HAL
open science

# Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar dispositivos híbridos de Albertina Carri

Michèle Soriano

## To cite this version:

Michèle Soriano. Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar dispositivos híbridos de Albertina Carri. Laurence H. Mullaly, Michèle Soriano. De cierta manera. Cine y género en América latina, L'Harmattan, 2014, 978-2-343-03067-8. hal-01830644

**HAL Id: hal-01830644**

**https://univ-tlse2.hal.science/hal-01830644v1**

Submitted on 5 Jul 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar dispositivos hibridos de Albertina Carri

**MICHÈLE SORIANO**

(Université Toulouse 2)

*...le cinéma graphique peut être considéré comme un modèle générique du cinéma, non seulement comme origine, mais en tant qu'incarnation de la synthèse du mouvement selon diverses substances picturales, nécessitant l'inscription matérielle de séries d'images.* Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique*, 2009, 42.

*"¿Porqué no dibujás cositas lindas?". Es algo que a mí me dicen todo el tiempo: "Bueno Albertina, para cuándo una comedia…", o sea: "¡Hacé un sol, dibujá un sol, basta de dibujar porquerías..!" […] Lo cierto es que, de un modo u otro, el cine siempre es una empresa de mucho riesgo.* (Carri citada por Iribarren 2008).

De alguna manera, el cine gráfico y de animación funcionan como un emblema del cine: en tanto práctica plástica, retrotraen nuestras miradas hacia los orígenes de un lenguaje nuevo, hecho de luz, ritmos y movimientos[1]; desplazan, descomponen las imágenes, exploran y exponen sus múltiples artificios. Modelos genéricos del cine, el cine gráfico y el *stop motion* son a la vez –como lo muestra la historia que reconstruye Willoughby– el primer instrumento de la vanguardia cinematográfica[2]. La animación es la paradójica cifra del arte cinematográfico porque exhibe el truco, la ilusión, la fábula plástica, y contrapone sus metamorfosis metafóricas al realismo fotográfico que, substancialmente, anima la práctica y la industria cinematográfica.

Insoslayable, la animación vuelve, en la producción de Carri, bajo distintas formas y en formatos diversos: entre el *stop motion* del corto experimental *Barbie también puede eStar triste* (2001), hasta el trabajo gráfico y plástico que caracteriza el corto *Restos* (2010), ampliamente difundido en el marco del programa del bicentenario, encontramos las secuencias de los playmóbiles animados en *Los Rubios* (2003), y los fragmentos de pinturas y líneas metamórficas que ritman *La Rabia* (2008). Obviamente, en el marco limitado de este estudio, me es imposible explorar detalladamente las técnicas y el alcance de cada uno de estos trabajos. Sólo quisiera dibujar las orientaciones de mi hipótesis según la cual la animación es a la vez funcional y emblemática en el cine de Carri. Funcional, en la medida en que, en los cortos y largos metrajes, la animación contribuye a construir un discurso que cuestiona el realismo cinematográfico y los procesos de naturalización que éste reproduce; emblemática, porque el cine de Carri parece incansablemente y necesariamente inscribirse en los límites de la experimentación, en la heterogeneidad que engendra la desfamiliarización, el extrañamiento, y en la sistemática visibilización crítica de los códigos de representación, que caracterizan las prácticas artísticas vanguardistas[3].

Analizaré el distanciamiento y las tensiones que produce la animación para indicar cómo opera en el marco de una poética más amplia de desnaturalización y de reivindicación de deseos y saberes alternativos. Presentaré mis lecturas remitiendo a una selección de fragmentos, y respetando la cronología de las películas citadas, para materializar las estrategias de cuestionamiento de los códigos miméticos y de las normas socioculturales que promueve la producción de Carri. A continuación, intentaré desplazar la lógica de mi argumento para señalar el espacio experimental de la animación ya no en tanto segmento estratégico incluido, sino como dispositivo clave, latente pero verdadero marco poético-político de la práctica cinematográfica de Carri.

## BARBIE: TRISTE MELODRAMA Y POST-PORNOGRAFÍA GAY

*Barbie también puede eStar triste* (2001) es un corto –o medio metraje de 24 mn– animado en *stop motion* que escenifica muñecas Barbie y Ken. El subtítulo "melodrama pornográfico" juega con las expectativas contradictorias generadas por el cruce de géneros: el corto de animación con la muñeca Barbie, que se dirige a niñas; el melodrama, de consumo amplio y familiar, la pornografía, cuyo público es más reducido y más discreto.

El melodrama instala el corto en un realismo narrativo centrado en las peripecias amorosas: solitaria y digna, hermosa y rubia, perfecta, Barbie sufre en silencio las repetidas infidelidades de Ken. Un día su mucama Teresa se atreve a criticar la injusticia, se compadece y se empeña en consolar a Barbie. Una vecina denuncia el adulterio en una llamada anónima y Ken, después de pegar a Barbie, la echa fuera

Fotograma 1. Barbie también puede eStar triste (ver reproducción en el cuaderno de cine)

de su casa, antes de proponerle a Arbie, su secretaria, una nueva unión. Arbie rechaza su propuesta y el sueño de Ken se hace añicos. La relación homosexual entre Barbie y Teresa, así como el trío amoroso que forman Teresa, Keno el carnicero y Trabie la peluquera transexual – trío al que se añade Barbie en el final feliz – destruyen la verosimilitud del melodrama y desplazan sus pautas hacia nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja.

La pornografía en su versión moderna exige también la transparencia del realismo mimético; el régimen pornográfico moderno se construye en la negación de la representación: como si no fueran actrices y actores mimando relaciones sexuales, sino personas "haciendo el amor"[4]. En el corto, la lógica pragmática de la pornografía se observa en la sucesión rápida de las escenas de sexo, apenas separadas por breves episodios narrativos muy esquemáticos, con trama melodramática, como vimos; también se expone en la escala de planos: primeros planos sobre sexos y penetraciones, planos de conjuntos sobre posturas y movimientos mecánicos. Por fin mencionemos las dos fuentes fundamentales de realismo pornográfico en *Barbie también puede eStar triste*: los sonidos y los fluidos. Los sonidos diegéticos – gemidos, gritos y frases clichés de la pornografía – así como la música que acompaña les secuencias y les otorga color sombrío, o alegre, genera gran parte de la ilusión referencial que contribuye a provocar el malestar del-a espectador-a: estamos, de hecho, mirando pornografía, aunque sean muñecas. La presencia de fluidos corporales, saliva, secreciones, sangre, otorga asimismo siniestra realidad a los cuerpos rehechos, recompuestos y artificiales de las muñecas.

Estos "efectos de realidad" nos invitan a reflexionar sobre los automatismos de lectura que producen nuestras prácticas: nuestras percepciones y nuestras emociones son pre-construidas por una serie de códigos de representación que configuran y hasta se substituyen al objeto representado. La co-presencia, que permite la animación, de los modelos cognitivos y de su radical cuestionamiento, modifica las

percepciones y las inferencias del-de la espectador-a enfrentado-a con signos altamente contradictorios[5]. Las imágenes así compuestas exigen nuevas correlaciones, postulan nuevos códigos en suspenso, todavía por descifrar, pero contextualmente conectados con el movimiento feminista pro-sexo y las producciones artísticas de las post-pornografía[6].

