

La casa como fetiche. Organización de la mirada y (est)ética de la imagen en la película “Los rubios” de Albertina Carri y en la foto “Calle 30 N1134” de Hugo Aveta.

Francesca Capelli.

Cita:

Francesca Capelli (2015). *La casa como fetiche. Organización de la mirada y (est)ética de la imagen en la película “Los rubios” de Albertina Carri y en la foto “Calle 30 N1134” de Hugo Aveta. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/803>



La casa como fetiche. Organización de la mirada y (est)ética de la imagen en la película “Los rubios” de Albertina Carri y en la foto “Calle 30 N1134” de Hugo Aveta

Nombre y apellido: Francesca Capelli

Pertenencia institucional: Maestranda en Comunicación y Cultura (Cohorte VII 2012-2013). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (FCS-UBA). Licenciada en Sociología. Universidad de Bologna. Forma parte del Comité Científico de la revista de investigación colombiana *Silogismo*, editada por la Corporación Internacional para el Desarrollo Educativo (CIDE).

Correo electrónico: france.capelli@gmail.com

Resumen

Esta ponencia se basa sobre un análisis comparativo de la representación de la casa en la película “Los rubios” de Albertina Carri (2003) y en la fotografía “Calle 30 n1134” de Hugo Aveta.

Elemento unificador de las dos imágenes es el vínculo con la memoria de la dictadura y la dimensión fuertemente simbólica del *topos* casa. Pero fueron elegidas no sólo en cuanto documentos sino también por su dimensión estética. No es intención de este trabajo operar un reduccionismo estetizante que no diera cuenta del contexto social, histórico y político, ya que cada obra representa una especie de “paisaje interior” del autor, contiene una huella de “yo” que es el núcleo de esta investigación.

¿Por qué comparar secuencias filmicas con una única imagen fotográfica? Como expresaron Jay y Barthes, el cine devuelve a los muertos una apariencia de vida, alimentada por el pensamiento ilusionado del espectador, mientras que la fotografía conserva el recuerdo de los muertos como muertos. En este sentido, la fotografía se acordará mejor con el proceso del duelo, pero en el mismo tiempo sería más fácil convertirla en un fetiche. El trabajo intentará poner en crisis esta distinción, borrando y sobreponiendo los códigos de los dos artistas.

Palabras clave: casa, memoria, dictadura, cine, fotografía.

Una imagen que sea un mundo en sí misma, con su propia coherencia, su autonomía, su soberanía: una imagen que piensa

(Georges Didi-Huberman)

El objetivo de este trabajo es analizar la resignificación de la representación de la casa en la película “Los rubios” de Albertina Carri (2003) y en la fotografía “Calle 30 n1134” de Hugo Aveta.

Elemento unificador de las dos imágenes es el vínculo con la memoria de la dictadura. Pero también fueron elegidas para este trabajo no sólo en cuanto documentos sino también por su dimensión estética. No es intención de quien escribe operar un reduccionismo totalmente estetizante que no diera cuenta del contexto social, histórico y político, porque “cada elección formal, en una imagen, repercute de algún modo en su relación con el acontecimiento y la historia”. (Didi-Huberman, 2008: 54) Así que se puede decir que la obra debería representar “una especie de ‘paisaje interior’ del autor, contener la huella de un ‘yo’ cuya consciencia de sí mismo se deposita por así decirlo en los momentos de la escritura” (Blümlinger: 50).

¿Por qué comparar secuencias fílmicas con una única imagen fotográfica? Como bien expresa Jay, citando a Roland Barthes (Jay, 2007: 366), el cine devuelve a los muertos una apariencia de vida, frágil pero alimentada por el pensamiento ilusionado del espectador, mientras que la fotografía conserva el recuerdo de los muertos como muertos. En este sentido, la fotografía se acordará mejor con el proceso del duelo, pero en el mismo tiempo sería más fácil convertirla en un fetiche. El trabajo intentará poner en crisis esta distinción, borrando y sobreponiendo los códigos de los dos artistas.

