

## **Potencias de la materialidad animada para la narración de la experiencia en *Los Rubios***

Por María Constanza Curatitoli\*

**Resumen:** Mediante una lectura de las escenas animadas del film *Los Rubios* (Albertina Carri) revisitamos la narración de una experiencia atravesada por el trauma y los efectos de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Las complejas operaciones memorialísticas que acompañaron a Carri desde su infancia encuentran en distintos recursos, estrategias y materialidades de la animación un modo particular de reconfigurar los recuerdos y su propia identidad, suturar heridas abiertas, imaginar desenlaces posibles o representar distintas violencias bajo la forma de imágenes soportables y desbordantes de significaciones. La incursión de juguetes como “objetos vivos” en animación *stop motion* vehiculiza un cuerpo de memorias que se pone en movimiento para resignificar la experiencia vivida en la infancia. A su vez, el despliegue de la animación tensiona la idea de autenticidad que se deposita en ciertos registros de imágenes de acción real como aquello convencionalmente dado para reelaborar narraciones de la experiencia.

**Palabras clave:** animación argentina, stop motion, posmemoria, dictadura militar.

## **Potencial da materialidade animada na narração da experiência em *Los Rubios***

**Resumo:** Por meio da leitura das cenas animadas do filme *Los Rubios* (Albertina Carri), revisitamos a narrativa de uma experiência atravessada pelos traumas e efeitos da última ditadura civil-militar na Argentina. As complexas operações memorialísticas que acompanharam Carri desde sua infância encontram nos diferentes recursos, estratégias e materialidades da animação, uma forma particular de reconfigurar as lembranças e sua própria identidade, suturando feridas abertas, imaginando resultados possíveis ou representando diferentes violências na forma de imagens suportáveis e repletas de significados. A incursão dos brinquedos como “objetos vivos” na animação *stop motion* veicula um corpo de memórias que é acionado para redefinir a experiência vivida na infância. Ao mesmo tempo, o desdobramento da animação tensiona a ideia de autenticidade que se deposita em certos registros de imagens *live-action* como aquela convencionalmente dada para reelaborar narrativas da experiência.

**Palavras-chave:** animação argentina, stop motion, pós-memória, ditadura militar.

## Potential of animated materiality for the narrative in *Los Rubios* experience

**Abstract:** This article approaches the representation of an experience marked by the traumatic effects of the last civil-military dictatorship in Argentina by analyzing the animated scenes of the film *Los Rubios* (Albertina Carri). The complex operations of memory that Carri experienced since childhood are expressed through a variety of animation strategies which illustrate the reconfiguration of memories, and therefore, the healing of open wounds, by reimagining the violence inflicted on her parents as bearable images. While the inclusion of toys as “living objects” in stop motion animation conveys the setting in motion of childhood memories, the deployment of animation conveys the notion of authenticity inherent in certain registers of live-action images conventionally used in the re-elaboration of the experience.

**Key words:** Argentinian animation, stop motion, postmemory, military dictatorship

**Fecha de recepción:** 15/07/2024

**Fecha de aceptación:** 22/10/2024

El telegrama para lo inmediato y una foto con tres líneas escritas a mano era una forma de silenciar todo el dolor que circulaba entre ellos. Estaban matando a su hermano, a su hijo, a su sobrino, no tenían palabras para decir semejante cosa. La única que encontró palabras para decir eso fue mi madre. En esas cosas lo dice así de literal: “Nos van a matar y ustedes tienen que estar preparadas”.

Albertina Carri - *Las Posesas*

El abordaje de temas políticos en clave crítica encuentra en distintas secuencias del film *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) un antecedente crucial desde el cual el trabajo de la memoria reciente es habilitado como materia para la animación. Abonando a la (re)construcción de una memoria individual en torno a las fracturas, traumas y efectos de la última dictadura cívico-militar en Argentina, y ante una ausencia de imágenes referenciales sobre el pasado de la directora y sus padres desaparecidos, irrumpe la forma animada como un modo de corporeizar aquello ausente o aún no duelo. Tanto por su dimensión discursiva y temática como por las operaciones formales llevadas a

cabo que proponen una subversión de las fronteras entre lo documental y lo ficcional, el film de Carri desafía convenciones en torno a modalidades de (auto)representación e instaura la potencia de *lo animado* como vector de ciertas memorias posibles de ser representadas cuando los registros de acción real encuentran una imposibilidad. Estos bordes permeables entre realidad y ficción configuran el escenario en el que se asientan las distintas estrategias empleadas para materializar, mediante imágenes en movimiento, una *narración de la experiencia*. Esta estrategia discursiva es entendida por Sarlo como aquella que

está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse (2005: 29).

Conforme a esta definición, destacamos el valor que adquiere en el acto narrativo la *vivencia* de un acontecimiento, la *temporalidad* en la que ello ha ocurrido y en la que es revisitado mediante complejas tensiones entre el olvido y lo que es posible ser expresado. Pero, fundamentalmente, la idea de Sarlo ubica estas acciones pegadas a un cuerpo y su *estar ahí*. Siguiendo estos preceptos, en *Los Rubios* advertimos la existencia de una serie de operaciones memorialísticas individuales que nutren, desde distintos puntos de vista, aproximaciones temporales y experienciales, a una gran memoria colectiva en relación con acontecimientos traumáticos de la historia reciente. El abordaje en primera persona de este pasado permite poner en cuadro representaciones que no sólo abonan a reconstruir los acontecimientos tal como podrían ser vistos por los grandes relatos de la historia, sino que incorporan los imaginarios y la dimensión de los afectos generados en los sujetos que vivenciaron tales

hechos. No interesa tanto la superficie de lo sucedido, para lo cual la historia ya ha construido un entramado que los contiene y legitima, sino de ponerle voz a lo que sucede (desde) adentro y que en muchas ocasiones ha quedado vedado, inconcluso o enmudecido.

