

El experimento del rompecabezas : Albertina Carri, No quiero volver a casa

Michèle Soriano

► **To cite this version:**

Michèle Soriano. El experimento del rompecabezas : Albertina Carri, No quiero volver a casa. Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. , 2013, Cuerpo y autori(al)idad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico, Vol. 21/2013 (42). hal-01685294

HAL Id: hal-01685294

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01685294>

Submitted on 16 Jan 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.

El experimento del rompecabezas: Albertina Carri, *No quiero volver a casa*¹

Michèle Soriano
IRIEC, Universidad Jean Jaurès – Toulouse

El caso de la *opera prima* parece interesante en tanto primera articulación del posicionamiento de una autora; obviamente, éste puede variar, no obstante, según la hipótesis que quisiera exponer, podemos considerar que esta etapa inicial marca algunas líneas fundamentales de la negociación emprendida con lo que Michèle Le Dœuff nombra la *nomofática* en su ensayo *Le sexe du savoir* (Le Dœuff 1998, 116), es decir con el marco socio-discursivo que limita la autoridad-autorización del discurso de las mujeres. En efecto, una reflexión sobre la “autoridad autorial” desde una perspectiva de género cruza necesariamente los procesos de des-legitimación que afectan la situación de enunciación de las mujeres, generados por los múltiples entramados del orden del discurso.

Me interesa examinar el primer LM de Albertina Carri, por la posición radical que esta directora ocupa en el campo cultural argentino². El objetivo de mi cuestionamiento hoy es doble: por un lado, quiero interrogar las modalidades de construcción de una legitimidad enunciativa desde un posicionamiento radical incipiente, examinando las formulaciones iniciales de este posicionamiento. Por otra, me importa volver sobre las consecuencias de nuestro posicionamiento de crítico-as. respecto a esa nomofática que nos afecta, y que a veces negamos para construir, o negociar, nuestra propia autoridad en el campo crítico y académico.

Explicaré brevemente esos objetivos antes de describir las líneas que definen la escena de enunciación y el *ethos* que se dejan observar en *No quiero volver a casa* (2000), el primer LM de Carri. La metáfora del “rompecabezas” remite a las características formales del film, fragmentado y elíptico, y a la vez a la tensión hermenéutica y heurística que mantiene: compone un enigma cuyo sentido diferido no sólo atañe al destino de los personajes sino que nos lleva a interrogar el propio lenguaje cinematográfico.

Nomofática e intimidación cognoscitiva

En una entrevista que acompañó la salida de su último LM, *La rabia* (2008), Carri, comentando la importancia de las secuencias de animación en su película, declaró: “En realidad, hay un momento en que sufro que es cuando empiezan a aparecer signos de *exceso de normalidad*” (Albertina Carri en Iribarren 2008). Volveremos sobre la importancia de la animación en su producción, notable desde su segundo film: el corto *Barbie también puede estar triste* (Soriano 2014b), lo que quisiera subrayar ahora en esa confesión de la directora argentina es su constante e insoslayable

1 « El experimento del rompecabezas : Albertina Carri, *No quiero volver a casa* », *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Vol. 21/2013 - No. 42 « Cuerpo y autori(ali)dad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico » [en línea] http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios_42/Michel%20Soriano.pdf

2 Para un estudio de esta posición : Lopez Riera (2009), Mullaly (2012), Bonno (2014), Mullaly (2014), Soriano (2014b); y para una exposición autocrítica de esa posición : Carri (2014).

cuestionamiento de la violencia que radica en la “normalidad” (Soriano 2014a; 2013a; 2013b), aquí designada con la metáfora antinómica del exceso.

En el cuestionamiento que promueve del lenguaje cinematográfico, Carri parece preguntarse: ¿de qué manera y con qué medios se vuelve posible discutir las normas — las normas del discurso y las normas sociales—? ¿Cómo hacer para volver visible la violenta normalización que fundamenta el desconocimiento y el funcionamiento de la violencia de género que se despliega en la nomofática?

La filósofa Françoise Collin trató con agudeza la situación de *double bind* que pesa sobre la enunciación de las mujeres —esos mecanismos de exclusión o marginación de la autoridad discursiva, que Le Dœuff nombra *nomofática* y que encierran a las mujeres en mandamientos contradictorios a la hora de representar/ejercer su autoridad discursiva. Collin evoca las diversas estrategias que podemos adoptar para desbaratar sus efectos y consecuencias en la autoría artística. El trabajo de la crítica feminista, tal como lo define la filósofa, implicaría que nos empeñáramos a relevar y dar cuerpo a la obra de una mujer, sin por ello mantenerla en el círculo de las mujeres: darle cuerpo sin apropiarla, revelarla como obra cuya significación tiene un valor universal³. El problema radica en lo que nuestras sociedades y sus normas reconocen en tanto “universal”; el problema se plantea precisamente porque los discursos de las mujeres no son reconocidos en tanto discursos “universales” sino entendidos como específicos, “diferentes”, etc.

