



Los rubios (2003)

Sinopsis

Los rubios es un recorrido por diversos estados de la memoria a partir de la ausencia de los padres de la protagonista. Fragmentos, fantasías, relatos y fotos dan forma a una realidad que pertenece al pasado y se proyecta en el presente. Un equipo de filmación a la deriva, una actriz y unos Playmobil felices construyen el universo fracturado en que la protagonista intenta romper con el canon de la memoria que se viene trabajando, remarcando el carácter ficcional de la misma.

Ficha Técnica

Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jéscica Suárez, Marcelo Zanelli. Equipo técnico: Producción ejecutiva: Pablo Wisznia. Fotografía: Catalina Fernández. Cámara: Carmen Torres y Albertina Carri. Música: Gonzalo Córdoba. Montaje: Alejandra Almirón. Sonido: Jéscica Suárez. Jefa de producción: Paola Pelzmajer. Asistentes de dirección: Marcelo Zanelli y Santiago Giralt. Producción: Albertina Carri y Barry Ellsworth. Música: Ryuchi Sakamoto y Charly García. Títulos: Nicolás Kasakoff. Tape to film: Emiliano López. Festivales: exhibida en el 5° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, abril de 2003. Sección Oficial Competitiva Largometrajes. Estreno en Buenos Aires: 23 de octubre de 2003.

Palabras Clave:

Memoria – modos de representación – detenidos desaparecidos – Terrorismo de Estado – represión – ausencias – militancia – CCD (Centro Clandestino de Detención) – “Hijos”.



Los Carri



Ana María¹ y Roberto² se conocieron en 1961, compartían ideales políticos, ambos eran peronistas. En los '70 se unieron a la organización Montoneros. Tuvieron tres hijas, Andrea, Paula y Albertina. Ana María fue secuestrada en una estación de tren el 24 de febrero de 1977, el mismo día que su marido, quien se encontraba en la casa donde vivían con sus hijas. Estuvieron secuestrados en un centro clandestino llamado "El Sheraton" en Quintana y Tapalqué, la Matanza. Actualmente funciona allí una comisaría.

Ana María Caruso de Carri y su esposo, Roberto Eugenio Carri (Legajo N° 1761 y 1771) fueron detenidos en su domicilio en Hurlingham (Pcia. de Buenos Aires). Sus tres hijas fueron retiradas por familiares de la Comisaría de Villa Tesei (Pcia. de Buenos Aires). Esto ocurrió el 24 de febrero de 1977 y a los diez días Ana María llamó por primera vez a casa de sus padres. Hubo otras llamadas y, en una ocasión los dos pudieron entrevistarse con sus hijas en la plaza de San Justo (Pcia. de Buenos Aires). A partir del mes de julio del mismo año se establece un intercambio de correspondencia entre los secuestrados y la familia. Tanto en ocasión de la entrevista como para el acercamiento de las cartas, quien actuó como intermediario fue un hombre que era llamado «Negro» o «Raúl». Todo el contacto terminó en diciembre de 1977.

Su hija Albertina nació en Buenos Aires en 1973, en el momento del secuestro de sus padres tenía 4 años. Es egresada de la Universidad del Cine y directora de cortos y películas sobre diversos temas. En 2003 dirigió la película **Los Rubios**, sobre sus padres. El título es tomado del apodo que los vecinos del barrio donde militaban y fueron secuestrados los Carri le pusieron, sugiriendo quizás la extrañeza de los desaparecidos, identificados como de una clase social diferente, misteriosos y por eso, vagamente enemigos.

¹ Ana María Caruso, profesora de Letras y Latín, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

² Roberto Carri, escritor, docente, sociólogo y periodista. Publicó "Sindicatos y poder en la Argentina"; "Isidro Velázquez: formas pre-revolucionarias de la violencia"; "Argentina: Estado y liberación nacional" y "Las luchas del peronismo contra la dependencia".



