

# **Esto (no) es un película Posautonomía y negatividad en *Los rubios* y las prácticas testimoniales del yo de la generación de las hijas e hijos de desaparecidos**

---

Carolina C. Bartalini\*  
UNTREF – UNAJ - CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 03-04-2020 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 21-06-2020

## **RESUMEN**

Este trabajo se propone abordar la tensión entre escenas de autonomía y de posautonomía del arte en el incipiente género de prácticas testimoniales del yo de la generación de las hijas e hijos de personas desaparecidas en la última dictadura cívico-militar. Para esto, partimos de la lectura de Boris Groys (2016) en torno a las reflexiones de Walter Benjamin sobre la distinción entre poética y estética y los modos en que el arte se desborda tanto en mecanismos de producción como de circulación y/o recepción para arribar a una propuesta que contemple una posibilidad de autonomía negativa específica para estas producciones. El análisis parte de la que consideramos es la escena central del primer documental de Albertina Carri, *Los rubios* (2003), película a la vez fundante de una voz generacional y un gesto estético-político que supo aunar la experiencia de búsqueda subjetiva con acciones subjetivantes en torno a las huellas del “poder desaparecedor” (Calveiro, 1998) en el presente. Argumentaremos que en esta escena se cifra el debate crítico que continuó a la película y que signó la primera década del siglo XXI: los problemas de la autonomía y la posautonomía en la escena literaria y artística contemporánea del yo.

## **PALABRAS CLAVE**

Posautonomía; *Los rubios*; memoria; experiencia; arte contemporáneo

### ***This is (not) a movie***

### ***Post-autonomy and negativity in *Los rubios* and the testimonial practices of the self of the generation of disappeared’s descendants***

## **ABSTRACT**

This paper aims to address the tension between scenes of autonomy and post-autonomy of art in the incipient genre of testimonial practices of the self of the generation of disappeared people in the last civic-military dictatorship’s daughters

and sons. For this, we will start from the reading of Boris Groys (2016) about Walter Benjamin's reflections on the distinction between poet-ics and aesthetics and the ways in which art overflows both (production mechanisms and reception). We intend to arrive at a proposal that considers a possibility of specific negative autonomy for these productions. The analysis part of what we consider is the central scene of the first documentary by Albertina Carri, *Los rubios* (2003), a film at the same time founding a generational voice and an aesthetic-political gesture that knew how to combine the experience of subjective search with subjective actions around the traces of "being able to disappear" (Calveiro, 1998) in the present. We argued that it's shown in this scene the critical debate that continued the film and which marked the first decade of the 21st century: the problems of autonomy and post-autonomy in the contemporary literary and artistic scene of the self.

#### **KEYWORDS**

Postautonomy; *Los rubios*; memory; experience; contemporary art

Lo nuevo no traduce lo viejo sino que constituye,  
con las mismas palabras, otro universo.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2012 [1988]: 290)

### **1. La escena inicial**

Hay una escena en el centro de *Los Rubios* (2003) donde aparece el problema de la autonomía y la posautonomía del arte desde su núcleo más duro, las condiciones de *posibilidad* y *materialidad* de la obra. El documental de Albertina Carri se constituyó como la escena fundante de la serie de producciones audiovisuales y literarias de la llamada "generación de los hijos", noveles artistas que comenzaron a producir en los albores del siglo XXI y abordaron, a través de la exploración estético-política, la búsqueda de información sobre los padres y madres detenidos, asesinados, desaparecidos o exiliados durante la última dictadura cívico-militar. Desde plataformas performáticas y presentificadoras estas producciones, ya consolidadas como una serie prolífica y absolutamente contemporánea en el sentido agambeniano (2014 [2006]), resignificaron los modos de mostrar la *experiencia* en relación con las *memorias* sobre el pasado reciente argentino poniendo en primer plano la búsqueda subjetiva pero también la poética, la estética y la política (Gamerro, 2015; Bartalini, 2018a, 2019).

En su primer documental, Albertina Carri ubica como nodo central un debate entre el equipo de filmación en torno a la carta que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales les había enviado para denegar el pedido de apoyo económico a la producción del filme. El rechazo, tal como Analía Couceyro lee en la carta recibida por fax, obedece a la consideración institucional de que el proyecto requiere, en líneas generales, "mayor rigor documental". Frente a la exigencia del INCAA –que expresa la posibilidad

real de abastecer de dinero a la película, y por lo tanto, consustanciar su realización—, los cineastas discuten qué sentidos se entran debajo de los postulados taxonómicos que consideran al proyecto como “valioso” pero advierten sobre “el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes”, y reclaman “una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, *con afinidades y discrepancias*” (carta del INCAA, Carri, 2003. El subrayado me pertenece).

