

Albertina Carri: cineasta de la incomodidad

Laurence Mullaly

Traductor: Carlos Paz



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cinelatino/646>

DOI: 10.4000/cinelatino.646

ISSN: 2425-1356

Editor:

Association des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine, Presses universitaires du Midi

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2012

Paginación: 163-171

ISBN: 978-2-8107-0198-8

ISSN: 1267-4397

Referencia electrónica

Laurence Mullaly, « Albertina Carri: cineasta de la incomodidad », *Cinémas d'Amérique latine* [En línea], 20 | 2012, Publicado el 22 abril 2014, consultado el 02 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/646> ; DOI : 10.4000/cinelatino.646



Cinémas d'Amérique latine est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.



ALBERTINA CARRI

cinéaste de l'inconfort

Laurence Mullaly

Albertina Carri est une des cinéastes les plus prometteuses et indépendantes d'une génération intronisée par les critiques, toujours en quête d'étiquette : celle du Nouveau Cinéma argentin (NCA). Comme ses collègues engagés dans un renouveau esthétique et éthique depuis les années 1990 (Martín Rejtman, Pablo Trapero – devenu son producteur –, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Verónica Chen, Lisandro Alonso, etc.), elle adopte un positionnement singulier pour représenter la société dans laquelle elle n'a pas choisi de vivre mais qu'elle entend questionner et incarner à sa manière. Elle s'inscrit ainsi en porte-à-faux avec les conventions narratives, esthétiques, commerciales et sociales de la société et de son époque.

Cela fait déjà dix-huit ans qu'elle fit ses premières armes sur le tournage du dernier film de María Luisa Bemberg, *De eso no se habla* (1993), puis, également comme assistante à la réalisation, cette fois de Martín Rejtman, pour *Silvia Prieto* (1998). Il y a douze ans, Albertina Carri prenait les commandes d'un film (*No quiero volver a casa*, 2000) et commençait à faire son cinéma, ce qui implique, pour elle, d'intervenir à chaque étape du film, depuis l'écriture du scénario jusqu'au choix du mode de diffusion, en passant par la

ALBERTINA CARRI

cinéasta de la incomodidad

Albertina Carri es una de las cineastas más promotoras e independientes de una generación entronizada por los críticos, siempre en busca de etiquetas: la del Nuevo Cine Argentino (NCA). Como sus colegas, comprometidos en una renovación estética y ética desde los años 1990 (Martín Rejtman, Pablo Trapero –quien se ha vuelto su productor–, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Verónica Chen, Lisandro Alonso, etc.), ella adopta un posicionamiento singular para representar la sociedad en la que ella no eligió vivir pero que intenta cuestionar e interpretar a su manera. Se inscribe así en contradicción con las convenciones narrativas, sociales, estéticas, y comerciales de la sociedad y de su época.

Hace ya dieciocho años que ella dio sus primeros pasos en el rodaje del último film de María Luisa Bemberg, *De eso no se habla* (1993); y después, también como asistente de dirección, esta vez de Martín Rejtman, en *Silvia Prieto* (1998). Hace doce años, Albertina Carri tomaba las riendas de una película (*No quiero volver a casa*, 2000) y comenzaba a hacer su propio cine, lo que implica, para ella, intervenir en