Me parece interesante e importante asumir la misión que heredamos de Françoise Collin, y recoger a la vez la tensión que recalca en su reflexión: si queremos contribuir a legitimar la producción artística de una mujer, si queremos conseguir que la crítica la reconozca en tanto arte y promover su difusión, ¿Conviene, para lograr este objetivo, que neguemos, borremos, o reduzcamos su dimensión política? ¿Cómo “universalizar” el discurso de una autora⁴? ¿Qué operaciones pueden corresponder a esa “universalización” según la manera en que la entendamos?

Abordamos, con este compartido *double bind*, un problema que no puedo examinar en el marco de ese trabajo; insisto no obstante en enunciarlo porque quisiera, precisamente, instaurarlo en tanto marco de ésta: el problema de las relaciones entre el discurso feminista y la universalidad, el problema de la universalización de los saberes. Formularé esa cuestión con una serie de preguntas: ¿la construcción de la autoridad de una posición de enunciación requiere (¿o no?) la omisión, la negación de la violencia de las relaciones de género que la define y que, en el caso que nos interesa, la desautoriza? ¿Cuál es el precio de la universalidad que, siguiendo las normas actuales, practicamos? ¿Cuáles son las consecuencias de la nomofática en el arte y en la crítica? ¿Qué hacemos con la “intimidación cognoscitiva” que denuncia Le Dœuff (Le Dœuff 1998 : 17) ? Porque bien sabemos que, más allá del valor del discurso artístico de las mujeres y de su promoción, lo que está en juego en la autorización de su autoría es su *saber* y las modalidades de un *saber/poder*, es el valor universal de su experiencia, y por lo tanto la extensión de nuestro conocimiento, de las normas y de las categorías que lo rigen, la visibilidad de las luchas simbólicas que organizan nuestro mundo.

Propongo describir ahora el posicionamiento que construye el primer LM de Carri como ejemplo de las negociaciones que hacen las mujeres con la nomofática, mediante el análisis de la *escena de enunciación* (Maingueneau 1993, Charaudeau y Maingueneau 2002) y del *ethos* (Amossy 1999) que se observan en *No quiero volver a casa*.

3 « Relayer et donner corps à l'œuvre d'une femme. Et le faire sans la retenir pour autant dans le seul cercle des femmes, ce qui serait la reconditionner: lui donner corps sans l'approprier, la révéler comme œuvre à signification universalisable. » (Françoise Collin, en Françoise Collin et Irène Kaufert, 2014, p.141).

4 Para una discusión de la autoría en el cine: Colaizzi (2007) y Zecchi (2014).

Marco de la enunciación: la invención de un nuevo lugar

Después de haber estudiado en la FUC, en varios talleres y cursos, y de haber trabajado de cámara con directores de cine importantes (entre los cuales Maria Luisa Bemberg y Martín Rejtman), Carri hace mucha publicidad y se siente bastante mal: “entré en conflicto; me preguntaba: ¿A qué me estoy dedicando? ¿qué estoy haciendo realmente? Qué es lo que me interesa del cine? Fue como volver al origen. Así que decidí hacer ese corto en mayo del 98⁵”. La decisión de hacer el corto que se va a convertir en su primer LM se entiende entonces como decisión de romper con otras prácticas profesionales en el sector audio-visual, y empezar, a los 25 años, a “hacer cine”. Una de las especificidades de la creación cinematográfica es su alto costo. La primera versión del LM, titulada *Secuencias*, obtiene un premio en el festival de cine independiente de Rotterdam de 1999 que le permite seguir la posproducción. Seleccionada en la sección *Work in Progress* del primer festival internacional de cine independiente de Buenos Aires, la película “Secuencias” fue rodada gracias a una herencia que cobró la directora. Ésta decidió invertir todo el dinero de esa herencia en su *ópera prima* y la película, titulada finalmente *No quiero volver a casa*, pudo competir en la segunda edición del BAFICI.

Respecto a la ubicación del LM en el discurso cinematográfico argentino, observamos que el proyecto se concibe en tanto “cine independiente” que no cuenta con los fondos del Instituto de Cine. En la prensa se subraya una situación paradójica, en la cual se incluye Carri, de gran renovación de la industria cinematográfica nacional a partir de jóvenes directoras que logran producir sus películas sin apoyo, es decir, a pesar de que los apoyos tradicionales sean sistemáticamente otorgados a “los acomodados de siempre”⁶. Respecto a esas categorías: “cine independiente”, “nuevo cine argentino”, como respecto al hecho de que es mujer, que también sirvió para clasificar su película en la prensa, Carri adopta una posición muy clara y pragmática: “No me gustan las generalizaciones, ni los encuadres, ni la etiquetas, no me gusta que me digan que hago cine de mujeres, o de mujer, ni que soy parte de algún movimiento de nuevo cine argentino, ni tampoco que lo que filmo es cine independiente [...] vos hacés cine independiente porque no tenés plata, hacés cine de mujer porque sos mujer, y cada una de estas etiquetas no suelen ser decisiones que uno pueda tomar o no”⁷.

Entre los “epitextos”, artículos y entrevistas que acompañaron su primer LM, varios señalan con admiración el nuevo lugar que inaugura el LM de la joven directora en el campo cinematográfico nacional, mencionemos el artículo de Alan Pauls en *Radar* (07-05-2000) o el de Marcelo Panozzo en *Clarín* (12-04-2000): éste cita el periódico del festival de cine independiente, *El Amante*, que pretende que el filme encarna una suerte de “tercera posición” en el cine nacional, y lo cita porque transmite lo que la directora reivindica, entre los comentarios que circularon.