El film de Carri puede ser ubicado en un cuerpo de expresiones artísticas de posdictadura en donde los artistas, adultos, realizan un viaje de retorno a una niñez atravesada por experiencias que solaparon involuntariamente acontecimientos traumáticos e imaginación, para traer al presente un nuevo arsenal visual, poético y crítico de ese pasado. En su investigación sobre la memoria de los hijos, Fandiño destaca el potencial de estas narrativas en la producción artística y literaria de posdictadura al entender que la experiencia de la infancia “se proyecta como una mirada alternativa a los discursos oficiales; desde el lugar de la desventaja cívica (el niño no vota, no tiene el poder de tomar decisiones) la estrategia permite inscribir una política de resistencia y proyectar una mirada que a veces se quiere ‘ingenua’ para horadar los homogéneos relatos del poder” (2016: 38). El lugar de enunciación de estas *narraciones de la experiencia* encuentra, en *Los Rubios*, a la figura de una hija de desaparecidos en la última dictadura cívico-militar argentina. El retorno a los imaginarios de la infancia en esta formación generacional puede identificarse desde lo que Hirsch (2008) propone como la figura del *niño sobreviviente*: según palabras de Fandiño, “se trata de un testigo directo pero que no es completamente capaz de comprender lo que sucede en su entorno y carece de la capacidad de actuar, de elegir participar o no de los acontecimientos” (2016: 28).

Desde una perspectiva sociosemiótica que toma aportes principalmente de Laclau, Jelin, Mouffe y Verón, Moreno Barreneche (2023) elabora una construcción discursiva para la categoría de *los desaparecidos* en tanto sujeto colectivo que adquiere un rol central en las tramas narrativas sobre dictaduras militares. En primer lugar, el autor identifica cómo se moldean *colectivos de*

*identificación* que instauran un *nosotros/ellos* con distintos niveles de organización, estructura interna y fundamentos operativos. En ese plano, la figura de *los desaparecidos* resulta carente de todas estas operaciones por su involuntaria condición de existencia. Para Moreno Barreneche se trata de “un colectivo conformado *desde afuera y posfacto*”, fundamentalmente porque es un actor social y grupal que parte “de una falta, de una ausencia y de un no ser, que pueden ser leídos como un vacío” (2023: 119). Otras limitantes que rubrican esta construcción discursiva colectiva es su incapacidad de ser pública en un tiempo situado y presente de *aquí y ahora*, a diferencia de otros colectivos construidos en torno a un *nosotros*, como por ejemplo las Madres de Plaza de Mayo, los grupos guerrilleros, los exiliados o los militares. La identidad se construye desde afuera y *a posteriori* bajo una forma colectiva, razón por la que tampoco se dispone de fotografías de los desaparecidos como grupo, sino que se construye a partir de los rastros individuales de fotografías y retratos del acervo personal en el pasado previo a su desaparición. Por último, la figura de *los desaparecidos* se constituye en torno a un espacio vacío que funda su existencia desde una negatividad ligada a prácticas aberrantes de secuestro, tortura y/o ocultamiento de los cuerpos (Moreno Barreneche, 2023: 121).

A partir de estas conceptualizaciones, revisaremos las particularidades de la narrativa del film de Carri y los objetos que, mediante la técnica de animación *stop motion* y medios mixtos, materializan en escena los imaginarios de la directora. Cuando Purves define las características del *stop motion*, enfatiza la acción de manipular “generalmente a mano” (2010: 6) distintos objetos sólidos en un determinado espacio físico. Esta intervención de la mano de quien anima, además de construir movimiento, provee en muchos casos la presencia de la huella autoral en forma explícita dentro del cuadro. Con foco en identificar el cuerpo de materialidades que conforman la puesta en escena animada, observaremos qué rasgos visibles en pantalla nos muestran una memoria latente y vital depositada de los objetos, como así también los efectos de autenticidad (MacKinnonn, 2019) que se generan mediante estos recursos

estético-narrativos. En la relación entre animación y objetos, incorporamos el potencial del uso del *juguete* en las narrativas animadas que se posicionan desde la infancia. Al respecto, Fandiño entiende que tanto el juego como los juguetes y objetos personales de la infancia “asumen un valor clave en el sentido de que contienen la historicidad del tiempo recuperado” (2016: 39). Siguiendo esa línea, y acercándonos al campo de los estudios recientes de animación y memorias, Buchan (2020) reinterpreta a Halbwachs y señala los modos en que la(s) historia(s) o la autobiografía pueden ser abordadas por la animación *stop motion*, distinguiéndose la memoria que se deposita en lo tangible de la materialidad de los objetos culturales que conforman la puesta en escena animada (2020: 24), respecto de la inmaterialidad de los grandes relatos de la historia, donde ya no existe unión o una relación experiencial orgánica. Buchan propone la idea de *memoria prostética* como posibilidad dada por el *stop motion* al inferir que en determinadas obras “los objetos animados son dispositivos que sustituyen, cosifican y reemplazan esta memoria perdida, conectándola por filamentos, engranajes y otros objetos animados” (2020: 37, la traducción es nuestra).<sup>1</sup> Podemos presumir que la función simbólica depositada sobre los juguetes, convierte a un conjunto de materia inerte en “objetos vivos”, siguiendo la definición que Larios (2018) propone para la materialidad en el teatro de objetos. Sobre esta idea, la autora refiere a la posibilidad de latencia e irreverencia simbólica que se deposita en la condición inanimada de los objetos cotidianos, y la manera en que, mediante intercambios y operaciones sensibles, los seres humanos son capaces de dotar de vitalidad. La investigadora mexicana propone analizar los “escenarios de la materia indócil” entendidos como “soportes a través de los cuales es posible estudiar formas materiales que, junto con las causas que producen su fuerza insumisa (ciertos *encuentros vitales entre sujetos y objetos*), visibilizan *la batalla que las hace extraordinarias*” (2018: 15-16, la itálica es nuestra). Entre

---

<sup>1</sup> La cita textual en su idioma original es “*the concrete animated objects are like devices that stand in for, reify, and replace this lost memory, connected by the animated filaments, cogs, and other objects*”. La referencia a filamentos y engranajes se debe a objetos presentes en escenas de la instalación *Lineament* (Hiraki Sawa, New York, 2012), obra que la autora toma como caso de estudio.



lo insoportable de los recuerdos y lo extraordinario de su subversión, la animación irrumpe en la construcción de memorias desde su despliegue de imaginación y fantasía.