Dentro del marco pornográfico, la mezcla de géneros que asume el corto es poco canónica: la industria pornográfica suele mantener las categorizaciones heredadas de la ciencia sexual decimonónica y separar los géneros: no asocia –como lo hace el corto– la pornografía *straight*, las prácticas homosexuales, transexuales, las prácticas sadomasoquistas, el conjunto de prácticas consideradas como "perversas" o fuera de la norma[7]. El cruce de géneros pornográficos se añade por lo tanto a la genericidad contradictoria que reivindica el subtítulo –"melodrama pornográfico"– para desestabilizar la coherencia inmediata, ésta procede en general de la homogeneidad de las redes de lectura. A pesar de esta gran heterogeneidad y de la fantasía irrealista que impone el *stop motion* con muñecas –intencionalmente imperfecto–, la reproducción de los códigos narrativos del melodrama y de los códigos visuales y auditivos del porno, consigue crear un grado de verosimilitud suficiente como para crear esta "espontánea suspensión de la duda" –Borges citando a Coleridge en "El arte narrativo y la magia" – necesaria a la ficción. Los códigos citados funcionan, pero hasta cierto punto, porque a la vez son denunciados por las inverosimilitudes de la animación y por la multiplicación conflictiva de los niveles citados, textuales y genéricos. Para criticar el modo en que operan esos códigos era necesario exhibir su manera de funcionar: invisible, naturalizada. Era necesario por lo tanto dejarlos operar hasta cierto punto y a la vez generar distancia reflexiva, esa tensión caracteriza el corto y la inquietante extrañeza que combina humor y violencia, ubica el sentido en los límites de la risa y del desasosiego: "A mí lo que me impresionó de las funciones en las que estuve es que al principio la

gente se ríe mucho, pero sobre el final ya no se ríe. Empiezan a mirar incómodos, el muñeco empieza a ser muy real[8]".

El fragmento del show TV ilustra perfectamente esta atrevida y especular combinación que superpone códigos y referencias, para hacerlos funcionar de modo paradójico, explosivo: la simultaneidad temporal de las escenas se construye mediante la televisión. Mientras Ken organiza una sangrienta sesión nocturna, memorable por su violencia, con su secretaria Arbie, Barbie solitaria –abandonada por Ken–, mira desde su cama un show en la tele. La transición opera entre esa secuencia y la siguiente, en la que Teresa, la mucama, cena con sus compañerxs Trabie y Keno. La banda sonora garantiza la continuidad, con la canción del show que crea a la vez simultaneidad temporal, ambiente doméstico y contraste, entre la triste soledad heteronormada y la alegre solidaridad *queer*, o sea entre las formas del melodrama y las *deformaciones* post-pornográfica. El show televisual inserta en la película de muñecas animadas una animación segunda en dos dimensiones. Esta *mise en abyme* que alude a otra forma de espectáculo visual mediante la animación en la animación demuestra la omnipresencia del modelo glamoroso que encarna Barbie: Barbie, de alguna manera, se reconoce en la pantalla que le devuelve su sonrisa; luego los comentarios de Trabie otorgan explícitamente el estatuto de modelo a la estrella del show, al comparar las formas de ésta con las suyas y las de Teresa. Pero en el dibujo animado no le queda al modelo glamour más que las líneas groseras de la caricatura. Metonimia de la cultura popular, el show televisual aparece como la sutura entre los espacios, las clases, los sexos: su universalidad doméstica, su presencia referencial que ritma el tiempo diario de la gente crea un efecto de realidad muy fehaciente. A la vez, evidentemente, la animación de segundo grado se vuelve señal del género, opera como un cartel que dijera: ésta es una película de animación. El momento de mayor realismo del medio metraje –en la medida en que reproduce la práctica social contemporánea más universal: el consumo del show televisual de la noche–, es a la vez el momento de mayor irrealidad, ya que la "mise

en abyme" descarta toda posibilidad de transparencia, vuelve opaca la animación, no permite la "espontánea suspensión de la duda".

La metonimia, más allá del show, apunta hacia otro nivel metonímico del corto de animación: la constelación de las estrellas. El motivo gráfico y semántico de la *star* prolifera, desde el glamour de las muñecas hasta el juego gráfico del título que distingue la "S" de "estar" para que se lea a la vez "Star", pasando por los motivos plásticos de la secuencia de créditos y las aperturas en estrella que separan las secuencias. Esta metonimia revela, como lo hace la animación, la continuidad y la homogeneidad que predominan en las construcciones culturales del realismo y del género, más allá de las fronteras formales y sociales. No hay solución de continuidad entre el melodrama y la pornografía[9], ni entre el cine, el cine de animación y la tele, ni entre los espectáculos para adultos y los espectáculos para niños: en todas estas formas imperan modelos naturalizados que fundamentan el realismo en la reproducción del orden social y por lo tanto en la naturalización de las normas de género y de su violencia.

La relectura *queer* de la estrella de cine, en sus materializaciones secundarias de muñeca Barbie y vedette de tele, promueve una resignificación del glamour *straight* de la condenada mujer fatal. En *Barbie también puede eStar triste*, Barbie también puede estar "gay" y el glamour se vuelve fantasía que se debe extraer del modelo heterosexual normativo para hacerlo derivar en las múltiples combinaciones de prácticas sexuales abiertas y alegres. Esta apertura es irónica: no se trata de tomar en serio un utópico margen suburbano en el que peluqueras Barbie-trans y carniceros Ken-bi pudieran volverse los modelos sexuales de mañana; lo que en cambio parece valorar esta obra atrevida es precisamente su propio atrevimiento. No se trata del *mañana* de la utopía sexual sino del *ahora* de la intervención política en la representación… "¿Porqué no dibujás cositas lindas? … ¡basta de dibujar porquerías..!"[10]. Carri parece asumir algo del desafío planteado por Teresa de Lauretis en su dimensión reflexiva: "El problema entonces es cómo reconstruir u

organizar la visión a partir del "imposible" lugar del deseo femenino, el lugar histórico de la espectadora, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en la pantalla, y cómo representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando[11]". Vamos a descubrir otros "imposibles" en juego en el discurso cinematográfico de Carri y en las invenciones que propicia la animación y correlacionan materialidades heterogéneas.

## "NATURALEZA RUBIA": ESTIGMA Y PELUCA

> *En realidad, hay un momento en que sufro que es cuando empiezan a aparecer signos de "exceso de normalidad"* (Carri citada por Iribarren 2008).

En el segundo largo metraje de Carri, la animación tiende hacia la abstracción, suspende fatalmente la suspensión de la duda e instala despiadadamente la opacidad, la inverosimilitud: el *stop motion* recorta un espacio de inquietante extrañeza terriblemente pesada por su trivialidad. El "exceso de normalidad" que encarnan los muñecos se convierte, en los fragmentos animados, en un irreprimible desgarramiento de la *semiosis* que opera lo que Rancière define como *política del cine* en una fórmula sintética: "la relación entre un asunto de justicia y una práctica de ajuste[12]".

Fotograma 2. Los Rubios (ver reproducción en el cuaderno de cine)

Abren la película los muñecos Playmobil, lisos, relucientes, rígidos y sonrientes: familiares. A los sonidos animales naturales corresponden los sustitutos diminutos. La escena oída del inicio vuelve en imágenes al final: aprendizaje. La aventura entre ambas es la película: el paso de un nivel a otro, a otros, incesantemente. Los Playmobil parecen materializar en *Los Rubios* algo de ésa banalidad del mal analizada por Hannah Arendt: encarnan una humanidad homogénea y convencional, códigos de expresión estandardizada, actividades, vestidos, funciones y escenarios preconstruidos, es decir indican todas esas capas que, según Arendt nos protegen del pensamiento[13], una humanidad en *kit*. La "*naturaleza rubia*[14]", irónicamente aludida en el libro de Carri *Los rubios. Cartografía de una película*, permanece suspendida entre el estigma, es decir la huella que hace del cuerpo el lugar en que se inscribe la historia –olvidada, imaginada, reprimida, entre-dicha–, y el dispositivo

protético. La "naturaleza rubia" es la película, es objeto y medio de investigación, de testimonio e intervención política; quizás, ante todo, acto performativo. Las secuencias de animación con Playmobil visibilizan las prótesis que usamos incesantemente e intercambiamos con naturalidad, las identidades fetiches que nos conforman y confortan, figuran el lugar de un saber situado y promueven una estética del dolor y de la violencia exenta del patetismo instrumentalizado que circula en los códigos de representación realista[15].