préproduction, le montage, etc. En France, on parlerait de "cinéma d'auteur". Albertina Carri est volontaire, tenace et hors normes, même au sein du NCA. Consciente de ne pas répondre aux attentes de l'industrie cinématographique et donc de ne pas bénéficier de certaines aides, elle préfère par exemple assurer une certaine longévité à ses films qui, plutôt que de disparaître en quelques jours des salles traditionnelles où la production nationale indépendante en général peine à se faire une place, ne sont projetés que dans une salle indépendante (MALBA) mais pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois. Ce fut le cas de *Los rubios* et *La rabia*. Albertina Carri défend farouchement une conception artisanale et libre du cinéma que les technologies actuelles encouragent d'ailleurs. Son cinéma explore de façon singulière et crue notre rapport à l'enfance, la violence, le corps, la sexualité, la mémoire, en d'autres termes notre identité. Ses films choquent, fascinent ou rebutent, mais ne laissent jamais indifférents. Ils ne sont pas classifiables parce que chacun propose une nouvelle approche. Qu'il s'agisse d'un court-métrage (*Aurora*, 2001 ; *De vuelta*, 2004) ou d'un long (*Géminis*, 2005), qu'il s'agisse de fiction (*La rabia*, 2008) ou de documentaire (*Los rubios*, 2003), de commandes pour la télévision (*Fama*, 2003 – l'un des cinq courts-métrages de la série *Mujeres en rojo ; 0800-No llames*, 2005 ; *Urgente*, coréalisé avec l'actrice Cristina Banegas en 2007 ; *Tracción a sangre*, 2007), d'une commande pour un collectif sur le Bicentenaire (*Restos*, l'un des 25 regards de 8 minutes) ou encore d'un ovni post-porno (*Barbie también puede eStar triste*, 2001), Albertina Carri n'a de cesse de repousser les limites de la représentation et les codes narratifs et de la mise en scène.

1. FAMILLE JE VOUS (H)AI(S)

La famille idéale pour Albertina c'est celle que l'on se choisit, celle que l'on construit, par comparaison avec celle que l'on subit. Orpheline à quatre ans de parents assassinés par la dictature argentine, elle maintient à distance les émotions passées et la faille que cette tragédie a laissée en elle. Pourtant, la famille et les liens entre les individus qui la composent sont au cœur de toute sa filmographie depuis *No quiero volver a casa* (2001) qui raconte le destin croisé de deux familles réunies par un assassinat et une prostituée. *Los rubios*, son deuxième film, sorti en 2003 mais dont la genèse s'étale sur cinq ans, revient sur la disparition de ses parents, Roberto Carri et Ana María Caruso, deux intellectuels militants du péronisme révolutionnaire, disparus au cours d'une descente en mars 1977. *Los rubios* est une œuvre atypique, hybride, entrecroisant fiction et documentaire, et qui fit frémir et interpella tous les spectateurs, qu'ils soient enfants de disparu.e.s, comme elle, intellectuel.le.s de la génération actuelle ou antérieure, militant.e.s, fonctionnaires des pouvoirs publics ou d'institutions culturelles¹.

L'accueil et l'émoi suscités par *Los rubios* témoi-

cada etapa del film, desde la escritura del guión hasta la elección del modo de difusión, pasando por la pre-producción, el montaje, etc. En Francia se hablaría de "cine de autor". Albertina Carri es voluntariosa, tenaz y fuera de normas, incluso dentro del NCA. Consciente de no responder a las expectativas de la industria cinematográfica y por lo tanto de no beneficiarse de ciertas ayudas, ella prefiere, por ejemplo, asegurar una cierta longevidad a sus películas antes que desaparecer en pocos días de las salas tradicionales, en donde la producción nacional independiente en general pena para hacerse un lugar: no son proyectadas más que en una sala independiente (MALBA) pero durante varias semanas, incluso varios meses. Ése fue el caso de *Los rubios* y *La rabia*. Albertina Carri defiende ferozmente una concepción artesanal y libre del cine que las tecnologías actuales por cierto alienan. Su cine explora de manera singular y cruda nuestra relación con la infancia, la violencia, el cuerpo, la sexualidad, la memoria; en otros términos, nuestra identidad. Sus filmes chocan, fascinan o repelen, pero jamás dejan indiferentes. No son clasificables porque cada uno propone un nuevo acercamiento. Ya se trate de un cortometraje (*Aurora*, 2001; *De vuelta*, 2004) o de un largo (*Géminis*, 2005), de una ficción (*La rabia*, 2008) o un documental (*Los rubios*, 2003), de encargos para la televisión (*Fama*, 2003 – uno de los cinco cortometrajes de la serie *Mujeres en rojo ; 0800-No llames*, 2005; *Urgente*, codirigido con la actriz Cristina Banegas en 2007; *Tracción a sangre*, 2007), de una comisión para un colectivo sobre el Bicentenario (*Restos*, uno de los 25 puntos de vista de 8 minutos) o inclusive de un ovni post-porno (*Barbie también puede eStar triste*, 2001), Albertina Carri no ha cesado de ir más allá de los límites de la representación y de los códigos narrativos y de la puesta en escena.