La película

Los rubios es una película que tiene a la enunciación como problema constitutivo: se narra la puesta en escena del filme mismo. Además, se propone renovar la tradición de la relación entre el cine y el recuerdo de los años '70. Una relación que se caracterizaba por la evocación, en la que se tomaba como eje a la memoria como arma contra el olvido. Ana María Caruso y Roberto Carri fueron secuestrados y asesinados. Construir un recuerdo fiel, objetivo, es imposible, afirma Carri. Es por esto que su búsqueda, su apelación al pasado, no puede dejar de tener en cuenta un presente dominado por una ausencia.³

Esta película, que en algún momento se imaginó con el título **“Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia”**, une el documental al realismo. Por primera vez, una “hija” elige hacer una investigación en el formato “memoria” mientras investiga al mismo tiempo los modos de representación, dejando de lado 40 horas de testimonios que ya se habían grabado, además de representar el secuestro de sus padres con muñequitos de Playmobil y presenta como mentores de su obra, no *La batalla de Argelia* (de Gillo Pontecorvo, 1965) o *La hora de los hornos* (de Fernando Solanas, Cine Liberación, 1968) –como en otros films que narran la misma temática- sino las películas de Chris Marker⁴ y Jean-Luc Godard⁵, en las que se enfrenta la representación misma.

Gustavo Noriega, director de la revista y la escuela de crítica de cine *El Amante*, explica en uno de sus artículos acerca de la película que Carri “pretende elevar su voz” de manera que su dolor no se pierda en una multitud de casos o experiencias, reclamando el derecho a la individualidad, no pretende narrar la Historia sino *su historia*⁶.

Para la directora de este film, la representación de la desaparición tiene que ser el vacío pues sus padres son irrecuperables. Por eso no los muestra en fotos, por eso no reclama ni hace monumentos. Además, asume el *yo* protagónico de su película por medio

³ Equipo multimedia de apoyo a la formación inicial y continua de docentes. *Pasado argentino reciente*. Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente, Ministerio de Educación de la Nación. S/F.

⁴ *Chris Marker* (Francia - 1921) es un escritor, fotógrafo y director de cine francés, a quien se atribuye la invención del ensayo fílmico.

⁵ *Jean-Luc Godard* (París - 1930) es un director de cine franco-suizo. Cultiva un cine vanguardista y experimental respecto al montaje considerado clásico que se ha caracterizado por su irreverencia y rebeldía. Es uno de los miembros más influyentes de la *nouvelle vague*.

⁶ www.elamante.com



de la presencia/protagonismo de la directora en la película y la inclusión de una actriz, Analía Couceyro, que interpreta a Albertina Carri. Son sus padres los que están desaparecidos, es su identidad la que ha tenido que construirse en *ausencia*, son sus recuerdos los que se confunden y ficcionalizan con los que los otros tienen de ellos; pero en el final *Los Rubios* torna su descaro hacia la sociedad toda y su responsabilidad presentada en esos vecinos indiferentes o cómplices; es ante todos y no sólo esos vecinos que los recuerdan como rubios, a ella, a sus hermanas y sus padres que se pone una peluca rubia y sale a caminar por el campo.

Modos de representación

“No hay modo de desprenderse de los recuerdos, sólo los puedo reinventar, redefinir, releer. Pero ahí estarán, confirmando la ausencia para siempre”, de este modo Albertina Carri sintetiza la relevancia de la memoria y los recuerdos de la propia historia.

Representación y pasado reciente e identidad se ponen en diálogo en el cine de *hijos de desaparecidos*.⁷ Como expresa Aon Luciana en su trabajo, “las memorias se construyen, transforman, disputan y recrean en su interacción con otros discursos; y entonces la memoria colectiva es producto de una interacción social permanente que elige del pasado lo que es relevante, significativo y posible en relación con los intereses y la identidad de un grupo. La producción de sentido es histórica y social, la memoria se constituye tanto desde sus condiciones de producción como en su circulación”.⁸

“Los *hijos de desaparecidos* comparten su tragedia personal, enmarcada en la historia nacional, social y colectiva del terrorismo de Estado durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). En ese contexto privado también está implicado el dominio público: las desapariciones de sus padres les pasaron a ellos, personalmente, como familiares, como víctimas; pero a su vez es un hecho que pasa a todos los argentinos. Por eso sus películas funcionan como vectores que posibilitan lo que

⁷ Algunos ejemplos de producciones de *hijos de desaparecidos* que permiten reflexionar en torno a los modos de construcción de la memoria en este tipo de films son: “(h) Historias Cotidianas” (2000) de Andrés Habegger; “Papá Iván” (2002) de María Inés Roqué; “Encontrando a Víctor” (2004) de Natalia Bruschtein; “M” (2007) de Nicolás Prividera entre otros.

