

# Lenguaje ideológico y autorreferencia de *Los rubios* de Albertina Carri

SERGIO PIGNUOLI OCAMPO

*Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina*

El presente trabajo analiza la dimensión ideológica del controvertido film *Los rubios*, dirigido y co-protagonizado por la cineasta argentina Albertina Carri. El film fue una de las primeras producciones cinematográficas dirigidas por hijos de detenidos-desaparecidos, cuya temática giraba en torno a la desaparición de personas durante la última dictadura militar que padeció la República Argentina. Nuestra hipótesis indica que la dimensión polémica y la dimensión contributiva del film tienen una unidad ideológica y que tal unidad se aloja en el lenguaje cinematográfico del film. Para argumentar a favor de ella analizamos tres elementos de *Los rubios*: un elemento formal (el uso y el estatuto narrativos de los géneros cinematográficos), un elemento narratológico (la construcción del personaje protagónico 'Albertina Carri'), y un elemento sociológico (la relación entre territorio, comunidad y desaparición genocida de activistas políticos). La conclusión es que existe una interpenetración entre los trabajos formal e ideológico del film, la cual se observa en el lenguaje multigenérico de la narración, en la construcción autorreferencial del personaje protagónico, y en la reescritura cinematográfica de la actividad política de los padres de la directora.

**PALABRAS CLAVE** memoria colectiva, autorreferencia, ideología, *Los rubios*, desaparecidos

## Introducción

Desde su estreno en Buenos Aires a finales del mes de octubre del año 2003, el film *Los rubios*, dirigido y co-protagonizado por la cineasta argentina Albertina Carri, generó un gran revuelo en el público y en la crítica. Éste no sólo se explica por el hecho de que se trató de una de las primeras producciones cinematográficas dirigidas por hijos de detenidos-desaparecidos,<sup>1</sup> cuya temática giraba en torno a esa

<sup>1</sup> Albertina Carri es hija de Ana María Caruso de Carri, quien fuera profesora de Letras y Latin, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y de Roberto Carri, quien fuera escritor, docente, periodista y destacado sociólogo. El matrimonio Carri-Caruso tuvo tres hijas: Andrea, Paula y

condición;<sup>2</sup> sino también porque *Los rubios* intervino, de una manera respetuosa pero disonante, en el campo de las prácticas memorialísticas sobre la detención forzada, los apremios ilegales y la desaparición de personas perpetradas sistemáticamente durante la última dictadura militar que padeció la República Argentina, entre los años 1976 y 1983, en el autodenominado ‘Proceso de Reorganización Nacional’. En este campo de construcción social de una memoria colectiva tenían, y tienen, un papel fundamental las prácticas simbólicas de los organismos de lucha por la defensa de los Derechos Humanos y agrupaciones de familiares de detenidos-desaparecidos (Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S.,<sup>3</sup> entre las más salientes).

En este artículo analizamos la construcción y el trabajo con materiales ideológicos de *Los rubios*, enfocando aquellos elementos que definen al film como una intervención en el campo de las prácticas memorialísticas sobre la desaparición de personas. Un análisis de este tipo requiere focalizar el film bajo la luz del contexto político y cinematográfico de su producción y emisión.

El contexto político del estreno del film fue particularmente convulsionado. Transcurrían los primeros meses de la llegada de Néstor Kirchner a la Presidencia de la Nación Argentina,<sup>4</sup> y aquellos meses de gobierno estuvieron marcados por la toma de importantes decisiones oficiales acordes con las reivindicaciones históricas de los organismos y agrupaciones de familiares de detenidos-desaparecidos.<sup>5</sup>

En cuanto al contexto cinematográfico, según advierten Aguilar (2006: 175) y Aon (2009), en el cine argentino reciente, la tarea de hacerse cargo del pasado histórico recayó en el cine documental y testimonial. La producción ficcional del nuevo

<sup>1</sup> *Continued*

Albertina. Durante los años setenta ambos se unieron a la organización política Montoneros y fueron secuestrados el día 24 de febrero de 1977. Ana María Caruso fue secuestrada en la estación de trenes de Hurlingham y Roberto Carri en la casa donde vivían con sus hijas. Estuvieron cautivos en el centro clandestino llamado ‘El Sheraton’, sito en Quintana y Tapalqué, Lomas del Mirador, Partido de La Matanza (actualmente funciona allí una comisaría, como lo muestra el film).

<sup>2</sup> Hasta donde sabemos, el cuerpo de producciones cinematográficas dirigidas por hijos de detenidos-desaparecidos, que tienen por tema la construcción de la memoria colectiva sobre las consecuencias del terrorismo de Estado, abarca los siguientes títulos: *Papá Iván* (2000, María Inés Roqué), *En memoria de los pájaros* (2000, Gabriela Golder), *(h)historias cotidianas* (2001, Martín Habbeger), *El tiempo y la sangre* (2004, Alejandra Almirón), *Nietos (Identidad y memoria)* (2004, Benjamín Ávila), *Encontrando a Víctor* (2004, Natalia Bruchstein), *M* (2007, Nicolás Prividera), y *Cordero de Dios* (2008, Lucía Cedrón).

<sup>3</sup> H.I.J.O.S. es la sigla de la agrupación ‘Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio’. Esta agrupación está fundamentalmente conformada por hijos e hijas de detenidos-desaparecidos y se organizó en 1996, en ocasión de la conmemoración del vigésimo aniversario del último golpe de Estado que sufriera la Argentina.

<sup>4</sup> Néstor Kirchner asumió la primera magistratura del Estado argentino el día 25 de mayo de 2003.

