

# Miradas incómodas. Las propuestas cinematográficas de Albertina Carri y Anahí Berneri<sup>1</sup>

## I Distinciones

El cine está considerado aquí, pues, como un espacio de falsas apariencias, un *trompe-l'oeil* de múltiples aspectos. La ceguera del público a los resortes secretos de la maquinaria se convierte en el pretexto de un juego, no sólo con la perspectiva, como puede haber sido el caso en pintura, sino con todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta.

(Bonitzer 2007: 79)

Albertina Carri y Anahí Berneri son dos cineastas argentinas convertidas en referencias obligadas del cine independiente del primer decenio del nuevo siglo, con trayectorias consolidadas y tres o cuatro largometrajes realizados. Antes de centrarme en el análisis de sus films, quisiera comenzar con algunas distinciones respecto de la mirada en el cine, ese arte impuro en muchos sentidos que siempre pone en escena y hace coincidir, en el mismo acto de proyectar un film, varias miradas distintas; miradas que pueden converger, diferir, subvertir, superponerse y producir efectos diversos. Aquí quiero tomar en cuenta la dialéctica –inaugurada por Sartre y Lacan– en la experiencia de la mirada del otro que genera la otra mirada sobre un yo-sujeto imaginario. Esta dialéctica de la mirada, en Lacan se desplaza hacia una función psíquica: la pulsión escópica. La mirada es una de las pulsiones parciales, como la voz, el pecho y las heces, que se dirige a ver el objeto en tanto ausencia, el famoso “objeto pequeño a” en la terminología lacaniana. Cito una frase de su clase del Seminario 11 sobre “La pulsión parcial y su circuito”: “Lo que se mira es lo que no se puede ver” (Lacan 1995: 149)<sup>2</sup>. La escopofilia y

- 
- 1 La primera versión de este ensayo: “Miradas incómodas. Las estéticas cinematográficas de Albertina Carri y Anahí Berneri (Argentina)”, en Feenstra/ Ugalde/ Sartinigen (Eds), *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*, Berna, New York, Viena: Peter Lang, 2014, 413–433.
  - 2 La frase dialoga con la famosa fórmula del Rey Edipo: “Me quito los ojos, porque cuando no debieron haber visto lo hicieron”. En “El estadio del espejo como formador

el *voyeurismo* son fenómenos que, por un lado, están muy ligados al cine como lugar específico que pone en escena la mirada; y, por otro lado, juegan un papel más que significativo en las estéticas cinematográficas de Carri y Berneri. Quisiera proponer, por lo tanto, una pequeña tipología de las miradas del cine, tomando en cuenta los trabajos de Pascal Bonitzer (1982), Noël Burch (1970), Christian Metz (1977 y 1994) y Laura Mulvey (1975), entre otros.

La “mirada” de la o del cineasta en un sentido metafórico es la propuesta cinematográfica traducida en imágenes en movimiento. Esto implica, en los procesos de filmación y *découpage*, una selección de ángulos, secuencias, planos, colores y varias decisiones más; aquí, la mirada corresponde a una visión, un punto de vista, una voz específica o una idea que se plasma en el proceso de materialización y creación artística. De todas formas, estas imágenes se convierten en otras que ya no pertenecerán a esa primera mirada-idea, sino que se transformarán en artefacto artístico, expuesto precisamente a las miradas de los otros.

Estas otras miradas son las del público que se convierte, durante la proyección del film, en una multitud de espectadoras y espectadores anónimos en la sala oscura (o delante de otras pantallas y en otras circunstancias)<sup>3</sup>. Durante el tiempo de la proyección, todos entran en el juego de compaginar las propias experiencias con lo visto en el film, que es imposible que sea percibido como mera sucesión de imágenes en movimiento. Siempre se transforma en objeto estético –introduciendo un complejo entramado de imágenes mentales, recuerdos, patrones culturales– y provoca el deseo de ver algo distinto que las puras imágenes-objeto. Lo que me importa aquí es subrayar esa relación del deseo, pensado desde Lacan como proceso de sutura entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, un proceso complejo que vivimos en cada momento de la vida, pero que en el cine adquiere una especial relevancia: en la “situación cine” –como dice Metz en su temprano ensayo “Sobre la impresión de realidad en el cine” de 1964 (Metz 2002)– participan varias capas perceptivas y afectivas que hacen del cine precisamente un “sig-

---

de la función del yo (fonction du Je)” (Lacan 2008), escrito durante los años treinta e inspirado en los estudios del psicólogo Henri Wallon, Lacan señala que en el momento en que el sujeto se mira (y no se ve) por primera vez en la vida, se configura y se concibe como tal. Por otra parte, Antonio Machado, cuya escritura nace en la época del primer cine, comienza una de las entregas de sus *Proverbios y cantares*, publicados por primera vez en 1923, con el siguiente verso: “El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas:/ es ojo porque te ve” (2001).

- 3 En *La pantalla global* (2007), Gilles Lipovetsky analiza la lógica del “hipercine”, la “pantallasfera” y la “cinemania general” de nuestros tiempos, que generan miradas completamente diferentes de las producidas en las salas oscuras del cine tradicional.

nificante imaginario”<sup>4</sup>; sin asociar aquí, no obstante, los fundamentos del deseo escópico al trauma original del complejo de castración tal como lo hace Mulvey (1975) en su análisis del cine hollywoodense, y otros críticos influenciados por el psicoanálisis de corte freudiano, como el mismo Metz.