A dos décadas de su estreno, *Los Rubios* se ha constituido en un hito de la cinematografía argentina como piedra basal de una corriente, en parte escasa, que problematizó de un modo particular *lo político* dentro del movimiento Nuevo Cine Argentino. Tanto en la crítica como en la academia, distintos autores<sup>2</sup> han analizado y discutido este film principalmente desde las distintas estrategias que ponen en tensión el rigor de *lo documental*, al tiempo que cierto *efecto documentalizante* (Aprea, 2012) se inscribe sobre su cuerpo híbrido de imágenes.

Cuando Albertina Carri tenía tres años, sus padres Ana María Caruso y Roberto Carri fueron secuestrados, desaparecidos y posteriormente asesinados por el régimen militar en Argentina. La directora traza una cartografía por los lugares donde vivió en su infancia mientras intenta reconstruir su historia personal y afectiva entre recuerdos propios, escenas ficcionalizadas, documentos y testimonios de quienes conocieron a su familia. Mediante la presencia de un *yo vicario* (Aguilar, 2015: 94) que desdobra la identidad de la directora en el cuerpo de la actriz Analía Couceyro, el film explora un ejercicio audiovisual posible de ser leído como un duelo que aún no había podido concluirse. Bajo distintos recursos a lo largo de la película, Carri hace referencia a las *imágenes insoportables*<sup>3</sup> que convivieron con ella desde su niñez; su experiencia fue distinta a la atravesada por sus hermanas mayores, que entendían *algo más* de aquello que sucedía. Esa imposibilidad de comprender algunas cosas asume una falta que intenta completarse con

---

<sup>2</sup> Como parte central de un corpus de films renovadores en la estética cinematográfica del Nuevo Cine Argentino, pueden señalarse distintos estudios sobre *Los Rubios* en Aguilar (2006, 2015), Prividera (2014), Piedras (2014), Aprea (2008), Campero (2009), Paulinelli (2005, 2006) y Amado (2009).

<sup>3</sup> "Los que vinieron después, como Paula L. o mis hermanas, quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables", afirma casi sobre el final del film la voz en *off* de Analía Couceyro en representación de Albertina Carri.

construcciones y relatos solapados que otros testigos aportan acerca de ella, su nombre, sus padres, su aspecto físico, las prácticas de militancia y las costumbres en el barrio donde vivieron antes del secuestro de Ana María y Roberto. Lo monstruoso e insoportable dado por el terror que rodeaba a la familia, por momentos es capaz de devenir en imágenes de fantasía, como el caso de las escenas animadas, que agitan y revitalizan el peligro del estatismo de una memoria no revisitada.

Como arrojé hacia una memoria *que se construye* mediante la práctica artística, el cruce entre Carri cineasta —sujeto artístico— y la niña Albertina —sujeto protagonista y *sobreviviente* de los hechos— abona a una memoria performativa que propone una nueva estrategia de presencia/ausencia del cuerpo en escena. Sin embargo, la experiencia del desdoblamiento en *Los Rubios* construye un ejercicio personal —como *hija de desaparecidos*— de duelo y posmemoria<sup>4</sup> desde una exploración audiovisual que, para Aguilar (2006) va más allá de la crítica a la militancia política de sus padres o a la política en sí misma desde una mirada estetizada. Más bien se trata de una “oposición entre presente y pasado y la construcción de un espacio propio frente a la mirada de los otros” (2006: 189). Con una lectura más crítica en relación con la implementación de algunas estrategias estéticas, Sarlo (2005) realiza una lectura que pondera el lugar de enunciación de niña de Albertina, que más que buscar respuestas a las razones políticas que llevaron a sus padres a la actividad de militancia, secuestro y muerte, se ubica en la condición de orfandad como hija de desaparecidos.<sup>5</sup> Bajo esa falta Carri quedó

---

<sup>4</sup> Adoptamos la noción de posmemoria propuesta por Hirsch (2008). Para la autora, la posmemoria se entiende como la consecuencia de un recuerdo traumático, con una generación de distancia, construyendo lazos a través del recuerdo con las experiencias traumáticas que vivió la generación anterior. Tales recuerdos están dados mediante los relatos e imágenes que quedan sobre esas experiencias, dando lugar a una proyección y creación imaginativa como fuerza afectiva mediada por recursos expresivos, más allá del recuerdo real de dicha experiencia.

<sup>5</sup> Respecto a la categoría de posmemoria elaborada por Hirsch, Sarlo (2005) planteará críticamente algunas inquietudes y cuestionamientos. La autora reconoce que, para esta posgeneración de hijos de desaparecidos en Argentina, la operación memorial está mediada por “recuerdos de recuerdos”, por testimonios y vivencias de terceros que se aproximan al tiempo presente desde el cual se construye el recuerdo, y donde fuentes directas —como por



sentenciada a construir su existencia, como lo indica la voz de Couceyro en *off* durante un pasaje del film, “en el mundo de los vivos”. Sarlo postula que “Carri no busca las ‘razones’ de sus padres, ni mucho menos la traducción de esas ‘razones’ por los testigos a quienes recurre; busca *a sus padres* en la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable, y por eso no puede concentrarse en los motivos que los llevaron a la militancia política y a la muerte” (2005: 147-148).

En la búsqueda de imágenes propias que construyan un pasado desde la orfandad del presente, Carri encuentra en el cine una forma de orden a las narraciones familiares, como así también logra, bajo distintas estrategias, pequeños acercamientos a una *puesta en cuerpo* que materializa, al menos simbólicamente y desde un despliegue de la imaginación, las ausencias de sus padres. En un intercambio epistolar con la filósofa Esther Díaz, la directora revela:

La familia recuerda todo con una carga de culpa, vergüenza y dolor que no colabora con cualquier idea de reconstrucción cronológica u objetiva de los hechos, sino que son estallidos emocionales que imprimen en el cuerpo sensaciones de susto que te alejan del relato. Tal vez esta sea otra de las razones por las que me dediqué al cine. Buscar mis propios relatos ante la desorganización espantada que ví en sus narraciones (Carri y Díaz, 2022: 43).