Los rubios: una casa de muñecas para llenar la ausencia

Los rubios se estrena en octubre del 2003, dirigido y co-protagonizado por la cineasta argentina Albertina Carri. Fue una de las primeras producciones cinematográficas dirigidas por hijos de detenidos-desaparecidos cuya temática giraba en torno a esa condición. De hecho se coloca en una fase de la narrativa sobre la dictadura empezada en la “última década del ‘900 y caracterizada por una matriz genealógica de la memoria: después que hablaron los sobrevivientes, las madres, las abuelas, los familiares que pedían la aparición con vida, llega el momento de los hijos y de los nietos. En este contexto, “*Los rubios* intervino, de una manera respetuosa pero disonante, en el campo de las prácticas memorialísticas sobre la detención forzada, los apremios ilegales y la

desaparición de personas perpetradas sistemáticamente durante la última dictadura militar” (Pignuoli Ocampo, 2013: 325).

Como escribe Ana Amado, “en el conjunto de documentales dedicados a las consecuencias de la post dictadura, los realizados por los hijos ocupan un segmento particular, cuyas obras revisan la Historia a la vez que reivindican el derecho a afianzar una voz y un espacio generacional en el marco de los debates sobre los sesenta y los setenta en la Argentina. El rasgo de que esa verdad se manifieste menos desde la contundencia de enunciados políticos que desde el discurso de los afectos, establece una diferencia con los signos imperiosos de intervención pública exhibidos por los documentales de aquella tapa histórica. En aquella década de auge de las fuerzas colectivas y sociales, ni las acciones ni las ideas podían imputarse de manera distributiva a agentes individuales [...] Hoy las acciones insurgentes de los padres son reconstruidas por un acto estético de lo hijos, quienes los recuperan como sujeto de una narración propia y con atributos heroicos” (Amado, 2009: 164)

En este acto estético en muchos casos es la mirada infantil a ordenar la memoria y el ritmo de la narración:¹ *Los rubios* empieza mostrando una casa-juguete, una quinta habitada por una familia feliz de Playmobil. Sobre las razones de esta mirada podemos hacer varias hipótesis: la primera – que no se puede considerar específica del contexto argentino, sino es más bien típica de una pedagogía “post Rousseau” – está relacionada al mito del niño como custodio de verdad y portador de inocencia, el único habilitado a gritar que “el rey está desnudo” y, sobre todo, el único dispuesto a hacerlo.

Otra explicación podría referirse al elemento generacional como base de la construcción narrativa, temporal y biológica. “El concepto de generación es ineludible cuando se revisa la Historia. (...) el gesto de historizar exige una ruptura con el objeto pasado antes de convertirlo en relato y, de este modo, volver explícita una identidad a través de una diferencia” (Amado, 2009: 165).

Así que – si Albertina Carri elige una actriz (Analía Couceyro) como su *alter ego* en la película – para las escenas de vida familiar relacionadas a los recuerdos más íntimos reemplaza los actores con muñecos. Los Playmobiles son protagonistas no solo de idílicas escenas de vida doméstica, sino también de los siniestros momentos del secuestro, contradiciendo de alguna manera la afirmación de Barthes según la cual la película proporciona la sensación de una “presencia di vida”, que fue una de las pistas de trabajo propuestas en esta monografía (Jay, 2007: 252) A subrayar como Carri y los otros autores de su generación (no solo de cine sino también de novelistas, fotógrafos,

¹ Este punto de vista infantil que ordena la mirada es un rasgo común a películas como *Los rubios*, *El premio* y *Infancia clandestina* y novelas como *El mar y la serpiente* y *La casa de los conejos*. Sobre las razones de esta mirada podemos hacer varias hipótesis: la primera – que no se puede considerar específica del contexto argentino, sino es más bien típica de una pedagogía “post Rousseau” – está relacionada al mito del niño como custodio de verdad y portador de inocencia, el único habilitado a gritar que “el rey está desnudo y, sobre todo, el único dispuesto a hacerlo.

dramaturgos...) “en sus obras inscriben un ‘yo’ narrativo, asentado en la supuesta ‘verdad’ de la experiencia y en una doble identidad: una implícita, la identidad de huérfanos o de herederos de padres que se inscribieron con su muerte en la historia; otra, la identidad de cineastas o autores, con la que se muestran a sí mismos en la imagen y en el relato como mediadores de lo narrado, más allá de que la potencia (icónica y sonora) con la que plantan ese ‘yo’ autoral sea socavada, en mayor o menor medida, por la fragilidad y el minimalismo que sustentan en relación a la verdad de la Historia” (Amado, 2009: 163).

