

Juguetes y ritos: trabajo de duelo en *Los Rubios* de Albertina Carri

María José Punte

Ponencia leída en el VII CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS “Estados de la cuestión”, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 18 al 20 de mayo de 2009.

“Una persona se inclina hacia lo *camp* cuando comprende que la «sinceridad» no es suficiente”

Susan Sontag, “Notas sobre lo *camp*”

La película *Los Rubios* de la directora Albertina Carri hizo su entrada en escena de manera que no pudo pasar desapercibida ni para el público ni para la crítica especializada. Generó varias polémicas y sirvió como disparador de numerosas reflexiones sobre el modo en que se puede o no hablar acerca del tema de la militancia setentista. Puso sobre el tapete cuestiones tales como el cruce entre política y arte, memoria pública y duelo privado. Uno de los recursos estéticos que sin duda llamó bastante la atención, fue la utilización de juguetes para escenificar algunos pasajes particularmente dolorosos de la historia que la autora estaba intentando contar. También se puede considerar un exceso lúdico la escena con la que cierra la película que es posible identificar como la práctica de una *performance* a la que no le es ajeno el gesto rayano en la estética *camp*¹. Tanto ella como su equipo de filmación recurren al uso de pelucas platinadas como elemento identificatorio, a la vez que se elige como música de fondo la canción *Influencia* interpretada por Charly García² (Ver Apéndice).

En principio, y una vez pasado el primer impacto emocional, la crítica tendió a considerarla como un ejemplo renovador del formato documental (Alonso, Rufinelli, Quílez Esteve). Ofrecía un modelo apto de respuesta a las necesidades tanto estéticas

como discursivas de las nuevas generaciones ante la temática histórica tratada. También se dilataron los comentarios acerca de su capacidad para concretar un trabajo de duelo personal (Aguilar), de confrontarse con una encrucijada identitaria y resolverla mediante los recursos propios del género cinematográfico, y de llevar a cabo una reflexión aguda sobre la manera en que funciona la memoria. Carri plantea la imposibilidad de acceder a una memoria discursivamente lineal, y sobre todo, de poder plasmarla mediante los recursos del documental. Por eso recurre a una serie de “pequeños trucos”³, orientados a la construcción de un enunciado que trabaja en el cruce entre la ficción y la documentación. Este cruce se sitúa, pero a la vez crea en el mismo movimiento, un espacio inestable y volátil, y por sobre todas las cosas inquietante, apuntalado para desbaratar los hábitos del espectador.

La alusión a los “recursos del disfraz” (Donoso Pinto) o al “film-del-postizo” (Aguilar) que hizo la crítica, apuntaba al tratamiento dado al tema de la identidad en su carácter de *performance*. Ambos, el postizo y el disfraz, remiten al procedimiento más abiertamente lúdico del film⁴, el de caracterizar con vistosas pelucas rubias tanto a la figura de desdoblamiento de la autora como al resto del equipo. Hay en él algo de travestismo, a la vez referencia a la imagen de la *femme fatal* preconizada por buena parte de un cine de clase B⁵ y remisión a identidades no predeterminadas sino fijadas mediante un juego de roles. Los otros dos temas anudados a él son la poca confiabilidad de la memoria y la posibilidad de formar una familia por afuera de las determinaciones de la genética⁶. De ahí que esta crónica familiar terminara siendo una puesta en escena de la inviabilidad de elaborar un relato auto-biográfico que sirviera como explicación de los hechos del pasado. Para hacerlo, recurría al cine en tanto que género por antonomasia de la construcción de la mirada. Por eso es que el crítico Guillermo Aguilar defiende con vehemencia la elección que hace Carri del cine como medio, no sólo en

tanto que apuesta por la estética como ética, sino como afirmación de su identidad, de su espacio propio, frente a la mirada de los otros. Carri se coloca del otro lado del espejo con una insidiosa lucidez a partir de aquello que Laura Mulvey considera como lo específico del cine: la posibilidad de permitir la pérdida momentánea del ego a la vez que se realiza un refuerzo del ego⁷. Según Mulvey es el lugar de la mirada el que define al cine, su posibilidad de variarla y de exponerla⁸. Carri apuesta a desenmascarar el mecanismo de la mirada mediante el montaje que le posibilita el cine. Lo hace a través de un juego de máscaras cuya lógica es que se exhibe a la vez que se articula. Utiliza a la actriz Analía Couceyro para que haga el rol de Albertina Carri y la reemplace en las entrevistas a los testigos. Pero no engaña a los espectadores, porque la misma Couceyro comienza su participación en el film anunciando el artilugio. Esta “ilusión” que el código cinematográfico debería sostener como convención primera, queda desautorizada mediante el acto. Carri le dice al espectador de esa manera que toda mirada es construida, así como también todo rol, sea conscientemente asumido por el individuo o no.