Por fin, conviene recalcar lo que declaró Albertina Carri respecto a ese LM, cuando le preguntaron *qué diría a la gente para que lo vaya a ver* : “Creo que es una película mobilizante. Te puede no gustar pero creo que es una mirada completamente diferente sobre el cine mismo y eso es interesante para ver”⁸ . La opción elegida por la directora para definir el espacio en el que quiere ubicarse, al presentar su primera película, es por lo tanto la del discurso meta-cinematográfico: hace un cine que ofrece una nueva mirada sobre el cine mismo, un cine crítico y reflexivo.

Escena genérica: cine negro, blanco y negro

5 A. Carri en Diego Trerotola, 2000.

6 Moira Soto 2000.

7 A. Carri, en Diego Curubeto 1999.

8 A. Carri, en Camilo Lynch 2001.

El primer LM de Albertina Carri fue en un inicio un corto titulado *Niños*⁹. Después de filmar el corto en el 98, Carri decidió reescribir el guión para convertirlo en un LM, como “una investigación, un ejercicio”¹⁰, se trataba de explorar y desarrollar la historia nuclear de los dos personajes iniciales: un niño cuyo padre es asesinado y el asesino por encargo, un muchacho de unos veinte años, también considerado como un “niño” por su pasividad esquizofrénica —como si se hubiese estancado en la niñez¹¹. Este núcleo narrativo, que cuenta el encuentro fatal del asesino por encargo y del niño que se convierte en huérfano, inaugura la escritura cinematográfica de Carri como reflexión compleja sobre las causas que llevan a este cruce que reúne dos clases sociales, dos familias y dos situaciones erráticas de pérdida, de duelo. Arriesgándose desde el inicio en un formato mucho más difícil que el corto, Carri asume el guión, la dirección, la cámara y la producción: se posiciona por lo tanto como “autora”.



El tema, según Alan Pauls, es “la historia de un crimen”, la fórmula remite a la vez género policial y a los primeros tiempos del cine ya que *Histoire d'un crime* (1901) — *historia de un crimen* — es un corto mudo experimental de Ferdinand Zecca. Éste fue uno de los primeros del género “criminal” (Pinel 2009: 64) y se conoce como el film en el que se realizó el primer *flash-back* de la historia del cine (Martea 2006). Ahora bien, *No quiero volver a casa* se construye con un esquema paralelo, como un largo *flash-back* después de la primera secuencia narrativa que muestra el crimen, incluyendo unas horas antes y unas horas después. Los sucesivos títulos : *Niños* para el corto, luego *Secuencias* en 1999, y por fin *No quiero volver a casa*, título definitivo, indican dos direcciones fundamentales que se añaden e interfieren en la trama policial: la infancia y el trabajo formal, basado en la fragmentación de la narración y en el trastorno cronológico. Como en el caso del corto de Zecca, el crimen mostrado en los primeros minutos de la película carece de sentido, los personajes actúan siguiendo una lógica inasequible al público, diferida: los tres episodios, o las tres macro-secuencias narrativas analépticas que siguen el episodio inicial producen efectos de anamnesis pero mantienen el suspenso porque su construcción es elíptica.

9 Carri en Moira Soto 2000.

10 A. Carri en Diego Trerotola 2000.

11 *Ibid.*

Si bien se trata de reconstruir la historia de un crimen, la opción disnarrativa¹² domina y no se nota sólo en la fragmentación del relato, en su desorden cronológico y sus lagunas, sino que se manifiesta desde el comienzo en la elección del blanco y negro. Ascetismo y abstracción atemporal son los objetivos declarados por la directora¹³, sin embargo el efecto fundamental de una película en Blanco y Negro en el año 2000 es su función poética, el rechazo de la transparencia y de la ilusión referencial: el significante se enfatiza, se evidencia. Otros procedimientos bloquean la fluidez del realismo: la proliferación de los espejismos y reflejos en espejos —muchas secuencias incluyen una imagen filmada en un espejo—, en ventanas, en vidrieras y escaparates, por un lado; y por otro, la insistencia en los planos fijos y en la puntuación. Entre cada una de las macro-secuencias que delimitan los períodos temporales se inserta un plano integralmente negro que dura varios segundos.



Los períodos son tres : el crimen que abre el relato; después del corte, el nacimiento de un bebé en cada familia, seis meses antes del crimen, secuencias “felices” a las que se contraponen secuencias de tensión entre padres e hijos; después del corte siguiente, la fase intermedia de crecimiento de la tensión entre los dos cuñados de la familia de empresarios — Ricardo, el heredero, quiere vender la empresa porque se ha puesto en una situación peligrosa, mientras que Roberto, su cuñado, quien dirige la empresa, resiste. Ricardo contrata entonces a Ruben, el muchacho algo perdido de la familia de clase media baja, para que mate a su socio y cuñado; por fin el cuarto episodio vuelve al tiempo inicial: la noche del crimen. La secuencia narrativa final se abre sobre la evocación de otro crimen o suicidio (la ambivalencia se mantiene): el de la joven prostituta enamorada de Ruben y cuyo cliente es Ricardo, ella fue quien puso en contacto a los dos hombres.