1. FAMILIA, TE TENGO(DIO)

La familia ideal para Albertina es aquella que uno se escoge, la que uno construye, en comparación con la que uno soporta. Huérfana a los cuatro años de padres asesinados por la dictadura argentina, ella mantiene a distancia las emociones pasadas y la fisura que esta tragedia ha dejado en ella. Aun así, la familia y los lazos entre los individuos que la componen son el tema central de toda su filmografía desde *No quiero volver a casa* (2001), que cuenta el destino cruzado de dos familias reunidas por un asesinato y una prostituta. *Los rubios*, su segundo film, estrenado en 2003 pero cuyo origen se extiende sobre cinco años, vuelve a la desaparición de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales militantes del peronismo revolucionario, desaparecidos durante una redada en marzo de 1977. *Los rubios* es una obra atípica, híbrida, que entrecruza ficción y documental, y que estremeció e interpeló a todos los espectadores, ya fueran hijos de desaparecid@s, como ella, intelectuales de la generación actual o anterior, militantes, funcionari@s de los poderes públicos o de instituciones culturales¹.

gnèrent de la nécessité de tout un pays de se saisir d'un passé inscrit de façon obsédante dans le corps des êtres autant que dans la mémoire collective, et de mener une enquête pour exhumer les corps mais aussi les paroles des survivants. Dérangeant dans sa forme comme dans ses propos, le film est un cri de rappel qui pointe l'insurmontable paradoxe des survivants et le caractère inaliénable, indicible et unique de chaque expérience. *Los rubios* interroge et met en doute le processus de reconstitution historique et revendique son attentat contre une vérité bien-pensante et assagie.

Le projet d'Albertina Carri ne naquit-il pas d'une rage profonde remontant à l'enfance bouleversée par la disparition inexplicable et impardonnable de ses parents ? L'impuissance pérenne chez l'adulte qu'elle était devenue la conduisit à s'inventer une manière de retrouvaille et de conciliation avec son passé et l'histoire de ses parents. Plutôt que de chercher à se souvenir précisément et de raconter le drame familial en le resituant dans son contexte historique grâce à un entrelacs de témoignages, Albertina Carri assume la confusion et revendique l'ambiguïté. En ce sens, *Los rubios* constitue le testament d'une jeune femme qui a eu besoin de faire entendre sa voix, singulière, sur ce passé abominable et lointain qui taraude les survivants. Peut-on se réconcilier avec des absents ? Comment se défaire du poids trop lourd de leur passé ? Comment se constituer à son tour envers et avec ces êtres partis trop tôt, assassinés par les militaires et aujourd'hui sanctifiés par les survivants militants, la famille, les amis, voire l'État, en quête de reconstitution historique après de si longues années de silence ?

Pour Albertina Carri : "Il n'y a pas moyen de se défaire des souvenirs, je ne peux que les réinventer, les redéfinir, les relire. Mais ils seront toujours là, confirmant l'absence pour toujours." Alors elle prend le parti du décalage et de la mise à distance, notamment en médiatisant chaque fragment d'un collage surprenant qui déconcerte et questionne sans jamais refermer ni les plaies, ni les faits, et surtout sans jamais apporter de réponse définitive.

La prise de recul, le refus de l'identification et de l'épanchement, les adresses aux spectateurs et l'ostentation de l'énonciation par ailleurs multiple mais non unifiée, tous ces choix situent son film au carrefour de l'esthétique et du politique, dans la lignée des principes du théâtre épique formulés par Brecht.

La réception et la émotion suscitées par *Los rubios* témoignent de la nécessité de tout un pays de s'approprier de un passé inscrit de manière obsesive tant en el cuerpo de los seres como en la memoria colectiva, y de efectuar una investigación para exhumar los cuerpos pero también las palabras de los sobrevivientes. Engorrosa tanto en su forma como en sus propósitos, la película es un grito de la memoria que señala la insuperable paradoja de los sobrevivientes y el carácter inalienable, indicible y único de cada experiencia. *Los rubios* interroga y pone en duda el proceso de reconstitución histórica y reivindica su atentado contra una verdad bienpensante y juiciosa.