Albertina Carri, y su equipo de producción, no se plantean siquiera retocar el proyecto documental —que está, más allá de la negatoria de existencia, *realizándose* en el momento en que filman justamente esta escena que concentrará montaje final—. “Vamos a trabajar” dice la directora cortando el debate y cualquier indicio de declinación estética y política a las regulaciones de lo enunciable en un momento en el cual la misma realización de *Los rubios* producía un murmullo desconcertante. Quince años después de su estreno, esta escena resulta sustancial para observar los modos en que la película retuerce el margen de lo esperable para el discurso social de una época<sup>1</sup> todavía consustanciada con los relatos de militancia que habían surgido en los años inmediatamente previos y que resignificaron las formas de abordar las memorias sobre el genocidio de Estado de la última dictadura militar.<sup>2</sup>

Me interesa, entonces, analizar la tensión entre autonomía y posautonomía del arte a partir de la observación de la paradoja entre poética y estética, condiciones de posibilidad y de materialización de la *obra*, y procedimientos de confección y de circulación en nuestra contemporaneidad a partir de la propuesta estético-política de las experiencias de memoria de la generación del 2001. La hipótesis de este trabajo involucra pensar, primero, los modos en que los relatos de las hijas e hijos de personas desaparecidas, asesinadas o exiliadas en la última dictadura cívico militar se figuran como experiencias de memoria y memorias de experiencia, en un sentido dual: como procesos de subjetivación con respecto a la historia personal y comunitaria de la Nación, y como indagaciones estéticas y políticas sobre sentidos de los discursos

---

<sup>1</sup> No referimos a la acepción formulada por Marc Angenot (2012 [1989]), en torno a que *el discurso social* se refiere a los patrones genéricos de percepción y lectura que en un momento dado gozan de aceptabilidad y verosimilitud, con eficacia social y públicos determinados que organizan lo enunciable —y lo audible— en cada disciplina del saber.

<sup>2</sup> Me refiero principalmente a la trilogía testimonial de Martín Caparrós y Eduardo Anguita (1998), *La voluntad*, y las películas *Cazadores de utopías* (1996) de David Blaustein, *Montoneros, una historia* (1998) de Andrés Di Tella. Otras producciones de este período son *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro, *A veinte años luz* (1998) de Elsa Osorio, *Hay unos tipos abajo* (1998) de Antonio Dal Masetto, *El terrorista* (1998) de Daniel Guebel, *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán, *El dock* (1994) de Matilde Sánchez, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *El carapálida* (1997) de Luis Chitarroni, *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, *Garage Olimpo* (1999) de Marcos Bechis, así como el precursor ensayo sociológico *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (1998) de Pilar Calveiro.

memorialísticos en el presente. En segundo lugar, me interesa argumentar, sobre la base de esta serie fílmica y literaria, los modos en que las producciones artísticas contemporáneas abordan la superposición, todavía presente, entre la configuración discursiva autónoma y posautónoma del arte a partir de procedimientos poéticos que señalan la vinculación de la obra consigo misma –como exhibición de la construcción de la experiencia– discutiendo a la vez con el campo y los procedimientos de financiación y posibilidades de difusión.

Recordemos: el INCAA, y su carta, aparecen en la película de Carri como uno de los tantos mecanismos de puesta en abismo con los que la directora elige montar su “ficción de la memoria” (Carri en Moreno, 2003). *Los rubios* insiste en la cualidad compleja, socialmente construida y, a la vez, subjetivamente diseñada –con todo lo que esto implica– de la memoria sobre el pasado violento de nuestro país que es, a la vez, el cruce entre experiencia personal, familiar y nacional. El INCAA –que se figura simbólicamente como posibilitador de los mecanismos de producción del arte en la era de su (todavía) reproductibilidad técnica– funciona dualmente como el mecenas de antaño –quien financiaba y encargaba la obra de acuerdo a sus expectativas y deseos, “la película que ellos necesitan”– y el museo contemporáneo –aquella institución que organiza el orden de lo existente, lo perdurable, lo visible en el marco de su legitimación (y circulación, en el caso del cine)–.

## **2. Poética y/o estética**

La paradoja que se plantea en las producciones contemporáneas del cine y la literatura<sup>3</sup> de la generación pos 2001 (la generación de las hijas e hijos)<sup>4</sup> sobre experiencias de memoria involucra una cierta dualidad entre poética y estética, entre modos de producción y de circulación-recepción en tanto que en ellas aparece en sus mismas composiciones formales, precisamente, las dos aristas del problema. Mientras que en los ímpetus performáticos de estos productores se configuran modos de mostrar la obra en su propia realización a través de persistentes mecanismos de puesta en abismo, a la vez estas producciones desbordan hacia el afuera del campo en múltiples instancias –internas y externas, poéticas y estéticas– que tienden

---

<sup>3</sup> Esta observación podría extenderse a las producciones performáticas, intervenciones visuales y audiovisuales y a otras formas de la escena artística contemporánea, como el arte relacional, aunque estas no serán observadas en este trabajo.

<sup>4</sup> La nominación filiativa mediante la cual se ha referido a la generación de los “hijos”, como aquellos que *son en relación con* sus padres, debe necesariamente ponerse en duda, y pensar modos de identificación de la serie que no lean solamente las producciones en relación a una categoría identitaria pre-existente –en vínculo filiativo con la generación previa– sino que también observe rasgos procedimentales, estéticos y políticos que las mismas producciones plantean. En este sentido, considero que el sintagma “generación del 2001” si bien cifra un colectivo mayor, involucra a la vez los rasgos centrales –temáticos, políticos y formales– del período, en el cual el pasado surge con la potencia de la revulsión del presente.

y proponen la “obra” como experiencia de vida. Hacer una película sobre la memoria mostrando cómo se hace una película sobre la memoria –como sucede en *Los rubios*, para continuar con el caso abordado aunque no porque sea el único– no es meramente un gesto vanguardista que activa los procedimientos de autorreferencialidad propios de las declamaciones del arte autónomo, sino que también la producción se propone como una experiencia vital que construye y configura comunidad de acción.