⁸ Aon, Luciana: “El cine de los hijos de desaparecidos: *Los Rubios y M*”. Primer Encuentro sobre Juventud, Comunicación e Industrias Culturales, Bs. As. 2009.



Tzvetan Todorov define como memoria ejemplar, es decir, permiten el traspaso de la experiencia única y privada hacia la esfera pública”.⁹

“Los *hijos* son jóvenes y eso provee otro marco desde donde mirar sus películas. Se podría decir que hacer cine es su forma de tomar la palabra y hablar por sí mismos, como hijos y como artistas. Y esto está vinculado a un debate siempre abierto sobre quiénes deben testimoniar y poner en escena discursos sobre el pasado reciente: ¿quienes lo vivieron? ¿Las víctimas? ¿Los jóvenes? ¿Los intelectuales? ¿Los artistas?”¹⁰

Los rubios, cartografía de una película, es una publicación en la que se narra la planificación y construcción del film *Los Rubios*. En ella se incluyen las decisiones de descartar partes del film, el guión original, así como otros textos personales que conocieron estado semipúblico cuando se buscaba financiación en organismos oficiales y privados. Incluye además fragmentos de las cartas que Ana María Caruso y Roberto Carri enviaban desde su cautiverio a sus hijas Andrea, Paula y Albertina. El libro está pensado de acuerdo a las partes de una película: Preproducción, Producción, Rodaje, Posproducción y Lanzamiento. Se propone como un texto autónomo en el que se incluye, además, el legado estético de su madre a través de las cartas que escribió desde su cautiverio.

Contexto Histórico

El Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 inaugura el último gobierno de facto de la Argentina, autodenominando a éste “Proceso de Reorganización Nacional”. Este régimen se distingue de gobiernos de facto anteriores porque instrumentó el Terrorismo de Estado, es decir, que de modo sistemático y masivo implementó la eliminación de las garantías ciudadanas y difundió la práctica de secuestros, torturas, detenciones clandestinas y desapariciones de miles de personas. Adoptó esta estrategia de represión y aniquilación física y destruyó toda prueba que pudiera responsabilizarlo. Pese a que la Junta Militar estableció la pena de muerte, nunca la aplicó. Todas las ejecuciones fueron ilegales.

¿Por qué el gobierno recurrió a la represión ilegal clandestina en vez de aplicar la pena de muerte y los instrumentos de la represión legal? El método clandestino presentaba varias ventajas, desde el punto de vista del gobierno. En primer lugar, forzaba a la población a la inacción por el terror y generaba confusión en las organizaciones guerrilleras y de

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.



izquierda directamente afectadas, dificultando la capacidad de emprender acciones defensivas. La confidencialidad y el secreto del accionar de las Fuerzas Armadas daban ventajas sobre el enemigo. Además, a diferencia de la pena de muerte, no requería pruebas ni elementos jurídicos.

Por otra parte, se habilitaba la tortura a los detenidos sin límites, quienes “desaparecían” o, en el mejor de los casos, luego de ser liberados no podían denunciar los vejámenes, pues el Poder Judicial estaba sometido a la Junta Militar. Además, el método de represión ilegal desalentaba la solidaridad y el reclamo de parte de los familiares y amigos, porque ocultaba a los responsables, evitaba toda posible comunicación con los detenidos y generaba el temor a provocar represalias sobre ellos. Simultáneamente, les facilitaba la obtención de colaboración, dado que los civiles que los apoyaban no corrían el riesgo de ser denunciados.

