

El silencio de la infancia en el cine de Albertina Carri

Carlos Vallina y Lía Gómez

Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Para iniciar este artículo, antes que un epígrafe, preferimos indicar un fragmento de un texto de Umberto Eco en *La estrategia de la ilusión* (1986), que sirve como referencia de la intención escritural:

[...] no creo que exista ruptura entre lo que escribo en mis textos especializados y lo que escribo en los periódicos. Hay una diferencia de tono, por supuesto, dado que al leer día tras día los acontecimientos cotidianos, al pasar del discurso político al deporte, de la televisión al «*beau geste*» terrorista, no se parte de hipótesis teóricas para evidenciar ejemplos concretos, sino que más bien se parte de acontecimientos para hacerlos «hablar», sin que se esté obligado a llegar a conclusiones en términos teóricos definitivos. La diferencia reside, entonces, en que, en un texto teórico, si se avanza una hipótesis, es para comprobarla confrontándola con los hechos. En un artículo de periódico, se utilizan los hechos para dar origen a hipótesis, pero no se pretende transformar las hipótesis en leyes [...].¹

La represión política, las formas del genocidio en la nación argentina y la configuración de un corpus orgánico que lo ubicara en el territorio de la memoria, a través de las obras comunicacionales en el marco de lo audiovisual y de otros modos del campo estético y ensayístico, constituyen el escenario básico para el

¹ Umberto ECO, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, p. 4.

desarrollo de las investigaciones que permitan la constitución de un pensamiento crítico en torno a las relaciones que ambos mundos proponen.

Las tensiones que ha suscitado tal vínculo, o su posibilidad, expresan, desde posiciones de extrema negatividad hasta resoluciones que han puesto en cuestión los saberes históricos, las convicciones y las producciones en torno a la recuperación de las construcciones, que desde el orden de lo estético han sido creadas para dar a conocer, hacer público y difundir la complejidad de la tragedia argentina correspondiente a la dictadura cívico militar feroz de los años 70.

Si uno recorre las formas de representación estético-comunicacional, en particular en el campo audiovisual, entre la generación denominada de los 70, y la que produjo su irrupción al final de la crisis de los 90, se observan formas, relatos, obras y acciones que expresan temáticas comunes y similares perspectivas críticas, pero configuran sus realizaciones a partir del reconocimiento diferenciado, ya sea por el imperativo de lo real, abordado con premisas objetivistas, estructuras experimentales o de fusión de tendencias clásicas y de vanguardia. Y la consideración que deviene de identidades proyectadas con igual legitimidad en el plano de la subjetividad, de diferentes condiciones históricas y tecno-expresivas a fin de posibilitar la comprensión de los mundos creados en la definición concurrente de identidad, memoria y verdad.

Abordaremos aquí el cortometraje *Restos* (2010) y el film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, cineasta, hija de los torturados desaparecidos Ana María Caruso y Roberto Carri.

Restos

*Restos*² es un cortometraje realizado por Albertina Carri en ocasión de los Festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, en el marco de una propuesta de la Universidad de Tres de Febrero y el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, con auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes

² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>.

Audiovisuales (INCAA), que implicó la realización de una serie denominada *25 miradas: 200 minutos*. Se trata también del último film proyectado públicamente de la directora argentina Albertina Carri. En el mismo cuya duración es de ocho minutos, se puede apreciar una estructura basada en la exposición de aproximadamente quince escenas:

- Un joven de aproximadamente 25 años desnudo y acucillado en un bosque.
- Un fotograma de film ardiendo.
- Una danza de chispas.
- Un pasillo con latas oxidadas de films.
- Un gato sobre las latas.
- El mismo joven ante una máquina de montaje de films.
- El mismo joven encendiendo y enebando un proyector, una pantalla, y al interior con su cámara en mano registrando paisajes urbanos.
- Sigue la proyección con la pantalla intervenida a la manera de un video arte experimental.
- Fotograma quemado.
- Anaqueles con latas.
- Una cubeta con líquidos químicos produciendo la disolución de los componentes de las imágenes.
- El joven filmando y las imágenes intervenidas con rayones a la manera de tachaduras sobre los fotogramas y luego sobre los ojos del camarógrafo.
- Un estallido cromático video artístico.
- Para finalizar con el joven nuevamente desnudo en el bosque.