Ricardo Piglia define a las poéticas como “los momentos de la historia de la lectura de los escritores” (2016: 24), es decir, los modos en que los escritores –*mutatis mutandis*, los cineastas, los artistas– construyen su tradición, las lecturas y poéticas con las que dialogan y, fundamentalmente, los discursos con los que pelean. Una obra leída desde una poética antagónica –como sucedió inicialmente con *Los rubios* a través de la malla crítica de Martín Kohan (2004) y Beatriz Sarlo (2005)– concluye, inevitablemente en la afirmación de su desvalor. Y el valor, es sabido, sigue operando como fuerza centrípeta no solo en el plano de la recepción, sino también en el de la producción, en tanto que determina condiciones de enunciabilidad hacia el futuro.<sup>5</sup>

Boris Groys en *Volverse público* (2016) discute con la idea de Walter Benjamin acerca del lugar desde donde debe observarse la autonomía y la posautonomía del arte, así como su potencia de desautonomización. Walter Benjamin en sus ensayos materialistas sobre el tema –*La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1972b), *Experiencia y pobreza* (1982) y *El narrador* (1991)– postula la intrínseca relación de la obra con la sociedad de su época y afirma que, por lo tanto, la autonomía del arte no radica en la producción, o sea la poética, sino en la recepción y sus circuitos de poder y contrapoder. Para Benjamin, en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, el arte necesita de medios materiales para su realización pero además la época determina la forma y el contenido de la obra dado que aunque estas referencias no sean explícitas, la obra no podría existir como tal porque en ella se teje el espíritu de la época (Benjamin, 1972c)–.

Por su parte, Boris Groys afirma que para pensar en la actualidad la cuestión de la autonomía del arte, en tiempos que se observan posautónomos, es preciso atender a la poética, y ya no la dimensión estética. En tanto que “la actitud estética es la actitud del espectador” (2016: 10) supone necesariamente la subordinación artística al consumo del arte. Mientras que reivindicar la poética significa, tanto desde el arte como desde su lectura, observar los modos en que los productores intentan desanclarse sino de los mandatos del mecenazgo, de la opinión pública, de la sociedad de consumo que exige temas, tópicos y formas a sus artistas. Para Groys, es

---

<sup>5</sup> Las tempranas intervenciones de Martín Kohan y Beatriz Sarlo alrededor de *Punto de Vista* produjeron un álgido debate que inaugura una discusión crítica donde se cifran cuestiones más profundas en torno a la relación entre arte y política, representación y memoria social, hegemonía de la voz, autonomía y posautonomía. Cfr. Kohan, 2004; Macón 2004; Sarlo, 2005; Moreno 2003 y 2004; Andermann 2015; Oberti 2016, entre otros.

necesario posicionarse desde el lugar de la *poiesis* o *tecné* y no desde la hermenéutica o *aisthesis*, cuyas tradiciones incluso son más recientes en la historia de las artes humanas.

Si el mandato familiar implica para las hijas e hijos de los militantes políticos de la década del setenta continuar con la impronta política revolucionaria –el “hombre nuevo” y “la familia revolucionaria”–, estas producciones convocan esos sentidos pero los retuercen hacia otro espacio: la figuración del artista como productor de *vida común*, como agente que produce subjetividad y politicidad en la producción artística de formas vitales disidentes. Las películas y libros de la generación de las hijas e hijos *desdiferencian* (Ludmer, 2010) y cuestionan los límites entre los grandes géneros que organizaron la percepción y los pactos de lectura en el siglo XX: el testimonio, la ficción y la autobiografía se hibridan en exploraciones performáticas que proponen, necesariamente, nuevos modos de ver y leer.

Debemos considerar que en el circuito cinematográfico –un espacio de producción directamente relacionado con las condiciones reales de realización material en base a financiamientos externos– la reivindicación de la autonomía se da en el plano de la poética pero que esta instancia implica también una zona de posautonomía. En tanto que los directores se resisten, como Carri, a las prerrogativas de las instituciones estatales y a los agentes empresariales que subsidian las películas, se posicionan en el terreno del arte autónomo. Sin embargo, a su vez sus proyectos poéticos experienciales son en sí mismos posautónomos ya que desdiferencian los límites y géneros instaurados, rompen con las fronteras históricas del arte moderno entre ficción y realidad –ficción, testimonio y autobiografía–. Por lo tanto, como observaré, la distinción entre autonomía y posautonomía no se da en esta serie distintivamente entre lo poético y lo estético, como lo plantea Boris Groys, sino de manera interna a cada espacio. La construcción y la circulación de las producciones posautónomas implica, necesariamente todavía, superposiciones con zonas autónomas del arte dado que el Mercado y el Estado así lo demandan. Contra ellos estas exploraciones de memoria discuten lo que está en la base de la distinción entre autonomía y posautonomía: la libertad del artista ya no como sujeto individual –como *genio romántico*–, sino como productor de significaciones sociales.