> Ya está claro que mis padres son para mi una ficción. Sin embargo tienen una forma concreta, un rostro, una manera de mirar, por lo tanto esta ficción no podría trabajarla con actores, sería imposible para mi darles vida a las imágenes a través de modelos o intérpretes. La escenas que responden a una fantasía o al rastro de un recuerdo serán animación cuadro a cuadro (*stop motion*), con muñecos. El muñeco que imita o que toma algo de la forma humana es en sí una deformación –lo que el recuerdo es a la ausencia– una ilusión óptica o técnica. Además nos remite directamente a la realidad del juego y a la infancia, al pensamiento virgen capaz de vivir por fuera de la memoria, dentro de la ilusión, virtud que de mayores naturalmente perdemos o disfrazamos de algo.[16]

En el documental *Los Rubios* "conviven tres categorías de imágenes" es decir "lo documental, lo ficcional, lo fantástico[17]", precisamente porque desde la posición de saber situado adoptada por la directora, el documental en sentido estricto es doblemente imposible: primero porque su objeto es la ausencia, y en segundo lugar porque el "documento" supone mediaciones, reconstrucciones, ilusiones. La imagen más obvia del cuestionamiento de lo que es un "documento" sería tal vez el plano del "diagrama del Sheraton dibujado por la actriz, según el relato de la directora, que a su vez lo escuchó de una sobreviviente[18]"; en el plano, la hoja blanca muestra seis cuadro negros, repartidos en dos columnas de tres, cada uno cruzado en el lado central por tres líneas negras, mientras la actriz dice: "estas son las celdas" enseñando los cuadritos con un dedo y dirigiéndose a Albertina fuera de campo (mn 00:54:33).

Inabarcables en esta ponencia son las secuencias de animación de *Los Rubios* en su complejidad; elijo centrarme en una secuencia breve pero crucial[19], en la medida en que exhibe el acto performativo en el que se cruzan producción de saber, posicionamiento, identidad y memoria. Una reflexión sobre la identidad leída por la actriz (Analía Couceyro) se escucha (voz en off) mientras ésta va escribiendo en su computadora; a continuación, sigue la voz en off y empieza el segmento de animación en el que un Playmobil niño entra en una casa y se queda detrás de una ventana; luego un Playmobil adulto, de pie delante de la puerta de la misma casa, va cambiando de color de pelo y de sombrero. Cambia de aspecto, de función y posición social, conforme va cambiando de esa metonimia de identidad que acaban siendo pelo y sombrero (00:28:38 – 00:29:28). El último muñeco, con el que se cierra la secuencia, se presenta como un astronauta o un cyborg, y al casco amarillo que llevaba en cuadros anteriores, se añade un vestido amarillo y metálico que parece hasta cierto punto "estabilizar" fuera de cualquier naturalización la identidad figurada. Al Playmobil niño, solitario y enajenado detrás de la reja que compone la ventana, se substituye el muñeco adulto que sufre series de cambios sucesivos –cíclicas y progresivamente aceleradas– de sombreros. La aceleración llega a superar la capacidad normal de percepción visual: ¿ Qué vemos de los cambios que se operan en las "identidades" que nos conforman? ¿Qué tiempo es el suyo, entre extrema lentitud y velocidad vertiginosa? ¿Desde qué lugar estable interrogar este proceso, observarlo?

El testimonio se construye en un dispositivo enunciativo contradictorio, multiplicando las voces y las estrategias de distanciamiento: la narratividad es desplazada por la reflexión, como en el conjunto del documental; la voz en off dice "yo" pero es la de la actriz, doble ficcional de la directora, y permanece fuera de campo, como la mayoría de los entrevistados representados, adopta además un tono desapasionado. Por otra parte, la primera persona aparece introducida por una cita y enmarcada entre dos series de

expresiones en infinitivo que amplían y vuelven genérica la experiencia:

> Dice Regine Robin que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando ésta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad. En mi caso el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia en las que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo. Y hoy decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad.
>
> (Pausa)
>
> Construirse a si mimo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión no siempre muy acorde de la propia cotidianeidad, no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en las brumas de la memoria. (Carri, *Los rubios*, mn 00:28:43 – 00:29:27; mi trascripción)

Los módulos de animación en la película funcionan entonces como las pelucas rubias, como el casco y el caparazón amarillo del playmo-cyborg: son proteicos y protéticos, descartan la ilusión de unicidad estable, de narratividad homogénea, de "naturaleza" auténtica, original. Plural, polimorfo o metamórfico, performativo y político, el muñeco-cyborg amarillo es otra figuración de los "rubios" que fragmenta y trastorna la cronología y la coherencia. El título *Los rubios* se vuelve entonces el significante del dispositivo complejo que reapropia la heterodesignación y va generando sentido a partir de actos performativos sucesivos. La familia Carri-Caruso a la cual alude, el equipo de filmación que reasume el estigma resignificándolo en una alianza estético-política, son manifestaciones de "este nuevo lenguaje, esta nueva palabra, como última manifestación de la memoria frente a lo perdido[20]" que construye la animación.

La animación, como las pelucas rubias, altera la temporalidad, invierte la búsqueda de un "origen" perdido –artificio discursivo, mitológico– en reivindicación de un presente que vuelva actual el pasado por construir, la historia por inventar, desde un ahora militante, colectivo, reflexivo. La animación abre paso a una reversibilidad temporal: le devuelve al cine esa reversibilidad, según

Joubert-Laurencin[21], liberada de una cronología enajenada, y abierta a la producción de saberes situados[22]. Las repeticiones de planos trastornan también la cronología, obstaculizan la legibilidad e destruyen los códigos más elementales de representación espacial y temporal. El inicio de la película es ejemplar: se muestra a Analia Couceyro inmovil, en un plano entero de perfil, en un camino de tierra (00:07:50 min), entra en el cuadro por izquierda y sale por derecha gracias a un traveling de dirección derecha-izquierda, esta toma parece primero repetirse 18 veces sin embargo notamos que son dos tomas muy parecidas, pero distintas, que alternan y alteran nuestras percepción del movimiento, hasta que el traveling final rompa con la continuidad del espacio ya que su continuidad permite que la actiz salga por la derecha y entre por la izquierda sin montage aparente, como si dos actrices idénticas ocuparan dos lugares distintos en el camino.

Este artificio enuncia la esencia del cine: porporcionar la ilusión de movimiento, pero la enuncia en la frontera de sus aplicaciones, desde el absurdo de una inmovilidad movediza, huidiza, y la aberrante discontinuidad espacial que retrotrae hacia las multiples figuraciones de la memoria que vuelven imposible la unicidad, la continuidad. La serie acelerada de primeros planos de la actriz (mn 00:56:10) montados cuadro a cuadro sin continuidad en el movimiento, extremadamente breves y repetidos varias veces, en los que el rostro de Analía Couceyro gira violentamente hasta perder sus contornos, materializan a su vez, como la animación y los traveling citados anteriormente, una nueva cifra del tiempo[23] y una opacidad gráfica que reabren el espacio de la performatividad. Esas series no responden a ninguna cronología, descartan su ilusoria sucesión: una sucesión que pretendiera reordenar la memoria en función de un relato lineal, de una historia consensual. Esas series (muñecos metamórficos, pelucas, rostros desdibujados) forman ecos complejos y dispositivos de contaminación que se sobreponen a la genealogía para denunciar una ausencia irremediable y enunciar una identidad

performativa y política, cuya cifra invoca una memoria histórica en continuo proceso de cuestionamiento.