¿Acaso el proyecto de Albertina Carri no nació de una rabia profunda que se remonta a una infancia sacudida por la desaparición inexplicable e imperdonable de sus padres? La impotencia perenne en la adulta en la que ella se había convertido la condujo a inventarse una manera de reencuentro y de conciliación con su pasado y la historia de sus padres. Más que intentar acordarse precisamente y contar el drama familiar resituándolo en su contexto histórico gracias a un entrelazado de testimonios, Albertina Carri asume la confusión y reivindica la ambigüedad. En este sentido, *Los rubios* constituye el testamento de una joven mujer que tuvo necesidad de dar a escuchar su voz, singular, sobre ese pasado abominable y lejano que atormenta a los sobrevivientes. ¿Puede uno reconciliarse con los ausentes? ¿Cómo deshacerse del enorme peso de su pasado? ¿Cómo constituirse a su vez contra y con esos seres que partieron demasiado pronto, asesinados por los militares y hoy

La rabia (2008)





La rabia (2008)

La proclamation de principe de Analía Couceyro qui incarne à l'écran Albertina Carri, et la présence de celle-ci dans le film, jettent le trouble à la fois sur le régime visuel – documentaire ou fiction – et sur l'énonciation – qui parle ? L'attribution inattendue des parties filmées en noir et blanc et en couleurs, les dédoublements, l'animation de Playmobils pour figurer – par une fantaisie enfantine – l'enlèvement de ses parents et du même coup montrer l'échec de toute reconstitution, l'insertion d'éléments dévoilant le processus chaotique de la production du film, les contradictions révélées par les témoignages, qui n'apparaissent pas comme les pièces centrales du récit, les refus signalés d'acteurs clé de l'histoire de témoigner et l'empressement de certains à le faire, les silences, le refus de la cinéaste de recomposer par le biais de photos le panthéon familial, les interventions des membres de l'équipe sur le film qu'ils sont en train de tourner, l'utilisation de perruque, la séquence finale, tous ces éléments mettent en scène l'impossibilité de représenter le vide de l'absence, de raconter pour combler la béance. L'échec du régime visuel lui-même mis en scène, et la remise en question de certaines contributions, notamment celles des compagnons d'arme de ses parents qui s'en tiennent à une version militante et politique quand Albertina Carri voudrait attraper quelques bribes de vécu à partir de questions personnelles, sont autant de décisions qui irritent et lui coûtent d'ailleurs le soutien financier de l'INCAA, dont elle retranscrit un fax dans le film. *Influencia*, la chanson de Charly García, synthétise peut-être l'élan et l'intention de ce film². Les paroles laissent affleurer des

santificados por los sobrevivientes militantes, la familia, los amigos, hasta el Estado, en busca de reconstitución histórica tras tan largos años de silencio?

Para Albertina Carri: "No hay modo de desprenderse de los recuerdos, sólo los puedo reinventar, redefinir, releer. Pero ahí estarán, confirmando la ausencia para siempre". Entonces ella toma el partido del desfase y del distanciamiento, especialmente al mediatizar cada fragmento de un *collage* sorprendente que desconcierta y cuestiona sin jamás volver a cerrar ni las heridas ni los hechos, y sobretodo sin jamás aportar una respuesta definitiva.

El distanciamiento, el rechazo de la identificación y del desahogo, los diálogos con los espectadores y la ostentación de la enunciaci3n por otro lado múltiple pero no unificada: todas estas elecciones sitúan su película en el cruce de la estética y de lo político, en línea con los principios del teatro épico formulados por Brecht.