### **3. El espacio *entre***

Las producciones narrativas fílmicas y literarias de la llamada “generación de los hijos” han venido trabajando desde fines del siglo pasado en un *espacio entre* que pone en tensión no solo los límites y las tradiciones genéricas con las que dialogan –y discuten– en sus obras, sino también aquello que Josefina Ludmer llamó –tempranamente en 2006 y luego en *Aquí América Latina*– “literaturas posautónomas 2.0”: “configuraciones de un mundo post bipolar en el que ya no existen las diferencias entre formas tradicionales y cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la ‘literatura pura’ o del ‘realismo social’, literatura urbana y rural, y hasta

podría ser la diferencia entre realidad histórica y ficción” (Ludmer, 2010: 127). Las literaturas posautónomas exceden el marco de lo escrito –de la *litera*– y avanzan hacia otros lenguajes –el cine, series televisivas, teatro, biodrama, performances, intervenciones urbanas– a la vez que tienden a lo heterónimo y multimodal. En el caso de las producciones de las hijas e hijos, lo que sucede es la organización de experiencias de memoria que hibridan el género testimonial con el autobiográfico, la ficción y el documento, y desdiferencian los límites de los dos principales pactos de lectura del siglo XIX a esta parte: el pacto de la ficción y el del testimonio, y sus vinculaciones con *lo real*.<sup>6</sup>

Desde la aparición de *Los rubios* –y antes, del medimetraje de tesis de María Inés Roque, *Papá Iván* (México, 2000)–, se han producido diversas y cautivantes formas artísticas de transformar las memorias en experiencias que pongan en primer plano no solo la memorialística del tiempo de la memoria personal-nacional, sino también las tensiones que venimos señalando. Me refiero a ciertas películas, literaturas y prácticas performáticas que configuran zonas de inmanencia entre géneros y formas de abordar el pasado reciente desde las aristas del cuerpo, el deseo y el archivo. Entre ellas vienen conformando un género multimedial en proliferación que avanza en nuevas y novedosas voces, procedimientos y temáticas siempre pisando la línea de fuego entre historia personal/familia, historia nacional e Historia, o el mainstream de la memoria. Hablo de producciones cinematográficas como *(h) Historias cotidianas* (2000) y *El (im)posible olvido* (2016) de Andrés Habegger, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Encontrando a Víctor* (2004) y *Tiempo suspendido* (2015) de Natalia Bruschtein, *El padre* (2015) de Mariana Arruti; literaturas de exploración como la narrativa y las puestas performáticas de Félix Bruzzone (*76, Los topos* (2008), *Campo de mayo* (2019); *Campo de Mayo*, conferencia performática (Bruzzone y Arias, 2016) y *Cuarto intermedio, guía práctica para juicios de lesa humanidad*, de Félix Bruzzone y Mónica Zwaig, 2018), *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) de Sebastián Hacher, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, *El sexo de las piedras* (2014) y *Un veneno de sí* (2016) de Fernando Araldi Oesterheld, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon; así como también desde el dispositivo fotográfico y visual en *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Lucila Quieto y desde el género dramático, el teatro documental de Lola Arias en *Mi vida después* (2009).

*Los rubios* hace ingresar a la gran pantalla órdenes superpuestos entre el documental político, el ensayo de exploración del yo, el discurso testimonial y los entrama con segmentos narrativos en *Stop Motion*, gráficas

---

<sup>6</sup> Llamé a este género, multimedial y en proliferación, “prácticas testimoniales del yo” debido a su intrínseca ubicuidad entre las tradiciones de la autobiografía y del testimonio en la era de la técnica digital y las escrituras del yo en la pantalla global. Ver Bartalini, 2018a.

visuales interpelantes, epígrafes literarios y sociológicos, así como toda una colección de *objetos auráticos*<sup>7</sup> con los que se moldea la experiencia de memoria en presente. Voces del archivo personal –entrevistas, grabaciones, reformulaciones–, imágenes fotográficas, papeles –cartas, autobiografías, poemas– son puestos en la escena exhibida para mostrar la porosidad de sus límites y actualizarlos como materiales afectivos de la memoria. Lo inefable, las aristas de la voz y de lo impronunciable, son rodeados en actos de enunciación que corroen los sentidos del enunciado, de lo mostrado, y producen el efecto –y el afecto– paradójico de decir, a partir de la proliferación, los huecos de la voz. A partir de *Los rubios* este procedimiento de hibridación se extenderá a lo largo de los años en nuevas producciones que, desde el presente, convocan al pasado de la memoria en un territorio postnacional y global, caracterizado por la exhibición de la intimidad en las pantallas públicas.

En una lectura foucaultiana, habría que añadir que la posautonomía del arte sería el efecto contemporáneo de los dispositivos de gubernamentalidad que regulan la vida, y la muerte (Foucault, 2008). Así el avance de las nuevas tecnologías y el mercado de la lengua y del arte (en sus variantes de conglomerados transnacionales de edición y regulación de los intercambios lingüísticos y simbólicos) plantean nuevas formas de relación e intercambio entre los campos. Alrededor del año 2000, momento en el que se sitúa el trayecto de lectura de la especulación que propone Josefina Ludmer, se observa en las literaturas y películas argentinas tiempos y territorios superpuestos. Por un lado, se hibridan dos temporalidades: la de la nación (forma dominante de la construcción del presente, del pasado y de la tradición desde el siglo XIX hasta mediados del XX) y la temporalidad global, que Ludmer piensa en vínculo con el territorio (“para algunos entramos en el fin de la literatura” [2012: 90]). Por otro lado, la temporalidad nacional se distingue en tres órdenes: el de la historia, el de la memoria y el de los golpes militares, es decir, los tiempos creados en diálogo con el pasado del origen de la tradición literaria –el siglo XIX y principios del XX–, el pasado de las violencias de la década del setenta y noventa –el genocidio de Estado (1976-1983) y los atentados a la Embajada de Israel (1992) y la AMIA (1994)–, y las experiencias de recuerdo en torno a la larga y nefasta tradición nacional de las intervenciones militares. En estas tres temporalidades aparece la idea de lo fundacional, el movimiento de buscar en el pasado el origen de un mito.