Además, con esta nueva serie de rostros, otra continuidad entra en el juego de discontinuidades vertiginosas, que cuestiona los límites de lo humano: a la serie de planos del rostro de la actriz con su melena volando al viento se substituye una serie de primeros planos rápidos y algo confusos de cabezas de vaca. El metamorfismo que procede del "montage choc[24]", se relaciona con la inclusión de técnicas de la animación en el cine, pero esa inclusión es, de alguna manera, anamorfótica: pervierte los usos clásico del cine, no crea ilusión, encantamiento, sino que desencadena el desencanto, denuncia la fantasía animista[25] en la que los animales se humanizan y la animación es eufemismo. Este uso anamorfótico de la animación en *Los Rubios*, coherente con el uso anamorfótico del "montage choc", indica hasta qué punto la animación en la obra de Carri constituye uno de los fundamentos de un auténtico proyecto poético.

## RABIAR, CONTAGIAR, METAMORFOSEAR: UN CUENTO DE CUENTOS

> *En varios sentidos, la niña de* ***La rabia*** *se vuelve parecida a mí…* (Carri citada por Iribarren 2008)

> *… viennent se construire des figurations d'une autre force où la vertu d'enfance s'identifie à une argumentation du visible, où la fable commune du regard nu de l'enfant sur les apparences du monde adulte se prête à la confrontation d'un art avec ses propres puissances*. (Rancière, 2001, 94)

Enfermedad mortal, la rabia es común a los mamíferos; de alguna manera cuestiona la norma humana, el límite entre humanidad y animalidad, en su propagación y en sus síntomas. Éstos son contradictorios: exhiben la furia, la agitación y a la vez el mutismo, la parálisis, interrogando la medida de lo humano: la razón y el lenguaje; interrogando a la vez el límite, el momento en el que se da el vuelco. Forma de licantropía o nube de Euménides, la rabia corre,

exponiendo la norma en relación con el acto de matar y la posibilidad de representar el tránsito, el paso de la vida a la muerte. Las innombrables Erinias figuran lo innombrable del proceso. Según las declaraciones de Carri, la película desafía los límites de lo que se puede nombrar, las normas de la representación:

> Es la angustia de lo impenetrable lo que me gusta de la pornografía, es su falla, la imposibilidad de representar lo íntimo, lo subjetivo del deseo. Y es la belleza de la muerte lo que me conmueve del paisaje infinito y carnal de la llanura. La *Rabia* trabaja sobre ese misterio que esconden para mi el sexo y la llanura. La trama de la muerte, y de la pequeña muerte del sexo, imaginada por una niña que no puede hablar, que tiene un lenguaje demasiado incómodo para un mundo que insiste en llamarse a si mismo normal.[26]

Los primeros planos de *La Rabia* (2008) son fijos y construyen como espectáculo la llanura en el crepúsculo, tematizan el *paso*: de la noche al día, y, en el horizonte, del cielo a la tierra, de la luz a la sombra. El último plano de la película también es fijo y muestra, en un cielo oscuro e inmenso, el resplandor de un fantástico plenilunio. Las dos figuras humanas que enmarcan el texto fílmico son: en los primeros minutos, la breve silueta vertical, tensa, de pie pero como encogida, de la niña, Nati (Nazarena Duarte), y, en los últimos minutos, la cara derribada de Ladeado (Gonzalo Pérez), su joven compañero rengo, tirado al suelo por la violencia del culatazo. En ambos casos, la banda sonora reproduce el jadeo de los personajes, anticipando la presencia de Nati en el cuadro y prolongando la de Ladeado en el cielo nocturno: un soplo humano casi irrisorio, perdido en la inmensidad del paisaje. Este contraste refuerza la sensación de opresión que se mantiene a lo largo de la película, y culmina en el plano final. Los intercambios humanos son extremadamente reducidos en el mundo "que insiste en llamarse a si mismo normal", sirven para escenificar la soledad y el poder, violento, masculino, ominoso.

Ominosa es esa violencia porque está naturalizada, normalizada, es normativa y trivial. La mudez del cielo, los gritos animales, el jadeo

de los niños, el silencio compacto de todos los que callan y de lo que se calla, se reprime, se oculta, el eco de los motores: prótesis de mecánica virilidad, la rabia muda o feroz, la muerte exhibida, la carne, la carnaza, la carroña, esos motivos recurrentes suspenden la frontera, la solución de continuidad entre humanos y animales. Frente al hermetismo de esa tensión constante, plástica y sonora, se abre el lenguaje "incómodo" de Nati: la infalible estridencia de sus aullidos, la firme disonancia de sus dibujos, la radical desnudez que reivindica tercamente. La recurrencia invasora en la película de planos en los que se superponen al cuadro el marco de puertas y/o ventanas, la tematización del cuadro en el encuadre, es otro modo de cuestionar las normas de lo visible, los dispositivos que rigen la mirada, los límites de la representación; los juegos de luces, la oscuridad, la escala de planos y los des-encuadres operan también una constante desestabilización de las percepciones.

En *La Rabia*, las secuencias de animación tienen una función comparable a la del filo agudo del cuerpo erguido de la niña, a la de los dibujos y los gritos de Nati, que las introducen, lógica y plásticamente en tanto fantasías suyas: entreabren una grieta, cincelan una fisura en la materia compacta del mundo normal. Como escarificaciones rituales que insinúan otros modos relacionales. Desde esa hendidura los *cuadros* y esquemas prácticos que rigen las estructuras cognoscitivas, invisibles e insensibles porque son incorporadas, empiezan a opacarse, corroerse y hundirse. "Cuento de cuentos" –que nos recuerda el famoso mediometraje animado de Youri Norstein–, las metáforas metamórficas que irrumpen en los segmentos animados son fábulas de segundo grado en las que la caperucita roja reinventa su historia: su silueta saltarina, un ramito de flores secas en la mano, introduce la película, y la inaugura como palimpsesto en el que la comadreja-lobito corre y recorre el bosque.

Una vez más la narratividad resulta suspendida porque lo que cuenta es lo que se observa y no puede ser visto, lo que se exhibe y permanece oculto, lo que cuenta no puede ser contado porque

procede de la fascinación por lo impenetrable. *La Rabia* investiga con un trazo naturalista los pliegues de una obscenidad incontable, inenarrable como la lenta metamorfosis del cuerpo descuartizado del chancho, alrededor del cual se dividen genéricamente las tareas y se escenifica ritualmente la jerarquía; dicho de otro modo, en ese sacrificio se celebra la comunidad y sus normas. En su estética *snuff*[27], como contrapunto al espectáculo de la violencia del campo, "barbarie" que pudiera parecer transhistórica, la película exhibe su desasosegante diálogo con la contemporaneidad de las masacres (guerras, conflictos armados) ubicándose en un contexto muy actual. La narratividad se suspende con el segundo grado de la animación, pero también en la obscenidad del espectáculo, y en los anacronismos finales, que trastruecan el orden temporal y provocan la confusión de los tiros, de los muertos, de los crímenes, en una cadena reversible y obscena por su reversibilidad afantasmada.

Veamos el vértigo del *cuento de cuentos* que, como la fábula de Norstein, discurre sobre la *guerra*[28]. La primera secuencia de animación parece ilustrar el largo cuento con el que Leopoldo amenaza a Nati: el tío abuelo, hombre-lobo sin cabeza, tapa a las caperucitas impúdicas, y se las come. Un tercer personaje, armado y cojo, con gorro y cigarrillo, dispara en vano sobre el fantasma, ése no existe en el relato de Poldo (Victor Hugo Carrizo), pero habita el recuerdo y la fantasía sintética de Nati. La animación se hace con capas de pinturas sobre vidrio: por detrás se distingue a veces una casa rosada parecida a la de los patrones en la que estaban cogiendo Alejandra y Pichón. Por encima del fondo pintado por manchas verdes, pardas, amarillentas, azuladas, que imitan la vegetación, el bosque simbólico –árboles, cardos, hierbas– se dibujan siluetas humanas metamórficas con tinta negra; los trazos son múltiples y oscilan entre líneas y manchas, inestables, mutables. Dentro del universo diegético, la animación figura la imaginación de Nati, funciona como contrapunto, comentario desde la perspectiva de la niña fuera de norma, al mundo adulto, a sus enigmas y sus violencias normalizadas.