La incursión de escenas animadas en distintos pasajes del film nos advierte sobre el potencial de este lenguaje para materializar figuras y acontecimientos

---

ejemplo el testimonio en primera persona— no son siempre una posibilidad. Se trata de la construcción de relatos fragmentados y/o mediados, donde la utilización de otros elementos del registro personal (cartas, documentos, fotografías) adquiere vital importancia en cuanto a la suma de capas de información subjetiva que provee. Sin embargo, para Sarlo esto no se constituye en un rasgo inédito o una necesidad específica por la que sea justificable establecer la categoría de posmemoria. Según la autora, sería más bien una *memoria de segunda generación* que se aproxima a la voz o las imágenes de quienes han estado implicados con determinados hechos del pasado en forma directa, dado que toda reconstrucción memorialística del pasado, independientemente del acontecimiento que se evoca, puede llegar a estar mediada o mediatizada, y por tanto poseer la condición de vicaria.

en un terreno de ausencias, imágenes imprecisas y memorias individuales difusas. Aguilar (2006) destaca que el efecto de *miniaturización* dado por la incursión de juguetes pone en relieve la percepción infantil de la protagonista y trae a su análisis las palabras de Stewart, quien aporta: “la miniatura, relacionada con versiones nostálgicas de la niñez y la historia, presenta una versión diminuta, y por lo tanto manipulable, de la experiencia, una versión domesticada y protegida de posibles contaminaciones” (Stewart citado en Aguilar, 2006: 188). No obstante, se percibe una lectura ligera del potencial del lenguaje animado y las particularidades de la técnica *stop motion* empleada en estas escenas, en afirmaciones como “los muñequitos adquieren vida mediante el montaje, y el mundo inorgánico de los juguetes se vuelve orgánico y parece moverse sólo” (2006: 188). Nos interesa aportar una mirada a contrapelo de la forma audiovisual dominante (la acción en vivo o *live action*, tanto de registros documentales como ficcionales) para identificar los elementos que se ponen al servicio de la construcción de una puesta en escena animada, el vínculo establecido entre la protagonista y los materiales empleados en cuadro, y las tensiones que se exhiben en torno a la legitimidad del material de archivo bajo una relación de *ausencia-exceso* (Honesty Roe, 2020: 224) respecto a su coexistencia con la imagen animada.

Entrevistada para *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine* (Bettendorff y Pérez Rial, 2014), Carri hizo referencia a su relación con la animación a lo largo de su filmografía principalmente como una función lúdica. En el caso de *Aurora* (Albertina Carri, 2001) o *Barbie también puede estar triste* (Albertina Carri, 2002), la animación se utilizó para llevar al extremo la condición de artificio y forzar la comedia, el *shock* o instaurar una crítica a ciertos patrones hegemónicos (2014: 56-157). En otros casos, como en *Los Rubios* o *La Rabia* (Albertina Carri, 2008) la animación se propone como recurso para el despliegue de un imaginario infantil. El cruce entre la dimensión lúdica, la fantasía y los recuerdos contruidos por testimonios ajenos, traza el encuentro entre Carri adulta, cineasta, hija de desaparecidos y la Albertina niña que vivió

—o recuerda— el secuestro y desaparición de sus padres con una escena de muñecos *playmobil* abducidos en plena carretera. Si nos detenemos en la realización de las escenas animadas, se evidencia cómo la posibilidad del juego primó por sobre una *correcta* construcción y fluidez del movimiento. Más bien lo que se instala es la posibilidad de irrumpir con una imagen *kitsch*, desprolija y estridente entre los bordes genéricos de la ficción y el documental, contruidos sobre un cuerpo de imágenes de acción en vivo. En estas escenas Carri lleva al límite del artificio la representación de un recuerdo, instalándose la potencia de la animación para una sustitución simbólica de la memoria.

La película comienza con una sucesión de planos detalle que, por corte directo y un movimiento de cámara en mano, recorre de manera lateral un decorado construido con juguetes y pequeños objetos de plástico. Los elementos que se observan en la sucesión de planos permiten construir en el imaginario el *significante campo* en una atmósfera nocturna mediante su diseño de iluminación. Cuando el plano se abre, la escena también está conformada por muñecos *playmobil* que acompañan al resto de los juguetes. Vacas, caballos, árboles y arbustos con flores configuran el paisaje que anticipa, mediante la banda sonora, una serie de conversaciones que se están llevando a cabo en la escena siguiente: “El Campito” es una gran llanura en la Provincia de Buenos Aires devenida en el refugio donde Carri, junto a sus dos hermanas mayores y sus tíos, vivió luego de la desaparición de sus padres (Fig. 1).



Figura 1: Fotograma de *Los Rubios*

En la escena animada, dos personajes *playmobil*, identificados por sus accesorios como “femenino” y otro como “masculino”, salen del interior de la casa y aguardan la llegada a caballo de un niña. En este último personaje, la condición de infante se identifica por la escala del muñeco en relación con los personajes mayores y la presunción de su identidad femenina recae en el diseño de su cabello: un accesorio plástico intercambiable en color negro, con forma de melena corta y rodetes, traslada al personaje la identidad de Albertina Carri llegando a una geografía bucólica donde se construirá una nueva vida a partir de la orfandad. En la construcción de esta puesta en escena, se advierte una posición tomada respecto a aquel rasgo físico por el que los testigos del presente recuerdan a la familia Carri y que define una contra-identidad: la niña de *playmobil* deliberadamente no es rubia.

Hacia los treinta minutos del film se encuentra la segunda escena animada; con el mismo decorado y un diseño de iluminación exterior nocturno, y mientras la voz en off de Couceyro refiere al peligro que implicó en el pasado —incluso aún en el presente— decir el apellido “Carri”, un personaje *playmobil* se traslada hacia el interior de la casa de juguete mediante un desplazamiento por el espacio realizado a través de escasos fotogramas, dando lugar a una

*animación limitada*.<sup>6</sup> Una vez que ingresa a la casa, el personaje observa hacia el exterior a través de la ventana. Por corte directo y en un plano semejante al plano americano que toma como referencia a la figura humana, otro muñeco *playmobil* se mantiene estático en el exterior de la casa, mientras en una veloz secuencia de fotogramas se sustituyen los accesorios de la cabeza: distintos gorros, cascos y pelucas se suceden rítmicamente en *loop*, asignando distintas apariencias físicas al personaje. La voz en *off* sentencia:

Construirse a sí mismo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en casi una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianeidad, no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria.