El recurso que provocó más escozor sin embargo fue el de la utilización de muñequitos Playmobil⁹ para contar el hecho dramático central de todo el relato: el secuestro de los padres de Carri y su posterior desaparición. Molestó por lo que fue visto como un gesto de “indolencia”, es decir, de incapacidad para sentir dolor (Kohan citado por Aguilar). También fue tildado de frivolidad, lo que abrió un debate acerca del documental. Había algo de miniaturización en la elección de los juguetes. Pero también es imposible no percibir una pincelada que hacía referencia al *Kitsch*, a la cultura pop, a la cultura de masas, que parecía ser una marca generacional. Algunas interpretaciones tendieron a ver en el uso de juguetes un modo de filtrar el dolor a la vez que se reforzaba la idea de puesta en escena que quería remarcar una de las líneas del relato (Donoso Pinto). En esa dirección se lo interpretó también como una forma de representar una mirada infantil

que si bien pertenecía estrictamente al pasado, se encontraba en el momento exacto en donde se había congelado el tiempo a reconstruir. Un agujero negro por el cual escapaba toda la lógica discursiva. Si el pasado era imposible de integrar a una línea narrativa porque la memoria no servía como recurso válido para traerlo al ahora, la cuestión pasaba para la autora en cómo reestructurar esa experiencia en función de un proyecto legítimo para su presente.

Las escenas de animación en las que se utilizan los muñequitos de Playmobil aparecen diseminadas en varios momentos del relato. Aluden a cuestiones que no siempre están ligadas entre sí. No se percibe por lo tanto una función unívoca en ellas. Es posible distinguir seis escenas de diferente duración y tono. Dos de ellas parecen ser más bien denotativas y se refieren a uno de los núcleos centrales de la construcción de esta autobiografía que tiene que ver con la vida de la autora en el campo, lugar que le da acogida luego de la desaparición de los padres. El campo es un espacio ameno, que la voz narradora define como el “lugar de la fantasía” (*Los Rubios*) en donde comienza su memoria. Estas escenas animadas se limitan a mostrar una versión miniaturizada de aquella instancia. Una de ellas se presenta en el momento introductorio y tiende a resaltar lo idílico del lugar, impresión que luego va a ir mutando hacia aspectos más siniestros y mostrando aristas no tan positivas. Por ejemplo, la segunda escena ilustra una anécdota negativa. Lo que más molestaba a la niña de su nueva vida, era que los otros chicos del jardín de infantes indagara con malicia acerca de la ausencia de sus padres, poniéndola en evidencia. La escena en sí sólo muestra a dos muñecos yendo por un camino de campo que se pierde en el horizonte, mientras la voz en *off* narra la anécdota. Luego hay dos escenas similares entre sí que parecen recrear de manera fabulatoria e infantilizada la juventud de sus padres. Se ve una casa con jardín y pileta, con una cancha de vóley, lo que se corresponde con una de las descripciones que surgen

de los testimonios de los amigos del matrimonio Carri. Las dos escenas son festivas y alegres, están llenas de colorido y música, en fuerte contraste con los otros segmentos de la narración. Ambas se refieren a la imposibilidad de reconstruir el pasado mediante la memoria. Sobre todo porque las percepciones infantiles que ofrecerían parte de ese material, están teñidas de una gran capacidad de fabulación en donde se entremezcla el deseo con la creencia. Las dos escenas restantes son bastante significativas. La más impactante es la que teatraliza el secuestro de los padres, que ha sido la más comentada, y que fue construida de acuerdo con la iconografía del cine de clase B de ciencia ficción. La otra funciona como glosa de una reflexión sobre la construcción de la identidad. La voz en *off* de la actriz que representa a Albertina Carri cita un texto de la escritora y socióloga francesa Régine Robin en donde dice que la necesidad de justificar una identidad surge cuando ésta se ve amenazada. La imagen muestra primero a un muñequito en el acto de entrar en una casa, de esconderse y espiar por la ventana. Luego se ve al mismo muñeco pasando por varias transformaciones, significadas mediante el cambio de una serie de sombreros. La imagen le permite a la autora hablar acerca de este tema que la obsesiona, que es el de la búsqueda de una identidad más allá de la genealogía.