No puedo no preguntarme si la “casa de muñecas” que abre la película no sea una cita más o menos consciente al drama de Ibsen, donde la protagonista Nora busca a sí misma y rechaza el modelo de mujer que la sociedad le impone interpretar. En una manera parecida, Carri rechaza escribir el relato que todos quieren de ella, no se conforma al modelo esperado de “hija de desaparecidos” (no olvidamos que la película se estrenó en 2003). Bucea el pasado como un voyeur, espiando su infancia desde la ventana – o, como dice Giorgio Agamben, “por una grieta abierta de una mesa” (Agamben, 2007: 120) para expresar la posición de una generación con relación a las precedentes, en una dialéctica entre continuidad y ruptura.

El pasado, aun en sus puntos más dolorosos, es fábula que no se convierte en *plot*. “La historia ya no nace de ese encadenamiento causal de acciones ‘según la necesidad o la verosimilitud’ teorizado por Aristóteles, sino de la potencia de significación variable de los signos y de los ensamblajes de signos que forman el tejido de la obra” (Rancière, 2005: 184). Dice Albertina: “La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes y geniales” (Amado, 2009: 192).

En este sentido juega un rol importante también “el poder del montaje – en el sentido amplio, no técnico, del término – que construye una historia y un sentido por el derecho que se arroga de combinar libremente la significaciones, de ‘volver a ver’ (*re-voir*) la imágenes, de encadenarlas de modo distinto, de restringir o ampliar su capacidad de sentido y expresión” (Rancière, 2005: 186)

En este sentido podemos decir con Alexandre Astruc, que Carri se libera de la “dictadura de la fotografía” para permitirse de “decir ‘yo’ como el novelista o el poeta y con su obsesión esbozar la catedral oscilante de su película tal y como Van Gogh sabía hablar de sí mismo con una silla puesta en las baldosas de piedra de la cocina” (Blüminger, 2007: 50). Los padres casi no se muestran en la película de Carri, a pesar que su desaparición y ausencia sean el núcleo y el disparador de la obra. Una manada de vacas se ve con mayor nitidez y frecuencia que ellos. Son vacas que no terminan en el matadero, diversamente de las del “Matadero”, portfolio fotográfico de la sobreviviente de la Esma Paula Lutringer, metáfora de sus primeras 24 horas de cautiverio. Las vaquitas de Carri

recuerdan la infancia de la cineasta, una infancia de huérfana, en el campo. Una infancia que, a pesar de esta condición, tuvo luces y sombras, como todas infancias, aun la más traumada. Eso parecen sugerir las imágenes amenas, bucólicas, saturadoras – la casa, el campo, el establo – que sin embargo hacen sobresalir la ausencia, el vacío dejado por personas de quien no queda “nada que ver”: así desaparecen, como los Playmobiles sacados de la escena por una mano ajena, los padres de Albertina. Como se cualquiera otra representación, cualquiera otra imagen fuera intolerable. Aun así, es una imagen que quema. “Quema por el *dolor* del que ha surgido y que ella a su vez produce en quien se tome el tiempo de involucrarse” (Didi-Huberman, 2008: 52). Sobre esta idea – que no lleva al concepto de “imagen intolerable” – volveremos al final.