La proclamación de principio de Analía Couceyro quien encarna en la pantalla a Albertina Carri, y la presencia de ésta en el film, crean confusi3n a la vez sobre el régimen visual –documental o ficci3n– y sobre la enunciaci3n –¿quién habla? La atribuci3n inesperada de las partes filmadas en blanco y negro y a colores, los desdoblamientos, la animaci3n de Playmobils para representar –como una fantasía infantil– el secuestro de sus padres y al mismo tiempo mostrar el fracaso de toda reconstituci3n, la inserci3n de elementos que descubren el proceso caótico de la producci3n del film, las contradicciones reveladas por los testimonios, que no aparecen como las piezas centrales del relato, los rechazos evidenciados de los actores clave de la historia de testificar y el afán de algunos a hacerlo, los silencios, el rechazo de la cineasta de reconstituir a través de fotografías el pante3n familiar, las intervenciones de los miembros del equipo sobre la película que están filmando, la utilizaci3n de pelucas, la secuencia final: todos estos elementos evidencian la imposibilidad de representar el vacío de la ausencia, de contar para colmar la brecha. El fracaso del régimen visual, él mismo puesto en escena, y el replanteamiento de ciertas contribuciones, especialmente las de los compañeros de armas de sus padres quienes se limitan a una versi3n militante y política cuando Albertina Carri quisiera atrapar algunos fragmentos de lo vivido a partir de preguntas personales, son algunas de las tantas decisiones que irritan y que por cierto le cuestan el apoyo financiero del INCAA, del cual transcribe un fax en el film. *Influencia*, la canci3n de Charly García, sintetiza probablemente el impulso y la intenci3n de este film². La letra deja aflorar sentimientos constantemente relegados en *Los Rubios* pero, en el fondo, omnipresentes. La banda sonora, como suele ser el caso en las películas de Albertina Carri, traduce la extrañeza que ella resiente, su amor y su sufrimiento, sus intuiciones y su vulnerabilidad, la influencia y la huella de los desaparecidos.

sentiments sans cesse mis à distance dans *Los rubios* mais, au fond, omniprésents. La bande-son, comme c'est souvent le cas dans les films d'Albertina Carri, traduit l'étrangeté qu'elle ressent, son amour et sa souffrance, ses intuitions et sa vulnérabilité, l'influence et l'empreinte des disparus.

Les relations tissées ou révélées au cours de ce tournage si particulier – relation à la vérité, au mensonge, à la cruauté et à la solidarité, au mythe et à la fiction, à la frustration et à la colère, à l'incompréhension –, à travers des temporalités différentes, font la force du film qui se clôt sur une ouverture. L'échec de l'entreprise de mémoire, inhérent à l'écriture du scénario, a été rendu visible, analysé et mis en perspective. De cette acceptation naît la possibilité d'un adieu au passé familial. Enfin, la séquence finale où l'on voit la troupe des cinq coéquipiers du film coiffés de perruques blondes s'éloigner dos à la caméra, sur un chemin de boue au milieu des champs à la campagne, résonne comme un clin d'œil. Cette famille éphémère, recomposée et solidaire, n'efface pas la famille nichée au creux de soi, mais rend envisageable une suite à la tragédie. L'achèvement du film n'est pas une fin en soi mais une étape franchie.

2. LE CRI DU CORPS

Pour Albertina Carri, chaque film est ainsi une construction. Entourée d'une équipe choisie, elle s'évertue à se tenir à l'écart des modèles narratifs traditionnels et à déchirer le voile de l'illusion, de l'oubli, des tabous. La famille et la violence de *No quiero volver a casa* (2001) et *Géminis* (2005), deux fictions se déroulant essentiellement à Buenos Aires, sont également les moteurs de *Urgente* (2007) et *La rabia* (2008), deux projets qui se suivent et se répondent. L'histoire se déroule dans un univers rural, mais les enfants sont encore une fois victimes des choix de leurs parents, de leur égoïsme ou de leur indifférence, de leur incapacité à aimer et protéger, à comprendre et accepter. *Urgente* est un téléfilm codirigé avec Cristina Banegas, l'actrice qui interprétait la mère dévorante des enfants incestueux de *Géminis*. Tourné en studio, à la façon de *Dogville* (2003) de Lars von Trier, ce film est à l'origine une commande pour le Bicentenaire de l'Argentine transformée en dénonciation de 200 ans d'abus des femmes ! La trame de ce téléfilm, l'abus sexuel d'une enfant de 11 ans et la question de l'avortement, est basée sur des faits réels s'étant déroulés à Jujuy, l'action ayant été déplacée à Misiones. La cinéaste nous interpelle cette fois sur un enjeu social qui agite l'Argentine, pays où le droit à l'avortement n'est toujours pas acquis. La volonté d'inciter les spectateurs à prendre du recul et à envisager autrement ce drame de l'enfance maltraitée se traduit par une grande économie de moyens et notamment par la réduction du décor à un simple tracé sur le sol de terre rouge de lignes démarquant les espaces où évoluent les personnages. Une poi-