Otras miradas son las que intercambian los personajes a nivel diegético del film: miradas de complicidad, de incompreensión, o de estupor y terror ante lo visto, que no necesariamente coinciden con las de los espectadores; aquí se abre otra dialéctica entre las distintas miradas y un juego de identificación entre espectadores y personajes, basado en las miradas que inauguran formas de comunicación alternativas al diálogo verbal.<sup>5</sup>

Por último, quisiera poner énfasis en la mirada incalculable de la cámara, muy distinta a la del director/la directora, que en su estructura tecnológica registra una “segunda naturaleza”, porque no ve lo mismo que ven los ojos humanos; genera ese “inconsciente óptico” (Benjamin 1973) en analogía al inconsciente psíquico, que se refiere a los efectos que produce el proceso de registrar, proyectar y percibir la sucesión y construcción de las imágenes en movimiento. Cito este pasaje del ensayo de Benjamin, escrito en 1936, que dialoga con las teorías cinematográficas de la vanguardia rusa, especialmente con el “Cine-ojo” de Dziga Vertov:

Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. (...) Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y rezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (Benjamin 1973: 48)

Benjamin destaca el inconsciente óptico como rasgo distintivo del cine que lo diferencia de las otras artes, como el teatro y la literatura, los grandes moldes

- 
- 4 “La posición típica del cine depende de esta doble característica de su significante: riqueza perceptiva inhabitual, pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad, desde su mismo principio. Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente” (Metz 2001: 59).
  - 5 Cabe mencionar, en este contexto, el intento narratológico de Gaudreault y Jost (1995) de asociar las miradas de los personajes a diferentes estados de ocularización y auricularización entre el ver, el escuchar y el saber, en conjunción con las miradas y escuchas de los espectadores. Sin embargo, me siento más cercano a las propuestas de Bonitzer y Deleuze que se verán en lo que sigue.

en los que se forma el discurso cinematográfico en sus primeras décadas. Podemos articular esa cualidad del cine con las observaciones de Deleuze (2005) sobre el “estilo indirecto libre” como un recurso en literatura y cine que corresponde a la expresión de una semisubjetividad, un estado ambiguo entre estilo directo (monólogo, diálogo) e indirecto (narrador). Inspirado en las reflexiones de Pasolini sobre el cine como “lengua escrita de la realidad”, Deleuze define una forma de imagen-percepción en su carácter de “subjetiva indirecta libre”, como expresión de un “*Mitsein* propiamente cinematográfico” (111). La “imagen-percepción subjetiva” equivaldría a un discurso directo, la “imagen-percepción objetiva” al discurso indirecto, y la “subjetiva indirecta libre” sería la “enunciación tomada en un enunciado que depende de otra enunciación” (111), lo cual provoca un desdoblamiento o una diferenciación del sujeto en el lenguaje. El cine de poesía de PPP expresa, según Deleuze, la “Forma pura” del cogito cinematográfico, una conciencia autónoma que apunta a “hacer sentir la cámara” (113) al espectador. Encontramos estas formas de imagen-percepción en los films de Carri, Berneri y otros cineastas conscientes de la puesta en escena de la mirada-cine.

A esta mirada cinematográfica, se suman también las nociones de “fuera de campo” y de “campo ciego” a las que Noël Burch (2008) y Pascal Bonitzer (2007a) apuntan en sus reflexiones sobre el tema. Estos conceptos son decisivos para entender el proceso de sutura que siempre tiene lugar en el acto perceptivo y afectivo durante la proyección de cualquier película que vemos: “En el cine, el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial” (Bonitzer 2007a: 68). Y esta visión parcial genera miradas que llegan desde un campo ausente, invisible. Ahora bien, en sus formas no convencionales, es decir, en el cine que no respeta el Modo de Representación Institucionalizado –en la terminología de Burch (2008)– ese proceso se convierte en generador voluntario del inconsciente óptico. Esto, precisamente porque no pretende ocultar en estructuras y formas narrativas cerradas y coherentes las dialécticas de la mirada. Al contrario, ponen a disposición “agenciamientos” y mecanismos que proponen o suscitan nuevas relaciones entre los sujetos-espectadores, sus cuerpos, miradas y mentes, y las imágenes, fantasmas y objetos que pasan por la pantalla: “¿Qué es lo que vuelve, qué es lo que regresa a través de esos ‘agujeros’ del realismo técnico aprovechando la desuturación del espacio fílmico? Fantasmas: los fantasmas

de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen” (Bonitzer 2007a: 76)<sup>6</sup>.

Desde esta perspectiva, es poco productivo discernir una específica “mirada femenina” o “escritura femenina” en términos de Luce Irigaray (2007), ya que en todo caso, una mirada determinada en el cine siempre es un resultado del complejo proceso de percepción audiovisual; por otro lado, es una construcción cultural como la misma distinción genérica entre masculino y femenino, si queremos seguir a Judith Butler (2002, 2007) y otros posfeministas. Estas construcciones simbólicas se dan como relaciones de poder entre, por ejemplo, un sujeto de la mirada masculina sobre la mujer como objeto de deseo y de placer masculino, tal como lo analiza Laura Mulvey en su clásico ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) para el cine institucionalizado de Hollywood. Esta visión, más allá de ser políticamente necesaria en determinados contextos históricos, es estéticamente dudosa, porque su búsqueda de “pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him” (Mulvey 1975: 6), lleva a una lectura psicoanalítica y feminista que subestima la diversidad de miradas y los campos ciegos en cualquier imagen cinematográfica y, por ende, las múltiples posibilidades de subversión en el juego y entrelazamiento de los tipos de mirada esbozados más arriba.

Por lo tanto, las “miradas” femeninas y masculinas sin duda existen en y fuera del cine, pero corresponden a universos simbólicos, no dependen del género del cineasta ni son uniformes.<sup>7</sup> Una opinión de Albertina Carri, cineasta abiertamente lesbiana, enunciada en una entrevista con Elena López Riera, ejemplifica la incomodidad que generan estos términos: “[...] es un poco medieval esta división de lo femenino y de lo masculino, lo que pertenece al hombre o a la mujer porque lo femenino no es, necesariamente, patrimonio de la mujer y lo masculino no es, necesariamente, patrimonio del hombre. La gente se hace una gran ensalada con

---

6 Cfr. también Bonitzer (2007b) sobre la relación entre cine y pintura, donde desarrolla el concepto del desencuadre en el cine moderno (Godard) como estrategia para generar nuevas miradas: “El desencuadre es una perversión, que pone un punto de ironía sobre la función del cine, la pintura e incluso la fotografía, como formas de ejercicio de un derecho de mirada” (Bonitzer 2007b: 55).