Este método requería la coordinación de las distintas fuerzas represivas y la secuencia de desaparición implicaba cuatro momentos: secuestro, tortura, detención y desaparición. Para iniciar los secuestros, cuando una de las Fuerzas “operaba” solicitaba “zona liberada” para evitar interferencias. Así, los pedidos de auxilio y las denuncias de los familiares o vecinos de los secuestrados no tenían respuesta en las comisarías del lugar y la policía abandonaba el vecindario para evitar confusiones y enfrentamientos con las fuerzas paraestatales. El “grupo de tareas” irrumpía por la fuerza —por lo general durante la noche— en el domicilio o en el lugar de trabajo de los ciudadanos identificados por los grupos de inteligencia (SIDE, etc.) como “izquierdistas”, “guerrilleros” o “activistas sindicales”. Los “grupos de tareas” estaban integrados en general, por individuos que podían ser parte de servicios de seguridad, fuertemente armados pero vestidos de civil y sin identificación.

Los secuestros incluían el robo de las pertenencias de las víctimas. Sus casas eran saqueadas y con frecuencia sus automóviles e inmuebles eran apropiados por los militares. Así, la venta de las propiedades y los objetos de valor saqueados proporcionaban un estímulo económico a los integrantes de los grupos de tareas y servía para financiar los «operativos».

Por otro lado, también los *hijos* de los detenidos fueron considerados como botín de guerra. Algunos fueron secuestrados junto a sus padres y otros nacieron en cautiverio,



siendo entregados a familias adoptivas que en la mayoría de los casos ocultaba su verdadera identidad.

El secuestrado era encapuchado y trasladado —vendado y amordazado— al centro clandestino de detención llamado también «chupadero». En general era una dependencia militar, comisaría o un edificio preparado para tal efecto, donde se lo sometía a torturas para extraerle toda la información posible que les permitiera a los militares realizar futuras detenciones. La tortura tenía otro propósito, quebrar la resistencia y la dignidad de la víctima. La «picana», el “submarino” —mantener sumergida la cabeza en un recipiente con agua— y las violaciones sexuales eran las formas más comunes de tortura. Esta se combinaba con la tortura psicológica: asistir al suplicio de amigos o familiares, sufrir simulacros de fusilamientos o experimentar el aislamiento total.

Uno de los centros de detención clandestinos más conocidos funcionaba en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA); aunque también había otros, como Campo de Mayo, el Olimpo, el Vesubio y el Pozo de Banfield. La compleja máquina represora llegó a disponer de trescientos cuarenta centros clandestinos (algunos de ellos habían empezado a operar antes del golpe militar). Cubrían todo el territorio nacional, pero su actividad más intensa se registró en las grandes ciudades como en Capital Federal, Gran Buenos Aires, Rosario y Córdoba.

Muchos detenidos morían en la tortura, mientras que otros permanecían en los campos por varios meses, prestando algún servicio o bien como rehenes potencialmente aprovechables. Algunos de los secuestrados considerados “mínimamente peligrosos” o los que fueron reclamados por organismos internacionales, gobiernos extranjeros o personas influyentes fueron liberados luego de permanecer por un tiempo desaparecidos. No obstante, la regla general consistía en que el secuestrado era “trasladado”, lo que en la jerga significaba su asesinato y la desaparición del cuerpo. En algunos casos arrojándolo vivo desde un avión al océano o a ríos, en otros quemándolo o enterrándolo sin identificación — como NN— en fosas comunes que eran cavadas por las propias víctimas antes de ser fusiladas o en terrenos privados. Aunque algunos cadáveres aparecían en las calles, como muertos en enfrentamientos o intentos de fuga, la mayoría de los cadáveres “desaparecían”. De este modo, se consumó la “desaparición” de miles de detenidos, borrándose las huellas que pudieran responsabilizar a las Fuerzas Armadas. Legalmente nunca dejaron de existir por eso se los denominó “desaparecidos”.



Sugerencia de actividades

1. Sobre el pasado y la mirada generacional

- La película incluye un pasaje en el cual se lee la respuesta del Comité de Pre clasificación del INCAA al pedido de subsidio del film:

-¿Cuál es la decisión del INCAA? ¿En qué consiste la justificación de la decisión? ¿Cómo le aconsejan/sugieren retratar/recordar/representar a sus padres? ¿Por qué?