La escena nos advierte acerca de dos operaciones memorialísticas: por un lado, retoma la acción de la escena inicial del film y recupera la idea de llegar a un (nuevo) hogar. La figura de *la casa*, en tanto refugio del espacio biográfico para la exploración de imaginarios de la intimidad (Arfuch, 2013), también abona a la consolidación de un núcleo filial afectivo y el salvataje de los recuerdos de la infancia. Junto a esta topografía se destaca la implementación de una secuencia en *loop* para la sustitución de cascos: teniendo como premisa el despliegue de una misma acción bajo una repetición constante, el *loop* permite representar lo incesante de una búsqueda y su repetición sin hallazgo. Con el avance de las reproducciones se evidencia una modificación en el *tempo* de su repetición. Por momentos, los tiempos en cuadro de cada fotograma son más breves generando una aceleración en la búsqueda y sustitución de apariencias. El principio de la animación por sustitución dentro del *stop motion* opera bajo una lógica diferente al movimiento de muñecos u

---

<sup>6</sup> Si bien la *animación limitada* no es inherente a una técnica en particular, en la animación *stop motion* el diseño de un movimiento puede verse afectado en cuanto a su fluidez, y por ende su verosimilitud, si el mismo es construido en una sucesión acotada de posiciones y registro fotográfico entre el inicio y el final, con desplazamientos muy amplios o erráticos entre cada *frame*. Por convención, un movimiento "fluido" considera un mínimo de doce fotogramas por segundo de acción. Según Sáenz Valiente: "La intención [de una *animación limitada*] es producir una sensación de máximo movimiento empleando la mínima cantidad de animaciones" (2006: 617).

objetos cuadro a cuadro: a diferencia de estar en presencia de algo que se mueve o genera un *morph* (transformación), somos testigos de una sustracción que quita algo de la imagen presente para traer a su mismo lugar una cosa nueva. Purves (2010) señala que la sustitución (*replacement*) permite alcanzar modificaciones cuando mecánicamente un muñeco no llega al límite de su movilidad para propiciar, por ejemplo, nuevos gestos o grandes deformaciones. En *Los Rubios*, este recurso es particularmente útil para contrarrestar las limitaciones de flexibilidad que el muñeco *playmobil* tiene para su manipulación mediante el *stop motion*. Sin embargo, Purves advierte que es necesario un minucioso control del *registro* de cada fotograma para lograr transiciones precisas, como así también evitar una diferencia sustancial de forma entre las piezas secuenciales, a fines de evitar quiebres en la ilusión de movimiento o transformación (2010: 98-99). En esta escena no se pretende la ilusión de un movimiento que genere transformaciones o la evolución paulatina de una figura, sino la irrupción brusca del incesante reemplazo. La fuerza que adquiere *la obsesión* por la construcción de la propia imagen permite un desborde de nuevas figuraciones a tal maniática tarea de búsqueda. También podemos advertir cómo la inestabilidad de la maqueta del decorado y la puesta de cámara provocan sombras intermitentes en la imagen por obstrucción aleatoria de distintas fuentes de iluminación. Un accidente que, si bien desde los manuales técnicos del hacer animado, no sería deseable o admisible para producciones que busquen estándares básicos de calidad, aquí permite otra acepción (Fig. 2).





Figura 2: Fotograma de *Los Rubios*

Si retomamos la impresión de Aguilar (2006) acerca de “muñequitos” que parecen “moverse solos” por la acción de montaje, las sombras erráticas sobre el decorado hacen evidente una certeza: entre esas imágenes *alguien* estuvo ahí. Los juguetes no se mueven solos, ni es solamente el montaje la operación que se ha encargado de hilvanar *mágicamente* esos fragmentos. La sombra que se proyecta sobre la sucesión de muñecos *playmobil* que cambian de aspecto físico es la huella corporal de su autora, revelada en la imagen de un modo casi fantasmal, como constancia de su afectación por los objetos que anima (afectación y artificialidad presente también en el desdoblamiento entre Carri *directora* y Albertina *actriz*).

Las dos escenas animadas que hemos analizado se corresponden a un primer bloque conceptual que puede entenderse como la (re)construcción de un pasado familiar en primera persona, la búsqueda y la redefinición de una cartografía donde se vive una vida después de la orfandad, siendo hija de desaparecidos. El segundo bloque de escenas, aunque distanciadas una de otra a lo largo de la métrica del film, puede leerse bajo otra clave: desde la puesta en escena animada Carri explora el devenir posible, insoportable y

misterioso, de aquello ocurrido con sus padres en los momentos previos a la detención, secuestro y posterior desaparición.

A medida que el pequeño equipo técnico-realizativo de *Los Rubios* visita “El Campito” o el barrio donde vivió la familia Carri en Hurlingham, se recuperan testimonios de vecinos que oscilan entre la incongruencia y el cinismo; mientras tanto, se conjeturan posibles razones por las que estos vecinos decidieron omitir o torcer información, tanto sobre aquello que sabían como sobre lo que actualmente recuerdan. La película adquiere espesura en su intención, cada vez más explícita, de posicionarse sobre los procedimientos del artificio para recuperar la memoria, más que en detenerse en las razones políticas que movilizaron la militancia de los padres. Un espacio ocupado por pequeños juguetes y más de una decena de muñecos *playmobil* situados en un decorado que emula el parque exterior de una casa en una atmósfera diurna, configura un acontecimiento hipotético del imaginario de la infancia de Carri. Un grupo de personajes comparte diversas actividades —nuevamente mediante una *animación limitada*— en un entorno de aparente calma: cuerpos desplazándose por un rectángulo de papel brillante celeste que representa una piscina, grupos de personas alrededor de una red de vóley en un espacio del parque compuesto por arena, pequeñas tertulias de personas sentadas en ronda, presencia de elementos de pícnic, bicicletas, altoparlantes, cámaras de cine y de fotografía, recuperan un aparente espíritu del *flower power* y el hippismo de la década del 70'. En la escena ficcionalizada en *live action* que le precede, los recuerdos de la infancia de la directora exponen los dilemas en torno a su idea concebida sobre el trabajo que podían tener los adultos respecto de las profesiones de periodista, sociólogo y licenciada en Letras que efectivamente tenían sus padres, con sentencias —mediante voz en *off*— como:

Creo que cuando tuve doce años alguien intentó explicarme algo de unos señores malos y unos señores buenos, algo de los peronistas, los descamisados, los obreros, los militares, los Montoneros. No entendí nada de todo lo que me

dijeron, ni una sola palabra. Lo único que recuerdo de aquella charla es que empecé a pensar en armas, tiros y héroes.