<sup>5</sup> Entre esas medidas destacan la declaración parlamentaria de nulidad de las leyes de ‘Punto final’ (1986) y ‘Obediencia debida’ (1987), que junto con la declaración de nulidad de los decretos de indulto a condenados por crímenes de lesa humanidad, firmados entre 1989 y 1990 por Carlos Menem, reabrieron las causas y el camino hacia nuevos juicios públicos contra represores. Otra medida importante en ese entonces fue la recuperación como ‘espacios para la reflexión y la memoria’ de edificios y predios estatales que, de acuerdo a lo dictaminado por la Justicia Argentina con la vuelta de la democracia, fueron utilizados durante la última dictadura militar como centros clandestinos de detención (CCD), y en donde, no obstante, continuaban desarrollándose actividades militares y policiales hasta ese momento. Los dos casos paradigmáticos de recuperación de ‘centros clandestinos’ como ‘espacios para la reflexión y la memoria’ los constituyen la recuperación del edificio de la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada) y del predio de la División Automotores de la Policía Federal, donde funcionó el CCD ‘el Olimpo’.

cine omitió las referencias al pasado político tanto de la dictadura como de la post-dictadura, con unas pocas excepciones, entre ellas están *Garage Olimpo* (1999) y *89 03* (2000). Este rol asumido por el documental y el testimonio, en la división genérica del trabajo del cine argentino reciente, recibió una definición ideológica adicional de los organismos de lucha por los Derechos Humanos y familiares de detenidos-desaparecidos. Para éstos, el testimonio fue, y es, una herramienta jurídica y un instrumento de denuncia, pero también un artefacto privilegiado de representación estética, capaz de aglutinar la continua construcción simbólica de sus intervenciones y posicionamientos políticos.

Esto último merece un comentario, dado que en su permanente búsqueda y reclamo de justicia, tanto en el ámbito político como en la esfera pública, los organismos mencionados generaron una importante producción memorialística, regida por lo que, siguiendo a Amado (2004: 44), podemos denominar una 'poética testimonial'. Según la autora, el cuerpo de producciones simbólicas de los familiares de las víctimas evidencia la voluntad de aunar recuerdo traumático y representación, y construir figuras y representaciones que procuren 'dar visibilidad a lo invisible'. De esta manera, el eje en la filiación y en la genealogía organiza un relato que se ofrece como testimonio incuestionable de una ausencia. Quílez Esteve (2007), por su parte, observó que la aparición y la acción públicas de la organización H.I.J.O.S., a partir de 1996, significaron una explosión y una revitalización de las prácticas testimoniales (literarias, cinematográficas, performances, acciones públicas). Éstas redoblaron el reclamo de justicia y agudizaron su contraposición con la llamada 'paz social' que pretendieron imponer las Leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los decretos de indulto. Tal fue el contexto de aparición de las primeras producciones cinematográficas de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos.

Nuestro interés por *Los rubios* surgió, y se nutrió, de la extendida y encendida recepción que mereció en aquel contexto. Tanto los críticos más reacios como los partidarios más adeptos exacerbaron la dimensión, los materiales y los procedimientos 'disonantes' del film con respecto a algunas de las principales prácticas memorialísticas. Las imputaciones tocaron dos extremos: en uno de ellos se afirmó que la disonancia distintiva de la película reflejaba una renuncia a toda dimensión ideológica y política, en el otro extremo se la simplificó hasta convertirla en una mera polémica con el 'discurso setentista' (Hernaiz, 2006). Asimismo, de algunos gestos del film se afirmó que eran políticamente indolentes y que los regían pretensiones posmodernas (Kohan, 2004).

Uno de los rasgos salientes de aquella polémica fue la tendencia a pasar por alto otras zonas de *Los rubios*, especialmente una serie ordenada de elementos, contiguos a los disonantes, que hace propia la problemática de la memoria colectiva, y que funda, *junto* a los elementos disonantes, una intervención en aquel proceso social. Esta definición nos acerca a otros trabajos (Amado, 2004; 2005; 2009; Nouzeilles, 2005; Page, 2005; Aguilar, 2006; Vallejos, 2006; Quílez Esteve, 2007; Noriega, 2009), con los cuales compartimos la preocupación por la construcción cinematográfica de la mencionada disonancia *tanto como* por la intervención, ideológicamente comprometida, en la construcción de memoria colectiva, que distinguen al film.

La tensión entre disonancia e intervención de *Los rubios* es el problema que nos preocupa en el presente trabajo. Nuestra hipótesis indica que la dimensión disonante y los materiales ideológicos se interpenetran en el lenguaje cinematográfico del film.

Para argumentar a favor de ella, analizamos tres elementos. En primer lugar, un elemento formal: el uso y el estatuto de los géneros en la estructura narrativa, que nos abrirá la innovadora concepción que propone *Los rubios* de la memoria como una construcción multigenérica. En segundo lugar, un elemento narratológico: la compleja emergencia del personaje autorreferencial 'Albertina Carri'. En tercer lugar, reconstruiremos un elemento sociológico: la evaluación sociológica de la inserción de la actividad política de sus padres en el territorio de su militancia: el barrio. La exposición seguirá este plan: primero, presentaremos el delicado balance del trabajo con los géneros que distingue a *Los rubios*; luego, nos dedicaremos a las complejidades narratológicas del personaje protagonista del film y su vínculo con la dimensión ideológica, tras ello reconstruiremos el elemento sociológico. Finalmente, sintetizaremos los resultados alcanzados y presentaremos las conclusiones.

### La construcción de memoria: una narración multigenérica

El trabajo formal de *Los rubios* con los 'géneros cinematográficos' puede ser resumido de la siguiente manera: *Los rubios* transforma la pregunta ¿Cuál es el género del film? en otra pregunta: ¿Qué estatuto y qué uso tiene la inscripción genérica en la película? Mediante esta transformación, el film propone una perspectiva ideológica sobre la institucionalización de los géneros cinematográficos y su rol en la representación colectiva de la desaparición, así como las limitaciones que implica.