Fotograma 3. La Rabia (ver reproducción en el cuaderno de cine)

La secunda secuencia de animación se substituye a la escena de sexo observada por Nati, no obstante la sustitución es parcial: esa escena sigue existiendo en la banda sonora, que reproduce los jadeos estereotipados de la pornografía. Las líneas de tintas se dibujan enmarañadas en un fondo pintado de verde y amarillo: no se discierne ninguna forma en los trazos negros, no se distingue nada en el bosque tupido del sexo en el que se pierde la caperucita. Cuando pensamos reconocer formas, la velocidad del metamorfismo nos indica que lo que vemos no es sino lo que quisiéramos, o lo que esperábamos, ver. La transformación acelerada de los motivos y su inextricable trama nos demuestran los límites de lo que podemos ver: nuestras sensaciones visuales dependen de códigos de representación, de modelos preconstruidos, de formas preordenadas[29] ¿Qué *vemos* del "sexo"? Nada; o más bien sólo los modelos que proceden de la pornografía moderna: se trata de inventar un nuevo lenguaje.

Una profética maldición desencadena la tercera secuencia: "Ojalá lo agarre uno de esos monstruos que dibujas vos", le dice a Nati su

madre Alejandra (Analía Couceyro). El motivo de las manchas de tinta negra aparece primero como hervor, burbuja siniestra, y luego cobra forma casi humana, se multiplica y enrojece, se desplaza con rapidez e introduce dos motivos en contrapunto; primero el motivo de la cerca de alambre, que materializa el límite, el territorio; en segundo lugar el motivo plástico de la red roja que crece aceleradamente –como las zarzas mágicas del bosque de la bella durmiente–, como sangrientas venas vegetales. Ésas invaden el paisaje recurrente pintado, verde y pardo, cuya círculo indica el cerco inexorable. Parecen metaforizar el contagio de la rabia: la sangre corre por el campo y cierra su carrera volviendo a su lugar de origen, colma el espacio. Gruñidos animales, soplo de viento violento, martillazos metálicos y crepitaciones crecientes, que remiten al chisporroteo de un incendio, se oyen en la banda sonora y completan la metáfora de la propagación fatal.

Fotograma 4. La Rabia (ver reproducción en el cuaderno de cine)

La cuarta secuencia refuerza el corte temporal que estructura el relato en la película en dos tiempos: uno lineal, ordinario, trivial, otro anacrónico, caótico, hecho de elipsis, anticipaciones y vueltas hacia

el pasado de la historia narrada. La confusión temporal que se genera cuestiona no sólo la cronología sino también la causalidad, el psicologismo que pretendiera "explicar" por conflictos pasionales la violencia, en una modalidad melodramática que el film parodia y descarta. El caos que se inicia en el relato en el momento del descubrimiento de los dibujos de Nati confunde a los personajes masculinos en una misma temporalidad en suspenso, ritual, el tiempo de la construcción de la masculinidad patriarcal, autoritaria y violenta. Ese caos temporal empieza después del plano de la cocina, cuando Poldo toma su ginebra antes de fijarse en los dibujos de Nati (mn 00:55:47). La secuencia siguiente (00:56:05) muestra una escena confusa de caza nocturna, con siluetas de ovejas y perros, ladridos, balidos y gruñidos. La música, ausente de la banda sonora –limitada, hasta aquella secuencia, a sonidos diegéticos, supuestamente "naturales"–, irrumpe ahora (00:56:49), acompañando tres escenas nocturnas bastante confusas también: al caos temporal se suman el caos plástico y las discordancias sonoras. Empiezan a sonar tensas notas metálicas mientras en el cuadro Ladeado, acostado, despierta al escuchar ruidos; la tensión sube con la aceleración de las notas. Luego la silueta de Poldo avanza en el campo, armado con su escopeta, y cuando ése se cae, después de una pausa, la música estalla, más compleja y más violenta –con guitarra y batería. Poldo encuentra finalmente a Nati en la oscuridad, la carga y se la lleva. Por fin un plano fijo muestra el inmenso cielo nocturno con el filo agudo de la última luna menguante, antes de que inicien en fundido las imágenes de la cuarta animación (mn 00:58:43) con un nuevo estallido musical.

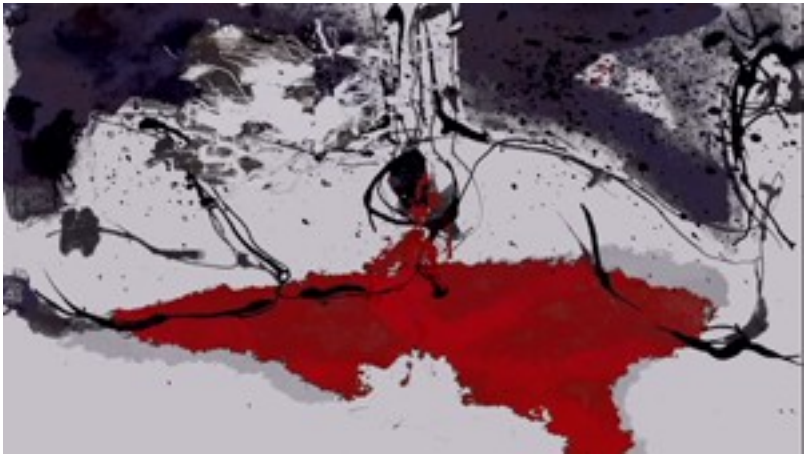
Esa secuencia figura el vuelco, el tránsito, el momento en que la rabia que estaba en incubación, explota. Sobre pinturas rosadas, sobre manchas rojas y manchas ovaladas, blanquecinas y azuladas, que parecen platos, los trazos de tinta negra dibujan bocas y dientes devoradoras de metafóricas –y metamórficas– comadrejas. Se comen unas a otras, como hombres-lobos. También los trazos dibujan tenedores y cuchillos, así como una silueta humana sentada en una

mesa, comiendo. La problemática de la frontera entre humanos y animales vuelve en esta figuración: el acto de devorar y el color rojo cunden, la rabia los confunden en una misma bestialidad.

Fotograma 5. La Rabia (ver reproducción en el cuaderno de cine)

La quinta secuencia representa la muerte de Pichón (Javier Lorenzo) anticipada por Nati mientras mira a Ladeado que se aleja de la guarida con la escopeta, para "buscar" a la madre de su amiga. En la animación, la comadreja corre, se escuchan ruidos de carrera en el pasto, el silbido del viento, el roce de un lápiz que forma trazos veloces, y gruñidos feroces asociados con la boca dentada de la comadreja. Se esboza luego, en negro sobre blanco, un cuerpo tirado con un pene erguido. Machas escarlatas figuran la sangre que corre mientras irrumpen ruidos de sustancias engullidas y de chorros de líquido que brotan. Como lo *hizo* el chancho, el cuerpo tirado se desangra. La animación no sólo muestra lo in-visible de la muerte sino que contrapone al proceso pasivo una participación del cuerpo en su muerte, cuestiona las posiciones ilusorias de "sujeto" y "objeto" en la figuración de un proceso que los confunde en una misma actuación, la del contagio, de la agonía. En estos últimos

cuadros, el dibujo de la comadreja que muerde el pene es grabado en líneas y manchas claras sobre el fondo, parece proceder de una alteración de la materia misma de la película: rasgada, quemada, devorada.