Calle 30 N.1134: maquetas para bajar la angustia

Hugo Aveta nace en Córdoba en 1965. Demasiado viejo para pertenecer a la generación de Albertina Carri, demasiado joven para pertenecer a la de los padres de la cineasta. La foto que se analiza en este trabajo forma de una exposición del 2010, en el Museo Caraffa de Córdoba. Se trataba de imágenes de varios edificios que el artista había reproducidos en maquetas para después fotografiarlos. Lo que se muestra, entonces, no son fotos de los edificios originales, sino fotos de sus maquetas. En este sentido se confirma lo que escribe Didi-Huberman sobre la fotografía: “La fotografía tiene también otros efectos aparte de garantizar la verdad de lo que muestra – por una parte *verifica*, por la otra *falsifica* – y porque se puede justamente tener ante los ojos la “prueba” irrefutable de un acontecimiento, su evidencia, como se dice en inglés, sin que se sepa sin embargo de qué, de qué realidad, de qué acontecimiento es prueba esa imagen”. (Didi-Huberman, 2008: 57) En frente a una foto de Aveta sentimos una sensación de extrañamiento, como con un cuadro de Magritte o De Chirico (como se ve en las fotos abajo, fig. 1-2-3).



Figura 1. Hugo Aveta, "Hotel de Inmigrantes"



Figura 2. René Magritte, "El imperio de las luces"



Giorgio de Chirico - Piazza d'Italia

Figura 3

La fotografía objeto de nuestra análisis es “Calle 30 N1134” (fig. 5), que muestra un edificio en La Plata (el original en fig. 4). Era una de las tres casas operativas de los Montoneros en la ciudad, donde funcionaba una imprenta clandestina de la revista *Evita Montonera*, publicada entre 1975 y 1979. Aquí vivían Diana Teruggi, su marido Daniel Mariani y la hija Clara Anahí, nacida el 12 de agosto 1976.² El 24 de noviembre 1976 la casa fue atacada por más que cien efectivos del ejército y de la policía bonaerense: un verdadero acto de guerra que duró muchas horas, en el cual fueron asesinados Diana y cuatro compañeros (Daniel estaba en Buenos Aires y fue asesinado en 1977). La pequeña Clara Anahí fue robada. La casa es hoy un sitio de la memoria (“Museo Mariani-Teruggi” desde el 2011) por voluntad de Chicha Mariani, que sigue buscando su nieta. Conserva casi la misma apariencia del día del ataque: la paredes acribilladas, un hueco provocado por una explosión...

El mismo Aveta considera esta foto como la más representativa de su estilo: “Siento que en ella está la síntesis de mi trabajo, donde está presente la constante búsqueda y el rescate de esa conjugación

² Casa Mariani-Teruggi se la conoce también como *La casa de los conejos*, el título de la novela de Laura Alcoba que vivió allá de niña, en clandestinidad, con su madre, militante montonera, que al final en 1976, antes del masacre, decidió de exiliarse en París.

que acontece, en algunos espacios, entre el tiempo y la memoria. Desde la doble vía de la realidad y la ficción, trabajo sobre la percepción, los recuerdos y la historia, sin sostener ninguna verdad ni descartar algún engaño. Mis trabajos no se limitan a mostrar una visión particular del mundo sino que apuntan a crear imágenes que disparen visiones, reacciones e interrogantes, una reflexión que ponga en valor tanto a la representación como al medio. Los espacios son deconstruidos y reconstruidos (en las maquetas) en nuevos escenarios, vinculándolos con la historia social, la arquitectura, y sus códigos de legitimación y vigencia” (www.boladenieve.org.ar/artista/589/aveta-hugo).



Figura 4. Casa Mariani-Teruggi en La Plata, así como aparece hoy



Figura 5. Casa Mariani-Teruggi en la foto de Hugo Aveta

Los vidrios rotos de la foto de Aveta, el efecto de “noche americana” concurren a transformar el trabajo del autor en un “ojo absoluto que convierte a la vida en un cadáver y redescubre en un cadáver la nervatura frágil y arruinada de la vida” (Jay, 2007: 299). No hay personas, ni siquiera huellas de presencias humanas: “de ellos, no quedaron ni los cuerpos. No quedó *nada que ver*” (Amado, 2009: 103). Ni siquiera Playmobiles en una casa de muñecas.