¿Cuál es el género de *Los rubios*? Los analistas han encontrado muy problemático responder a esta pregunta identificando *un* género o incluso reconstruyendo algún *híbrido* genérico ¿Ficción documentalizada o documental ficcionalizado? ¿Crítica autobiográfica del testimonialismo o autorretrato de un *ego* imposible? Ninguna respuesta ha sido satisfactoria, ni siquiera para quien la enunciara. Ante la incertidumbre merecen consideración y análisis las palabras de Albertina Carri, quien manifestó que *Los rubios* conjuga tres géneros: 'Ficción, documental y animación' (Carri, 2003). En efecto, el film separa recursos formales, poéticas y personajes característicos de los tres géneros y organiza un relato complejo con tres tramas; en cada trama predomina un género: una primera trama (A), donde predomina la ficción testimonial, protagonizada por Albertina Carri (interpretada por Analía Couceyro), que relata, de manera deliberadamente estilizada, la experiencia de una hija de detenidos-desaparecidos que busca información precisa sobre las condiciones del secuestro, encierro y desaparición física de sus padres; una segunda trama (B), donde predominan elementos y recursos del género documental (fotografía en blanco y negro, uso de cámara en mano), regida por una estrategia de producción de sentido, siguiendo a Marzal Felici (2008: 168), marcadamente enunciativa, protagonizada por la directora cinematográfica Albertina Carri (interpretada por la propia Albertina Carri), que registra y relata con el tono y los procedimientos del documental performativo, como señalaron Nouzeilles (2005), Page (2005), y Quílez Esteve (2007), las condiciones de producción del film *Los rubios*; y una tercera trama (C), donde predomina la animación, trabajada con una estética de collage y una poética *naïve*, interpretada por muñecos articulados de tipo *Playmobil*; esta trama está ambientada en el campo y relata las fantasías infantiles de una niña que vive allí, cuyos padres desaparecen. Cabe advertir que, biográficamente, tras la desaparición de sus padres, Albertina

Carri pasó su infancia en el campo, junto a sus tíos y hermanas, hecho que es también mencionado en la película.<sup>6</sup>

En este punto se observa con toda claridad la convivencia de la indeterminación genérica con el uso de elementos y recursos de tres géneros bien determinados. Para interpretarla cabe preguntarse ¿qué estatuto le da *Los rubios* a los materiales genéricos? La comparación del film con otras producciones cinematográficas dirigidas por hijos de detenidos-desaparecidos, en especial con *Papa Iván y M*, arrojó la respuesta a este interrogante, a saber, los géneros tienen el estatuto de *material narrativo* en *Los rubios*. Este estatuto y el tipo de trabajo realizado con ellos distinguen al film y lo vuelven innovador dentro de ese cuerpo de producciones. El relato *circula* a través de una multiplicidad de elementos genéricos, cuya disposición, sin embargo, *no* responde al género de origen. Ello funda la tensión que dificulta el encuadramiento genérico de la película. Esta disposición ofrece un nuevo ángulo para observar la convivencia entre indeterminación y multideterminación genéricas, ya que *entre* las tramas, es decir *entre* los géneros, emerge el conflicto principal que organiza la acción de la película: la tensión que se produce al poner los géneros en relación narrativa.

Una clave para interpretar ideológicamente este trabajo genérico-formal es sugerida por Aguilar (2006: 175), quien, tras señalar la división del trabajo implícita en el cine argentino reciente, señaló que la acumulación de producciones documentales y testimoniales institucionalizó un vínculo entre las representaciones colectivas de la dictadura y el género. Por lo tanto, agregamos ahora, la tensión narrativa entre los géneros descansa en la interpelación de ese vínculo.

Con esto se aclara la productiva problematización que hace el film de la tensión entre memoria colectiva y género cinematográfico. En un reportaje, Albertina Carri afirmó que 'la memoria es un multigénero' (Carri, 2007a). Ese concepto organiza la estructuración narrativa e ideológica del film: es el punto donde se articulan los procedimientos narrativos con la intervención ideológica. La complejidad narrativa que adquiere *Los rubios* mediante el uso y el estatuto dados a los géneros, se concibe a sí misma como un aporte al debate colectivo, ya que propone desde la cinematografía una reflexión y un concepto de memoria. Por lo tanto, es falso por incompleto aquel juicio crítico que sólo enfoca el trabajo sobre cada género, pues, precisamente es la búsqueda de relaciones multigenéricas el rasgo distintivo de *Los rubios*.

Por consiguiente, *Los rubios* opera con el estatuto material y el uso narrativo de los géneros. En ellos aloja un lenguaje cuya principal contribución es demostrar la validez y la fecundidad de las nuevas narraciones para la construcción colectiva de la memoria. *Los rubios* instituye su lenguaje en esa premisa narrativa y en esos materiales. Por esa razón, no es el film de cada una de esas tramas-genero que lo componen, sino una narración emergente de la tensión genérica, que provoca una hija al buscar información sobre el secuestro, tortura y desaparición física de sus padres. En este

<sup>6</sup> En el film es posible identificar un cuarto conjunto de elementos. En éste predomina la situación de entrevista personal a conocidos y vecinos de los padres de Albertina Carri. En esas escenas se emplea el primer plano y el primerísimo primer plano sobre los entrevistados, con una fotografía suavemente cian (llamativamente coincidente con los planos directos sobre pantallas de televisores). Este conjunto logra aislar determinados segmentos testimoniales dentro de la trama (A). Sin embargo, dado que no hemos podido reconstruir una trama dentro de este conjunto, optamos por no categorizarla como una cuarta trama propiamente dicha, y dejamos abierta su interpretación para futuros trabajos.

lenguaje, *Los rubios* se apropia de y resignifica la clásica formulación de que la narración tiene la estructura de la memoria, no para reafirmar, hasta el hartazgo, que el montaje es el común denominador de ambas, sino para sugerir, innovadoramente, que la memoria se construye *desde* la tensión entre géneros. Si la memoria es narrativamente multigenérica, la construcción colectiva del campo de lo memorable y el espectro de narraciones posibles no pueden ser ajenos a ello. Omitir esto es omitir la intervención ideológica de *Los rubios*. Carri no se propone deslegitimar ni horadar las instituciones de la memoria, al contrario, las reconoce, y explicita, en la trama documental, que respeta las necesidades, emanadas de un ‘sujeto’ generacional. No es eso lo que es puesto en entredicho, sino los límites de ese programa y de sus productos institucionales.