-¿Cuál es la reacción de la directora Albertina Carri y de su equipo de filmación? ¿Cuáles son sus argumentos?

-A. Carri declaró en una entrevista *“como generación, esta no es la película que ellos necesitan”*: ¿Por qué afirma esto? ¿Qué película “esperaba”/“necesitaba” -según Carri- la generación de los padres de la directora? ¿Qué características se supone que debía tener ese film?

(NOTA: un ejemplo del cine y de la forma de trabajar la memoria que critica Carri es “Cazadores de utopías” -1995, de David Blaustein con guión de Ernesto Jauretche-).

2. Sobre la representación:

-¿Qué lugar ocupan en el film los testimonios de los compañeros de militancia? ¿Por qué? Comparen el lugar de los testimonios en “Los Rubios” y en el documental “Cazadores de utopías” de David Blaustein.

Lean las siguientes declaraciones de la directora Albertina Carri y luego respondan:

-¿Cuál es el lugar de la ficción en el film? ¿Por qué la directora decidió incluir a una actriz que hace de ella? ¿Por qué creen que recurrió a los Playmobil para narrar/representar el secuestro de sus padres?

-¿Por qué decidiste que por momentos te interpretara una actriz?

-Pasé por mil instancias. En algún momento pensé en ficcionalizar todo, pero no podía llamar a actores para que hagan de mi madre y de mi padre. Entonces decidí ficcionalizar mi presente. Me pareció importante que el espectador se quede con esa sensación de que es imposible reconstruir la memoria. Y que el recuerdo es más un estado de ánimo que otra cosa.



-El desdoblamiento también genera distancia emocional del espectador para con el hecho en sí...

*-Sí, es que me parecía demasiado fuerte plantarme frente a la cámara y decir: "Cuando yo tenía 3 años a mi mamá y a mi papá los mataron". Porque si el espectador se pone a llorar no hay reflexión posible. La historia de por sí es dramática y traumática, y yo convivo con ella. Por eso también quise quitarle solemnidad al tema porque, si bien convivo con esa historia, mi cotidianidad no está siempre marcada por ella. Soy un ser humano normal, con altos y bajos. (...). (Entrevista en el **diario La Nación**, 23.04.03)*

3. Sobre la memoria:

-“Cuando tengo que definirla digo que es una película sobre la ficción de la memoria y no sobre mi vida o mis padres” (A. Carri en “Esa rubia debilidad”, Radar, 19-10-03). Debatan en grupo:

-¿Qué significa que la memoria puede ser ficcionalizada?

¿Qué pasajes/escenas de la película son más representativos de esa ficcionalización?

¿Están de acuerdo con la definición de la directora sobre su película? ¿Por qué?

Para comparar:

¿Qué semejanzas y diferencias existen entre las producciones, los usos de la memoria, las formas de representación, la vinculación con la militancia de sus padres etc. en los films dirigidos – realizados por los hijos-as de desaparecidos?

Algunos ejemplos posibles para el análisis comparativo con Los Rubios son: “(h) Historias Cotidianas” (2000) de Andrés Habegger; “Papá Iván” (2002) de María Inés Roqué; “Encontrando a Víctor” (2004) de Natalia Bruschtein; “M” (2007) de Nicolás Prividera.

4. *-Averigüen qué es y quiénes se reúnen en la Agrupación H.I.J.O.S. ¿Desde cuándo funciona la misma? Busquen información acerca de los objetivos que persiguen y las actividades que realizan para mantener viva la memoria del pasado reciente de los argentinos. Para ampliar la información sugerimos que observen los documentales *H.I.J.O.S. El alma en dos*. (2002) de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes; *Che vo cachai* (2002) de Laura Bondarevsky;*



-Albertina Carri es hija de desaparecidos, pero no participa ni milita en la Agrupación H.I.J.O.S. ¿Qué semejanzas y diferencias existen entre la mirada de la directora de Los Rubios y la visión y los objetivos de la agrupación H.I.J.O.S? Ejemplifiquen.