En este contexto, la fijeza de muerte de la maqueta parece ser sin embargo preferible a una realidad no permanente: “Yo soy la hierba, lo cubro todo...”³ dice un poema del poeta estadounidense Carl Sandburg (1878-1967). Chicha Mariani ya tiene más que 90 años, su nieta 38... La vida sigue, el tiempo no alcanza. “No puedo asegurar mi objeto. Se tambalea y oscila como presa de una embriaguez natural” escribe Montaigne citado por Blümlinger (Blümlinger: 50).

³ *Hagan una alta pila de cuerpos en Auschwitz y Waterloo, échenles tierra encima y déjenme obrar.*

Yo soy la hierba; lo cubro todo.

*Y hagan una pila alta en Gettysburg
y hagan una pila alta en Ypres y Verdún.
Échenles tierra encima y déjenme obrar.*

*Dos años, diez años, y los turistas le preguntan al conductor:
¿qué lugar es éste?
¿dónde estamos ahora?*

*Yo soy la hierba.
Déjenme obrar.*

Pero, ¿estamos seguros que la falta de estabilidad sea una propiedad intrínseca del objeto? Y si fuera una característica de nuestra mirada? La mirada siempre busca, dice Barthes a propósito de las fotografías de Richard Avedon: “La ciencia interpreta la mirada (*gaze*) de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada transmite datos), de relación (intercambio) y de posesión (con la mirada toco, alcanzo, aprehendo, soy aprehendido...). Corresponde a tres funciones: óptica, lingüística, táctil. Pero la mirada busca: algo o alguien. Es un signo angustioso” (Jay, 2007: 334). Para bajar esta angustia, Aveta interpone una maqueta ente el ojo de la cámara y el mundo. Suprime el cambio – y la muerte – creando un universo vacío de vida donde, una vez más, no queda “nada que ver”.

Conclusiones provisionarias

La casa-maqueta de Aveta y la casa-juguete de Carri se encuentran en el cruce de la emoción frente a ellas. Una emoción que “nos sobrecoge con fuerza frente a ciertas imágenes antes las cuales nos encontramos, de alguna manera – aunque en un tiempo cada vez menos diferidos – como espectadores de un naufragio. (Didi-Huberman, 2008: 46) Una emoción que nos convoca, diría Hannah Arendt, a un llamado a la corresponsabilidad en tanto que seres humanos frente a actos de lesa humanidad. Como espectadores no podríamos declararnos afuera ni siquiera si nuestra relación con la imagen fuera exclusivamente estética, ya que mirar significa ejercer una forma de conocimiento en que somos al mismo tiempo “objeto y sujeto, lo observado y el observador, lo *distanciado* y lo *concernido*” (Didi-Huberman, 2008: 43). El involucramiento del espectador no pasa exclusivamente por una adhesión que podríamos definir *est-ética* (en el sentido de emocional, ideal o militante) sino también performativa, así como la describe Giorgio Agamben: “El ojo que mira se convierte en ojo mirado y la visión se transforma en un *verse ver*, una representación en el sentido filosófico, pero también en el sentido teatral de término” (Agamben, 2007: 119) ¿Que tienen en común y diferente las dos casas? En el primer caso se reproduce la imagen como si la maqueta fuera el original en el otro se subraya la ficción. Pero al final las dos se convierten en fetiches.

Los Playmobiles de *Los rubios* y la maqueta de Aveta se pueden considerar lo que Rancière define “imágenes intolerables”, mejor dicho son vicarios de las verdaderas imágenes intolerables: el secuestro del los padres de Carri y el asesinato de cinco personas las paredes y el robo de una beba. Parecería que sin la mediación de lo simbólico (representado por los muñequitos y la maqueta) lo que ellas mostrarían fuera “demasiado real, demasiado intolerablemente real” (Rancière, 2010: 85).