### **Autorreferencia ideológica: narratología de una ‘arquitectura bonita’ y personajes con forma de referencia circulante**

*Los rubios* enfrenta un magnífico problema narratológico ¿Cómo construir personajes a través de un lenguaje multigenérico? La respuesta ofrecida por el film se sintetiza en la original construcción de su protagonista: ‘Albertina Carri’. Este personaje es construido de un modo preponderantemente autorreferencial. Lo que nos lleva a examinar el uso narrativo que *Los rubios* hace de la autorreferencia, y su apelación a recursos del documental performativo. En este trabajo asumimos el concepto de autorreferencia elaborado por el prestigioso sociólogo alemán Niklas Luhmann. La autorreferencia, según este autor, es una operación por la cual una determinada entidad se refiere a sí misma, distinguiéndose para sí misma (*für sich selbst*) de todo lo demás; la puesta en acto de una operación de este tipo exige el uso de una distinción, y tiene tres niveles (autorreferencia basal, reflexividad, reflexión).<sup>7</sup> Dado que *Los rubios* está repleto de acontecimientos autorreferenciales a los que unifica sintagmáticamente como proceso,<sup>8</sup> aquí trabajaremos con dos niveles de autorreferencia: el acontecimiento y el proceso. Ambos intervienen en la construcción de personajes: el acontecimiento adopta la forma de una puesta en abismo (*mise en abîme*), y el proceso, la forma de una circulación *entre* las tramas que componen el film. Por ello, reconstruiremos la narración autorreferencial mediante un uso complementario de las categorías de puesta en abismo y de circulación.

Una importante consideración preliminar es que, según Aguilar (2006) y Amado (2005), a pesar del predominio narrativo de la primera persona ‘Albertina Carri’, el film no es autobiográfico, debido a que en ningún momento el relato apela a *una* autobiografía *externa* al film que lo soporte y lo valide. En este sentido, el film asume una premisa fundamental de la ‘ficción’, y coquetea con el ‘cine de autor’, como

<sup>7</sup> Los tres niveles son: 1) autorreferencia basal en el nivel de los elementos; 2) reflexividad en el nivel de las estructuras y procesos, y 3) reflexión en el nivel del manejo de la diferencia entre sistema y entorno. Los desarrollos de Luhmann respecto del concepto y la teoría de la autorreferencia están sembrados a lo largo de toda su obra, y han ido modificándose a lo largo del tiempo. Los dos modelos de autorreferencia más estudiados son aquel que la vincula con la clausura operativa de sistemas (Luhmann, 1984) y aquel, posterior, que la vincula con el observador (Luhmann, 1990).

<sup>8</sup> Este uso de la categoría de sintagma para producciones cinematográficas se inspira en el clásico estudio de Metz (1970).

demuestra Aguilar (2006: 181), para fundar su posición de enunciación, que no se corresponde punto por punto con ninguna ‘realidad’ exterior al enunciado. He aquí la disonancia ideológica: *Los rubios* asume una premisa ‘ficcional’ para fundar la posición de enunciación de una hija de detenidos-desaparecidos y para narrar la desgarradora información que va recolectando a lo largo del film.

En este punto, queremos introducir una distinción, que nos orientará en todo este apartado y que, entendemos, aclarará nuestro argumento, a saber, el lenguaje de *Los rubios* no es autobiográfico, pero sí es autorreferencial. El film permanentemente se refiere a sí mismo, es decir, permanentemente narra y vuelve a narrar la tensión que provoca entre los materiales genéricos que emplea y de entre los cuales emerge de continuo su protagonista; pero, incorporando las definiciones de Amado y de Aguilar, ni esa referencia a sí mismo ni esa protagonista apelan a un soporte narrativo biográfico o autobiográfico externo. En conclusión, afirmamos que *Los rubios* es autorreferencial, sin que ello equivalga a afirmar que es autobiográfico.

Esta consideración cobra otra profundidad si la conectamos con las tesis que entroncan a *Los rubios* con el documental performativo.<sup>9</sup> Esta tarea de filiación, realizada originalmente por Nouzeilles (2005) y Page (2005), correlaciona el cuestionamiento de *Los rubios* al documental testimonial con la asunción de principios del documental performativo. Según Bruzzi (2000: 154) un principio distintivo de este tipo de documental es que, a diferencia del documental convencional, el documental performativo asume un concepto de ‘verdad’, menos comprometido con la mediación fidedigna entre realidad y representación realista, y más atento a reconocer la ‘performación’ de la artificialidad, la construcción y sus efectos, incluso en películas de *non-fiction*. En este sentido, siguiendo a Page (2005: 34), *Los rubios* ‘performa’ la ausencia y la pérdida como experiencias irreductibles, que no pueden ser simplemente transmitidas mediante la realización de una película sobre ellas, ni tampoco mediante la identificación cinematográfica del espectador con la experiencia catártica. Así, volviendo a Bruzzi, afirmamos que *Los rubios* no busca representar fidedignamente, con ‘rigor documental’, como sugirió el dictamen del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), una ‘verdad’ externa al film, alojada en la biografía de Albertina Carri, sino que ‘performa’ la irreductibilidad de sus experiencias como ‘hija de detenidos-desaparecidos’. Con la misma tónica, Nouzeilles (2005: 279) observó que el rechazo de *Los rubios* a la pretendida transparencia del documental convencional le permitió reemplazarla por un intercambio entre sujetos, realizadores cinematográficos y espectadores. Así remarcó la distancia y facilitó la irreductibilidad, y las exploró y explotó cinematográfica e ideológicamente. Por consiguiente, siguiendo estas tesis, afirmamos que *Los rubios* al mismo tiempo que cuestiona al documental (testimonial) se inscribe en él (documental performativo) y lo convierte en una de sus tres tramas principales, entre las cuales circula su protagonista.