Las literaturas postautónomas son aquellos espacios de creación de presente que conviven con configuraciones del arte propias de una temporalidad anterior, pero que tienden a desestabilizar los criterios de producción y de lectura. Así como las ideas de “autor”, “obra” y “valor” dejan

---

<sup>7</sup> Me refiero a los elementos del archivo íntimo y afectivo del recuerdo de los productores que son recuperados del olvido, o de las memorias consensuadas, para mostrarse frente a la cámara como “la manifestación irreplicable de una lejanía” (Benjamin, 1972a: 164; Bartalini, 2018a).



de *hacer* sentido, las delimitaciones rígidas entre géneros y lenguajes artísticos se pulverizan y con ellas las distinciones claras entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo cotidiano y lo universal: el presente dialoga con el pasado para construirse a sí mismo desde una instancia performáticamente productiva. “La fabricación de presente” es el modo en que estas “obras” configuran territorios descentrados –contra hegemónicos, “islas urbanas”– e identidades alternativas territorializadas en nuevos sentidos de lo común. En estas producciones –presentificadoras e híbridas pero fecundas–, el “adentro y afuera” del arte se desdibuja. Es decir, la taxonomía fundacional de la memoria de la Nación –y de la literatura moderna– cae: las fronteras entre ficción y realidad se tornan problemáticas y la función política del arte apunta a su indagación.

Sin embargo, aun cuando las fronteras entre géneros y lenguajes se desdiferencien, estas producciones siguen presentando hacia su interior mecanismos de autorreferencialidad y puestas en abismo donde se observan los hilos que las tejen: los equipos de filmación rodando una película –como en *Los rubios*–, una escritora que escribe un blog sobre su experiencia en demandas de derechos humanos y discuten con sus lectores virtuales –como en *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Pérez–, una obra teatral que incluye en su función el relato de un testimonio judicial permitido a partir de la misma obra de teatro –como sucedió con Vanina Falco, quien pudo declarar en contra de su padre, apropiador de Juan Canadié, debido a que ya había testimoniado públicamente en la obra *Mi vida después*, de Lola Arias.<sup>8</sup>

El tiempo de la memoria –la construcción de un pasado en torno a la violencia del genocidio de Estado– se presenta como una “mancha temática” (Drucaroff, 2011) en una serie de discursos del cine y la literatura ya desde los tempranos ochentas. Sin embargo, el siglo XXI convoca nuevos sentidos de configuración de esas memorias y, especialmente, nuevos enunciadores. Las voces de las hija y los hijos expresan tonalidades y matices diferentes que desplazan los ejes configurados para hablar del pasado reciente. No solo ejercitan, y reclaman, legitimidad pública para dar cuenta de las historias de sus padres, sino que también se ubican ellos mismos como sujetos de *enunciación* y de *enunciado*. El mayor revuelo que generaron estas producciones en su momento –leídas *con* y *contra* sus poéticas– fue el

---

<sup>8</sup> En Argentina no se permite a familiares directos testimoniar como parte de la querrela o denunciar sus propios familiares, excepto que la causa los tenga como víctimas demandantes. El testimonio de Vanina Falco, hija del oficial de inteligencia de la Policía Federal Luis Antonio Falco, fue fundamental para la causa que investigaba la apropiación de Juan Cabandié, nacido en la ESMA y apropiado al nacer. La declaración testimonial de Vanina Falco fue solicitada por Cabandié y negada por la jueza federal María Servini de Cubría en base al Código Procesal Penal que concede el derecho a los familiares directos de personas imputadas el derecho a guardar silencio en pos de la “cohesión familiar”. Este caso fue fundante para el derecho penal argentino, dado que finalmente Vanina Falco pudo declarar gracias a que se alegó que su testimonio ya era de público conocimiento, dadas las funciones de *Mi vida después* desde el año 2009.

ejercicio de sus voces para dar cuenta de sus experiencias como hijas e hijos de militantes políticos asesinados y/o desaparecidos, es decir, corriendo el eje del relato de “la historia de los setenta” a las microhistorias de los noventa y dos mil: sus propias exploraciones subjetivas, poéticas y estéticas –que es decir, también– políticas.

Además de construir un espacio de sonoridad alternativo y contestatario –porque tanto *Los rubios*, como el resto de las producciones de la serie discuten abiertamente con las taxonomías estético-políticas de la generación de los padres<sup>9</sup>– esta serie de producciones de la generación del 2001 inaugura una zona novedosa en tanto al trabajo con el tiempo: así como hablan de sí mismos a partir de las experiencias de los padres, también construyen presente desde la configuración de un pasado.

Las experiencias de memoria de la “generación de los hijos” se proponen como investigaciones performáticas presentificadoras porque son accionales –*hacen vida* en su hacer–, construyen comunidad en su tránsito –en sus poéticas y en sus estéticas– y desestabilizan los lugares establecidos para ejercer el proceso de rememoración: de la intimidad a la gran pantalla y viceversa. Exploran el pasado para observar sus huellas en el presente pero también para crear futuros, mundos posibles: ficciones de la memoria sobre la base del acervo y la palabra testimonial.