7 Lo cual no excluye que ciertos rasgos predominen en el cine hecho por directoras, por ejemplo respecto de la mayor frecuencia, en relación al cine de hombres, de reacciones intradiegticas frente a la violencia representada. Cfr. Arranz et al. 2008.

esto.” (López Riera 2009: 188)<sup>8</sup>. A nivel formal pueden manifestarse, sin embargo, miradas construidas a través de la focalización/ocularización en la percepción y construcción de la realidad de un personaje-mujer; y a nivel temático puede presentarse una mirada sobre el tratamiento de la injusticia o la violencia física, cultural o social ejercidas sobre las mujeres. A este “cine de mujeres” que no necesariamente es realizado por directoras, prefiero darle el estatus de una categoría del cine político. Se trata de la necesidad y de la sensibilidad de mostrar y criticar gestos y actitudes, de cuestionar y circular temas generados por circunstancias históricas, políticas y sociales, en contextos específicos de distintas regiones del mundo. El cine de las argentinas Carri y Berneri, como también el de Lucrecia Martel y Celina Murga, en este sentido es político, porque cuestiona desde la construcción de sus imágenes las relaciones establecidas de poder, las relaciones entre los géneros y entre las generaciones.

Otro tema aquí, por cierto, es la distribución de trabajo entre mujeres y hombres en el cine: como señala el libro de Arranz (2008) para el caso de España, hasta los años 80 del siglo XX, el “oficio” de la dirección de cine estaba casi exclusivamente reservado a los hombres (como un sinnúmero de otros oficios), con sus debidas excepciones desde los inicios del cine si pensamos en Germaine Dulac en Francia, Leni Riefenstahl en Alemania, Rosario Pi en España, María Padín en Argentina o Gabriela Busenius en Chile, por mencionar algunas cineastas pioneras en Iberoamérica. En los últimos 25 años, sin embargo, la situación se ha diversificado, y la situación en Argentina, no tan diferente de la de España hasta mediados de los años noventa, es tal vez emblemática para los cambios de época que estamos viviendo: Lita Stantic, Andrea Poliak, Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Verónica Chan, Anahí Berneri, Albertina Carri, Celina Murga, Gabriela David, son algunas de las cineastas reconocidas en los circuitos del Nuevo Cine Argentino, al menos a nivel independiente y no comercial.<sup>9</sup> El cine argentino hecho por mujeres, entonces, ya no es tan excepcional como hace veinte años atrás y, por ende, identificar y visibilizar este tipo de cine, aunque

---

8 Es un tópico que se repite en las visiones de cineastas españolas, entre ellas el provocador “cine con tetas” de Icíar Bollaín. Cfr. las entrevistas en Camí-Vela 2005; y Arranz et al. 2008 sobre la situación de los géneros en el cine español.

9 Cfr. Porta Fouz 2010. Es una situación que actualmente difiere de la de España, según los datos presentados por Núñez Domínguez 2010. Hay que insistir, de todas formas, en que “no será hasta la llegada del NCA, según una amplia mayoría de los críticos, cuando se puede hablar de la mujer cineasta no sólo como un ejemplo aislado” (López Riera 2009: 31).

ya no presente una necesidad explícitamente política, demuestra una evolución ejemplar y envidiosa para muchos países europeos y latinoamericanos.<sup>10</sup>

## II Contextos

Lo que sigue es una breve contextualización de la obra de las dos cineastas que me interesan aquí, en el marco de lo que suele llamarse Nuevo Cine Argentino (NCA). Tanto Carri como Berneri trabajaron de asistentes en películas de Martín Rejtman y otros cineastas antes de rodar sus propios proyectos. Rejtman estudió cine en Nueva York y filmó su primer largometraje en Buenos Aires en 1991, *Rapado*, no estrenado hasta 1996. Junto con una serie de cortometrajes titulada *Historias breves*, en la que participan varias y varios cineastas jóvenes egresados de la Fundación Universidad de Cine (FUC) en Buenos Aires, *Rapado* inicia una visión renovada sobre el mundo y la sociedad desde el cine. Otros hitos tempranos, ya míticos, son sin duda *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano y Bruno Stagnero, y *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero. Con esta película, Trapero gana el premio al mejor director en la primera edición del Bafici en 1999, el festival de cine independiente de Buenos Aires, uno de los más importantes de América Latina que se ha convertido, a lo largo de los años, en vocero del cine independiente internacional.

A diferencia del primer “Nuevo cine argentino” de los sesenta y setenta -que introduce estrategias del cine moderno y es representado, en sus diversas aristas, por Manuel Antín, Leonardo Favio, Alberto Fischerman, Rodolfo Kuhn, Hugo Santiago, entre otros- el NCA de los noventa se distancia claramente, por un lado, de un cine elocuente “de autor”, y, por otro lado, de un cine comprometido que utiliza el medio como instrumento y arma política o como denuncia social, como sucede en el Cine de liberación de Pino Solanas y Octavio Getino, o en el Cine de la base de Raymundo Gleyzer. Son producciones modestas con estéticas minimalistas en las que se mezclan elementos documentales y ficcionales. Se renuncia a mensajes explícitamente políticos en un sentido tradicional, pero muchos films son políticos en