La apertura y el cierre del cortometraje, sus imágenes y las formalizaciones audiovisuales, desarrollan en principio tres niveles de materiales significantes: aquellos que indican un campo narrativo relativamente autónomo en el que se observa la voluntad de registro y observación del mundo; la materialidad que involucran las figuras que las imágenes conservan como memoria latente en los soportes técnicos de los rollos expuestos y conservados; y las imágenes que

constituyen una libre asociación considerable desde la perspectiva de una estrategia poética, es decir involucrando a las mismas como formas sintácticas propias de lenguajes que se valen de retóricas polisémicas.

Estos tres modos confluyentes se complementan con la presencia de un texto pronunciado por una voz anónima a la manera de un recitativo o declaración o manifiesto que, como un coro singular, comenta las variaciones potenciales de sentido, sirviendo de nexo o conexión con la articulación del imaginario y sus potencialidades de comprensión y comunicación.

La voz *en off* pronuncia lo siguiente:

¿Acumular imágenes, es resistir? Es posible devolverles ahora el gesto desafiante? [Arden negativos y negativos acumulados, apilados.] Durante las décadas del 60 y el 70 el cine también fue un arma política. Una cantidad indeterminada de películas desafiaron la censura y la represión. Fueron un instrumento de denuncia y contrainformación. Esas películas no buscaban espectadores; el mero espectador, se decía entonces, era un cobarde o un traidor. Buscaban militantes que las vieran en sindicatos, escuelas, centros vecinales, universidades, incluso a la intemperie en el corazón de las villas. Obras mutantes, dinámicas, crecían con las voces que se iban sumando de cada proyección, en el debate se completaban. Mensajeras del dolor y el estallido mostraban que la acción era posible, que la violencia, necesaria. Así había sido en los últimos doscientos años, esas eran las huellas de los años de liberación. [Carga película en proyector.] La máquina de amputar del terrorismo de Estado la seccionó con métodos diversos. Tal vez los perpetradores todavía conserven aún algunos títulos, trofeos de una guerra que también se jugó en el imaginario. Eliminadas como rastros de los perseguidos. Sumergidas en lavandina para mutilar sus escenas, destruidas, veladas o quemadas por las mismas manos que las habían creado, como quien arrasa el campo de trigo para asegurarse el hambre del enemigo. Otras quisieron ser

salvadas, escondidas en latas de títulos inocentes, desmembradas, enviadas a supuestos lugares seguros de los cuales nunca volvieron. La mayoría quedaron perdidas, desaparecidas, ellas también. [Latas guardadas.] Curiosamente las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares, raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor, aunque así no fueron pensadas. Lo primero que se perdía era el nombre, detrás de un bautismo guerrero fundido en el grupo se ganaba otro, anónimo, una identidad colectiva para apuñar la cámara. No era humildad, era certeza. Las historias sumergidas convertidas en vías de contagio de la potencia de la acción colectiva. Decir nosotros tenía la fuerza del agua que busca la pendiente. Desde esta orfandad que sólo puede decir yo me dejó encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños, enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria. ¿Será posible recuperar su gesto desafiante, su potencia vital, su exquisito presente hinchado de futuro? Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? El fulgor de su ausencia quema ahora viva. [Tintas.] [Otra vez hombre desnudo en bosque.] Acumular imágenes es una forma de la memoria. Volverlas disponibles es necesario para desglosar la huella por la que seguir andando³.