La simetría entre las dos familias y entre el episodio inicial (nacimiento de un bebé) y el episodio final (en el que se celebran los cumpleaños de la abuela burguesa y del abuelo proletario), añade otro grado, narrativo, a ese trabajo especular que caracteriza la imagen. En cada familia aparecen mujeres jóvenes que se proponen marcharse de su casa: Ana, la hermana mayor de Nico, se quiere ir a Londres, luchando contra la oposición de su familia; Lizbeth, la esposa del primo Marcos, hijo de Ricardo, se quiere volver a Londres, resistiendo a su pareja cuyo deber es quedarse al lado de su

12 Para una discusión de esa noción: Jacques Aumont, Michel Marie 2007, 59.

13 A. Carri en Moira Soto 2000.

padre; en la familia de Ruben, Marcela, su hermana, huye de la casa paterna y se instala en un apartamento, a pesar de la resistencia de su padre, mientras que Suzana, la joven prostituta, sueña con irse lejos, al sur, con su amante Ruben, cuando éste gane algún dinero; antes de morir —¿matarse?— declara que se va a París. Este movimiento general centrífugo escenifica el título, que Ruben repite cuatro veces, con una mínima variación, frente al espejo, al afeitarse, en el momento en que toma la decisión de aceptar el contrato : “no voy a volver a casa... no voy a volver a casa... no voy a volver a casa... no voy a volver a casa...”.

A la vez, esas declaraciones contrastan con el estatismo de los planos y la clausura de la puesta en escena, como si no existiera el espacio fuera de campo. Carri comenta: “Yo siempre quise trabajar en la puesta en escena como si afuera no hubiera más nada, donde termina el plano, se termina ese mundo¹⁴”. El movimiento centrífugo se escenifica en tanto anhelo de ruptura con ese mundo siniestro y sin salida, organizado exclusivamente por la voluntad de control y las fantasías nostálgicas de Ricardo —que sueña con volver a los lindos tiempos de su ociosa, lujosa y lujuriosa prosperidad— y de Carlos, el padre de Ruben, que exige que se mantenga la sumisión total a su autoridad. El sacrificio de los hijos, de los niños, de las mujeres, del futuro, es la cara escenificada, expuesta, del orden decadente que encarnan esos personajes oscuros.

La tensión entre, por un lado, una referencialidad indirecta —sociedad patriarcal autoritaria en crisis, crisis económica y decadencia, incomunicación y sensación de *impasse* o punto muerto, recordemos que la escritura y el rodaje se hicieron en 1999 — y por otro, un trabajo formal meta-cinematográfico, se observa también en la perspectiva narrativa creada: una mirada externa y estática, la de un observador exterior a la historia pero incluido en el universo diegético opresivo y agobiante. Esa tercera persona reivindicada por Carri en sus entrevistas¹⁵ y la posición de observador objetivo y frío que construye, recuerdan las invenciones narrativas de las novelas negras y de los guiones de Dashiell Hammet que inspiraron directamente el cine negro.

Origen del enunciado : una tercera persona y su pulso

La mayor parte de los planos son tomados desde una posición estática, son a menudo planos fijos, de escala y duración diversas, que pueden llegar hasta componer un plano secuencia. Los personajes entran y salen del campo, o ya están y adviene el corte, pero el punto de vista permanece estático. El efecto producido es por supuesto de distancia y ausencia de empatía, pero también de ausencia de control. Ese efecto es exactamente el contrapunto al efecto llamando del “observador invisible”¹⁶ que construye la ilusión referencial en el cine comercial. El observador se evidencia en ese vacío que insiste, en esa posición anónima e impersonal que capta los eventos que se suceden. Las acciones ocurren, los diálogos se dan, muchas veces desconectados: no se incluyen los límites de la acción, su inicio, su final, sólo se expone un fragmento. Se evidencia así la imposibilidad de acceder al orden cronológico y causal, la complejidad de las cadenas causales, la parte de *fatum*, de casualidad, de arbitrariedad, que orienta la historia hacia la tragedia o la nota roja, como lo subraya Alan Pauls (2000), pero sin el *pathos* dramático que les corresponde¹⁷. Conviene por otra parte ponderar la importancia, en la construcción de esa posición de enunciación inédita, de los signos de puntuación. El control no se ejerce sobre lo que pudiera figurar la materia filmada: la “realidad” humana y social, ya que de alguna manera ésa permanece intangible; el control se ejerce sobre el discurso, y los diversos signos de puntuación enfatizan esa postura.

14 A. Carri en Trerotola, 2000.

15 A. Carri en Trerotola, 2000 y en Panozzo, 2000.

16 Para esa noción: Aumont y Michel 2007, p.145.

17 Para un comentario sobre el juego con el melodrama: Soriano, 2013b; para una exposición de esa elección, Carri (2014) y la cita de la directora, al final de ese trabajo.