---

10 Para el caso argentino, entonces, el énfasis crítico estaría no tanto en la “visibilización” del cine de mujeres, sino en el trabajo con las distintas “escenificaciones” de las estéticas cinematográficas elaboradas por las directoras. Sería interesante, en este contexto, un análisis de la evolución de las miradas del cine hacia una indeterminación y diversificación de la mirada femenina como rasgo distintivo de género, y hacia otras distinciones –sin caer en los esencialismos y manteniendo la dialéctica de las miradas que nos interesa aquí– como la mirada lesbiana/homosexual frente a la mirada heterosexual; o la mirada de los niños frente a las de los adultos.

su intento de escenificar miradas distintas, incómodas y críticas. Los films del nuevo cine, a pesar de las notables diferencias entre ellos, comparten una visión común del quehacer cinematográfico que confluye en la reflexión sobre el inestable e inseguro límite entre la documentación y la ficción, y en el cuestionamiento del “realismo” en el estatus de la imagen cinematográfica entre la autenticidad y el artificio. Se alejan, de igual modo, de la creación de personajes con atributos nítidos que se prestarían a una identificación simple, y entienden el cine como campo de experimentación de realidades contemporáneas, idea que se manifiesta, por ejemplo, en el tratamiento especial de la banda sonora (sonidos, ruidos, lenguajes) y sus juegos de combinación con la imagen en muchas películas. Son, en primera instancia, exploraciones cinematográficas en todos los niveles. Las dos directoras que aquí me interesan se perfilan en el marco de ese cine y escenifican miradas inusitadas y atípicas sobre la sociedad contemporánea argentina. Tocan temas difíciles de asir y compartir, tabúes sociales del capitalismo consumista, narcisista e hipermoderno: el incesto, la violencia familiar, el SIDA, el travestismo, la vejez.

### III Albertina Carri: la banalidad siniestra

El cine de Carri se inscribe en una historia incómoda de la violencia, el daño y la destrucción. Especialmente *La rabia* (2008) pone en escena una “cultura humana basada en el miedo, en la matanza, en la fantasía masculina de poder, en las fantasías de los niños y las mujeres, en la mirada que es testigo de algo que la excede, aterroriza o no puede ver” (Aguilar 2010: 254). Carri busca esta historia, por un lado, en las consecuencias de la dictadura militar que irrumpe en su propia vida cuando tiene tres años, y que marca su juventud siendo hija de los desaparecidos Ana María Caruso y Roberto Carri. En *Los rubios* (2003) muestra la estructura fantasmática, individual y colectiva, de la memoria de los que desaparecieron sin rastros. *Géminis* (2005) y *La rabia* son, entre otras cosas, versiones sobre conocidos mitos y tragedias del mundo occidental: el incesto y el parricidio.

Los intertextos de Carri, sin embargo, pertenecen a un acervo cultural transversal, de cuentos y leyendas populares, del habla coloquial, y también de los mitos y sus (re)interpretaciones. A la vez, desenmascara las circunstancias violentas, las fisuras que se manifiestan en la estructura social de la Argentina contemporánea, y lo hace desde una postura radical. El sexo, en sus películas, aparece como acto transgresor, animal, sadomasoquista, desenfrenado, puesto en escena en un mundo extraño, desde el corto *Barbie también puede eSTAR triste* (2001) hasta *La rabia*. En todo esto el punto de vista de los niños juega un papel fundamental, especialmente en *La rabia*: ellos son los observadores y miran todo lo que no se puede ver; son los que actúan con más decisión durante el film, son los que



matan. Sus gestos y sus miradas son, por lo tanto, incalculables y siniestros. Por otro lado, la integración de dibujos animados y el diálogo con la animación como proceso de creación de mundos íntimos y ficcionales, la técnica de *stop motion*, o las alusiones al cine porno, son estrategias inter- e intramediales que forman parte de las miradas incisivas, crudas e inauditas del cine de Carri.

En *La rabia* hay vasos comunicantes que la relacionan con las dos películas anteriores, ya desde el título: no es difícil descifrar el juego anagramático con *Los rubios*, la cinta polémica que irrumpe en el cine argentino e internacional con su desconcertante estética entre documental y ficción. Este película pone en escena la búsqueda de la memoria de los desaparecidos durante la dictadura militar por parte de sus hijos<sup>11</sup>. *La rabia*, como *Los rubios*, remite al doble sentido que adquieren las palabras: mientras que los rubios son los “falsos” desaparecidos en la visión de los vecinos que hablan sobre las actividades extrañas de esos “extranjeros” del barrio, *La rabia*, por otro lado, es un lugar físico, una taberna del campo, pero a la vez es la furia que reina en el film, y también es la enfermedad que transmiten los animales del campo.

En todo caso, la pampa y el campo de la Provincia de Buenos Aires, une también en otro plano a esos tres largometrajes: en *Los rubios* aparece como el “campito”, un refugio ambiguo donde Albertina vive cuando ya no tiene padres, y que luego es su punto de fuga y de liberación para una nueva identidad cinematográfica junto a su equipo “rubio” de filmación. En *Géminis*, la segunda película de Carri, la casa y la estancia de una familia de clase alta son, junto a lugares públicos, los escenarios de la historia del incesto entre Meme y Jeremías, figuras con rasgos andróginos. La estancia de la familia está en el campo cerca del caserío de *La rabia* y Lucía, la poderosa y omnipresente madre –frente a un padre impotente e inadvertido– al mirar por la ventana de la estancia hacia afuera (sin que nosotros sepamos lo que ve), llama a su peón Poldo que aparece finalmente en el último film de Carri. En varios sentidos, estos dos films pueden ser considerados anverso y reverso de una estructura asimétrica (López Riera 2009: 70). En *Géminis* actúan los patrones, en *La rabia* ocurren las cosas entre los peones que viven en el campo y que trabajan para esos mismos patrones de la estancia. Pero mientras los movimientos de los personajes y de la cámara en *Géminis* oscilan entre el mundo urbano de un barrio alto de Buenos Aires y la estancia del campo, *La Rabia* parece estar fuera del alcance de referentes al mundo “civilizado”: no vemos ni escuchamos celulares o televisores,