Así, el trabajo testimonial que presenta *Los rubios* tampoco ubica en primer plano las entrevistas de los compañeros de militancia “con afinidades y discrepancias” como reclamaba el INCAA en la carta denegatoria del subsidio. Por el contrario, estas proyecciones ocupan un lugar secundario: las mediaciones de las pantallas de televisión que muestran a los testimoniados están puestas para señalar el trabajo con sus palabras, el proceso de construcción de un relato vital que se erige, inevitablemente, sobre los discursos previos, sobre el gran *collage* de los discursos de memoria con los cuales Carri trabaja y discute. Esta dimensión polémica de las producciones de hijxs de desaparecidxs será reforzada y ampliada por los textos y películas posteriores que cuestionan dos aspectos del discurso social, y discuten nuevamente con este debate: *¿cuál es la historia que se debe contar?*, y *¿cuál es la historia que se lee más allá de la proyecto particular?* Tal vez sea necesario tomar –como plantea Nicolás Prividera acerca del debate sobre *M* en *El amante*– “una cierta distancia para entender todo esto. Distancia temporal, en principio” (2014: 303).

#### 4. Experiencias de memoria

---

<sup>9</sup> Por “generación de los padres” me refiero no solo a los discursos de la generación diezmada, sino también a los discursos de los sobrevivientes que surgen en los noventa –con sus figuraciones en héroes y traidores– como asimismo a la de aquellos contemporáneos de estas dos pero que se mantuvieron “al margen” o que impugnaron más o menos explícitamente el accionar de los grupos insurgentes y militantes, como las vecinas del barrio de Hurlingham a las que Albertina Carri le dedica gran parte de su película. Aunque sea éste un tema que desarrollaré con mayor profundidad en adelante.

La generación de las hijas e hijos de militantes políticos detenidos-desaparecidos ingresa al ejercicio de la voz en la escena pública a mediados de la década del noventa a través de los “escraches” a los genocidas indultados, prácticas de contra-asignación de sentidos sociales inventadas y propulsadas por colectivo H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), un agrupación nacida en 1995. Acompañados por diversos grupos de “activismo artístico” –como el GAC y Etcétera– que promovían formas de la acción artística en la calle e intervenciones sobre el espacio urbano (Longoni, 2011), H.I.J.O.S. puso de relieve el silencio imperante en torno a las últimas políticas llevadas a cabo en relación con los crímenes del aparato represor y desaparecedor de la dictadura y las leyes de la impunidad que permitieron la absolución de los genocidas juzgados en el Juicio a las Juntas Militares de 1985. Entre esta coyuntura en torno a las políticas de derechos humanos y la siguiente –a partir de 2003, cuando se producen una serie de desplazamientos en las políticas institucionales que configuran medidas de reparación en términos legales y re-significaciones de índole simbólica en pos de la ampliación de los derechos civiles y sociales– las niñas y niños ya adultos que nacieron o vivieron las militancias de sus padres durante los años setenta comienzan a producir discursos estético-políticos que actualizan, frente a la negación del contexto político, las heridas del pasado nacional.

A diferencia de las acciones de H.I.J.O.S., estos directores y escritores –también hijos e hijas, pero por fuera del espacio de militancia hegemónico de la política de las calles y los escraches– focalizan sus exploraciones en perspectivas personales antes que grupales. Indagando en la dimensión presentificadora de la exploración performática, estos jóvenes cuestionan en sus obras la linealidad del testimonio para dar cuenta de lo real y de la ficción para completar la ausencia. Asimismo, desestiman el mecanismo de filiación que tendería a asociarlos directamente con el accionar político de sus padres (de ahí, sus críticas a la política filiatoria de HIJOS) para construir un tipo de afiliación (Said, 2004 [1983]) no convencional, con una acción estética que propone la relación con lo político de modo no transparente, a través de su opacidad (Aguilar 2006; Amado, 2009).

La propuesta de estos directores y escritores va más allá del trabajo de memoria y su problematización. El gesto disruptivo de las producciones de las hijas e hijos debe leerse en torno a los procedimientos poéticos y estéticos que configuran, y que permiten considerarlas como un género en proliferación, en líneas de continuidad y discontinuidad con las tradiciones del cine y la literatura con las que dialogan, y discuten. La generación del 2001 mira hacia el pasado de sus padres –de sus infancias– para utilizarlo como forma de pensar el presente e imaginar el futuro.

Desde un adentro-afuera de la tradición autónoma y de la posautonomía, estas producciones incluyen en sus poéticas gestos de autorreferencialidad que señalan todo el tiempo *esto es una película, esto es un libro, esto es una construcción de memoria*. Sus improntas se resisten

a los mandatos de los géneros, las tradiciones, los dispositivos de financiación, lo esperable por el discurso social construido en torno a dicotomías entre víctimas y victimarios, héroes y traidores, y las configuraciones identitarias sobre ser *un hijo* (la ley del padre) y ser un *hijo de desaparecidos* (la ley del padre asociada al Estado genocida).<sup>10</sup>

La experiencia, en estas prácticas, se vuelve un tránsito, un espacio entre la vivencia y su reconstrucción discursiva, entre el pasado y el presente, y entre la imaginación nacional y la global. En términos benjaminianos, la experiencia se plantea como el acto enunciativo que permite establecer una relación subjetiva –pero a la vez comunitaria– entre lo vivido y sus posibilidades de enunciación (Benjamin, 1982; 1991). La experiencia no es entonces algo que los individuos *tengan*, sino lo que *producen* –y que a la vez los produce–; es en esta misma producción donde se realiza el agenciamiento discursivo que permite la contra asignación de los roles identitarios a través de los cuales uno se ubica –o es ubicado– en las relaciones materiales y simbólicas de un estado de sociedad (Scott, 2001 [1991]). En esta línea, el trabajo intermedial en el cuerpo del texto se vuelve potencia de desdiferenciación genérica e identitaria, una fórmula estético-poética de hibridaciones y diálogos hétero-modales donde se mixturán lenguajes y “modos de ser ‘entre’ ellos” (Kozak, 2015: 170). Diálogos que reconfiguran lo enunciable y lo legible y establecen una nueva agenda para el arte y, a la vez, para los discursos sobre derechos humanos y “la memoria”.