Las relaciones tejidas o reveladas en el curso de este rodaje tan particular –relación a la verdad, a la mentira, a la crueldad y a la solidaridad, al mito y a la ficción, a la frustración y a la ira, a la incompreensión–, a través de temporalidades diferentes, constituyen la fuerza de la película, que se cierra sobre una apertura. El fracaso del trabajo de memoria, inherente a la escritura del guión, fue evidenciado, analizado y puesto en perspectiva. De esta aceptación nace la posibilidad de una despedida del pasado familiar. Finalmente la última secuencia, en donde vemos a los cinco compañeros de equipo del film llevando pelucas rubias y alejándose de espaldas a la cámara sobre un camino enlodado en medio del campo, resuena como un guiño. Esta familia efímera, recompuesta y solidaria no borra a la familia que habita en uno mismo, pero hace posible una continuación a la tragedia. La culminación del film no es un fin sino una etapa superada.

2. EL GRITO DEL CUERPO

Para Albertina Carri, cada film es por lo tanto una construcción. Rodeada de un equipo elegido, se esfuerza por mantenerse al margen de los modelos narrativos tradicionales y por romper el velo de la ilusión, del olvido, de los tabúes. La familia y la violencia de *No quiero volver a casa* (2001) y *Géminis* (2005), dos ficciones que se desenvuelven esencialmente en Buenos Aires, son igualmente motores de *Urgente* (2007) y *La rabia* (2008), dos proyectos que se siguen y se responden. La historia se desarrolla en un universo rural, pero los niños son una vez más víctimas de las elecciones de sus padres, de su egoísmo o de su indiferencia, de su incapacidad para amar y proteger, para comprender y aceptar. *Urgente* es un telefilm codirigido con Cristina Banegas, la actriz que interpretaba la madre voraz de los niños incestuosos de *Géminis*. Rodada en estudio, a la manera de *Dogville* (2003) de Lars von Trier, este film es originalmente una encomienda para el Bicentenario de Argentina ¡transformada en denuncia de 200 años de abuso de las mujeres! La trama de este telefilm, el abuso sexual de una niña de once años y la cuestión del aborto, está basada en hechos reales ocurridos en Jujuy y cuya acción fue desplazada a Misiones. La cineasta nos interpela esta vez sobre una cuestión social que agita a la Argentina, país en donde el derecho al aborto no ha sido adquirido aún. La voluntad de incitar a los espectadores a tomar distancia y a plantearse de otro modo este drama de la infancia maltratada se traduce por una gran economía de medios y especialmente por la reducción del decorado a un simple trazado sobre el suelo de tierra roja de líneas demarcando los espacios en los que evolucionan los personajes. Un puñado de actores, algunos muebles, animales –de los cuales algunos son desplumados durante una escena o desplazados, descuartizados, de un lugar a otro–, ningún horizonte. Las intervenciones de los diferentes protagonistas subrayan su sumisión a la Ley, inhumana, cruel, injusta.

gnée d'acteurs, quelques meubles, des animaux – dont certains sont plumés pendant une scène ou déplacés, dépecés, d'un lieu à l'autre –, aucun horizon. Les interventions des différents protagonistes soulignent leur soumission à la Loi, inhumaine, cruelle, injuste. Les adultes, et déjà les enfants, sont tous liés par la peur du jugement divin ou humain prononcé par des hommes incarnant l'autorité mais indifférents à la souffrance des corps. Or c'est précisément le corps de l'enfant qui se trouve au cœur d'une querelle, d'une lutte de pouvoir. La tragédie se déroule sans que la victime soit considérée et puisse intervenir d'une quelconque manière sur son destin. Destituée de son statut d'enfant, muette de terreur, dés-intégrée par la communauté, la famille, l'école et la religion qui apparaissent comme autant de formes d'oppression, elle se suicide en se pendant.