---

11 La película marca un hito en el “cine de memoria” en Argentina y causó mucho estupor y polémica entre los espectadores y críticos. Cfr., por ejemplo, el ensayo crítico “La apariencia celebrada”, de Martín Kohan, en *Punto de Vista* N°78/2004, el *Estudio crítico sobre “Los rubios”* (Buenos Aires: Picnic, 2009), de Gustavo Noriega, y los análisis de la película en Amado 2009 y Aguilar 2010.

y el film construye un espacio mítico, arcaico y atemporal, donde se repiten de manera similar y fatal las estructuras que ya encontramos en *Géminis*. Dicho de otro modo, Carri muestra en las dos películas gemelas estas estructuras que atraviesan todas las clases sociales. Lucía, al hablar de la familia de sus peones en *Géminis*, detecta el incesto y la animalidad allí, al otro lado del campo, donde el marido de su mucama aparentemente viola a su propia hija; cuando luego se convierte en testigo del incesto de sus propios hijos, se enloquece porque ve lo real que la acecha en su propia estructura de clase. Por eso, Alejandro Modarelli ve en las dos películas un conflicto trágico en que se debate la conciencia de la burguesía nacional. El de resignarse a ser reina tuerta en un país de ciegos, o verse a sí misma como una presunta modernidad urbana asediada siempre por la barbarie de la llanura. La miseria y el incesto forman entonces, para las clases privilegiadas, una sola figura monstruosa, extranjera, ilegal, campesina, 'villera', en cuya conflictiva proximidad, el burgués decide cerrar los ojos frente al escándalo que se esconde bajo sus propias sábanas (Modarelli 2009: 173).

En *La rabia*, según mi lectura, destacan los siguientes aspectos: primero, los gritos incesantes producidos por seres humanos y animales en circunstancias diversas; segundo, el efecto intermedial en la combinación de imágenes entre el cine y la animación; y tercero, la composición de imágenes opuestas y radicales: la cruda brutalidad y violencia frente a las imágenes poéticas del paisaje y de la naturaleza. Estos tres aspectos influyen en la construcción de miradas extrapoladas sobre la realidad, cercanas al mundo infantil de Nati y Ladeado, los dos niños protagonistas. En el análisis que sigue, quiero vincular estos aspectos con una específica actitud de hacer del cine un método de exploración de realidades.

*Fotogramas 1-2: La rabia 2008, 00:32:42, 00:59:40*





## Los gritos

La presencia de los gritos, aullidos, silbidos, sonidos extraños y disparos llama mucho la atención en este film y es parte de lo que López Riera en su estudio sobre el cine de Carri califica un “trabajo de sonido como materia significativa” (López Riera 2009: 71).<sup>12</sup> En *La rabia*, los gritos acompañan a las imágenes más intensas: los chillidos de Nati cuando se pelean los padres o cuando se asusta; los gritos extraños de los pájaros que sobrevuelan el campo iluminado por la tenue luz del crepúsculo; o los aullidos de alimañas varias que habitan el campo. El grito desesperado del cerdo antes de morir en el ritual de su matanza causa, tal vez, la mayor estupefacción, porque es un animal que muere durante la filmación (en su hábitat natural, como dicen los créditos al comienzo del film). Cuando finalmente muere el animal, lo descuartizan, le sacan las entrañas, lo limpian, y lo preparan para el asado.<sup>13</sup> Todos estos gritos de los animales se complementan con los gritos de placer y dolor, no siempre distinguibles, de Alejandra y Pichón durante sus actos sexuales, muchos de corte sadomasoquista.

¿Qué función tiene esta puesta en escena exagerada de los gritos? En primer lugar, valora una conjunción nueva entre la banda sonora y la imagen visual. Nati no quiere hablar, ella se expresa a través de sus dibujos –que Carri pone en movimiento en las partes animadas– y reacciona con gritos cuando suceden cosas que ella no tolera. El grito es de desesperación frente a una incomunicación reinante

- 
- 12 Este rasgo no es exclusivo del cine de Carri: una llamativa puesta en escena del sonido lo podemos encontrar también en el cine de Lucrecia Martel, Diego Lerman, Lisandro Alonso, Paula Hernández y Mariano Llinás.
  - 13 En estas escenas, que juegan con el registro documental, Carri lleva al extremo la provocación: Alejandra, al mostrarle a Nati cómo se trabaja con el animal muerto, tiene puesta una camiseta del WWF reclamando la protección de los pandas.

en la familia, y hay una correspondencia con los gritos de placer y dolor de la pareja. Aquí los gritos también remiten a otra forma de comunicación, más allá de las palabras; palabras que sigue usando Poldo, el marido, en forma autoritaria para imponer su poder machista, para insultar y atacar, o para narrar historias horribles de dudosa moralidad para evitar que Nati se saque su ropa, una costumbre de la niña. La palabra y el diálogo no valen mucho en *La rabia*, son sustituidos por el grito, por la mirada cruda en silencio, y por el acto de matar.