Para enfrentarse a lo *demasiado intolerablemente real*, Carri elige la sustitución, Aveta la evocación mimética,⁴ tan mimética que termina de ser mapa y se convierte en territorio. Pero estas imágenes dicen algo más sobre una *realidad* intolerable, o sea hablan de “nuestra vida separada de nosotros mismos, transformada por la máquina espectacular en imágenes muertas, frente a nosotros, contra nosotros” (Rancière, 2010: 87).

El término “fetichismo” no quiere sugerir la idea de una renuncia, ni de una entrega:

“Así tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver más cerca. Hablo aquí de curiosidad, más arriba he hablado de atención. Esos son, efectivamente, afectos que nublan las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son dispositivos del cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello. Su tensión apunta así hacia otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecidibilidad del efecto. Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos. Ésta podría ser la conclusión en suspenso de esta breve indagación sobre lo intolerable en las imágenes” (Rancière, 2010: 104).

Pero hay algo más. Porque gracias a la mediación de un espacio simbólico intrínseco a toda creación artística, estas imágenes de *insoportables* se convierten también en imágenes *pensativas*: “Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La pensatividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esta indeterminación replantea la divergencia (...) entre dos ideas de la imagen: la noción común de la imagen como doble y la imagen concebida como operación de arte” (Rancière, 2010: 106).

Eso puede ser el nuevo punto de partida por la construcción de una imagen que sea algo nuevo, el producto de una interacción – a veces conflictiva y ambivalentes – entre subjetividades: el autor y el espectador “emancipado” (“hoy las imágenes interpelan a los espectadores, dan a ver, los cuestionan y ellos, los espectadores, ya tienen una mirada prevenida sobre esta posibilidad”, dice Hugo Aveta en una entrevista al sitio Web www.boladenieve.org.ar). Y entre ellos e las imágenes mismas: cada una un mundo coherente, autónomo, soberano.

⁴ Así como lo plantea Carlo Ginzburg (2000) en “Ojazos de madera”: “los maniqués de cera, de madera o de cuero que se colocaban sobre el catafalco real durante los funerales de los soberanos franceses o ingleses con el lecho fúnebre vacío y cubierto por un lienzo mortuario que aún más antiguamente ‘representaba’ al difunto soberano. La voluntad mimética presente en el primer caso estaba ausente en el segundo, pero en ambos se hablaba de *representaciones*” (Ginzburg, 2000: 85)

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007), “La potencia del pensamiento”, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alcoba, Laura (2007), “Manèges – Petite histoire argentine”, Paris: Gallimard.

Amado, Ana (2009), “La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007”, Buenos Aires: Colihue.

Blüminger, Christa (2007), “La forma que piensa. Tentativas entorno al cine ensayo”, Gobierno de Navarra.

Didi Huberman, George (2008), “La emoción no dice ‘yo’. Diez Fragmentos sobre la libertad estética”, en Jaar, Alfredo, “La política de las imágenes”, Sgo de Chile: Metales pesados.

Ginzburg, Carlo (2000), “Ojazos de Madera”, Barcelona: Península.

Jay, Martin (2007), “Ojos abatidos. La denigración de la visión en el p pensamiento francés del siglo XX”, Madrid: Akal.

Pignuoli Ocampo, Sergio (2013), “Lenguaje ideológico y autorreferencia de *Los rubios* de Albertina Carri”, in “Hispanic Rsearch Journal”, Vol. 14 No. 4, August 2013, 324–37, Leeds: Maney Publishing.

Rancière, Jacques (2005), “La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine”, Barcelona: Paidós.

Rancière, Jacques (2010), “El espectador emancipado”, Buenos Aires: Manantial

Sin autor, “Hugo Aveta”, disponible in: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/589/aveta-hugo>

Sin autor, “El hecho de la calle 30”, disponible in: <http://casa-mariani-teruggi.blogspot.com.ar>

Filmografía

Avila, Benjamín (2011), “Infancia clandestina”, Argentina: Historias, Habitación 1520, RTA.

Carri, Albertina (2003), “Los rubios”, Argentina/Usa: Albertina Carri.

Markovitch, Paula (2011), “El premio”, Mexico: Elite Studios.