En primer lugar, ya mencionamos la presencia muy fuerte de los planos negros que separan los episodios narrativos y distintas secuencias (no son fundidos en negro sino planos homogéneos que irrumpen después de un corte; a veces terminan por un fundido). La ausencia de continuidad, de *raccord*, la voluntad de excluir las transiciones visuales, confieren un ritmo muy extraño a la película: un efecto repetido de síncope, en un sentido musical pero también en un sentido patológico, como metonimia de la crisis representada. Colaboran a ese efecto de síncope los planos aéreos fijos de la urbe (edificios empinados y cintas enormes de autopistas cruzadas) cuya geometría construye otro nivel de puntuación que ya empieza a cuestionar la noción de puntuación para sustituirle la de ritmo. El esfuerzo que exige esa gramática para recomponer la continuidad es importante cuanto más tanto que la interpretación no puede orientarse a partir de la lógica que pudiera ofrecer una perspectiva subjetiva, no puede descansar en la identificación con el destino de un personaje protagónico.



Para terminar ese apartado, quiero detenerme en lo que constituye la mayor originalidad de esa escritura cinematográfica que inaugura *No quiero volar a casa*: el trabajo sobre los intervalos y el valor disyuntivo que los anima. Los planos inacabados y la ausencia casi total de artificios dedicados a producir alguna continuidad — las transiciones narrativas, lógicas, sonoras, visuales espectacularmente evitadas— entran en una verdadera poética del vacío¹⁸, del suspenso. Esa poética se materializa en el significante más elemental de la película: los ritmos plásticos geométricos que estructuran los planos: son numerosos los planos que juegan con el nivel exclusivamente plástico de la imagen, la tensión de líneas y formas geométricas, blancas sobre negro o negras sobre blanco, o franjas claras, relucientes y bandas grises, opacas, perspectivas geométricas, etc. El conjunto : planos, cortes, intervalos, ritmo en síncope y trabajo gráfico en blanco y negro, converge hacia el advenimiento de un pulso, un soplo, un trazo cuya energía irradia, y se propaga en la película, como contrapunto intenso al paradójico estatismo del punto de vista.

18 Para esa noción: Térésa Faucon 2013, p. 107-135.



***Ethos*: cuerpos y movimientos**

El contrapunto dinámico al estatismo que condena el mundo diegético existe también en algunas excepciones contadas respecto a la gramática cinematográfica que acabamos de describir. Ésas son tanto más impactantes cuanto que contrastan violentamente con el conjunto del filme. En algunos momentos, muy pocos, se dan fenómenos de ocularización (Jost 1987). Si bien la focalización se mantiene en este extraño hueco, oquedad o intervalo revelados por el suspenso paradójico, a la vez interno al mundo diegético cerrado, y externo a la historia del crimen narrada, en algunos momentos lo que cifra el encuadre son las representaciones de lo que ven dos personajes: Ruben, el asesino por encargo y Nico, el hijo de la víctima. Estos resultan así cargados de un valor distintivo: su cuerpo encarna en parte el *ethos* que diseña el filme, un *ethos* a penas delineado, infantil, contrapunto probablemente necesario a la senilidad corrupta de su entorno y del sistema moribundo que ése metaforiza.

El primer momento de ocularización adviene en los primeros minutos de la película. Después de un largo plano general fijo que representa la entrada del cementerio de Chacarita, en Buenos Aires, con los pasos de Ruben que va y viene, dudando. En el plano siguiente, Ruben compra un ramo de flores en una floristería. Una serie de planos insertados muestran el rapto de Roberto por dos matones en un parking. Luego se vuelve a Ruben, está sentado en un café con el ramo en la mesa delante de él; éste mira hacia la derecha y el plano siguiente muestra lo que el personaje ve: por la puerta de vidrio del café se divisa la entrada del cementerio. Vuelta sobre Ruben en plano medio que cierra los ojos. Después del corte, un plano enteramente negro dura algunos segundos, acompañado por una banda sonora que cubre los ruidos diegéticos del café, con dos tipos de sonidos: un silbido estridente y un ritmo grave que retumba con eco. Luego aparece un *split screen* con 4 casillas idénticas: en la columna de la izquierda aparece dos veces un mismo plano medio corto de una mujer joven, en la columna de la derecha, dos veces un idéntico plano medio corto de la misma mujer pero montado al revés, como si tuviera la cabeza en el suelo y los pies en el aire. Un zoom óptico acerca o aleja su rostro que alterna sonrisa y expresión seria, hasta sombría. El *split screen*, muy de moda en la películas y las series policiales de fines de los 60' y principio de los 70', añadido al blanco y negro, crea una ambiente cinematográfico nostálgico, y opera una especularidad, una *mise en abyme*, como si se citara ese *estilo* de fines de los sesenta. El contexto en

el que acaece —ojos cerrados de Ruben, superposición con la puerta del cementerio de la Chacarita, sonidos extraños, siniestros — le confiere un valor onírico, de pesadilla obsesiva y de identidad fragmentada, descompuesta, desagregada. Si embargo, los planos medios de Ruben sentado en el café que enmarcan el inserto en *split screen* se organiza ya como un *split screen* escenográfico, porque un enorme espejo corre en la pared detrás del muchacho y parte el plano en dos mitades: abajo, el campo donde está Ruben, arriba, el contra-campo, visible en el amplio espejo, donde se encuentran instalados otros clientes del café.