Para adjuntar otra interpretación sobre este uso de los muñecos Playmobil en el relato de Carri podemos acudir a la reflexión que hace Giorgio Agamben en su texto "El país de los juguetes". Aquí Agamben explica que el juguete es un objeto eminentemente histórico. O incluso, dice, es lo Histórico en estado puro. La función del juego, en oposición con la del rito, es la de alterar y destruir el tiempo del calendario para que el sujeto logre desprenderse del tiempo sagrado y abismarse en el tiempo humano. Sin embargo, constata, en la ceremonia fúnebre ritos y juegos, en tanto que significantes de la sincronía y la diacronía, se entrelazan y se confunden. Actúan como opuestos

complementarios en su acción de anular la peligrosidad de la figura del muerto, objetivo principal de la ceremonia. La idea es que mediante la recurrencia tanto a los objetos rituales como a los juguetes se intenta transformar al muerto para que deje de significar un ser incómodo, todavía instalado en el mundo de los vivos, y pase a desempeñar el rol de un antepasado amigable así. Mientras que el muerto siga siendo un significado inestable, continuará abierta la oposición entre sincronía y diacronía. La ceremonia fúnebre actúa por lo tanto para convertirlo en un significante estable y de ese modo asegurar la continuidad del sistema, al mantener funcionando la corriente que hace posible el fluir de la vida.

Esta idea estaría avalando la interpretación de la película *Los rubios* como un dispositivo del que se sirve la autora para restañar las grietas que este país “lleno de fisuras” ha dejado en su propia biografía. La película en última instancia tematiza también un acto de rebeldía de un sujeto que muestra una clara voluntad de no someterse a los mecanismos mediante los cuales la sociedad tiende a moldear y a normativizar a los individuos. Por eso la tan mentada escena del fax del INCAA es algo más que una *boutade* o una provocación¹⁰. Cumple un rol central, en la medida en que allí se está interpretando a una persona en el acto de reivindicar su propio proyecto frente a lo que otros consideran el proyecto viable o correcto. Es una manera también de levantar la voz contra el Padre (el orden patriarcal). La elección final de la familia por opción es el remache de esta búsqueda de una identidad que la autora fue poniendo en escena mediante recursos diversos. El trabajo de duelo resulta entonces un aspecto subordinado al establecimiento de una identidad que se exhibe como no atrapada en las garras de la melancolía. Tal vez este gesto es lo que tanto escozor provoca frente a una mirada que desde el vamos quiere predeterminar aquello que está permitido “ver y decir y sentir” (*Influencia*).

Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. 4ta edición aumentada. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001/2007.
- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.
- ALONSO, Mauricio. "Los rubios: otra forma, otra mirada". Sartora, Josefina y Silvia Rival (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería, 2007. 157-169.
- AMADO, Ana. "Escenas de post-memoria". *Pensamiento de los confines*. Buenos Aires, FCE, Número 16, junio de 2005. 113-123.
- AMADO, Ana. "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción". Amado, Ana y Nora Domínguez (eds.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós, 2004. 43-82.
- BUTLER, Judith. "Melancholy Gender/Refused Identification". *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University Press, 1997. 132-159.
- DONOSO PINTO, Catalina. "Una reinención desde el fracaso". *Películas que escuchan*. Buenos Aires, Corregidor, 2007. 79-84.
- ENRÍQUEZ, Mariana. "Deseo desatado. Entrevista a Albertina Carri". *Suplemento SOY. Página/12*, 23 de mayo de 2008.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16.3, autumn 1975. 6-18.
- NORIEGA, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los Rubios. Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires, Picnic Editorial, 2009.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia. "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático". Rangil, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos, 2007. 71-85.
- SCHEINES, Graciela. *Juegos inocentes, juegos terribles*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- SONTAG, Susan. "Notas sobre lo camp". *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara, 2005. 355-376.
- RUFFINELLI, Jorge. "De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal". Sartora, Josefina y Silvia Rival (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería, 2007. 141-155.

Apéndice:

Influencia

Charly García (Interprete)

Puedo ver y decir,
puedo ver y decir y sentir:
algo ha cambiado.
Para mí no es extraño.
Yo no voy a correr,
yo no voy a correr ni a escapar
de mi destino,
yo pienso en peligro.

Si fue hecho para mí
lo tengo que saber.
Pero es muy difícil ver
si algo controla mi ser.

En el fondo de mí,
en el fondo de mí veo temor
y veo sospechas
con mi fascinación nueva.
Yo no sé bien qué es,
yo no sé bien que es,
vos dirás: "son intuiciones",
verdaderas alertas.