Carri muestra sin reparos la imagen del cerdo en el momento de su muerte. Lo siniestro de estas imágenes –que en otro contexto podrían llegar a ser parte de un film sobre la vida campestre con sus costumbres arcaicas– es que en el conjunto del film sirven como imagen sinécdoque de las otras dos muertes –reales y simbólicas– de los padres que ocurren en la oscuridad e invisibilidad. Durante toda la película queda la sensación de una imagen latente de la muerte cruda y real: ¿por qué no mostrar la muerte del padre delante de la cámara? Esta morbosidad absoluta e imposible atraviesa *La rabia* y amenaza con manifestarse en cualquier momento desde el campo ciego al cual hace referencia Bonitzer (2007a). El grito es, en este sentido, la expresión del otro radical de la vida humana, la bestialidad que viven los personajes al insertarse en ese mundo salvaje que los rodea. Las imágenes parecen mostrarnos sin ningún reclamo moral que, en el fondo, también nosotros somos esto: una cultura que se esconde detrás de sus estructuras simbólicas en las cuales trasluce y de vez en cuando irrumpe la brutalidad animal. Se trata de una banalización de la violencia, y aquí reside todo lo siniestro de la película. Después de la muerte de los dos padres, provocada y ejercida por Ladeado –que en este sentido repite un gesto cultural–, los que quedan al final son los niños y Alejandra, la madre de Nati. Ladeado se va por otro lado, y ellas caminan por un campo baldío, vaciado del poder masculino, y desaparecen en la oscuridad de la pantalla negra.

### Los efectos intermediales

La combinación entre las imágenes y sonidos con carácter documental y los dibujos puestos en movimiento, acompañados por una marcada banda sonora o por las imágenes generadas por la técnica del *stop motion*, generan un efecto de distanciamiento e irrupción, de otredad entre los distintos registros, materialidades, soportes y formatos. En *Barbie también puede eSTAR triste* son los replicantes de los conocidos muñecos quienes representan un mundo ajeno al entorno feliz con que normalmente son asociados. Realizan actos siniestros, violentos y sexuales que no les corresponden en su “vida normal”, y esto produce, junto a una música melosa en la que resuena el género porno, el efecto de extrañeza. En *Los rubios*

son los Playmobiles los que reconstruyen en forma lúdica y en *stop motion* el secuestro imaginario e imaginado de los padres de Albertina: a la vez remiten a los juegos de su entorno feliz de la infancia, a su mirada infantil y su capacidad expresiva en el momento histórico de la desaparición de su familia, capacidad muy similar a la de Nati.

En *La rabia*, los dibujos e imaginarios de la niña se basan en ilustraciones coloridas en tinta puestas en movimiento. Presentan una versión paralela, enigmática, monstruosa y oscura a los acontecimientos que tienen lugar durante la película, y son acompañados por una música extraña, ruidosa, compuesta por Edgardo Rudnitzky (López Riera 2009: 73). En su factura entre figurativa y abstracta, expresan y muestran un mundo inconcebible con palabras, un magma de sensaciones, figuras y pensamientos cambiantes, inasibles. En este sentido, los efectos intermediales –el cine como intersticio entre la imagen documental y real, entre planos fijos y secuenciales, entre el dibujo, la animación, el cómic, el sonido– provocan la sensación de un mundo real, irrepresentable en imágenes cinematográficas con pretensión realista que apuntan a un valor indicial dominante. Los dibujos animados de Nati abren un inmenso campo ciego del mismo film y dentro de sus estructuras de narración elíptica. Son escenas y mundos alcanzables sólo por momentos, y de esta manera establecen un contacto entre las visiones y miradas de Nati y las del espectador; suturan, por instantes, los imaginarios de esas instancias de comunicación para desaparecer y dar lugar a la inevitabilidad de las estructuras simbólicas y míticas en las que se desarrolla la vida humana.

### **Imágenes poéticas, imágenes crueles**

En el mismo sentido funciona la oposición de las imágenes crueles, por un lado, y las poéticas, por otro. La brutalidad y la violencia de los actos y palabras contrastan con las largas tomas de paisajes en crepúsculo, de la naturaleza no intervenida por el hombre, el campo puro, por así decirlo. Esta poesía visual es otro contramundo, entonces, y llama la atención que en las primeras escenas sea Nati quien, con su existencia silenciosa y casi animal, forme parte de ese entorno poético, orinando en el pasto; y que el segundo personaje que vemos sea su amigo Ladeado, que en un primer momento confundimos con ella, porque el plano lo muestra muy lejos entre los zuncos. Son los dos niños, pues, quienes se insertan de manera no violenta y casi imperceptible en el mundo de esa naturaleza pura. Sin embargo, es Ladeado quien lleva en un saco una comadreja que, por orden de su padre, va a matar ahogándola en un estanque. Es la primera imagen de la muerte, provocada por el niño, que anuncia el asesinato de su propio padre.

En definitiva, tanto la naturaleza como el mundo de los niños, no aparecen como un mundo feliz frente a la sociedad perversa y corrupta de los mayores; no tienen una fuerza utópica opuesta al miedo, a la amenaza, a la violencia, a lo siniestro. Todo esto es parte de ese hábitat de lo real en el que los animales y los niños, con sus fantasías, sus gritos, sus gestos y sus juegos, acaso se mueven con más naturalidad.

#### IV Anahí Berneri: la crueldad sutil

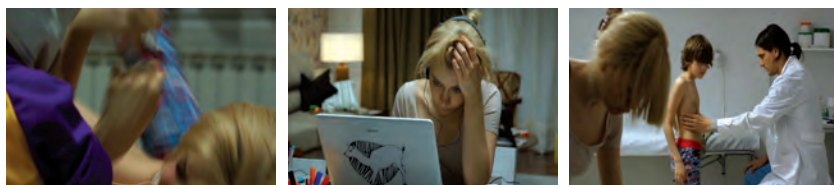
A diferencia de las películas de Albertina Carri, el cine de Anahí Berneri se presenta menos ruidoso y no ha causado tanto furor entre el público, aunque sí recibe premios y es comentado y elogiado por la prensa y en los sitios web especializados. También ofrece miradas incómodas; sin embargo, son más sutiles y reconciliadoras que las de Carri. Berneri se acerca con mucha sensibilidad táctil a los cuerpos de sus films y luego los exhibe en una materialidad filmica que oscila entre una artificialidad exagerada y una naturalidad asombrosa. Es una puesta en escena detallista que elige personajes marcados por sus destinos: en *Un año sin amor* (2004), film basado en la novela-diario de Pablo Pérez de 1995, es un escritor enfermo de SIDA; en *Encarnación* (2007) es una ex vedette del cine y de la televisión; en *Por tu culpa* (2010) es una joven madre de familia bajo sospecha de maltratar a sus dos hijos; en *Aire libre* (2014) se retrata de cerca la desintegración de una pareja. Berneri cuenta momentos intensos de la vida de estos personajes sin apuntar a la necesidad de una solución de conflictos, típica de un cine catártico.