Como disparador pueden considerar la siguiente reflexión de Carri:

“Cuando aparecen los HIJOS no me interesan nada. No es esto exactamente lo que quiero decir. Pero no sé qué palabra utilizar. No me interesaba la mirada reivindicativa y me daba impresión el nombre. Yo no quiero ser hija toda la vida. Quiero ser otras cosas y en el medio también soy hija”. Carri en “Esa rubia debilidad”, Radar, 19-10-03).

5. La presentación de esta película fue registrada por medios gráficos generando interesantes debates y reflexiones en distintos medios.

Proponemos seleccionar algunas críticas/artículos/ entrevistas (de los mencionados en el listado inferior) y armar una actividad de *análisis comparativo* en torno a las diferentes miradas/ visiones sobre algunos de los temas/ejes que la película Los Rubios permite pensar.

-¿Cómo se analiza -por ejemplo- la relación/tensión entre ficción y documental; la construcción de la identidad de un hijo-a en ausencia de sus padres desaparecidos; la ficcionalización de la memoria, las formas de representación; la militancia política; el terrorismo de Estado, la mirada generacional, la elección del título de la película, el lugar de los testimonios, la (im)posibilidad de reconstrucción de la memoria, etc.?

-Deténganse en los títulos de algunas de los artículos propuestos y comparen: ¿qué eje/s aparece como central en el análisis del film?

-Lean y analicen, por ejemplo, las siguientes reflexiones sobre Los Rubios:

“Albertina busca (...) finalmente, más que rearmar la historia de sus padres (...) construir la propia”. (Diego Lerer: *La fábula de la reconstrucción*, Clarín, 23.10.03).

-“A la pericia para adoptar apariencias le debe *Los Rubios* buena parte de su eficacia: *parece* una búsqueda original de la identidad, *parece* un ejercicio original de la memoria; *parece* una evocación original de la historia de los padres, *parece* un testimonio original de una hija de desaparecidos, *parece* un documental original de lo que pasó en los años setenta (...). (Martín Kohan, *La apariencia celebrada*, Revista Punto de Vista Nº 78 Abril de 2004.



Haciendo centro en el vacío – Revista El Amante
Ficciones de la Memoria – Revista El Amante
Documento de Identidad – Diario Clarín
La fábula de la reconstrucción – Diario Clarín
La apariencia celebrada – Revista Punto de vista
La influencia de la ausencia – TNT
Esa rubia debilidad – Suplemento Radar (Página 12)
Basado en hechos reales – Suplemento Radar (Página 12)
Reconstruction – Cahiers du Cinéma
A Los Rubios le falta emoción – Diario Ámbito financiero
La identidad tiene peluca – Sin Aliento
La ausencia es un agujero negro – Diario La Nación
Tras la identidad perdida – Diario La prensa
Vacíos insalvables y buen humor – Suplemento Sí (Clarín)
Reinventar el dolor – Zona Freak
Formas de decir yo – Revista Contracampo
Resistiré – Revista El Amante
Memotest – Revista Inrockuptibles

6. La correspondencia:

Las cartas que mantienen Roberto y Ana María con sus hijas reflejan el interés de continuar los lazos familiares a pesar de las difíciles circunstancias que atravesaban.

- ¿Cuáles son las preocupaciones de los padres?
- A través de sus palabras ¿cuáles son los deseos para sus hijas que conservan?
- ¿Qué dificultades habrán atravesado para poder hacer llegar esas cartas?
- ¿Qué hechos relatan las hijas a sus padres?
- Roberto escribe a su madre, ¿cómo anuncia su situación y la resolución de la misma?
- ¿Cuál será el rol de quien envía las cartas? ¿Bajo qué circunstancias o motivado por qué lo hará?



7. Entre varias referencias que se incluyen en las cartas que Ana María Caruso de Carri escribe a sus hijas se pueden leer las siguientes:

“Ahora está con nosotros "el Viejo" que es el autor de "El Eternauta" y el "Sargento Kirk" ¿Se acuerdan? El pobre viejo se pasa el día escribiendo historietas que hasta ahora nadie tiene intenciones de publicarle”.