El segundo momento de ocularización irrumpe hacia el final de ese primer episodio y es doble: los planos muestran una pantalla de TV. La primera pantalla representada es la que mira Nico, sentado en su cama con su hermana Ana; la segunda pantalla, en el plano que sigue inmediatamente el anterior, muestra la TV que mira Ruben, en casa de su hermana. Ambos miran el mismo dibujo animado y la misma escena con el gato Silvestre. El *raccord* sobre las pantallas enfatiza la continuidad temporal, la simultaneidad de las acciones. En el corto *Barbie también puede estar triste* (2001) Carri usa el mismo procedimiento, el mismo juego de intermedialidad, para evidenciar la simultaneidad de dos escenas en casas distintas con dos grupos de personajes, los burgueses y la clase popular. No son casuales los usos de la práctica televisiva para significar de alguna manera una determinada homogeneidad estereotipada de la sociedad argentina representada, tampoco es casual la cita del dibujo animado para figurar la conexión infantil entre los dos personajes centrales: Nicolas y Ruben. En ambos casos la *mise en abyme* —la imagen en la imagen, el espectáculo en el espectáculo— confiere a la secuencia una potencia de irrupción muy especial. De hecho, inmediatamente después, el noticiero anuncia la muerte del empresario que Ruben acaba de matar —Roberto, el padre de Nico—, mientras que, inmediatamente antes, la hermana mayor le explicaba a Nico que no le era permitido durante una semana mirar la tele, probablemente para evitarle el tremendo contacto con la fatal noticia, la publicidad mediática que se le iba a dar a la catástrofe familiar.

En los últimos planos de ese primer episodio, Nico está dibujando mientras su madre, apoyada en el umbral de la puerta de su cuarto, llora. El último plano muestra el dibujo que hizo el niño, como si enseñara el resultado que el personaje está mirando después de haber terminado su dibujo: un hombre tirado en el suelo, con manchas redondas en el cuerpo y una mancha grande en la cabeza, por donde parece fluir sangre. Cronológicamente, conviene observar que éste es el último plano de la historia. El relato que sigue se compone exclusivamente de flash back con respecto a éste. Es extremadamente interesante observar que el dibujo de Nico acaba por lo tanto substituyéndose, temporalmente, a la imagen cinematográfica; esa apuesta anuncia ya los dibujos de Nati en *La Rabia* (2008). Revela la importancia de la reflexión sobre las técnicas de representación y el énfasis que se otorga a la perspectiva de la infancia.

En *No quiero volver a casa* el único que se mueve incesantemente, en las calles, entre las clases y de un escenario a otro, de una familia a otra, incluyendo el cuarto de Suzana su amante, es Ruben, el muchacho asesino; sus desplazamientos son sin embargo erráticos. Los demás personajes son bastante estáticos. Sin embargo, en otro momento clave de ocularización, esos dos *niños* que constituyen el núcleo original del LM —ya que el corto inicial se centraba en esos personajes— van a cruzarse afuera. Se trata del inicio del último episodio narrativo, en el que el relato vuelve hacia el principio del film: el día del crimen. Un panorámico, confuso, casi indescifrable cuando empieza, porque gira muy rápidamente, toma en contra-picado el cielo y los árboles, luego va bajando y sosegándose gradualmente, hasta llegar al suelo: representa la mirada de Nico sentado en un torniquete y el agradable vértigo que experimenta, evidenciado por el primer plano siguiente que muestra su rostro sonriente, radiante. Unos planos fijos siguientes, fieles a la gramática que describimos, lo muestran jugando en un parque. Luego sobrevienen dos series de *travelling*

complementarios que alternan, siguiendo los desplazamientos de Nico y de Ruben a lo largo de la reja del mismo parque, uno desde la izquierda hacia la derecha y el otro en sentido contrario, hasta que se lleguen a cruzarse, el cuerpo de Ruben ocultando entonces totalmente, durante un segundo, el de Nico... Ese encuentro puede interpretarse como la figuración del destino que avanza, de la muerte programada, del tiempo irrevocable, así como las consecuencias del paso de uno sobre la existencia del otro: Ruben borra momentáneamente la trayectoria de Nico, la deja en el suspenso de la invisibilidad: en la in-existencia cinematográfica. La irrupción del *travelling* en la sintaxis casi constante de planos fijos evidencia la ruptura y la gravedad de la secuencia: más allá del crimen el discurso cinematográfico se dedica a reflexionar sobre esta fatalidad: ambos personajes parecen llevados por fuerzas antagónicas que los superan y van a determinar su destino, el vuelco inexorable del cual son sólo títeres o víctimas.