En principio quizás se deba destacar la permanente confluencia y/o contradicción que se verifica en un texto de carácter discursivo, que como tal se constituye en razón universal y comunicante por su código convencional y la fusión con lenguajes que no poseen preexistencias de signos acordables, sino por el contrario, extraen su potencia de la resignificación ambigua en sentido semiológico.

En efecto, el texto *en off* también posee la influencia de la posibilidad interpretativa, al carecer de cierre al modo panfletario y discurrir más

³ Voz *en off* por la actriz Analía Couceyro, texto de Marta Dillon, *Restos*, 2010.

cómodamente en la reflexión, en la exploración de un sentido aún evanescente, como es el de las imágenes latentes de la memoria cinematográfica alojada en el denominado cine político de los 70 que, como el conjunto de las fuerzas sociales que fueron objeto de represión, también exige la cualidad de una voluntad persistente en cuanto a la recuperación de una memoria que exceda la testimonialidad y que, por el paso del tiempo, se haya constituido en herramienta de conocimiento y de juicio.

Con cierta arbitrariedad, el texto *off* expresa algunas de las percepciones que el pequeño film recicla en la restitución posible del mundo que significó el denominado cine político en la Argentina que luchaba por la recuperación democrática, el retorno del máximo dirigente político de la época y caudillo histórico en el exilio, y la transformación de las estructuras de dominación del sistema social nacional.

La generación que dio lugar al objeto recordatorio de *Restos* se veía privada por las estructuras dictatoriales del Estado y las censuras, hegemonías, controles que los medios de comunicación masivos dominantes poseían, siendo la generación de los films que se observan como el fuera de campo de las latas, una respuesta a lo negado, a lo ocultado, y a lo invisibilizado por el aparato múltiple que configuraba el poder del régimen político vigente.

Tal respuesta se vio impulsada por utilizar los medios audiovisuales, esencialmente como la principal forma de comunicación de las reivindicaciones que la época solicitaba desde los sectores denominados del campo popular, que incluían a movimientos democráticos, estudiantiles, sindicales, partidos políticos proscritos o perseguidos, presos políticos, leyes represivas y fuerzas armadas ubicadas como guardias pretorianas de ocupación interna, tanto territorial como política, siguiendo los dictados de las concepciones del Departamento de Estado norteamericano y de sus organismos pentagonales.

Para dar a conocer, testimoniar, educar críticamente, difundir, exhibir, mostrar, revelar las realidades sufridas por los pueblos latinoamericanos y en particular por

el nuestro, se formalizaron aquellas obras cinematográficas que no ignoraban las amplias posibilidades que hoy pueden utilizarse en el marco de la distribución y de los flujos comunicacionales audiovisuales, pero sí éramos conscientes de las imposibilidades que se evidenciaban y a las cuales no nos resignábamos.

Las necesidades impulsaban nuevas figuras de razón. Entre las que se encontraba la renovación tecnológica que comenzaba fuertemente a habilitar instrumentos como las cámaras y circuitos de 16 mm, que habilitaba tanto la producción como la exhibición liberada de los sistemas más fuertemente industriales. Así como también el desarrollo de la televisión y de formas de impresión gráfica más afines con actos independientes como los que comenzaron a dar lugar para la existencia del objeto ausente que menciona el texto del cortometraje de Albertina Carri.

Es que también entonces, a pesar de posibles aparentes exigencias de compromisos a los que se les exhibía el corpus, se buscaba un espectador que también sensibilizara su conciencia «concientización» era el término y accionara junto con el sector más activo de la sociedad para el logro de los objetivos mencionados.

Hubo un mundo que se desajustó, al sentido del cual Albertina Carri no puede acceder. Por eso el joven protagonista de *Restos* tiene los ojos rayados, impedidos. La mirada clausurada, la perspectiva negada. Como consecuencia de ello, está perdido, aislado, desnudo, virgen. La resolución no es solamente la representación de un mundo desde la perspectiva política, crítica, de denuncia, sino también la construcción de un universo propio del lenguaje audiovisual.