Fotograma 6. La Rabia (ver reproducción en el cuaderno de cine)

Formalmente, la animación en *La Rabia* funciona como perspectiva distanciada, anamorfosis, contrapunto al realismo naturalista, casi entomológico, de la ficción –un realismo cuya dimensión hiperbólica ya podía ser considerada como forma distanciada. Las fábulas metafóricas que las secuencias de animación construyen son como relatos especulares hermenéuticos, que a la vez reflejan y comentan la narración, siendo ésta trastornada, como lo vimos, por la destrucción del orden cronológico. Verdadera cifra de la película en tanto construcción cinematográfica, la animación revela a la vez su realidad material: exhibe la materialidad de la cinta, en las capas superpuestas de imágenes, pinturas y trazos de tinta, y en el efecto final de rascadura y dilución, última metamorfosis del lobito-comadreja, que clausura el cuento de cuentos. Esa misma realidad material de la cinta es lo que está en

juego en *Restos*, en tanto objeto de otra búsqueda, de otro cuestionamiento de los límites de la representación.

## RESTOS: *OBRAS MUTANTES*

En el marco del proyecto cinematográfico de celebración del bicentenario *25 miradas – 200 minutos* – proyecto financiado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, en cooperación con la Universidad Nacional Tres de Febrero – Carri realiza un corto titulado *Restos* (2010), en el que actúan Esteban Lamothe y la voz en off de Analía Couceyro leyendo un texto de Marta Dillón. La materialidad de la película está aquí doblemente en juego: primero porque los "restos" tematizados en el corto son precisamente las huellas físicas de esas miradas y de esos dispositivos de enunciación disconformes, plurales y dinámicos, que constituyeron el material político filmado en clandestinidad en las décadas del sesenta y el setenta. El destino de esas obras es el objeto del discurso cinematográfico: la posibilidad de recuperarlas, y de recuperar – según lo enuncia el texto de Dillón – "su gesto desafiante", está en juego en las imágenes y en la banda sonora. Objeto de la representación y de la búsqueda representada, las cintas desaparecidas son ante todo un objeto físico, una realidad concreta sobre la cual se ejercieron varios tipos de violencias: fueron "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[30]". El cine gráfico adoptado en *Restos* permite materializar en el cuadro la realidad concreta de la cinta, no sólo como objeto representado, sino como materia significante. Figuran un cuerpo en el que la historia se inscribe y que la escribe.

La extraña y melancólica belleza que procede del trabajo gráfico, sonoro y musical en *Restos* no se puede disociar de la analogía que la historia argentina y el texto de Dillón, leído en voz en off, construyen

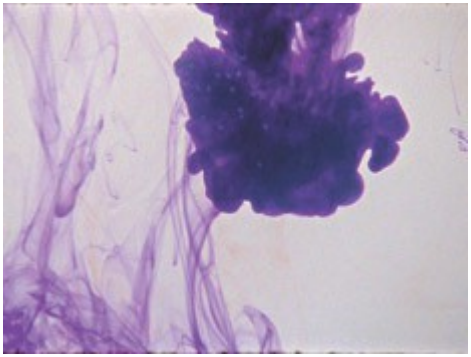
entre la vida precaria de las cintas desaparecidas y las vidas destruidas de las personas torturadas y eliminadas por la dictadura militar. Desde el inicio, el encuadre se enmarca en un cuadro negro que imita el fotograma en la cinta y exhibe como objeto de la búsqueda, de la reflexión crítica, tanto la película como el *frame*[31] –asumiendo toda la polisemia de esta noción[32]–, fusionándolos, interrogando por lo tanto su relación, la dimensión política de esa articulación. La magia espectral de varios planos ante todo plásticos, desde los que muestran las geometría que dibujan las películas acumuladas hasta los que exaltan las manchas de color que van diluyéndose, remiten a un estado original del cine, como los planos del actor desnudo en un bosque que enmarcan el corto designan una posible figuración convencional de un estado original de la humanidad, que no se ha "levantado" todavía. Una vez más están en juego los límites, tanto del cine como de lo humano; dicho de otro modo está cuestionado el marco, el cuadro, la serie de normas que fijan, en un primer nivel, lo que se va a considerar como *cine* y merecer por lo tanto la atención, el cuidado que lo convierte en patrimonio y determina su conservación. No obstante los planos de apertura y clausura indican que ante todo se dejan en suspenso las normas de lo que va a ser considerado como vida humana, y así gozar de derechos y protección. La fusión metafórica de los dos niveles sugiere su interdependencia y la responsabilidad de las imágenes en la definición de las vidas humanas, de lo que se va a percibir en tanto *humano*. Vulnerables, el cuerpo humano, el celuloide, se *exponen* en *Restos*, es decir que el corto tematiza su situación de exposición, a la intemperie, en su desnudez material; pero la *exposición* remite también al proceso químico de formación de las imágenes y a la tarea de exponer en un sentido retórico: argumentar, criticar, visibilizar. La fórmula del texto de Dillón que define las películas como "desaparecidas ellas también" explicita la analogía que construye el corto: la materialidad de la cinta dañada, quemada, destrozada se vuelve la terrible figuración de los cuerpos inasequibles de los militantes torturados y "desaparecidos".

La narratividad pictórica mínima que se evidencia en el corto se construye a partir de secuencias que alternan destrucción, conservación, manipulación; las distintas posibilidades de destrucción son expuestas como para colindar con las estrategias de estetización de la destrucción que ocupan el universo mediático contemporáneo y, desde ese límite, problematizar la responsabilidad del cine, de los medios de comunicación, en las tareas de destrucción. Las reflexiones que lee la voz en off de Couceyro se apoyan en el objeto "película", en ese material escenificado en la primera parte del corto: quemado, amontonado a la intemperie, manipulado por el actor, proyectado y alterado. La película proyectada exhibe distintas técnicas de alteración –superposiciones, tinta, rasgadura y quemadura. En la segunda parte, después del baño que disuelve la cinta serpentina –objeto escenificado en un largo plano fijo–, las alteraciones ya afectan la materia de *Restos*: se opera una transferencia entre las películas objetos del discurso, de la búsqueda y de la representación, hacia la propia materialidad de la película *Restos*. La disolución de los límites tiene varios efectos: en primer lugar se niega la posición de exterioridad ilusoria del "sujeto" respecto al "objeto" de la representación. Tanto la película *Restos* como el actor –que parece asumir, dentro de la representación, junto con la voz en off, la figuración de la instancia de búsqueda e interrogación de las películas desaparecidas–, resultan afectados por el proceso de destrucción. La exterioridad se revela en tanto efecto del cuadro y del encuadre. La reflexividad en *Restos* evidencia la interdependencia entre las instancias en juego. Demuestra la ausencia de solución de continuidad entre pasado y presente, parece articular algunas preguntas: ¿quién fija los límites de lo que *ha pasado*? ¿Desde dónde se elabora el cuadro que atrapa el pasado?

Fotograma 7. Restos (ver reproducción en el cuaderno de cine)

En una primera fase, el celuloide es rayado y las rayas borran tanto los ojos del actor que maneja la cámara, como el objetivo de la cámara; de esa manera se metaforiza no sólo la destrucción del complejo dispositivo de enunciación cinematográfico, sino también la solidaridad que une el ser humano y el aparato en este dispositivo doble: filmación y proyección. Más allá de la interdependencia que define el medio, esa solidaridad manifiesta la enunciación reivindicada por el cine militante que convoca el discurso: ésa se caracterizaba por este dispositivo interdependiente, colectivo y solidario. Como lo recuerda el texto leído el cine de aquellos años no era espectáculo, ni comunicación, sino "acción", conocimiento y acción política transformadora[33]. En *Restos* el dispositivo escenificado se concentra en una figuración individual que alude a la pérdida de la dimensión colectiva, a la vez añorada y proyectada como necesario futuro.