En materia de puesta en abismo, nos apoyamos en el modelo general multinivelado propuesto por Biglieri (1988), quien, a su vez, manifiesta inspirarse y modificar parcialmente un modelo previo de Dällenbach (1977). El modelo multinivelado propone

<sup>9</sup> Cabe aclarar que las voces ‘performativo’, ‘performación’ y ‘performar’ no son reconocidas por el diccionario de la RAE como voces del idioma español, no obstante lo cual, apelamos a ellas, en carácter de neologismos si se quiere, al solo efecto de remarcar la continuidad entre nuestro argumento sobre la ‘autorreferencia’ y los planteos del ‘giro performativo’.

un conjunto de criterios capaz de identificar y, de acuerdo con la naturaleza del elemento reflejado, distribuir en cinco categorías elementales la aparición de cualquier puesta en abismo. *Los rubios* está plagado de puestas en abismo, su sola enumeración demandaría un extenso estudio. A los fines de analizar el lenguaje ideológico del film nos bastará con identificar una puesta en abismo del tipo ‘puesta en abismo de principio’.<sup>10</sup> Esa puesta en abismo se halla precisamente en una de las afirmaciones más ríspidas y controvertidas de la película. Ésta es pronunciada en una escena donde la voz en *off* de ‘Albertina Carri’ evoca una conversación que mantuvo con una mujer que estuvo secuestrada y compartió cautiverio con sus padres, acerca de unas fotografías que ésta tomara a unas vacas muertas en un matadero; según la mujer las fotos aluden a la situación de detención ilegal. Carri dice entonces ‘No me gustan las vacas muertas. Prefiero una arquitectura bonita’. Mediante la manifestación de esa preferencia, *Los rubios* pone en abismo su principio, porque refleja el estatuto ideológico que sostiene todo el esfuerzo formal del film, y explicita el ámbito al cual está dirigida esa preferencia: la *selección* de perspectivas narrativas comprometidas con la tematización ideológica del secuestro, tortura y desaparición forzosa de personas. Esta carga ideológica, que recae sobre los principios estéticos constructivos del film, vuelve estériles las críticas de solipsismo esteticista o ingenuidad ideológica. Cada acontecimiento o unidad narrativa de la subjetividad y de la esfera íntima está puesta en este abismo de principio (o ideológico) en *Los rubios*.

En cuanto a la circulación autorreferencial, el procedimiento mayormente empleado por *Los rubios* a la hora de construir a ‘Albertina Carri’ es un recorrido transversal de los *alter ego* entre las distintas tramas. La carga ideológica no queda circunscripta a la aparición de una voz en alguna de las tres tramas, sino que tiene un recorrido que las corta transversalmente a todas. Ese recorrido narrativo se refiere a sí mismo de modo permanente, y produce así lo que Blümlinger (2007: 52) denomina *consistencia*, es decir, un sistema intrincado de imágenes y sonidos que se remiten los unos a los otros y se integran en una unidad filmica, que reemplaza al tipo de unidad producida por la continuidad entre planos individuales que se suceden linealmente.<sup>11</sup> La consistencia ideológica es lo que condensa y vuelve distinguible al personaje ‘Albertina Carri’ en su circulación entre las tramas. La estructura narrativa se ciñe a esto cuando dispone dos grandes articulaciones entre las tres tramas; genera así un desplazamiento narrativo y suscita la circulación de los personajes de cada trama, incluyendo la circulación de los *alter ego*. La primera gran articulación se da entre las tramas (A) y (B), siendo que la directora de la trama (B) se vuelve un personaje de la trama (A), e, inversamente, la actriz Analía Couceyro, que interpreta ‘Albertina Carri’ en (A), se vuelve ella misma un personaje de (B). La segunda gran articulación se da entre (A) y (C) en la escena en que Albertina Carri, protagonista de (A), cuenta la emergencia simultánea de la fantasía y la memoria en su infancia en

<sup>10</sup> La categoría de puesta en abismo de principio consiste en revelar el fundamento y el fin del relato (Biglieri, 1988: 176–77). Las cuatro categorías restantes son: *mise en abîme* de la historia, que refleja un contenido; *mise en abîme* del discurso, que refleja la enunciación; *mise en abîme* del texto, que refleja la organización del relato; y *mise en abîme* del código, que refleja el funcionamiento o el principio constructivo.

<sup>11</sup> Vale la aclaración de que Blümlinger (2007) desarrolla esta categoría para dar cuenta de los problemas e innovaciones en torno a la unidad filmica emergente de las producciones cinematográficas de la segunda posguerra europea del ‘nuevo cine’, ‘cine moderno’ o ‘cine de autor’.

el campo, de manera tal que las escenas animadas de (C) acompañan los sucesos de la trama (A), pero en clave de fantasías infantiles, e, inversamente, los muñecos articulados Playmobil de (C) aparecen, inanimados esta vez, en los planos de unas pocas escenas de (A).<sup>12</sup> Como sugiere Noriega (2009), los esfuerzos de ‘Albertina Carri’ se concentran en elevar *una voz*, la suya propia. Agregamos que esa voz que se eleva aporta una respetuosa disonancia ideológica, que no pretende *alejarse* de las tareas de la construcción colectiva de la memoria del genocidio. Antes bien, aporta, desde la disonancia biográfica, sin recluir la disonancia a la esfera íntima. Carri ofrece su propia intimidad al debate: filmar la intimidad y exponerla públicamente es exactamente lo contrario de recluirla al ámbito privado. Se ha pretendido interpretar la puesta en público de esa intimidad como gesto apolítico, cuando, exactamente al contrario, publicita esa intimidad como gesto político que proclama profundizar la pluralidad de perspectivas y enriquecer la calidad de materiales, incorporando a la memoria de la desaparición la infancia de los familiares.

La autorreferencia circulante puebla la narración con *alter ego* y dobles. Esto desdobra negativamente la identidad y explicita su imposibilidad (Kohan, 2004; Amado, 2004); pero, simultánea y paradójicamente, introduce positivamente la referencia inequívoca de un personaje construido como una entidad autorreferente que circula buscando información. De esta manera, la narración autorreferencial de ‘Albertina Carri’ no se contenta con llegar a las paradojas de la identidad emanadas del concepto de ficción, sino que se apropia de ellas, sobre todo de la paradoja de una identidad imposible, y explora alternativas. El resultado es que *Los Rubios* nos ofrece un relato novedoso, que asume premisas ‘ficcionales’ pero que, en lugar de conducir hacia el lugar común, pronunciado hasta el hartazgo, de que en la ficción toda voz es ficcionalizada, las emplea como premisas de una posición de enunciación comprometida con la discusión colectiva sobre la memoria del terrorismo de Estado. En este sentido, *Los rubios* tuerce la premisa ficcional, cuestiona ese presunto no-lugar de la identidad al que, no menos presuntamente, conduciría de manera inevitable, y, precisamente allí, en el medio de las grandes paradojas de la ficción, donde suele pensarse que la premisa ficcional la imposibilita, fuerza performativamente la emergencia autorreferencial de una voz que busca, reclama y se desgarrá buscando información precisa sobre el secuestro, tortura y desaparición de sus padres.