Hay una contradicción entre expresar que hoy son autores los cineastas que antes eran militantes, dado que lo colectivo, el objetivo político, no podía y en términos generales tampoco quería prescindir de las dimensiones estéticas que configuraban los relatos cinematográficos que se producían. Una de las características de la vigencia de los mismos es su potencia comunicante, su fuerza

expresiva que caracterizaba a la generación en la búsqueda de un modo de representación que asumiera las razones sociales con la verdad histórica.

Y esta singularidad, reconocible en la perspectiva contemporánea de la revisión de tales obras residía en la alta formación cultural, en la sensibilidad estética, así como en las escrituras periodísticas, ensayísticas y críticas de escritores como Rodolfo Walsh y otros: se solicitaba y se disponía profundidad, claridad y belleza expositiva, que de ningún modo negaban el gesto, la acción y el compromiso. Solo lo favorecían.

Colectivos, anónimos, clandestinos, militantes, pero siempre tuvieron autores. Cine de la base, o los informes político militares, las entrevistas a dirigentes en riesgo, en general las películas tenían nombre y apellido: Pablo Szir, los hermanos Enrique y Nemesio Juárez, Octavio Getino, Fernando Solanas, Raymundo Gleyzer... En algún plano siempre se reconocía su responsabilidad autoral. Sin embargo este vínculo determinante del relato y del discurso político subordinaba tales identidades a las disciplinas orgánicas, siendo la actualidad a través de, por ejemplo, la obra de Albertina Carri un movimiento inverso, que partiendo de la aparente construcción estética sigue sin embargo, un itinerario de territorialidad política.

Actualmente es posible ver la mayor parte del cine político generado en el periodo: Gleyzer, Cine de la base, Cine Liberación, *Informes y Testimonios sobre la tortura política argentina...*

La militancia y el compromiso político hicieron a Walsh, y Walsh firmaba lo que hacía. Del mismo modo los cineastas firmaban lo que hacían.

Restos surge de la idea de que algo nos está faltando, y si ello sucede quedamos desnudos en el medio de la nada.

Dice Albertina Carri:

[...] La génesis del proyecto empieza en Cuba, yo fui a presentar *Los Rubios* al festival y me cruzo con Fernando [*Martín Peña*] que estaba yendo al ICAIC a encontrar una película. No sabía si la iba a

encontrar o no, o quizás encontraba más de una. Encontramos *Ya es tiempo de violencia* que es una película de Enrique Juárez, que es uno de los directores desaparecidos durante la dictadura. Y nos la mostraron con los actos desordenados, primero el cuatro, después el uno y así. Igualmente yo quedé completamente fascinada y la película se entendía completamente a pesar de estar los actos todos mezclados. Y salí de ahí diciendo que vi la mejor película argentina de mi vida. Es una película de una puesta en escena, de una narración, de un ritmo, de una nueva forma de estar contada, y me impactó fuertemente. Y de algún modo descubrí que, a pesar de ser hija de desaparecidos y a pesar de tener una relación con las películas desaparecidas en mi historia personal, descubrí un cine del que conocía poco y nada [...] ⁴.

Cabe señalar que el cortometraje es un documental, porque la voz *en off*, si bien tiene un texto poético, está todo el tiempo narrando hechos. También la puesta en escena del pequeño film, los efectos trabajados analógicamente y no de modo digital. Pareciera ser como rescatar esa forma de hacer cine, de algún modo que la urgencia que se usa tanto ahora no estaba.

La escritura metafórica de *Restos*, su comunicado crítico, su organización expresiva a través de la indagación testimonial de la existencia de un capital simbólico filmado, de una iconografía concreta, de una realidad fijada de una vez y para siempre, es en la dimensión del imaginario de Albertina Carri un manifiesto de una restitución viva, sin excluir la museográfica, pero tendiendo a generar otro modo del compromiso, más acorde con lo multiforme y polisémico tanto de la realidad actual como de las sensibilidades que la abordan.