- Averigüen de quién se trata, la importancia que tuvo este dibujante en la vida cultural argentina en los años '50 y '60, dónde militaba políticamente y cómo influyó esto en su producción artística.¹¹ Luego elaboren hipótesis acerca de por qué creen que decidieron hacerlo “desaparecer”.

Refiriéndose a una pareja que está detenida con ellos dice:

“Aquí con nosotros, hace unos días, está un pibe que fue cura durante diez años y abandonó porque tuvo problemas con el obispo. Después se casó y tiene una nena de tres años. La mujer también está aquí”.

- De los documentos con que se cuenta (legajos, fotos, cartas) se puede determinar que el ex cura al que se refería Ana María, era Juan Marcelo Soler y de las cartas que ambos hicieron llegar a la familia y a sus hijos surge la evidencia de que estaban en el mismo lugar. En las cartas, a raíz del Bautismo y 1º Comunción de Paula, su mamá comparte su experiencia religiosa:

- ¿Por qué habla de un cambio dentro de la Iglesia? ¿A qué acontecimiento se refiere?
- ¿Cómo era la experiencia religiosa previa? ¿Cómo la proyecta a partir de ese acontecimiento eclesial?

¹¹ *El Eternauta* es una historieta argentina de ciencia ficción creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López, publicada inicialmente en *Hora Cero Semanal* de 1957 a 1959. Oesterheld fue secuestrado el 27 de abril de 1977 y permanece desaparecido al igual que sus cuatro hijas.



8. A partir de los textos que siguen pensar actividades que promuevan en sus alumnos la elaboración de distintos formatos textuales que les permitan ir más allá de los hechos y sus consecuencias (por ejemplo: elaboración de artículos periodísticos, reportajes “imaginarios” a personajes de la época, etc.).

“Una vez terminada la dictadura militar, se volvió una tarea poco fácil pensar sobre lo que había ocurrido durante esos años. Tanto fue así que se instaló en el imaginario colectivo una profunda distancia con el pasado reciente. Así, la vuelta a la democracia se estableció bajo un clima generalizado de desconexión y desligamiento acerca de lo que acababa de suceder. Entre los años 1983 y 1985 se construyó un primer relato sobre lo ocurrido, una memoria colectiva dominante que consideró al desaparecido fundamentalmente como a una víctima más o menos indefensa.”

Cine y pasado reciente argentino –

Equipo multimedia de apoyo en la formación inicial y continua de docentes, Minist. Educ.

“¿La transmisión recibida y ofrecida como herencia supone el eterno retorno? (...) Lo que me resulta apasionante en la aventura propia de la transmisión, es precisamente que somos diferentes de quienes nos precedieron y que nuestros descendientes es probable que sigan un camino sensiblemente diferente del nuestro... Y sin embargo... es allí, en esta serie de diferencias, en donde inscribimos aquello que transmitiremos.

Un paso más me permitirá afirmar algo que es más que paradójico: una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite abandonar (el pasado) para (mejor) reencontrarlo.”

Hassoun, J. (1983) *Los contrabandistas de la memoria*, Ediciones de La Flor: Bs. As.



BIBLIOGRAFÍA

Aon, L. El Cine de los Hijos de Desaparecidos: *Los Rubios y M*, 1º Encuentro sobre Juventud, Comunicación e Industrias Culturales, Bs. As.

Aon, L., Vampa, M. S. (2008), Comunicación / Arte / Memoria: aportes para la memoria colectiva, Tesis de Grado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Carri, A. (2007), Los Rubios. Cartografía de una película, Ediciones del BAFICI, Bs. As.

Kohan, M. (abril 2004), La apariencia celebrada, en revista Punto de Vista, n°78.

Noriega, G. (2009), Estudio crítico sobre Los Rubios, Editorial Pic Nic, Bs. As.

Todorov, T. (2000), Los usos de la Memoria, Paidós, España.

Moreno, M. El libro de ésta, Página 12, 23 /03/ 2007.

Hassoun, J. (1983) Los contrabandistas de la memoria, Ediciones de La Flor: Bs. As.