Estas producciones proponen circuitos de recepción y difusión alternativos con distintos grados de radicalidad y desafío. Es sabido que *Los rubios* se estrenó en Argentina en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires el 23 de abril de 2003. Pero lo importante no es esto, sino los reconocimientos que recibió: el Premio del público a la mejor película, el Premio del jurado paralelo a la mejor película argentina, la Mención especial del jurado oficial y la Mención especial Signis.<sup>11</sup> En los premios que *Los rubios*

---

<sup>10</sup> Otras dicotomías fundantes de la imaginación nacional también son revisados y desarticuladas por las experiencias de memoria de la generación del 2001, especialmente las topográficas que supieron distinguir territorios con asignaciones funcionales y simbólicas diferentes. Esto sucede específicamente en la tematización y *territorialización* (Rodríguez, 2010) del conurbano bonaerense como espacio *entre* tradiciones (campo y ciudad; urbano y rural; cultura letrada y cultura popular), como sucede en la mayoría de las producciones de memoria de los hijos.

<sup>11</sup> La película ganadora de ese año fue *Ana y los otros* de Celina Murga, que también trata sobre una búsqueda: la protagonista regresa a su ciudad natal, Paraná, y trata de encontrar a un novio de la adolescencia. La figura del desaparecido, del que no está pero está, aparece en las producciones de los primeros años del 2000 tanto en forma de trauma –es decir, del orden de lo real– como desde las imaginaciones fantasmáticas –como en *Ana y los otros* e incluso en muchas novelas “autónomas” como *El carapálida* de Luis Chitarroni (1997), *El común olvido* de Sylvia Molloy (2002), *El pasado* de Alan Pauls (2003), *La astucia de la razón* de José Pablo Feinmann (2000), e incluso en *Los cautivos* de Martín Kohan (2000) que parte de la memoria histórica nacional pero ubica a Esteban Echeverría como la presencia de la ausencia, *el escapado*. Así también, la figura amplia del desaparecido está presente en películas que tocan el tema de forma lateral como *Bolivia* de Israel Adrián Caetano (2002) y

recolectó se juega lo que Boris Groys llama la “actitud estética”, aquella perspectiva del público que *valora* el arte de acuerdo con sus propias exigencias y expectativas. La ausencia del premio oficial debe leerse junto con el otorgamiento del premio del público y del jurado alternativo: en esta escena se cifran los problemas estéticos del momento, las superposiciones de los marcos de legibilidad que *Los rubios* puso en tensión.

### **5. El presente como *desautonomización***

La pregunta por los límites parte de la observación de lo difuso, cuando las fronteras antes evidentes comienzan a borronearse, a hacerse menos nítidas, más porosas. Es decir, los límites se objetivan cuando es posible imaginar sus ausencias. El gesto que realizan estas exploraciones de memoria contemporáneas del cine y la literatura es proponer la obra como experiencia y a su vez la vivencia como motivo de su proceso. Rozando las disyunciones entre “arte o vida”, “medios y fines”, “utilidad e inutilidad del arte”, parecen trabajar sobre la idea romántica del *arte como juego* no ya para afirmar su autonomía<sup>12</sup>—en tanto conjunto de reglas compartidas que regulan los modos en que algo es o no es arte, o sea, categorías que pre-existen a la poética y a la actitud estética—sino para proponer una noción de autonomía paradójicamente negativa. Las experiencias de memoria 2.0 se presentan como posautónomas en tanto que rompen con las reglas del discurso estético imperante, o sea, con las directrices que señalan cómo hacer la película que *ellos* (la Institución, la Academia, el Museo) necesitan.

Como apuntó Piglia en sus diarios de juventud, se escribe en contra de otras escrituras, de otras poéticas, “como si la literatura fuera también un arma y un modo de hacerse un lugar en Buenos Aires” (Piglia, 2015: 312). La noción negativa de autonomía plantea justamente este problema: no sólo se escribe para diferenciarse—por negatividad, también, identificarse—de los otros, sino, además, para discriminar reglas y producir nuevas. En este mecanismo en el que para hacer una película que rompa las reglas del arte de una época es preciso resistir autónomamente, libertariamente, a los señalamientos que insisten en neutralizar el margen de lo posible y lo esperable. El gesto posautónomo no debe ser leído solamente desde el plano técnico, sino en la sutil relación, en la hibridación, que la poética y la estética presentan con lo político. El vínculo no es de subordinación, como fuera pensado, y cuestionado por las vanguardias históricas sino de configuración de modos políticos que rebalsan los estatutos partidarios y apuntan a la experiencia—y la potencia—de lo común.

---

*La ciénaga* de Lucrecia Martel (2001), o con claras referencias argumentales a la dictadura como *Kamchatka* de Marcelo Piñeiro (2002), *Vidas privadas* de Rodolfo Páez (2002), *Botín de guerra* de David Blaustein (2000), *Garage Olimpo* de Marcos Bechís (1999).