Albertina funciona sobre la dialéctica negativa, expresa la rabia, la ausencia, la afectividad ausente, el desatino de su ausencia; no pretende moralizar a nadie, para

⁴ Albertina Carri, en entrevista pública realizada por los autores en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina, 2012.

recuperar su identidad, lo único que puede recuperar es el sentimiento de aquella infancia perdida. Es a partir de la dialéctica negativa como ella se encuentra. En todo momento marca la ausencia, la disolución de su mundo familiar, de su universo social, pero las huellas, las señales de aquello, están inhibidas, sospechadas, lo que le hubiera dado el carácter que suponían los que no habían sido directamente situados en el territorio de su soledad. Recomponer las imágenes implica hacerse cargo de la militancia de sus padres.

Este corto es la puerta abierta a la comprensión de Albertina Carri. Por vía de paradoja es un ingreso posible a una retrospectiva que asegure una mejor comprensión del itinerario seguido por su perspectiva estética. En su dialéctica negativa, estas imágenes no se pueden ver, se disuelven en el ácido de la memoria, y al mismo tiempo se exige su reaparición, se demanda la recuperación pública de su existencia. El movimiento del breve film es uno de los mejores argumentos para haber convertido la memoria histórica del campo del cine militante, político y social en norma legislativa, en acción comunicacional por el camino de la constitución de una política de Estado.

Es destacable lo que cada generación puede soportar, lo que cada oficio o perspectiva admite poner en circulación en tanto afecte sensibilidades, imaginarios o visiones entre existenciales y políticas.

Restos es una continuidad expresiva de la misma búsqueda que *Los Rubios* (2002), primer documental de la realizadora; varias marcas estilísticas y configuraciones internas permiten observar la naturaleza creadora y la originalidad expresiva de la cineasta argentina.

Debemos comprender el gesto de la construcción del cine de Carri, porque sostenemos que ella expresa quizás más que nadie el tema de qué modo «el yo» en este mundo audiovisual constituye su referencia⁵.

⁵ Albertina Carri conoce la existencia de una película de la década del 70 basada en el libro de su padre, *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (Buenos Aires, Editorial Sudestada, 1968), realizada por Pablo Szir, también secuestrado desaparecido en la ESMA (Escuela de Mecánica

Para la conciencia existencial, política y estética de la autora de *Los Rubios*, la supuesta memoria que se encuentra en los films, en las imágenes que se rescatan para su conservación, estudio y posible exhibición, la ausencia del film mencionado, del autor del mismo, y de sus propios padres, legitima su perspectiva acerca de la presencia del cine político. Una presencia mutilada, que respecto a su persona, a su mencionado «yo», no existe, no permite proyectarse. Y decimos proyectarse en el sentido de la recuperación que toda actitud maquínica cinematográfica implica sobre el plano de la pantalla, pero también de la ruta que la imaginación y el deseo de la representación producen en el campo de lo que denominamos genéricamente memoria.

El film, el autor, la época, su padre, y los fundamentos de las luchas sociopolíticas han, por un lado, cronológicamente desaparecido, y también amortiguado sus efectos de sentido, combatidos por tendencias negadoras de aquella realidad transformadora, y al mismo tiempo se acentúa el hueco histórico de las consecuencias del genocidio, a saber:

Desvalimiento referencial, donde los cuerpos, las obras, las acciones de aquellos protagonistas no encuentran su significante, y arrasamiento cultural donde las antiguas víctimas solo pueden denunciar bajo diversas formas la apariencia de su soledad.