En una segunda fase, la reversibilidad que caracteriza el dispositivo cinematográfico opera en tanto inversión de los valores: la destrucción de esas imágenes perdidas se vuelve revelación, iluminación, deseo: el sujeto "se deja encandilar" dice la voz en off. Entonces el celuloide ya no está rayado sino pintado para promover otro lenguaje que pudiera metaforizar "los flashes sueltos de la memoria", luces intermitentes, o manchas de tintas que se diluyen en un doble movimiento de expansión y de concentración: nueva reversibilidad que procede de un montaje al revés. De cierta manera, recuperar esas imágenes implica reinventarlas, significa hacerse cargo de un desfase, asumir los desvíos del trabajo de reencuentro, la contextualización del diálogo que involucra el presente en la cita a la cual lo convoca el pasado, o que inaugura en presente una paradójica regresión o, dicho de otro modo, la permanencia, en ese cine inactual, del pasado, de sus luchas y desencuentros. Recuperar esas imágenes es hacerse contemporáneo de su origen y compartir su vulnerabilidad.



Fotograma 8. Restos (ver reproducción en el cuaderno de cine)

Tanto el trabajo gráfico como el texto de Dillón leído por Couceyro lo afirman: "El fulgor de su ausencia quema. Ahora mismo." Esa luz que quema y deslumbra no deja de recordar singularmente el "rayo" con el cual Benjamín, en su tesis V, metaforiza la imagen del pasado:

una imagen insustituible que se desvanece con cada presente que no supo reconocerse alumbrado por ella[34]. En esta insólita *proyección* se manifiesta la solidaridad, la interdependencia entre el pasado y el presente, que en el monólogo leído se expresa también en términos de "orfandad", recordando la posición compartida por Carri y Dillón. *Restos* son, de cierta manera, los de la madre de Dillón, Marta Taboada que fue asesinada en 1977 y sólo pudo recibir una sepultura en 2010. *Restos* es, a la vez, la película "desaparecida" *Los Velásquez* (1970-71) de Pablo Szir, inspirada en el ensayo de Roberto Carri, padre de Albertina Carri: *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, publicado en 1968. Un fragmento del ensayo es leído en un notable plano del inicio de *Los rubios*, por la Actriz que representa a Albertina Carri: Analía Couceyro, cuya voz reencontramos en *Restos*. Una interrogación e reinvención incesante del archivo late en el trabajo realizado en el corto[35] y corre en la producción de Carri, desde *Los rubios* hasta su trabajo de *found footage*: *Pets* (2012)[36].

La experimentación gráfica y la animación generan en la obra de Carri un proceso dinámico, mutante, dialógico, de continua y desestabilizadora metamorfosis. Más allá del efecto de "alterar y aún fisurar las narraciones establecidas[37]", que no dejan de propiciar las secuencias de animación, observamos cómo la gramática que las fundamenta opera un cuestionamiento más amplio que desafía constantemente las normas que rigen nuestros conocimientos[38]. El vanguardismo de la experimentación gráfica se mantiene no obstante en los umbrales del humor, de la poesía, del juego plástico, y no adopta el gesto elitista y autoritario de las vanguardias, sino que lo cuestiona con un crítico distanciamiento, a partir de un posicionamiento situado sistemáticamente escenificado.

BIBLIOGRAFÍA


Amado (Ana), « Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción », Amado, Ana y Dominguez Nora (Comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 45-109.

Arendt (Hannah) [1951], *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*. Coll. Point Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 380 p..

Benjamin (Walter), *Ecrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, 499 p.

Bongers (Wolfgang), "Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos", *Aisthesis* [online]. 2010, n.48 [citado 2013-11-06], pp. 66-89 . Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071871812010000200005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-7181. http://dx.doi.org/ 10.4067/S0718-71812010000200005.

Bourcier (Marie Hélène), *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005, 301 p.

Bourcier (Marie Hélène), *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006, 256 p.

Butler (Judith), *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, [*Excitable Speech. A Politics of the Performative*, 1997], Paris, Amsterdam, 2004, 288 p.

Butler (Judith), *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Editions Zones, 2010, 180 p.

Carri, Albertina, *Barbie también puede eStar triste*, Buenos Aires, Albertina Carri (prod.), 23 mn, 2001.

Carri, Albertina, *Los Rubios*, Albertina Carri y Barry Ellsworth (prod.), 89mn, 2003.

Carri, Albertina, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007.

Carri, Albertina, *La Rabia*, BetaPlus Broadcasting prod., Matanza Cine, Hubert Bals Fund. (prod.), INCAA (prod.), Argentina, 85mn, 2008.

Carri, Albertina, « Restos »,en*25 Miradas - 200 Minutos*. *Los cortos del Bicentenario*, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Universidad Tres de Febrero y Unidad Ejecutora del Bicentenario (prod.), Argentina, 9mn, 2010.

Carri, Albertina, 2012. *Pets,* Albertina Carri (prod.), 6 mn, 35 mm, 2012.

Carri, Albertina, « Cuestión de imagen », *Cinémas d'Amérique latine* Nº 21, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 30-41.

Carri, Albertina, "Notas de la directora", La Rabia, disponible en: http://www.albertinacarri.com.ar/

Dulac (Germaine), *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris Expérimental, Les classiques de l'avant-garde, 1994, 225 p.

Faucon (Teresa), *Théorie du montage*, Paris, Armand Colin, coll. Recherches, 2013, 248 p.

Femenías (Maria Luisa) y Soza Rossi (Paula), [Comp]., *Saberes situados / Teorías trashumantes*, La Plata, CINIG-IdIHCS-CONICET, 2011, 192p.

García (Eugenia), “Barbie y el ‘Cuchu’, dos nuevas estrellas en el cine de animación”, *Página 12*, 13/08/2003, http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-24038-2003-08-13.html

González (Cecilia), “La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en Barbie también puede eStar triste de Albertina Carri y La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara”, *Mora (B. Aires)* [online]. 2012, vol.18, n.1 [citado 2013-11-04], pp. 0-0 . Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2012000100005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1853-001X.

Iribarren (María), “Sufro con el exceso de normalidad” entrevista a A. Carri, *Cinecrópolis*, Junio 2008; disponible en: http://www.cinecropolis.com/entrevistas/albertinacarri.htm

Joubert - Laurencin (Hervé), *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d’animation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

Lauretis (Teresa de), *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007.

Lauretis (Teresa de), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* [*Alice doesn’t* , 1984], Madrid, Cátedra –Universitat de Valencia – Instituto de la Mujer, 1992.

Le Dœuff (Michèle), *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.

Martín Peña (Fernando), Contraportada, en Carri, Albertina, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007.

Link (Daniel), “Archivo, ondas de memoria, testimonio, fantasmas” en Wilson, Mike (ed.). *Where Is My Mind? Cognición, literatura, cine* [ISBN 978-956-260-588-5]. Santiago de Chile, Celich/ Editorial Cuarto Propio, 2011, p. 253-272.

Mullaly (Laurence), 2012. « Albertina Carri. Cinéaste de l'inconfort », *Cinémas d'Amérique Latine*, N° 20, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 151-162.

Pinto Veas, Iván, “Entrevista a Albertina Carri. A propósito de *La Rabia*”, *La Fuga*, 2008; disponible en http://www.lafuga.cl/entevista-a-albertina-carri/5.

Preciado (Beatriz), *Testo junkie*, Paris, Grasset, 2008, 392 p.

Rancière (Jacques), *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, 243 p.

Rancière (Jacques), *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, 168 p.

Rosenberg (Karen), “URSS: Iouri Norstein – Rencontre à Moscou”, *CinémAction “Le cinéma d’animation”* N° 51, avril 1989, p. 141-145.