Por consiguiente, así como desde el punto de vista formal, *Los rubios* es la narración de la conversión de la memoria en un multigénero, desde el punto de vista narratológico es la narración de la construcción de ‘Albertina Carri’ como personaje cuya unidad no es una identidad sino una diferencia. En consecuencia, cabe afirmar que el lenguaje de la puesta en abismo de los personajes *complementa* el lenguaje multigenérico de la narración. Así enfocada, la autorreferencia ideológica es mucho más accesible y menos belicosa de lo que sus detractores han visto. ‘Albertina Carri’, lejos de cualquier posmodernismo, respeta las instituciones que se han construido en este duro proceso colectivo como dice el film: ‘Ellos necesitan esa película’. Pero ese reconocimiento, no conduce a *Los rubios* a la conclusión de que con ellas basta. *Los rubios* convierte, y exagera, la diferencia entre las voces en el eje de la polémica que la película pone en imágenes.

<sup>12</sup> No detectamos articulaciones explícitas entre las tramas (B) y (C). El problema queda abierto para el análisis de las remisiones implícitas.

## El barrio: del bandolerismo social a la desaparición

La crítica no ha atendido debidamente el elemento sociológico del film. Al respecto, debemos señalar que, al exhumar información relevante para relacionar territorio y desaparición, *Los rubios* puso en juego una mirada sociológica, mirada que no se permitió renunciar a la vigilancia epistemológica. El objeto de esa mirada es el ‘barrio’, territorio de militancia y de detención y desaparición de los padres de Albertina Carri. El film entra en un bucle narrativo desgarrador al desarrollar su sociología del barrio, pues asume las premisas teóricas y metodológicas de *Isidro Velázquez*, una de las investigaciones, quizás la más destacada, del desaparecido padre de la directora. Este libro analizaba la figura de un bandolero social del Chaco argentino, Isidro Velázquez, perseguido por la policía de la región del noroeste entre 1962 y 1967, y al que matan finalmente en una emboscada.

La principal marca de intertextualidad entre *Los rubios* e *Isidro Velázquez* es una de las primeras escenas del film que consiste en la lectura de un pasaje de Juan Díaz del Moral, que oficia de epígrafe del libro *Isidro Velázquez*.<sup>13</sup> Pero es necesario ir más allá de la intertextualidad porque el film llega a conclusiones que permiten inferir que *Los rubios* es una *reescritura* de aquella investigación. Para observar esta relación es necesario volver a una de las tesis principales del estudio de Roberto Carri sobre Isidro Velázquez. Se trata de la respuesta que Roberto Carri encontró al interrogante ¿cómo sobrevivió y escapó durante tanto tiempo al poder de policía del Estado?: ‘El fenómeno de la supervivencia de Velázquez se debe a que encuentra apoyo en la población, que se identifica con él, debido a su rechazo y enfrentamiento radical con la institución más odiada por el pueblo, la policía’ (Carri, 2001: 71).

*Los rubios* narra la desgarradora indagación sociológica de Albertina Carri. Ésta releva datos precisos, congruentes con las tesis de su padre, que permiten explicar tanto la supervivencia de Velázquez como la desaparición de Roberto Carri a partir de la relación de cada uno de estos fenómenos con la solidaridad comunitaria. Velázquez sobrevivió al poder de policía del Estado porque se identificó con la población rural y porque fue apoyado por ella; Roberto Carri desapareció bajo el poder genocida porque no se produjo la identificación con la población barrial, no fue apoyado ni asimilado por ésta. En este sentido, la sociología de *Los rubios* completa la tesis de *Isidro Velázquez* y afirma que ambos fenómenos, la supervivencia y la desaparición, descansan, con signo invertido, sobre la misma variable de la solidaridad ‘comunal’: la identificación ‘simpática’ de individuo y comunidad. Kohan (2004) destacó el poco éxito de la generación de Roberto Carri en la tarea de trascender la barrera de extranjería con que los barrios recibían a los militantes.<sup>14</sup> Albertina Carri recoge esta tensión y explora narrativamente los recuerdos de aquella intrascendida

<sup>13</sup> Es interesante que el recitado inicial del prólogo de *Isidro Velázquez* muestre que la lectura es realizada en la reedición del libro hecha por Editorial Colihue, en el año 2001. Además de esta marca, hay otras referencias a esta obra: en un plano barrido sobre objetos de los padres desaparecidos, las dos ediciones de *Isidro Velázquez* son los únicos libros que se muestran. Hay otro elemento, quizá aun menor, pero en el propio libro, a saber, que está dedicado ‘A Ana María [Caruso], Andrea y Paula [sus dos hijas mayores]’. La razón de esa ausencia es cronológica: el libro se publicó en 1968 y Albertina Carri nació en 1973.

<sup>14</sup> Aunque no sea indispensable para el presente trabajo, no queremos dejar de señalar que el análisis de Kohan (2004) merece, como mínimo, una importante revisión y matización a la luz de la importante cantidad de casos registrados de cooperación barrial en el alojamiento de perseguidos políticos durante los ‘años de plomo’ en todo el Gran Buenos Aires.

barrera de extranjería, trazada desde el momento en que la vocación militante de sus padres los habían llevado a mudarse a barrios de trabajadores, pero, que desde su arribo, los había hecho merecedores del sobrenombre de ‘rubios’. Más aún, la propuesta de Albertina Carri no se limita a distinguir extranjería y solidaridad; avanza en la paradoja del falso testimonio delator, e indaga los límites de la construcción política barrial de sus padres a partir de identificar los usos de la solidaridad en contra del proyecto político.