Los Rubios⁶

Toda representación demanda su interpretación, y los deslizamientos entre lo que consideremos ficción y su contacto con la materialidad de lo real, exige que los bordes de nuestros conceptos no trasciendan las causas de sus posibilidades. Esto sucede si se piensa que Albertina Carri «adopta» una solución teórica en su dramatización, en su indagación espacio temporal, en las recorridas lógicas entre

de la Armada), convertido en personaje del film de Lita Stantic, *Un muro de silencio* (Argentina, Reino Unido, México, 1993).

⁶ Albertina CARRI, *Los Rubios*, Argentina, 2003. Disponible en: <https://vimeo.com/44770680>

los territorios vividos por la historia y los imaginados o explorados por su conciencia.

En el film, Albertina Carri tiene una actriz que la representa, Analía Couceyro, que posa frente a cámara indicando su papel, al mismo tiempo que la verdadera Albertina enfunda la cámara y sale a preguntar sobre sus padres. En esta complejidad de la representación donde la memoria es el territorio a ser explorado se encuadra el eje de la película. Como en *Restos*, la ausencia busca de algún modo ser puesta en valor e imagen.

Lo que se insinúa en el desarrollo y se fortalece en la estructura general es una autoreferencia acordada en el inconsciente, por el cual Carri conduce a su equipo sobre la base de que sea ella el objeto de interés de la puesta.

Lo que se exhibe, e indaga, no es el barrio, no es el testimonio de los vecinos en base a un acuerdo previo de una entrevista preparatoria, sino que es una expedición por el territorio de su infancia. Una infancia marcada, definida por su presencia en el secuestro de sus padres.

El movimiento del cine de Carri, tanto en *Los Rubios* como en *Restos*, se concibe con el objeto de recuperar la memoria, la propia que es colectiva en este caso. Su infancia tiene dos momentos, y allí hay una situación lesiva, traumática.

En rigor, la formalización, el punto de vista del abordaje finalmente propuesto, están creados por las fisuras de ese recuerdo, que manifiestan el espesor de un distanciamiento cuya causa no es una elección estética, sino una ausencia existencial que encuentra en la composición planteada la duplicación como modo psicológico para procesar las huellas del dolor.

Es menos Brecht, y más el arco temporal que va del trauma vivido a la posibilidad de su enunciación. Desde aquella imposibilidad expresiva, del contundente acontecimiento de su infancia que le robó a sus padres, a la atónita cronología de su maduración generacional, que podrá finalmente recrear las condiciones originales de su memoria, a través de la cual diremos que nos

pertenece menos a las categorías que los adultos propiciábamos, sin por ello perder la intensidad, que los nuevos registros, que las actuales capturas propician.

Tal, ha generado en todos los que sin opciones de vida posibles, es decir los niños determinados por el genocidio, en tanto víctimas, lesiones, ausencias, imposibilidades que han constituido un corpus social pleno de duelo.

La visita al barrio donde sus padres fueron secuestrados, el encuentro entre ocasional y provocado, pero no planificado y mucho menos acordado con vecinas que fueron testigos sesgados, y seguramente temerosos, enhebra una trama de evocaciones y recuerdos que dan lugar a aproximaciones, por un lado deseadas por parte del equipo de filmación y de su responsable, y por otro lado acotadas, interrumpidas, seleccionadas.

¿Condicionadas por qué? La propia cinematografía, la historia de sus modos de representación, puede proveer una respuesta posible, que es la elección de funciones de la imagen, de sus significantes polisémicos, que se ofrecen como el territorio narrativo necesario, ya no para ilustrar el relato supuesto, sino para transitar la durísima complejidad de los sentimientos y las ideas de la autora.

Porque en la elección de una fusión estable, expuesta y provocadora de mecanismos ficcionales, de testimonialidades crudas, de documentaciones que emergen del pasado y de documentales que se exploran en el presente a la par que se inventan, se encuentra probablemente la forma adecuada para acceder al laberinto secreto de la memoria de esta mujer que fue aquella niña que, junto con sus hermanas, era calificada desde la observación exterior, desde aquella apariencia mencionada como un grupo de pequeñas «rubias».