Carri construye el escenario de una *vida posible* para sus padres, donde aún no hay malos, armas ni tiros. Mediante el ejercicio de memoria que suponen estas escenas animadas, toma distancia e intenta desatender a los testimonios recopilados de terceros para ubicar esa posible vida dentro del umbral de lo entendible y lo soportable según las imágenes confusas que perviven en la memoria de su niñez.

La aparente reparación en la memoria que propone esta escena es perturbada ante el encuentro de un testimonio desestabilizador. Otra vecina del barrio, junto a su hijo, relata para la cámara el episodio en el que un grupo de militares ingresó violentamente a su casa en busca de Roberto Carri y Ana María Caruso. En el testimonio se evidencia la distinción entre un *nosotros* y *ellos* en función de la conducta intachable que se adjudica esta familia, por lo que la detención de los padres de la directora —a quien la vecina identificaba como personas rubias— significó el regreso de la paz y el orden al barrio, dado que según esta vecina “algo había”. La escena animada de una vida pacífica en el exterior del parque se oscurece; mediante un montaje paralelo mientras cae el sol en el barrio de Hurlingham —donde el equipo técnico está concluyendo una jornada de rodaje— media decena de muñecos *playmobil* con cascos negros contempla la caída del sol. La iluminación se torna penumbra. En planos siguientes, la presencia de muñecos aumenta y sólo muy pocos poseen cascos rubios o castaños. Sobre una noche cerrada, la única acción que realizan los personajes, bajo movimientos erráticos y desplazamientos bruscos — generados en pocos cuadros, con posiciones en el espacio distantes entre el registro de un fotograma y otro—, es bailar tímidamente. Por la escasa presencia de juguetes u otros accesorios que remitan al orden de lo lúdico, y la irrupción en el horizonte de una cerca y rejas sobre aquello que durante el día parecía un gran parque abierto, podemos conjeturar que este espacio materializa el ocaso en el imaginario de aquella vida posible e idílica deseada

por Carri para sus padres en la escena anterior. Acaso de modo premonitorio, la escena también se asemeja en su puesta en escena a lo que proveen ciertos testimonios que se suceden a continuación. “Paula L.” es la única sobreviviente del “Sheraton”,<sup>7</sup> el Centro Clandestino de Detención donde fueron secuestrados y torturados Roberto y Ana María; dada su negación e imposibilidad para hablar frente a cámara de lo sucedido, lo que aporta sobre sus recuerdos en cautiverio es reelaborado en una escena ficcionalizada. En un fragmento del relato que construye Couceyro acerca de la conversación fuera de cámara con “Paula L.”, la actriz intenta recordar, e incluso dibujar en un croquis con marcador sobre papel, la descripción del patio donde se realizaban los paseos con las personas detenidas al caer la tarde, luego de las sesiones de tortura. A partir de esta descripción, y con la vaguedad de los recuerdos recuperados y transmitidos de una a otra persona, es posible reinterpretar la escena nocturna de *playmobil* como un fragmento de la vida de sus padres en prisión, abonando únicamente a la fantasía de aquello que es soportable en la imaginación, omitiendo el posible horror de imaginar las torturas que ocurrían en el interior de la comisaría durante el día.

### **Lo ausente, territorio de fantasía**

Con una investigación fundada principalmente en la revisión de estrategias para la construcción de una posmemoria colectiva a partir de la diversidad de operaciones memorialísticas individuales (Hirsch, 2008), Honess Roe (2020) advierte y problematiza la relación *ausencia-exceso* que se construye en el choque y mixtura entre imágenes documentales e imágenes animadas. La autora se pregunta: “¿qué pasa si un documentalista quiere contarnos algo sobre el mundo real que no puede filmarse con una cámara?” (2020: 223).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> El Centro Clandestino de Detención conocido como “Sheraton” o “Embudo” funcionó entre 1976 y 1978 en dependencias de la subcomisaría de Villa Insuperable, partido de La Matanza, Zona I del Primer Cuerpo del Ejército. Entre los secuestrados y desaparecidos había otros intelectuales y artistas de renombre, como el escritor Héctor Germán Oesterheld y el director de cine Pablo Szir. Fuente: CELS - Centro de Estudios Legales y Sociales <https://www.cels.org.ar/web/2018/10/sheraton-alegamos-por-ana-maria-caruso-y-roberto-carri/>

<sup>8</sup> La cita textual en su idioma original es: “*But what if a documentary maker wants to tell us something about the real world that cannot be filmed with a camera?*” (Honess Roe, 2020: 223).

Ciertos acontecimientos traumáticos del pasado pueden requerir complejos mecanismos de aproximación, tanto desde el ejercicio de memoria individual como desde los procedimientos técnicos y estilísticos que lo materializan en escena.

Entendemos que el carácter híbrido que acompaña a estas narraciones de la experiencia pone en relieve la *ausencia* de ciertas imágenes referenciales (por inaccesibilidad para llegar a las fuentes o por la imposibilidad emocional que provoca visitar un trauma), que devienen en un *exceso* plausible de ser leído bajo dos acepciones, no necesariamente antagónicas y hasta por momentos posibles de ser solapadas: tanto como un *exceso de fantasía* o como un *exceso de verdad en la experiencia*. Dentro de los films documentales que utilizan animaciones, Honess Roe entiende que el *exceso* que aportan estas imágenes no sólo completa las *ausencias* de la realidad que es representada, sino que aportan un estilo, una materialidad, y una sugerente relación con las imágenes que se inscriben a su alrededor (220: 224).

