficiente la presentación del guión” del pre-proyecto, supone otro ejemplo en este sentido.

Al igual que *Construcción de una ciudad*, este texto relativiza el peso de las entrevistas como herramienta probatoria y su carácter objetivo, teniendo en cuenta lo dificultoso que es narrativizar los recuerdos. No hay lenguaje que pueda representar, no hay memoria que pueda reinstalar lo ausente. Las entrevistas realizadas a testigos de la época, compañeros de militancia y familiares (Alcira Argumedo, María Elena Caruso, Lisa Pastoriza, Ricardo Carri, Jorge Carpio, Amalia Caruso) y a vecinos del barrio son presentados en bruto, sin suprimir enunciados meta-reflexivos sobre la falta de certeza de sus dichos: “no me acuerdo”, “no sé”, “no tengo ni idea”, como ocurría con los federaenses entrevistados en el film de Frenkel.

Que las entrevistas y las fotos familiares se dejen ver a partir de una pantalla de televisor o computadora resulta asimismo una operación no sólo reflexiva, sino incluso performativa, ya que no ofrecen una lectura en términos documentalizantes, sino que aportan el valor emocional del sujeto de la enunciación.

Ciertos procedimientos técnicos fuertemente actuales (tomas subjetivas, articulación contrastiva de sonido e imagen, montaje que no responde a una

secuencialización temporal “tradicional”) se despliegan también en ambos filmes. En *Los rubios* por ejemplo, se muestra una toma invertida que descoloca al espectador, subrayando la opacidad del discurso:



Según Markuš (2011), la historia se percibe como una construcción discursiva cuyas relaciones con su propio referente –las realidades pasadas- son más que cuestionables: las interpretaciones de los hechos históricos dependen de la subjetividad e imaginación del historiador, de sus intereses políticos, del contexto en el cual compone sus trabajos así como del marco en que se los recibe. De esta forma, la ciencia histórica no puede garantizar la estabilidad de sus conclusiones, ni ofrecer unas pruebas firmes sobre lo ocurrido (Markuš, 2011: 168) Esta es la razón por la que el documental contemporáneo tiende a cuestionar la accesibilidad al referente histórico y también las limitaciones del lenguaje como medio para alcanzarlo.

Filmes como *Los rubios* y *Construcción de una ciudad* –ambos formal y políticamente reflexivos (Nichols, 2010: 198-189)- plantean la relación entre memoria y sujeto; entre memoria y comunidad: la cuestión de la identidad y su relación con el arraigo, la morada, la filiación; los límites de la memoria ante las ausencias irrecuperables. Aparecen marcados por una ambigüedad constitutiva e interrogan sobre la posibilidad de conciliar el lenguaje del documental con el mundo que se quiere representar.

Bibliografía

- Alonso, M. (2007), “*Los rubios: otra forma, otra mirada*” en Sartora, J. y Rival, S. (eds.) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.
- Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Bitonte, M. E. (2012), "Mostrar y demostrar. Un acercamiento a la dimensión argumentativa del cine documental", en del Coto y Varela (eds.), *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*, Buenos Aires, La Crujía.
- Bitonte, M. E. y Grigüelo, L. (2013), "Formas de retomas retóricas en el lenguaje audiovisual: el caso del falso documental" en *Actas del II Coloquio Nacional de Retórica "Los códigos persuasivos: historia y presente"* y *II Congreso Internacional de retórica e interdisciplina*, Mendoza, en prensa.
- Gatti, G. (2011), "El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas" en <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n72/n72a05.pdf> (Consultado el 6/9/13).
- Marafioti, R. (ed.) y Bonnin, J. E. y López Moy, M. (comps.) (2013), *Signos en el tiempo : cine, historia y discurso*, Buenos Aires, Biblos.
- Marcuš, S. (2011), *La parodia en el cine posmoderno*, Barcelona, UOCpress.
- Nichols, B. (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Nichols, B. (2010), *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana, University Press.
- Rocha Alonso, A. (2012) "Los sonidos de lo real. Banda de sonido en el cine argentino de las últimas dos décadas" en del Coto, M. R. y Varela, G. (eds.) *Op.cit.*
- Verón, E. (2013), *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires, Paidós.
- Weinrichter, A. (2005) "Documentiras: el fake", en *Desvíos de lo real. el cine de no ficción*, Madrid, T&B editores.