Pero hay un paso más en esta reescritura, hay una segunda variable que ambos Carri exploran: la diferenciación entre lo rural y lo urbano. La solidaridad comunitaria tensa o distiende sus lazos sociales en correlación con el principio de diferenciación de medios rural o urbano, tesis clásica de la última filosofía social y de la primera sociología, que Roberto Carri asumió para explicar la diferencia entre la simpatía hacia la figura de Velázquez, activa en el ámbito rural y pasiva en el urbano, y que *Los rubios* incorporó en su lenguaje cinematográfico para diferenciar sociológicamente dos territorios narrativos: el *barrio* y el *campo*. El barrio de Hurlingham, que acogía a Roberto Carri al momento de su detención ilegal y posterior desaparición, es el territorio donde se condensa la narración de la búsqueda de información sobre la desaparición, constituye un territorio narrativo ríspido y desgarrador para las dos tramas (A y B) que lo recorren; y gracias a la mediación de la tesis sociológica clásica, los *alter ego* de Albertina Carri llegan a la conclusión fundamental de que la distendida solidaridad barrial con la militancia de sus padres generó indirectamente condiciones favorables para la desaparición de su padre, aun a través del mecanismo de ofrecer información falsa sobre el paradero. El campo, por su parte, es el cándido territorio narrativo de la infancia de Carri, donde se despliegan las fantasías infantiles y las primeras preguntas sobre sus padres. Allí, y sólo allí, en la escena final de la película, como si fuera indispensable la iluminación solar y la solidaridad comunitaria rural, la narración hace aparecer a una de las familias de ‘Albertina Carri’, aquella conformada por el equipo técnico del film, quienes llevan pelucas rubias sobre sus cabezas, y pasean juntos por el campo, bajo la luz del sol del amanecer.

Se ha señalado como presunto indicador de la falta de una dimensión ideológica de la película, que habría una desvinculación entre el discurso del Padre (Roberto Carri) y el discurso de la Hija (Albertina Carri). El análisis del elemento sociológico del film indica que eso es falso a partir del momento en que ambos discursos reconocen las mismas premisas sociológicas. De esta manera, hay un vínculo de *Los rubios* con el discurso del padre, pero éste no es trágico sino desgarrador. En todo caso, el discurso de la hija tensa su diálogo ideológico con el del padre, explorando críticamente los fracasos del accionar político del padre, empleando como parámetros críticos las investigaciones sociológicas que aquél realizara. La intervención ideológica de *Los rubios* apela al singular uso narrativo de los estudios del propio desaparecido para entender su desaparición. Por lo tanto, en el lenguaje ideológico de *Los rubios* no hay desvinculación alguna entre ambos discursos, sino, simultáneamente, desgarro, consecuencia y disonancia.

En este punto, nuestro análisis de la reescritura es coincidente con otros análisis, que sostienen que esa tensión entre los discursos de padre e hija no conducen a una pose indolente ni a un discurso desvinculado, sino, por una parte, a un cuestionamiento del ‘legado’ como mecanismo privilegiado de construcción de memoria y que en ese respetuoso ‘poner en cuestión’ la hija se *aleja* ideológicamente del padre (Amado,

2004) y, por otra parte, a un trabajo de ‘duelo’, donde el contrapunto político no sólo es declarado insoslayable sino que es replanteado a la luz de problemas y pretensiones políticas del *presente* (Aguilar, 2006). Podemos agregar que ‘Albertina Carri’, amén del cuestionamiento del legado y del trabajo de duelo, se niega a intervenir en el debate político *generacional* de sus padres. Esta negación puede llevar a la confusión de que *Los rubios* es ideológica y políticamente indolente; sin embargo, a la luz de todo lo revisado hasta aquí, cabe decir que esa no intervención constituye la *premisa* a partir de la cual el film construye su propia perspectiva ideológica, y desde ella proclama, de cara a las tareas que el futuro nos demandará, que es necesario *reescribir* ideológicamente el debate para transformarlo de generacional en *intergeneracional*. Como señala Aguilar (2006), la película de Carri nos deja entrever que ese es un precio que vale la pena pagar para construir una comunidad *presente* de memoria. En consonancia con ello, entendemos que el lenguaje propuesto por Carri apuesta a reemplazar la cada vez más acotada agenda de una memoria colectiva basada *exclusivamente* en el ‘legado’ (que sólo implica un proceso unidireccional donde la nueva generación hace lo que sea necesario hacer para llegar a ser como la generación predecesora; donde el *presente* aspira a ser como el *pasado*) por la tarea de construir una *comunidad* que respete el *presente* de *ambas* generaciones involucradas; para que, por ende, *ambas* generaciones asuman la tarea de construir memoria y *ambas* asuman las profundas incomodidades y exigencias que genera la desgarradora revisión de lo actuado y *de lo actuante*.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos analizado tres elementos (formal, narratológico y sociológico) de *Los rubios*, y hemos demostrado que la dimensión disonante y el trabajo con materiales ideológicos se interpenetran en el lenguaje cinematográfico que propone el film. La comparación de este lenguaje con otras producciones similares y coetáneas permite apreciar su carácter innovador, ríspido, performativo y autorreferencial.

En el análisis del elemento formal hemos identificado el estatuto de material narrativo que tienen los géneros cinematográficos para el film. Gracias a ello estudiamos la pertinencia del concepto de memoria como multigénero y evaluamos su incidencia en la interpelación del vínculo entre género cinematográfico y construcción colectiva de instituciones de la memoria. En el análisis del elemento narratológico identificamos el principio autorreferencial y performativo que rige la construcción de su personaje protagonista, ‘Albertina’, y llegamos a la conclusión de que el lenguaje multigenérico de la memoria es solidario con la construcción autorreferencial de personajes. Finalmente, en el análisis del elemento sociológico identificamos la desgarradora intertextualidad que el film establece con una de las investigaciones sociológicas del padre detenido-desaparecido de la directora. Concluimos que hay una vinculación sociológica entre ambos discursos, y que en las escenas emocionalmente más comprometidas del film se observa un ejercicio de *reescritura* sociológica de aquella investigación.

Otro importante resultado alcanzado es la identificación de un esfuerzo innovador del film para trabajar con las premisas de la ficción. Éste las incorpora, pero tuerce el sentido ‘ficcional’ de manera tal que, en lugar de simplificar su lógica narrativa y

conducirla hacia los lugares más comunes acerca de la ficcionalidad de la ficción, los convierte en premisas de giros innovadores: se altera el sentido del montaje y de su relación con la memoria, y los personajes ficcionales construyen performativamente una voz donde no parecía posible.