Debo confiar en mí,
lo tengo que saber.
Pero es muy difícil ver,
si algo controla mi ser.
Puedo ver y decir y sentir
mi mente dormir
bajo tu influencia.

Una parte de mí,
una parte de mí dice: "¡stop!
fuiste muy lejos",
no puedo contenerlo.
Trato de resistir,
trato de resistir
y al final no es un problema.
¡Qué placer esta pena!

Si yo fuera otro ser
no lo podría entender.
Pero es tan difícil ver
si algo controla mi ser.
Puedo ver y sentir y decir:
mi vida dormir,
será por tu influencia.
¡Esta extraña influencia!

¹ Hacemos un uso acotado del concepto de *camp*, a partir de las reflexiones de Susan Sontag sobre el tema. Interesa aquí más que nada en tanto que “sensibilidad” que se define por el amor al artificio y la exageración, que se caracteriza por percibir en los objetos y personas aquello que hay en ellas de “Ser-como-Representación-de-un-Papel” (360). También en el rasgo de mirar el mundo como fenómeno estético, comprobamos que son todos aspectos presentes en la película.

² La canción “Influencia”, de su disco del mismo nombre, editado en 2002, pertenece originalmente a Todd Rundgren. La letra funciona como conclusión o síntesis poética perfecta de lo que la autora ha realizado como búsqueda en el propio film. Para empezar la voz afirma que “algo ha cambiado”, para luego decir que no va a escapar a su destino, a pesar del riesgo implicado en esta asunción, que aparece bajo la forma de “temores”, “sospechas”, “verdaderas alertas”. Se ve también un tironeo entre querer ver y temer, que se resuelve en un acto de confianza: “debo confiar en mí/lo tengo que saber”.

³ La expresión está tomada de una declaración de la cineasta Lucrecia Martel, que define su tarea del siguiente modo: “El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen estos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin” (David Oubiña, *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires, Picnic, 2007: 68).

⁴ Según Graciela Scheines el disfraz al igual que el juguete, abre el juego y determina la conducta del jugador. El disfraz le permite al jugador descansar de los roles cotidianos y ser otros. Es una manera de franquear límites que la realidad cotidiana no ofrece. En ese sentido opera como “pase mágico”.

⁵ La cita concreta que se realiza también a través del póster de publicidad es la del film “Cecil B DeMented” de John Waters, en el que la actriz principal, Melanie Griffith, está caracterizada con una peluca como la que lleva Analía Couceyro. Pero en gran medida es una referencia a numerosas películas en las que la peluca platinada transforma a quien la porta en el estereotipo de la mujer fatal, en alusión a la figura legendaria de Marilyn Monroe.

⁶Ella dirá en una entrevista: “Las familias se construyen: yo lo he vivido en carne propia, he construido familias desde los tres años, cuando secuestraron a mis padres, y no me ha ido nada mal. Al contrario: es un vínculo de muchísimo amor traer un hijo a una familia diversa. No hay mandatos, no hay normativas. Es una decisión profunda, desde el deseo”. En “Deseo Desatado”.

⁷ Dice Mulvey: “Quite apart from the extraneous similarities between screen and mirror (the framing of the human form in its surroundings, for instance) the cinema has structures of fascination strong enough to allow temporary loss of ego while simultaneously reinforcing the ego” (II.B).

⁸ “It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it” (III).

⁹Los muñequitos **Playmobil** fueron creados por la empresa alemana Brandstätter en los años '70. El proyecto de hacer una línea de juguetes de tamaño más reducido surge en 1971, lo que lanza al ingeniero Hans Beck, jefe de desarrollo de la empresa, a imaginar una serie de muñecos que fueran a la vez prácticos, seguros y fáciles de manipular. Para hacerlo buscó inspiración en los dibujos que suelen hacer los niños, de lo que surgió un muñeco que se caracteriza por ser una versión simplificada de la figura humana. Uno de los elementos centrales del **Playmobil** y clave de su éxito, es que sobre una figura básica muy simple se pueden realizar ilimitadas transformaciones mediante la utilización de accesorios.

¹⁰ Esta escena, que también ha sido muy comentada, muestra al equipo de filmación en el acto de discutir un fax en el que el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) les comunica las razones por las cuales no les va a habilitar un subsidio para la realización del documental. Queda bastante claro que la autora tiene en mente un proyecto diferente al que se imagina el instituto de cine. No reniega de este otro, pero defiende su derecho a determinar el punto de vista en cuanto a esta experiencia de la cual ella fue protagonista.