Albertina Carri affirme ne pas être une militante, mais ses préoccupations la conduisent toujours à aborder des questions sociétales brûlantes. Ainsi en va-t-il de *Barbie también puede eStar triste* (2001-2003), un court-métrage d'animation pornographique de 24 minutes tourné avec des poupées Barbie. Sous des atours de parodie trash des films pornos, du mélodrame et de la remise en cause de la mystique de la féminité qu'incarne dans le monde entier la célèbre et pulpeuse poupée blonde, ce film d'animation est fait d'un réquisitoire cinglant contre la violence des normes, de l'ordre et de la tradition sur lesquels la Famille se fonde pour se maintenir aux commandes de la société, exhibant et fustigeant celles et ceux qu'elle juge a-normaux. Le monstre n'est pas ici celui que la culture catholique pointe du doigt comme déviant : l'homosexuel, le travesti ou la femme adultère, mais l'homme blanc hétérosexuel imbu de son pouvoir et de son sexe, "naturellement" misogyne et homophobe, maltraitant, sadique, humiliant femme, maîtresse et domestique. L'a-normal, c'est lui, qui ne respecte personne et ne cherche qu'une satisfaction sexuelle immédiate sans demander le consentement de sa partenaire. Albertina Carri ne se contente donc pas de provoquer en faisant jouer des scènes de sexe explicite à des figurines Barbie ; elle renverse les clichés de genre, de race et de classe. Le film dénonce la violence des rapports mais il célèbre également, dans un final jouissif, l'implosion des rapports de domination raciale, économique et sexuelle. En mettant au premier plan des figurines de couleur, traditionnellement marginalisées, et en montrant sans aucune forme de discrimination que des pratiques sexuelles librement consenties conduisent à des relations sentimentales et sexuelles épanouissantes, Albertina Carri œuvre à l'acceptation et au respect de la diversité sexuelle et des identités.

Son engagement pour la reconnaissance de la diversité sexuelle est sans doute lié à sa rencontre avec Marta Dillon, fille de disparus également et journaliste

Los adultos, y hasta los niños, están todos ligados por el miedo al juicio divino o humano pronunciado por hombres que encarnan la autoridad pero que son indiferentes al sufrimiento de los cuerpos. Ahora bien, es precisamente el cuerpo de la niña el que se encuentra al centro de una querrela, de una lucha de poder. La tragedia se desarrolla sin que la víctima sea considerada y pueda intervenir de cualquier manera sobre su destino. Destituída de su estatus de niña, muda de terror, des-integrada por la comunidad, la familia, la escuela y la religión que aparecen como tantas formas de opresión, ella se suicida ahorcándose.

Albertina Carri afirma no ser una militante, pero sus preocupaciones la conducen siempre a abordar cuestiones sociales candentes. Así ocurre con *Barbie también puede eStar triste* (2001-2003), un cortometraje pornográfico de animación de 24 minutos filmado con muñecas Barbie. Bajo el manto de parodia trash de las películas porno, del melodrama y del cuestionamiento de la mística de la feminidad que encarna en el mundo entero la célebre y sugestiva muñeca rubia, este film de animación está hecho de una acusación mordaz contra la violencia de las normas, del orden y de la tradición sobre los que se funda la Familia para mantenerse a las órdenes de la sociedad, exhibiendo y fustigando a todos los que ésta juzga a-normales. El monstruo no es aquí el que la cultura católica estigmatiza como desviado: el homosexual, el travesti o la mujer adúltera, mas el hombre blanco heterosexual embebiendo de su poder y de su sexo, "naturalmente" misógino y homófobo, maltratador, sádico, que humilla a la mujer, a la amante y a la empleada doméstica. El a-normal, es él, que no respeta a nadie y no busca más que una satisfacción sexual inmediata sin pedir el consentimiento de su compañera. Albertina Carri no se contenta entonces con provocar representando escenas de sexo explícito entre muñecas Barbie; ella invierte los clichés

Géminis (2005)



militante responsable de la section "Soy!" du quotidien *Página 12*. Quelques mois après le vote historique au Sénat argentin en faveur de la loi "Mariage égalitaire" autorisant depuis le 15 juillet 2010 le mariage homosexuel, Marta Dillon et Albertina Carri se sont mariées et ont eu un enfant, Furio, en 2008. Le récit de cette aventure atypique a été publié dans la version argentine de la revue *Rolling Stone*³, sous le titre "Albertina Carri et Marta Dillon : portrait d'une nouvelle famille".