La poética del vacío toma entonces otro valor, segrega el motivo de las *vanitas* pictóricas o vanidades: desde el largo plano general del inicio, que expone la entrada del cementerio, hasta este encuentro en el que la cara de Nico resulta ofuscada por el cuerpo de Ruben —un plano, dijimos, que funciona como una metonimia que anticipa las consecuencias del asesinato—, pasando por el recurrente motivo del ciclo (nacimientos y muertes, cumpleaños) y el clásico motivo de la rueda de la fortuna. Éste se manifiesta en el movimiento del torniquete y en una importante secuencia anterior, con la noria en la que suben Ruben y Suzana en el parque de atracciones. Si bien el objetivo de ambos amantes es conseguir cambiar radicalmente su suerte, esa secuencia del parque de atracciones y de la noria parece infundir artificialidad, denunciar lo ilusorio del proyecto. El determinismo escéptico hace eco a la clausura y a la dureza del mundo urbano representado; las “vanidades” retratan también el orden burgués y ocupan el conjunto de secuencias en las que actúan la mujeres de la familia de Nico, su madre y su hermana: en particular la secuencia en la tienda de zapatos, la de rito de maquillaje de la madre, y la del auto, cuando van al cumpleaños de la abuela con una milésima lámpara comprada de regalo... De las *vanitas* a las vanidades, la senescencia de una sociedad queda evidenciada. Por otra parte, en ambos casos, el del torniquete y el de la noria gigante, el vértigo de las sensaciones elementales de la niñez resulta valorado como paréntesis lúdico y vital.



La tensión sin embargo se mantiene y el vacío dejado por la muerte se llena de imágenes. Como en

el último plano de la película, lleno de imágenes confusas y superpuestas: un plano fijo que muestra el reflejo en el vidrio del rostro de Nico que mira por la ventana el alba sobre la ciudad, en la parte superior, su pelo se superpone a los altos edificios, sus ojos se destacan sobre la sombra de los árboles, mientras que hacia abajo, su pecho se confunde con los panteones y mausoleos del cementerio de la Chacarita. El cementerio abre y cierra por lo tanto la película *No quiero volver a casa*, en su inicio se expone la entrada monumental, en el plano final se adivinan los edificios de la diminuta ciudad de los muertos, como imagen en *abyme* de la monumental urbe moderna.

Reflejos, especularidad, reflexividad, círculo, intervalos: la mirada final de Nico rescata el sentido como algo por venir, redime la mirada como algo por construir. Como ya lo señalamos, esa mirada final que cierra el relato es posterior, en el orden temporal que compone el montaje, pero es a la vez anterior, en la cronología de la historia, al plano final del primer episodio, que expone el dibujo de Nico. Dos fines se responden, el fin nos retrotrae al inicio, la *mise en abyme* temporal desdobra, difiere y suspende el fin, inaugurando un nuevo pulso, un nuevo des-orden, una nueva normatividad.

El *ethos* infantil que trazan el pulso y la mirada que analizamos engendra malestar: es ambiguo, enigmático, dialéctico. Contrapone una posición estática, distanciada, vacía, un sujeto marcado por el duelo y la muerte, la ausencia, y un sujeto por venir, intenso, abierto y múltiple, hecho de refracciones y reverberaciones, de tensión hacia afuera, hacia el mundo, hacia el alba y hacia el arte: la expresividad del dibujo de Nico como metonimia de una renovación formal.

La violencia estalla dos veces en el film, dos veces se escucha el disparo y dos veces el terrible alarido del niño que lo acompaña. El relato analéptico y repetitivo desplaza el sentido, cava un vacío contrapuesto al vacío, reabre la perspectiva, porque historiza la violencia, revela su trama y su urdimbre. Nada resulta *fatal* en el encadenamiento de los hechos, el tío Ricardo y sus matones, los intereses de su clase confundidos con los intereses de algunos pendencieros de la mafia encontrados en una discoteca o llamados por teléfono, rigen el baile corrupto que caracteriza la época. El discurso cinematográfico inaugurado en *No quiero volver a casa*, negociando con las casillas, clases sociales y categorías, indica la complejidad de las cadenas causales y expone la fuerza bruta, arbitraria, que se ejerce por capricho autoritario, por corrupción, por vanidad. Al lado de este proceso siniestro, el vértigo del juego infantil, de la vida, pero ante todo la seriedad y el rigor de la expresión artística: el dibujo de Nico como “mirada completamente distinta sobre el cine mismo”.

Para terminar, citaré largamente el comentario que propone Carri de la recepción de su primera película, *No quiero volver a casa*, en el apartado titulado : “ El cuerpo como texto. El orden normativo del sujeto” de su ensayo *Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino* (2014). Ese comentario muy lúcido nos indica la actualidad de las apuestas que intentamos analizar en esa *opera prima*, su contemporaneidad y su radical transcendencia en el proyecto cinematográfico de la autora:

Quando estrené dicha película en mi país se me acusó de falta de emotividad. Leí frases sobre mi película que decían “el cine debe emocionar” o “una película demasiado fría”. Nadie se animó a decir que la película realizada en blanco y negro, con cámara fija y apenas unos diálogos no era una película digna de una mujer de 25 años, sin embargo el acuerdo estaba implícito. Dudo que a un hombre le recriminen la falta de emoción o el exceso de frialdad, por otra parte la película no carecía de emoción, sencillamente acudía a estados del alma más oscuros, encallados en experiencias tan dolorosas de las que se tenía que tomar cierta distancia para poder ser narradas.