“El campo es el lugar de la fantasía, o donde comienza mi memoria” expresa la voz en *off* de Couceyro mientras en escena la actriz comienza a recortar las siluetas de sus padres en fotografías del archivo personal, que luego son dispuestas sobre una mesa de trabajo a modo de *collage* junto a algunos muñecos *playmobil* (Fig. 3). El cruce de fotografías del pasado registradas y autenticadas por terceros, la identidad de Carri depositada en otro cuerpo, pero con un relato construido en primera persona, y la presencia de juguetes dispuestos a completar con su presencia las fisuras de la memoria, se hacen presentes en la mesa de trabajo como una proyección de la fantasía que llena con sus excesos la memoria de su niñez, respecto a cuál fue el destino de sus padres desaparecidos.

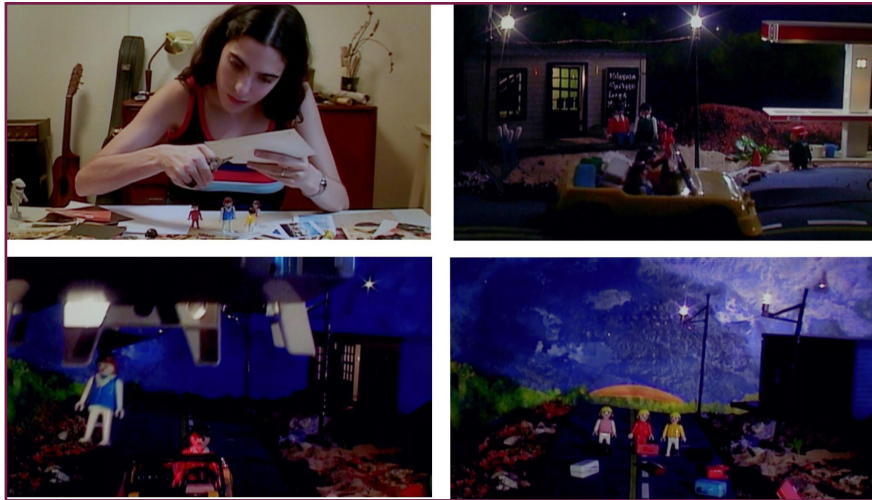


Figura 3: Fotogramas de *Los Rubios*

Tomando como punto de partida las clasificaciones de Lipkin (2002) sobre el uso de “garantías”<sup>9</sup> en películas docudramas, MacKinnon (2019) traslada tales categorías al documental animado y le confiere al material de documentación fotográfica una función de autenticidad en el orden de *lo convencional*. Al tomar como objeto de estudio el cortometraje británico *Model Childhood* (Tim Mercier, 2018), que aborda mediante una secuencia animada en *stop motion* aquello que el director no pudo expresar sobre un abuso sexual en su infancia, la autora entiende que la incursión de secuencias animadas se constituye en una instancia más peculiar, acaso del orden de *lo extraordinario*, que refuerza y es reforzado en su credibilidad: mientras añade a la narración un valor expresivo más disruptivo, es validado por la coexistencia con otras imágenes indiciales (documentales o ficcionalizadas) que garantizan su autenticidad respecto a las narraciones de la experiencia. Para MacKinnon, estrategias propuestas por Lipkin como las de *secuenciación* entre escenas sucesivas o la *interacción* en una misma escena entre elementos documentales y elementos recreados —en

<sup>9</sup> MacKinnon toma el trabajo realizado sobre distintas estrategias de garantía propuestas por Lipkin (2002) en el docudrama, para trasladarlas al documental animado y problematizar el efecto de autenticidad depositado en el *stop motion* cuando éste aborda tematizaciones autobiográficas. Lipkin identifica tres tipos de garantías: el *modelado* que implica una representación de tipo icónica sobre el referente real; la *secuenciación* que refiere a la mixtura de un cuerpo de materiales documentales y recreados, que en su cercanía permiten fortalecer la credibilidad de aquello representado; y la *interacción* que propone una combinación de estos elementos en una misma escena o secuencia (2019: 103).



estos casos mediante animación *stop motion*— permite reunir y reorganizar diversos materiales para que, en su cruce, sea posible poner a prueba y reforzar su carácter de autenticidad.

Fruto de esa fantasía instalada en Carri desde niña, y como una forma de darle orden a los recuerdos traumáticos, fragmentados e irracionales con los que convivió desde temprana edad, la última escena animada dentro del film es acaso la más paradigmática. Tanto por el poder simbólico de los objetos elegidos para su representación como por la problematización de la memoria personal, resulta interpelador el valor de autenticidad que se pone en juego en esas imágenes. El secuestro de los padres de Carri es representado desde la pulsión emocional de la infancia. Si la memoria intenta mantenerse en incesante movimiento para salvaguardarse de los temores del olvido, para encontrar nuevas respuestas o para tapar hiatos y fisuras de aquello que es imposible recordar, en esta escena lo que prima es el espacio que durante los primeros años de vida ocupó la fantasía dentro de la vida de la directora. No obstante, se trata de una vida también moldeada por los efectos de *las memorias de los otros* superponiéndose con sus recuerdos y obstruyendo en el despliegue de la memoria personal: luego del secuestro-abducción de sus padres en lo profundo de la noche, las tres niñas que se acercan caminando por el medio de la carretera son muñecos *playmobil* con cascos rubios. En la elección de los objetos hay una decisión explícita de utilizar el juguete de un platillo volador para ejecutar el secuestro, en detrimento de un posible juguete bélico; desde los ojos del presente, un tanque de guerra, un avión o un camión militar podrían interpretarse como los juguetes *disponibles* para tal representación. Desde el umbral de lo comprensible para una niña, la idea de una desaparición sólo podría explicarse bajo un orden de lo místico, lo fantástico o sobrenatural; no hay razones *dentro del mundo de los vivos* que puedan ser suficientes para explicar esas ausencias. Con esta escena Carri propone llevar hasta el límite el artificio de la puesta en escena animada, a la vez que aporta nuevas estrategias para seguir problematizando, desde el lenguaje audiovisual, la figura de los desaparecidos. La escena animada

repone el desconcierto y la narrativa desde una perspectiva de la niña Albertina, que, ante la incompreensión, sólo puede imaginar.