Siety (Emmanuel), *Fictions d’images. Essai sur l’attribution de propriétés fictives aux images de films*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 160 p.

Soriano (Michèle), “ Cuestionamientos actuales de una norma cognitiva: género y discurso literario latinoamericano”, R. García de la Sienra, M. Quijano e I. Fenoglio (coords.). *La tradición teórico-crítica en Hispanoamérica. Mapas y perspectivas*. Bonilla-Artigas/Universidad Veracruzana/UNAM, México, 2013, p. 93-115.

Soriano (Michèle), “De la *niña inútil* a la Barbie pornostar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano”, María A. Semilla Durán (Ed.), *Variaciones sobre el melodrama*, Madrid, Casa de Cartón, 2013, p. 397-424.

Trachman (Mathieu), *Le travail pornographique*, Paris, La Découverte, 2013, 300 p.
VVAA, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen 1. Centro y Sudamérica*. México, Secretaría de Educación Pública – Universidad Autónoma – Fundación mexicana de cineastas, 1988.
Willoughby (Dominique), *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés: des jouets d'optique au cinéma numérique*, Éditions Textuel, Paris, 2009, 286 p.

NOTAS

1 Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, Les classiques de l'avant-garde, 1994.

2 Dominique Willoughby, Dominique, *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés: des jouets d'optique au cinéma numérique*, Éditions Textuel, Paris, 2009, p.133.

3 Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* [*Alice doesn't* , 1984], Madrid, Cátedra –Universitat de Valencia – Instituto de la Mujer, 1992, p. 98-104.

4 Mathieu Trachman, *Le travail pornographique*, Paris, La Découverte, 2013, p.139-146; Marie Hélène Bourcier, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005, p.167-174.

5 Teresa de Lauretis, *op.cit.,* 1992, p.90-94.

6 Coincido con Cecilia González (2012) cuando analiza del trabajo político que realiza Carri en su medio metraje de animación a partir de la desclasificación de los cuerpo; considero en cambio importante señalar que ese trabajo estético-político se ubica en el contexto de la producción post-pornográfica feminista y *queer*, aunque este discurso sea todavía desconocido o poco reconocido por la crítica *straight* (Bourcier 2006: 46). Estudio el discurso post-pornográfico y el cuestionamiento de las relaciones de género mediante el cuestionamiento de la mimesis en: Michèle Soriano " Cuestionamientos actuales de una norma cognitiva: género y discurso literario latinoamericano", R. García de la Sienra, M. Quijano e I. Fenoglio (coords.). *La tradición teórico-crítica en Hispanoamérica. Mapas y perspectivas*. Bonilla-Artigas/ Universidad Veracruzana/ UNAM, México, 2013, pp. 93-115.

7 Marie Hélène Bourcier, *op.cit.,* 2005, p.158

8 Albertina Carri citada por Eugenia García en "Barbie y el 'Cuchu', dos nuevas estrellas en el cine de animación", *Página 12*, 13/08/2003, disponible en http://www.pagina12.com.ar /diario/espectaculos/6-24038-2003-08-13.html

9 Estudio la inscripción del corto de Carri en una genealogía de reescrituras paródicas del melodrama que cuestionan lo "femenino" en: Michèle Soriano, "De la *niña inútil* a la Barbie pornostar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano", María A. Semilla Durán (Ed.), *Variaciones sobre el melodrama*, Madrid, Casa de Cartón, 2013, p.397-424.

10 Carri citada por María Iribarren: "Sufro con el exceso de normalidad", entrevista a Albertina Carri, *Cinecrópolis*, Junio 2008; disponible en: http://www.cinecropolis.com/ entrevistas/ albertinacarri.htm

11 Teresa de Lauretis, *op.cit.*, 1992, p.113.

12 Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p.111 (la traducción es mía).

13 Hannah Arendt, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Point Essais, 1972, p.21.

14 Albertina Carri, *Los rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007, p.53.

15 *Ibid.* p. 27.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.* p. 26.

18 *Ibid.* p. 66.

19 Ana Amado « Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción », Amado, Ana y Domínguez, Nora (Comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 57.

20 Albertina Carri, *op.cit.*, p.24.

21 Hervé Joubert – Laurencin, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p.311.

22 Femenías, M-L. y Soza Rossi, P., Comp. (2011), *Saberes situados / Teorías trashumantes*, La Plata, CINIG-IdIHCS-CONICET, 2011.

23 Hervé Joubert – Laurencin, *op.cit.*, p.249.

24 Teresa Faucon, *Théorie du montage*, Paris, Armand Colin, coll. Recherches, 2013, p.87.

25 Emmanuel Siety, *Fictions d'images. Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 44-49.

26 Albertina Carri, "Notas de la directora", *La Rabia*, en http://www.albertinacarri.com.ar/

27 Preciado subraya hasta qué punto la política se ha vuelto *snuff*: "exterminación por y para la representación" (Preciado, 2008: 297). En su ensayo, identifica la política *snuff* como característica mayor del momento "tecnopornopunk" de nuestra especie.

28 "Uno de los primeros comentarios que recibí de la película fue de una documentalista y me dijo que le parecía una película de guerra. Y me parece una idea genial, por que realmente la guerra es la mayor de las naturalizaciones…" (Carri citada por Ivan Pinto Veas, 2008); se puede comparar algunos elementos de las secuencias de animación en *La Rabia* con otros elementos, narrativos y formales, de *El cuento de cuentos* de Norstein, a la luz de los comentarios de Karen Rosenberg (1989) y Hervé Joubert-Laurencin (1997). Un análisis más detenido de algunas líneas de convergencia no cabe en este estudio.

29 Teresa de Lauretis, *op.cit.*, 1992, p. 91.

30 Texto leído en *Restos*, Carri y Dillón, 2010 (la transripción es mía).

31 Entiendo *frame*, en tanto "cuadro" o marco de la experiencia, siguiendo los trabajos del sociólogo Erving Goffman, también en tanto marco discursivo y hermenéutico que determina las posibilidades de existencia de un enunciado, siguiendo las propuestas del Análisis del discurso, y claro, entiendo a la vez el cuadro que define la fotografía y el cine, como tecnologías complejas que orientan y construyen nuestras miradas, estructuran nuestras representaciones.

32 Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Editions Zones, 2010, p. 13-14.

33 Remito a los ensayos de Birri, Getino, Solanas y del Grupo Cine de la Base, recopilados en la sección "Argentina" en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen 1. Centro y Sudamérica*. México, Secretaría de Educación Pública – Universidad Autónoma – Fundación mexicana de cineastas, 1988, p. 15-131.

34 Walter Benjamín, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, p. 435.

35 Daniel Link, "Archivo, ondas de memoria, testimonio, fantasmas" en Wilson, Mike (ed.). *Where Is My Mind? Cognición, literatura, cine*, Santiago de Chile, Celich/ Editorial Cuarto Propio, 2011, p. 253-272; Wolfgang Bongers, "Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos", *Aisthesis* [online]. 2010, n.48 [citado 2013-11-06], pp. 66-89 . Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext &pid=S0718-71812010000200005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-7181. http://dx.doi.org/ 10.4067/S0718-71812010000200005.

36 Estudio el trabajo de *found footage* sobre el archivo pornográfico en *Pets* d'Albertina Carri en " Représenter la sexualité, repenser le sexe: un des enjeux du féminisme actuel", articulo por publicar en la revista *Líneas* de la Universidad de Pau.

37 Ana Amado, *op.cit.,*p. 47.

38 Soriano, Michèle, " Cuestionamientos actuales de una norma cognitiva: género y discurso literario latinoamericano", R. García de la Sienra, M. Quijano e I. Fenoglio (coords.). *La tradición teórico-crítica en Hispanoamérica. Mapas y perspectivas*. Bonilla-Artigas/Universidad Veracruzana/UNAM, México, 2013, p. 93-115.