El SIDA forma parte de la vida de Pablo en el primer largometraje de Berneri. El film rastrea y registra las estrategias del personaje para enfrentar su enfermedad y cómo la ignora primero, para finalmente incorporarla en su cotidianidad. Ernie, la protagonista de *Encarnación*, no acepta su envejecimiento y lo intenta tapar con intervenciones de todo tipo –cirugías estéticas, operaciones de ojo, bronceados, gimnasia– para seguir siendo atractiva y bella, pero sus miradas desvelan su autoconciencia. Lo interesante del film es la contraposición de estas miradas con la de la cámara, que muestra implacablemente el deterioro del cuerpo, sobre todo de la piel de la cara, en algunos primeros planos de las arrugas, pero también en la puesta en escena del encuentro de Ernie con su sobrina Ana. Ella celebra sus 15 años en San Andrés de Giles, un pueblo de la Pampa húmeda a 100 kilómetros de Buenos Aires, el lugar de nacimiento de Ernie. Después de tantos años en la capital, se siente alienada del espacio que la rodea y de su familia que rechaza su forma de vida. Piensan que es puta y hacen negocios con una parte de la propiedad de la tierra que le corresponde a Ernie. En este lugar hostil, Ana es el único punto de referencia para Ernie, su rescate emocional, y es precisamente con ella

con la que, después de unos episodios felices en la piscina del hotel, entra en conflicto amoroso por el joven gerente del hotel del cual se enamora Ana, pero quien prefiere las curvas espectaculares de Ernie. Es un conflicto que se resuelve al final: Ernie pone las cosas en orden entre ella y su sobrina, y entre su sobrina y el gerente. Después se va sin acudir a la fiesta de la quinceañera y regresa a su rutina porteña revalorada después de su experiencia en el campo.

En *Por tu culpa*, toda estructura social y familiar está bajo sospecha, pero también el cine como actor social. Las primeras imágenes muestran una violencia inesperada y cotidiana a la vez: Julieta está en casa con sus dos hijos, de dos y de ocho años; los vemos en una pelea medio seria, medio en broma. Durante veinte minutos, asistimos al primer capítulo del drama intimista: ella necesita concentrarse en un trabajo que debe entregar al día siguiente, pero los chicos no paran de hacer ruido, de pelearse, de romper cosas o ensuciar el piso; la molestan constantemente y no la dejan trabajar en paz. En estas secuencias, la cámara es parte de las acciones, acompaña muy de cerca a Julieta cuando se mueve por la casa, cuando intenta, sin éxito, controlar la situación, calmar a sus hijos y a sí misma para poder trabajar: “Berneri decide acercarse a sus personajes con no pocos planos cerrados, a veces asfixiantes, sobre todo en esta nueva película. Berneri trata de ver de cerca, de estar encima de las acciones de sus personajes, de escrutarlos” (Porta Fouz 2010).

*Fotogramas 3-5: Por tu culpa 2010, 00:01:47, 00:14:56 y 00:32:50*



En otra pelea entre los tres, se produce el accidente inevitable: el hijo menor se cae de un juguete, se lastima un brazo y Julieta decide llevarlo a la clínica. Es allí donde de pronto el médico de turno, al examinar al chico, identifica algunos moretones en el cuerpo y empieza a recelar, a sospechar de una agresión ejercida por parte de la madre. Esta sospecha se manifiesta en el film, primero, en las miradas escépticas de dos médicos, y luego durante el examen adicional del hermano mayor que también presenta algunas heridas. Julieta, al principio, no se da cuenta de lo que pasa, y cuando empieza a dudar y preguntar, no se queja de las acusaciones. Los médicos representan a la autoridad moral de la sociedad, deciden retener a la familia en el hospital y denunciar a la madre. Guillermo, ex-pareja y padre de los

hijos, llega al hospital y protesta. Reprocha a Julieta de haber causado esta situación, luego los dos tienen que someterse a los interrogatorios en una comisaría, y cuando el padre asume por escrito la responsabilidad por sus hijos, pueden volver a la clínica y llevarlos a casa. La película, inquietante y ambigua, termina aquí, con la familia de vuelta en casa. Provoca incomodidad, porque no se aclara el punto de vista, la posición de una “mirada” descifrable, no hay indicios marcados de una denuncia o una voz crítica<sup>14</sup>. En todo caso, hay un recelo general, entre la madre y los hijos, entre madre y padre, entre Julieta y los médicos, entre la pareja y la institución legal (policía, clínica). La violencia corporal, involuntaria, del comienzo –transmitida por planos veloces, fragmentarios, cerrados y rítmicos– se desplaza, a lo largo del film, a una violencia psíquica en forma de miradas de sospecha generalizada sobre Julieta. La crueldad de la convivencia parece marcar la vida en su transcurso cotidiano.