Las películas que siguieron a aquella primera experiencia son seguramente las que me

trajeron hasta aquí: ganaron premios, se estrenaron en diferentes partes del mundo, recibieron grandes elogios, fueron acogidas en los grandes festivales de este planeta, generaron textos académicos en diversas lenguas. Pero siempre al leer las críticas que hacen los críticos hombres de mis películas me vuelve a la memoria, como el latigazo de un domador que quiere dominar a sus bestias, aquellos primeros juicios (los de la frialdad, lo de la emoción) porque leo una sensación de desilusión en sus palabras, un sabor amargo que les deja el no poder encuadrarme en eso que tan mal han catalogado como “cine de mujeres” porque las estrategias discursivas los despistan. O porque en tanto mujer, siempre estoy a prueba y en tanto mujer, nunca alcanzo el objetivo.

Muchas escenas de mis películas están inspiradas en el cine pornográfico o en el policial negro, dos géneros dominados por el imaginario masculino. Pero lo cierto es que no he logrado reconocer ninguna autoridad al sistema de géneros, ni cinematográficos, ni sexuales. Son, en todo caso, mecanismos que es necesario reconocer para poder desmontar sus piezas y volver a ensamblarlas en otro orden o sin ninguno, tal como mi hijo hace con sus rompecabezas. (Carri 2014, 250)

Bibliografía:

- Amossy, Ruth (éd.) (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- Aumont, Jacques et Marie, Michel (2007), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Collin, coll. Cinéma.
- Bonno, Justine (2014), "Poupées pornos, violence ethnographique et patrimoine de la domestication : reconnaissance du genre post-pornographique dans la production de la réalisatrice Albertina Carri", Mullaly, L. y Soriano, M. (Dr.), *De cierta manera: cine y género en América latina*, Paris, L'Harmattan, coll. Sexualité et genre, p.169-191.
- Carri, Albertina (2014), "Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino", Mullaly, L. y Soriano, M. (Dr.), *De cierta manera: cine y género en América latina*, Paris, L'Harmattan, coll. Sexualité et genre, p.243-251.
- Carri, Albertina (2000), *No quiero volver a casa*, B/N, 74', 35 mm.
- Carri, Albertina, (2001) *Barbie también puede eStar triste*, Buenos Aires, Albertina Carri (prod.), 23', 2001.
- Carri, Albertina (2008), *La Rabia*, BetaPlus Broadcasting prod., Matanza Cine, Hubert Bals Fund. (prod.), INCAA (prod.), Argentina, 85'.
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (dir.) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- Colaizzi, Giulia (2007), *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Collin, Françoise (2014), « L'empire des signes », en Françoise Collin et Irène Kaufer, *Parcours féministe*, Éditions iXe, p.135-157.
- Curubeto, Diego (1999), "Rotterdam premió a otra joven cineasta argentina", *Ambito*, 11-06-1999, s/p.
- Faucon, Teresa (2013), *Théorie du montage*, Paris, Armand Colin, coll. Recherches.
- Iribarren, María (2008), "Sufro con el exceso de normalidad" entrevista a A. Carri, Cinecrópolis, Junio 2008; disponible en: <http://www.cinecropolis.com/entrevistas/albertinacarri.htm>
- Jost, François (1987), *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Le Dœuff, Michèle (1998), *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier.
- López Riera, Elena (2009), *Albertina Carri : el cine y la furia*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, nº9.
- Lynch, Camilo (2001), "Un asesinato (de los encargados)", *La prensa*, 12-02-2001, p. 24.
- Maingueneau, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- Martea, Ion (2006), "Histoire d'un crime [Story of a Crime], Ferdinand Zecca, Pathé Frères / France / 1901", *Culture War*, <http://www.culturewars.org.uk/EF/ef12.htm> (leído el 10/01/2015).
- Mullally, Laurence (2012), "Albertina Carri: cinéaste de l'inconfort", *Revue Cinémas d'Amérique Latine*, N°20, ARCALT Presses Universitaires du Mirail, p. 162-171.
- Mullaly, Laurence (2014), "El no de las niñas: la violencia de género según Albertina Carri", Mullaly, L. y Soriano, M. (Dr.), *De cierta manera: cine y género en América latina*, Paris, L'Harmattan, coll. Sexualité et genre, p.219-239.
- Panozzo, Marcelo (2000), "II Festival de cine de Bs As. Con ingredientes universales", *Clarín*, 12-04-2000.
- Pauls, Alan (2000), "Historia de un crimen", *Radar*, 07-05-2000, p. 20.
- Pinel, Vincent (2009), *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse.
- Soriano, Michèle (2013a), "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, p. 93-115.
- Soriano, Michèle (2013b), “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, p. 397-424.
- Soriano, Michèle (2014a), « Un cinéma expérimental contre les “excès de normalité”: Albertina Carri autrice », *Colloque international « Paradigmes de l'autorité »*, Université de Tours – 30-31 janvier, 1er février 2014.
- Soriano, Michèle (2014b), “Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. dispositivos híbridos de Albertina Carri”, Mullaly, L. y Soriano, M. (Dr.), *De cierta manera: cine y género en América latina*, Paris, L'Harmattan, coll. Sexualité et genre, p.193-218.
- Soto, Moira (2000), “Querer es poder”, *Las 12*, 12-04-2000, p.6-7.
- Trerotola, Diego (2000), “Albertina en su laberinto”, *Haciendo cine*, nov-dic. 2000, p.19-21.
- Zecchi, Barbara (2014), *La pantalla sexuada*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, coll. Feminismos.

Créditos fotográficos: <http://albertinacarri.com>