En conclusión, afirmamos que en el lenguaje cinematográfico de *Los rubios* se interpenetran elementos formales y materiales ideológicos, y que ese lenguaje constituye una intervención en el campo de las prácticas memorialísticas, a la vez disonante y respetuosa, innovadora y comprometida con el proceso social de construcción de una memoria sobre el secuestro, tortura y desaparición física de personas en Argentina durante su última dictadura militar.

## Bibliografía

- Aguilar, G. 2006. *Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía*. En: *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 175-88.
- Amado, A. 2004. Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En: A. Amado y N. Domínguez. *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, pp. 43-82.
- Amado, A. 2005. Escenas de post-memoria. *Pensamiento de los confines*, 16: 113-23.
- Amado, A. 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Aon, L. 2009. El cine de los hijos de desaparecidos: un estado de la cuestión. Ponencia presentada en 'XIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación'. San Luis, Argentina [online] [consultada el 10 de octubre de 2010]. Disponible en: <<http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2009a0aon.pdf>>
- Biglieri, A. 1988. *Hacia una poética del relato didáctico*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Blümlinger, C. 2007. Leer entre las imágenes. En: A. Weinrichter, ed. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 40-63.
- Bruzzi, S. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Carri, A. 2003. Esa Rubia Debilidad. *Diario Página 12*, 19 de octubre, Suplemento Radar.
- Carri, A. 2007a. La memoria es un multigénero. Reportaje realizado por Paula Carri [online] [consultada el 17 de junio de 2009]. Disponible en: <<http://arjentina.blogspot.com/2007/04/albertina-carri-la-memoria-es-un.html>>
- Carri, A. 2007b. *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones del BAFICI.
- Carri, R. 2001. *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- Dällenbach, L. 1977. *Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme*. París: Seuil.
- Hernaiz, S. 2006. Nota sobre Los Rubios. Rupturas, límites y continuidades. *El interpretador* [online] 24 [consultada el 17 de junio 2009]. Disponible en: <<http://www.elinterpretador.net/24SebastianHernaiz-Notas SobreLosRubios.html>>
- Kohan, M. 2004. La aparición celebrada. *Punto de Vista*, 78: 24-30.
- Luhmann, N. 1984. *Soziale Systeme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N. 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Marzal Felici, J. 2008. Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo. *Hispanic Research Journal*, 9(2): 165-80.
- Metz, C. 1970. La gran sintagmática del film narrativo. En: R. Barthes, ed. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, pp. 147-53.
- Noriega, G. 2009. *Estudio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires: Editorial Pic Nic.
- Nouzeilles, G. 2005. Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's Los Rubios. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14(3): 263-78.
- Page, J. 2005. Memory and Mediation in *Los rubios*: A Contemporary Perspective on the Argentine Dictatorship. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 3(1): 29-40.
- Quílez Esteve, L. 2007. Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. En: V. Rangil, ed. *El cine argentino hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, pp. 71-85.
- Vallejos, J. I. 2006. Los Rubios: Intelectuales, crítica histórica y tragedia. *El interpretador* [online] 24 [consultada el 17 de junio 2009]. Disponible en: <<http://elinterpretador.net/24JuanIgnacioVallejos-LosRubiosIntelectuales CriticaHistoricayTragedia.html>>.

## Filmografía

- 76 89 03. 2000. Dirigido por Cristian Bernard y Flavio Nardini [DVD]. Buenos Aires: Flehner Films / La Producción / Film Suez.
- Cordero de Dios*. 2008. Dirigido por Lucía Cedrón [DVD]. Buenos Aires: Les Films d'Ici / Goa Films / Lita Stantic Producciones.
- El tiempo y la sangre*. 2004. Dirigido por Alejandra Almirón [DVD]. Buenos Aires: Cine Ojo.
- Encontrando a Victor*. 2004. Dirigido por Natalia Bruschstein [DVD]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Garage Olimpo*. 1999. Dirigido por Marco Bechis [DVD]. Buenos Aires: Classic / Nisarga / Paradis Films.
- (h)historias cotidianas*. 2001. Dirigido por Martín Habbegger [DVD]. Buenos Aires: La Mano Producciones Audiovisuales.
- Los rubios*. 2003. Dirigido por Albertina Carri [DVD]. Buenos Aires: Barry Ellsworth.
- M*. 2007. Dirigido por Nicolás Prividera [DVD]. Buenos Aires: 791 Cine.
- Nietos (Identidad y memoria)*. 2004. Dirigido por Benjamín Ávila [DVD]. Buenos Aires: Sudamérica Cine.
- Papá Iván*. 2000. Dirigido por María Inés Roqué [DVD]. Buenos Aires: Centro de Capacitación Cinematográfica / Conaculta FONCA.

This paper analyses the ideological dimension of the controversial film *Los rubios*, directed by and co-starring the Argentinian film-maker Albertina Carri. The movie was one of the first directed by the children of political disappeared parents, whose theme is the disappearance of people during the last military dictatorship that the Argentine Republic suffered. Our hypothesis indicates that both the polemical and the contributory dimension of the film attain an ideological unity, and that that unity resides in the filmic language of *Los rubios*. To discuss this we analyse three factors: a formal factor (the narrative use and status of filmic genres), a narratological factor (the construction of the main character 'Albertina Carri'), and a sociological factor (the relationship between territory, community, and the genocidal disappearance of political activists). Our conclusion is that there is an interpenetration between the formal and the ideological aspects of the film, which is observed in the multi-generic narrative language, in the self-referential construction of the main character, and in the filmic re-writing of the political activity of the director's parents.

KEYWORDS collective memory, self-reference, ideology, *Los rubios*, the disappeared

## Notas sobre el autor

Sergio Pignuoli Ocampo es Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciado en Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario doctoral del CONICET y docente de la cátedra 'Niklas Luhmann y la sociología de la modernidad' (UBA-FCS). Desarrolla investigación en teoría sociológica, teoría de sistemas sociales y comunicación; recientemente, ha publicado artículos sobre las teorías de Niklas Luhmann.

Diríjase la correspondencia a: Sergio Pignuoli Ocampo, Centro Cultural de la Cooperación (CCC), Av. Corrientes 1543 (C1042AAB), C.A.B.A., Argentina. Email: spignuoli@conicet.gov.ar