Este *continuum* del trastorno, de la crueldad y de la violencia latente atraviesa también la convivencia de la familia que Berneri observa en *Aire libre*, otro drama intimista. Los primeros 15 minutos muestran el potencial de agresividad en varias situaciones cotidianas: la planificación de la mudanza y del diseño de la nueva casa en el jardín; la visita en la casa de unos amigos; un intento frustrado de sexo en la cama; el desarme de artefactos a la hora del desayuno. Todas estas escenas, filmadas en planos medios y con un ritmo perfecto, respiran ese aire poco libre, lleno de partículas contaminantes de relaciones envenenadas, un aire que ventila y densifica muchas otras situaciones que componen un ambiente asfixiante. El resto es el relato, tal vez demasiado conocido y previsible, del distanciamiento de la pareja, de las formas, a veces irresponsables, de confrontar el hijo de siete años con la situación, de las posibles causas de la crisis en las herencias sociales y familiares, de la búsqueda de nuevos impulsos eróticos por parte de los protagonistas del drama. El proyecto de la nueva casa –que simboliza evidentemente el rescate del matrimonio– se vuelve cada vez más intolerable; Lucía (Celeste Cid) y Manuel (Leonardo Sbaraglia) lo ejecutan por pura inercia y falta de coraje de tomar la decisión de separarse definitivamente, y no sorprende demasiado que es en esa casa donde en una noche de peleas se olvidan de llevarse a su hijo que se queda solo allá. Hacia el final, las situaciones se tornan más crueles y culminan en la inevitable separación. En todo el relato, Berneri se limita a observar y registrar los acontecimientos con una naturalidad asombrosa. Como en los films anteriores,

---

14 Debido a la falta de indicios claros es posible hacer una lectura misógina del film o, al contrario, una lectura que apunte al valor ético y acusador de la situación social.



no hay un punto de vista que determine una posición clara, todo ese malestar es exhibido como un flujo de continuidades que forman parte de la vida cotidiana.

Dice Mex Faliero (2014) en su crítica que el film “tiene una extraña dualidad: por un lado los tiempos del cine nacional de autor y por el otro la apariencia de un drama *mainstream* con apoyo del *star-system*. Es una especie de cine neo-industrial nacional que encuentra sus orígenes en las experiencias de Pablo Trapero con Ricardo Darín.” (s/n) Esta observación se condice con la percepción de una era post-NCA, en el que se dispersa la misma noción y permite pensar nuevas constelaciones entre un cine anómalo y centrífugo y un cine más tradicional, clásico e industrial.<sup>15</sup> El cine de Berneri, como el de Santiago Mitre o Celina Murga, se mueve en estas aguas intermedias.

## V

Las miradas puestas en escena por las estéticas cinematográficas de Carri y Berneri, ¿para quienes y por qué son incómodas? Recordemos los dos films paradigmáticos: *La rabia* muestra imágenes de una violencia no juzgada y mítica, en un mundo cuyos personajes parecen actuar bajo las leyes de un ritual inmutable. Las miradas de los niños, al atravesar ese “espacio de falsas apariencias”, del cual habla Bonitzer (2007a), parecen romper con la propia ceguera frente a lo que no pueden ver, y, con esto, con la “ceguera del público”, un público de espectadores cuyas miradas son expuestas a la dialéctica de una incomodidad excitante de un cine inusual y sin concesiones. *Por tu culpa* impacta, en cambio, por la invisibilidad de una violencia microfísica. Las miradas del médico, de los niños, del ex marido, de la misma protagonista, no se resuelven en puntos de vista definidos, al contrario, se prolongan en un vacío de información que es otro juego con la ceguera y que genera sospechas y agonías no expresadas, tanto en los personajes como en los espectadores.

## Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires: Colihue.

---

15 Cfr. el siguiente ensayo en este libro.

- Arranz, Fátima et al. (2008), *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo*. Madrid: Universidad Complutense.
- Bazin, André (2006), *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp (1975).
- Benjamin, Walter (1973), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus (1936).
- Bonitzer, Pascal (2007a), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos (1982).
- (2007b), *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos (1987).
- Burch, Noël (2008), *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos (1970).
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Buenos Aires: Paidós (1993).
- (2007), *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós (1990).
- Camí-Vela, María (2005), *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990–2004*. Madrid: Ocho y Medio.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*, Buenos Aires: Paidós (1985).
- Faliero, Mex (2014), “Aquello que intentamos construir”, [www.fancinema.com.ar/2014/05/aire-libre/](http://www.fancinema.com.ar/2014/05/aire-libre/), consultado 6 de agosto de 2015.
- Gaudreault, André; Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Irigaray, Luce (2007), *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Akal.
- Lacan, Jacques (1995), *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, “Clase 14. La pulsión parcial y su circuito” (13 de Mayo de 1964). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2008), “El estadio del espejo como formador de la función del yo”, en *Escritos I*. Buenos Aires, Siglo XXI (1966).
- Lipovetsky, Gilles (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama (2007).
- López Riera, Elena (2009), *Albertina Carri: El cine y la furia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Machado, Antonio (2001), *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe.
- Metz, Christian (2001), *El significante imaginario*, Barcelona: Paidós (1977).
- (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine*, 2 volúmenes. Barcelona: Paidós (1994).
- Mitchell, William (2009), *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal (1994).

- Modarelli, Alejandro (2009), “Lo que *La rabia* obliga a ver”, en: *Kilómetro 111*, N° 8, Buenos Aires, Diciembre 2009, 172–183.
- Morin, Edgar (2001), *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós (1956).
- Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en: *Screen* 16.3 Autumn 1975, 6–18.
- Núñez Domínguez, Trinidad (2010), “Mujeres Directoras de cine: un reto, una esperanza”, en: *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, n° 37, Julio-Diciembre 2010, 121–133.
- Pena, Jaime (ed.) (2009), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999–2008*. Madrid: T&B Editores.
- Porta Fouz, Javier (2010), “Noche aciaga” (sobre *Por tu culpa*, de Anahí Berneri), <http://hipercritico.com/content/view/2690/38> (acceso 30 de julio de 2013)

## Internet

- <http://www.elamante.com>  
<http://www.kilometro111cine.com.ar/>  
<http://hipercritico.com>