El desplazamiento de los personajes y demás objetos por el cuadro, al igual que en las escenas anteriores, presenta un estilo de *animación limitada*. El diseño de movimiento se asemeja más a un tipo de desplazamiento por el espacio generado con los juguetes en la infancia, cuando en una situación lúdica son manipulados a mano. La diferencia en la operación con los juguetes entre ese tiempo pasado y la animación en el tiempo presente, posiblemente se ubica en el intersticio entre cuadro y cuadro. Y es que ese espacio mínimo y necesario para dar curso a lo vital del movimiento, permite también ocultar una carencia: la niña Albertina ya no está físicamente allí y quien manipula esos juguetes es una adulta que, desde un presente, intenta suturar espacios inconexos de su memoria y ponerle cuerpo de maneras peculiares a las imágenes insoportables de su imaginación.

Como cierre, si volvemos a la idea de “miniaturización” de Stewart recuperada por Aguilar (2006) para enfatizar la aparente pasividad de los juguetes en función de su pequeña escala y la posibilidad de ser manipulados, podemos constatar cómo *Los Rubios* subvierte ese orden de relaciones, principalmente por la imposibilidad de domesticar la memoria, más allá de la aparente condición de miniatura de los juguetes. Los objetos de las escenas desbordan de sentidos al ser manipulados y devuelven al presente algunas respuestas, verdaderas o no, sobre ese pasado que revisita su directora. Más que poner en cuestión su veracidad, las secuencias animadas resultantes hablan de una autenticidad de las imágenes de la imaginación que acompañaron a Carri desde su infancia. El espacio lúdico que promueven los juguetes se convierte —paulatina y hasta quizás involuntariamente— en un espacio de la animación, donde los objetos tienen una memoria latente que expresan y dialogan con Carri mediante el acto de su manipulación. Como efecto de ese encuentro se consolida la construcción de una *memoria compartida* entre objeto y sujeto.

Aún con la resistencia y las limitaciones en el movimiento que padecen los juguetes —al no tener una estructura mecánica específica para esta función asignada—, son capaces de portar consigo un potencial del orden de lo simbólico para instaurar complejas estrategias narrativas y expresivas que problematicen las operaciones de la memoria individual.

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros Mundos. Un ensayo sobre nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- \_\_\_\_ (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Ed. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- \_\_\_\_ (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Ed. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y Autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bettendorff, Paulina. y Agustina Pérez Rial (Eds.) (2014). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Buchan, Suzanne (2020). "Memoria Rerum: Animated Materiality, Memory, and Amnesia" en Martin van Gageldonk et al. (editores), *Animation and Memory*. Switzerland: Ava Publishing.
- Carri, Albertina. y Esther Díaz (2022). *Las posesas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Campero, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias Extraordinarias*. Los Polvorines: Ed. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Fandiño, Laura (2016). *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza: las memorias de los hijos en la literatura de Argentina y Chile*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Hirsch, Marianne (2008). "The generation of Postmemory", en *Poetics Today*, número 29:1, pp. 103-128. Durham: Duke University Press.
- Honess Roe, Annabelle (2020). "Animated Documentary and the Reclamation of Lost Past and Forgotten Memory in Irinka and Sandrinka and Waltz with Bashir" en Martin van Gageldonk et al. (editores), *Animation and Memory*. Switzerland: Palgrave Animation.
- Larios, Shaday (2018). *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de gato.
- Lipkin, Steven (2002). *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

MacKinnon, Carla (2019). "Autobiography and Authenticity in Stop-Motion Animation" en Caroline Ruddell y Paul Ward. (editores), *The Crafty Animator. Handmade, Craft-based Animation and Cultural Value*. Switzerland: Palgrave Macmillan.

Moreno Barreneche, Sebastián (2023). "La construcción discursiva de sujetos colectivos en las narrativas sobre el pasado reciente: el caso de los desaparecidos" en *deSignis*, número 39 - Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Disponible en: <https://www.designisfels.net/capitulo/i39-10-la-construccion-discursiva-de-sujetos-colectivos-en-las-narrativas-sobre-el-pasado-reciente-el-caso-de-los-desaparecidos/> (Acceso: 19 de mayo de 2024).

Paulinelli, María (Coord.) (2006). *Cine y Dictadura*. Córdoba: Comunicarte.

\_\_\_\_ (Coord.) (2005). *Poéticas en el cine argentino*. Córdoba: Comunicarte.

Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine.

Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine*. Córdoba: Los Ríos Editorial.

Purves, Barry (2010). *Stop motion*. Lausanne: Ava Publishing.

Saenz Valiente, Rodolfo (2003). *Arte y técnica de la animación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Richard, Nelly (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile:1990-2015)*. Córdoba: EDUVIM.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

---

\* María Constanza Curatitoli es Licenciada en Cine y TV y Doctoranda con Tesis en evaluación del Doctorado en Artes (FA - UNC). Como becaria SECyT y CONICET, realizó su Tesis Doctoral sobre memorias de posdictadura en el cine de animación latinoamericano, con foco en la producción de Argentina y Chile. Es docente en las cátedras "Animación" y "Elementos de Gráfica y Animación" (FA - UNC). Desde el año 2007 integra el equipo de producción y programación del Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA y el Foro Académico de Animación FAIA. Integra equipos de investigación e investigación-creación en torno a la materialidad en animación: "La forma en movimiento: experiencias sobre la materialidad en la animación volumétrica" (Proyecto Consolidar SECyT - UNC) y "Experimentar el movimiento (2° etapa): materialidad en stop motion y práctica artística como investigación" (UNVM). Se desempeña como Asesora y Diseñadora de sonido en distintos proyectos vinculados a las artes audiovisuales, visuales y escénicas. E-mail: [m.c.curatitoli@unc.edu.ar](mailto:m.c.curatitoli@unc.edu.ar)