<sup>12</sup> Me refiero a la tesis de Friedrich Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre*: “Expresado con toda brevedad, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega” (Schiller en Safranski, 2012 [2007]: 42).

\* **Carolina Bartalini** es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde, actualmente, realiza el doctorado en Teoría Comparada de las Artes con una beca doctoral de CONICET. Su investigación se centra en la relación entre arte, política y memoria en las producciones literarias y cinematográficas de la generación del 2001 en Argentina. Es profesora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero e integra el consejo editor de Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos. Ha publicado diversos artículos, reseñas y ensayos en medios académicos y culturales, así como editora y autora el volumen *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (Eduntref, 2016), las Actas del Congreso Internacional Rubén Darío “La Sutura de los Mundos” (Eduntref, 2019) y el volumen colectivo *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* (Marea, 2018). Es autora de los siguientes libros de poesía: *La niña* (La carretilla roja, 2016) y *Enfrentar al muerto* (Zindo & Gafuri, 2018).

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2014 [2006]). “¿Qué es lo contemporáneo?” (trad. M. Ruvituso y M. T. D’Mesa). En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 17-29.
- Aguilar, Gonzalo (2006). “Sobre la existencia del nuevo cine argentino” (pp. 11-38); “*Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía*”. En *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos. 175-192.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino* (trad. F. Rodríguez). Buenos Aires: Paidós.
- Angenot, Marc (2012 [1989]). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (trad. H. García). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arias, Lola (2016 [2009]). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Benjamin, Walter (1972a [1931]). “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pról. y trad. J. Aguirre). Madrid: Taurus. 61-86.
- Benjamin, Walter (1972b [1936]). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pról. y trad. J. Aguirre). Madrid: Taurus. 15-60.
- Benjamin, Walter (1972c [1938]). “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo* (pról. y trad. J. Aguirre). Madrid: Taurus. 21-122.
- Benjamin, Walter (1982 [1933]). “Experiencia y pobreza”. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pról. y trad. J. Aguirre). Madrid: Taurus. 165-174.
- Benjamin, Walter (1991 [1936]). “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (trad. R. Blatt). Madrid: Taurus. 111-134.

- Benjamin, Walter (2014 [1928]). *Calle de mano única* (ed. y pról. Jorge Monteleone, trad. Ariel Magnus). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Calveiro, Pilar (2013). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calveiro, Pilar (2014 [1998]). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Carri, Albertina (2003). *Los rubios* (documental, 89 min.). Argentina-USA: A. Carri y B. Ellsworth. Dirección y guion: Albertina Carri. Montaje: Alejandra Almirón. Fotografía: Carmen Torres y Albertina Carri. Sonido: Jéscica Suárez. Actúa: Analía Couceyro.
- Carri, Albertina (2007). *Los rubios: cartografía de una película*. Buenos Aires, Ediciones *discusión*. Buenos Aires, Gráficas Especiales. [Buenos Aires: 9º Festival de Cine Independiente, del 3 al 15 de abril de 2007].
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Foucault, Michel (2008 [1982]). "Tecnologías del yo" (pp. 45-94). En *Tecnologías de yo y otros textos afines* (trad. M. Allendesalazar). Buenos Aires: Paidós.
- Gamero, Carlos (2015). "Memoria sin recuerdos". En *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. 489-523.
- Groys, Boris (2016 [2014]). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (trad. P. Cortés Rocca). Buenos Aires: Caja Negra.
- Kohan, Martín (2004a). "La apariencia celebrada". *Punto de vista*, nro. 78. 24-30.
- Kohan, Martín (2004b). "Una crítica en general y una película en particular". *Punto de Vista*, nro. 80. 47-48.
- Kozak, Claudia (comp.) (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Longoni, Ana (2011). "Tres coyunturas del activismo artístico en la última década". En *Poéticas Contemporáneas*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 43-46.
- Ludmer, Josefina (2006). "Literaturas postautónomas". En *Linkillo*, diciembre. En línea: [https://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que\\_18.html](https://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html)
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Macón, Cecilia (2004). "Los Rubios o del trauma como presencia". *Punto de Vista*, nro. 80. 44-47.
- Moreno, María (2003). "Esa rubia debilidad". Entrevista a Albertina Carri. En *Radar, Página/12*, 19 de octubre.
- Moreno, María (2007). "El libro de ésta". En *Las 12, Página/12*, 23 de marzo.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2011). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- Oberti, Alejandra (2016). "Apuntes para una discusión sobre la memoria y la política de los años 60/70 a partir de algunas intervenciones recientes". *Sociohistórica*, nro. 38.
- Piglia, Ricardo (2015). *Los cuadernos de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Prividera, Nicolás (2007). "Lo que hacemos con lo que nos han hecho". *El amante*, nro. 184, septiembre. 38-39.
- Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Los Ríos.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Safranski, Rüdiger (2012 [2007]). "El Romanticismo". En *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán* (trad. R. Gabás Pallas). Barcelona: Tusquets. 30-46.
- Said, Edward (2004 [1983]). *El mundo, el texto y el crítico* (trad. R. García Pérez). Barcelona: Destino.
- Sarlo, Beatriz (2005). "Posmemoria reconstrucciones". En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI. 125-158.
- Scott, Joan (2001 [1991]). "Experiencia". *La ventana*, nro. 13.



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*