Esta condición del film expresa ya no un gesto de vanguardia, o de ligereza lingüística en el campo de las artes audiovisuales, de la comunicación documental, o de la exposición ilustrada de textos preexistentes, sino la búsqueda ansiosa y dolorosamente viva del destino que le tocó en suerte en relación a la situación histórica de nuestro país, a la decisión de sus padres y a las consecuencias no deseadas en el seno de su silencio.

La presencia de Albertina Carri, en el encuadre y en el conjunto de la sintaxis, coexistiendo con su alter ego (quizás también casualmente Albertina Carri) la actriz que la encarna, es desde *El Ciudadano* (Orson Welles, 1940) hasta acá, la autoconciencia de la duplicación del mundo no como copia sino como reinención...

Un ser que está dotado de la complejidad de su infancia, no como una mera determinante ontológica, pero sí como una marca indicial de su destino, plagado de opciones de poder y al mismo tiempo imbricado en el famoso trineo perdido (denominado *Rosebud*). Ya no son dos planos, en donde la ficción y la verdad se puedan distinguir tal como afirma el artículo que nos ocupa. Primero porque la ficción no se distingue de la verdad, sino que la posibilita.

La escena donde las dos Carris (la real y la actriz) se aproximan a la extracción de sangre a los fines identitarios, nos muestra la paradoja que sutura las morfologías. Couceyro (la actriz) se aparta y luego de una extracción ficcional de sangre para dar lugar en blanco y negro, paradigma de verosimilitud documentaria, a la propia sangre de Carri que al momento de la punción expresa un dolor de dimensiones y escalas no correspondientes con la levedad de la acción, sino que tal intrusión en su sangre es en realidad una frontera que cruza en la recomposición presente de su pasado.

Es en los límites donde escribimos, es en las distinciones y pertinencias, en las regulaciones y códigos, en las configuraciones de la sensibilidad frente a lo real, en donde el lenguaje cinematográfico adquiere espesor, provee su significación, expande su riqueza expresiva, denuncia la verdad no formulada, la constituye, la aproxima a aquello que denominamos cual si fuera un estuario, la verdad.

Conclusión

La batalla del film *Los Rubios* como de *Restos* se da en el campo de las nuevas tecnologías de representación cuya virtud central es la de la disponibilidad democratizadora, la de la levedad de su portación, la de la calidad de su registro

óptico y plástico, y la de la transferencia inmediata a la circulación y a la comprensión de una realizadora (en este caso) que viaja, explora, descubre los sitios en los que aún todavía se formula su propia existencia.

Podríamos parafrasear: no es la conciencia de Carri la que determina su ser, sino que es su propio film el que determina su conciencia, es decir la existencia real de su identidad en etapa de posibilidad y maduración.

El valor que tiene el cine de Albertina Carri es de poner en escena su problema, su mito, que no es cubrirlo con cauterizaciones morales, o con reclamos afectivos, entre otras cosas. Sino que ella dice «yo reconozco la existencia de esa historia pero no puedo tomarla para reconstruir mis propios procesos»; y ahí radica su potencialidad crítica.

Bibliografía / Filmografía

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, RIALP, 1966.

BONITZER, Pascal, *Desencuadres, cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

CARRI, Albertina, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales-BAFICI, 2007.

, *Los rubios*, ficción, Argentina, 2003. Disponible en <https://vimeo.com/44770680>

, *Restos*, documental, in *25 miradas 200 minutos del Bicentenario*, Universidad de 3 de febrero, 2010. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>

, entrevista pública realizada por Carlos Vallina y Lía Gómez en la FPyCS, UNLP, Argentina, 2012.

ECO, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986.

MARTÍN PEÑA, Fernando, *Generaciones 60/90*, Buenos Aires, Ediciones Malba, 2003.