3. LA RAGE : PORNOGRAPHIE MÉTAPHYSIQUE ?

2008, c'est aussi l'année de son quatrième long-métrage : *La rabia*, où elle se confronte cette fois au *costumbrismo* rural, au drame familial et au cinéma noir, autant de genres cinématographiques politiquement marqués dans les années 1960 et 1970 et qu'elle bouscule en se plaçant du côté de l'hyperréalisme. Une fois encore, elle se décale de l'horizon d'attente spectral. *La rabia* est une histoire de voisinage qui tourne mal, d'enfants vulnérables, victimes contaminées par la violence ambiante, d'adultes contaminés par une forme de rage, naturalisée au point de paraître se transmettre du règne animal au règne humain sans jamais être questionnée.

La tension, palpable tout au long du film, est particulièrement perceptible s'agissant des enfants. La pression de genre qui s'exerce sur eux est formulée par leurs parents qui les enjoignent en fait d'intérioriser les normes sociales qui feront d'eux des adultes respectés, autrement dit être un homme viril pour Ladeado et une femme soumise pour Nati. ("Les garçons sages, tout le monde les aime bien", rappelle Ale à Nati.) Or les enfants sont les témoins de la brutalité et la cruauté de leur univers quotidien, qu'elle soit humaine ou animale, de la violence domestique et des rapports – notamment la relation adultère de Pichón, le père de Ladeado, et de la mère de Nati, Ale, interprétée par Analía Couceyro, l'actrice fétiche de la cinéaste depuis son premier film. Le regard des enfants est à la fois détaché et rebelle, bien qu'on les sente piégés par cet habitat et les mœurs de ses habitants. Leurs seules échappatoires sont leurs escapades interdites et les dessins de Nati. Ceux-ci font l'objet d'un travail d'animation et constituent des inserts d'autant plus troublants qu'ils sont accompagnés d'une bande-son surprenante faisant irruption alors même que le film repose sur un montage sonore constitué de sons naturels venant de la campagne et des animaux. Le son est l'un des vecteurs de la rage, la manifestation extérieure d'une colère intérieure qui, dans le cas de la jeune Nati, ne peut s'exprimer autrement que par le corps, un corps contraint et retors. Ces moments volés à l'ordre imposé et ces objets créés qui dérangent les adultes n'appartiennent qu'à eux et les révèlent sujets et non plus seulement objets de la domination et du pouvoir exercé par les adultes.

La rabia renvoie à un espace rural et à la maladie

de género, de raza y de clase. El film denuncia la violencia de las relaciones pero celebra también, en un final regocijante, la implosión de las relaciones de dominación racial, económica y sexual. Al poner en primer plano a muñecas de color, tradicionalmente marginalizadas, y al mostrar sin ninguna forma de discriminación que las prácticas sexuales libremente consentidas conducen a relaciones sentimentales y sexuales plenas, Albertina Carri trabaja por la aceptación y el respeto de la diversidad sexual y de las identidades.

Su compromiso por el reconocimiento de la diversidad sexual está sin duda ligado a su encuentro con Marta Dillon, también hija de desaparecidos y periodista militante responsable de la sección "¡Soy!" del diario *Página 12*. Algunos meses después del voto histórico en el Senado argentino en favor de la ley "Matrimonio Igualitario" que autoriza desde el 15 de julio de 2010 el matrimonio homosexual, Marta Dillon y Albertina Carri se casaron y tuvieron un hijo, Furio, en 2008. El relato de esta aventura atípica fue publicado en la versión argentina de la revista *Rolling Stone*³, bajo el título "Albertina Carri y Marta Dillon: retrato de una nueva familia".

3. LA RABIA: ¿PORNOGRAFÍA METAFÍSICA?

2008 es también el año de su cuarto largometraje: *La rabia*, donde ella se confronta esta vez al *costumbrismo* rural, al drama familiar y al cine negro, tantos géneros cinematográficos políticamente marcados en los años 1960 y 1970 y que ella convulsiona colocándose del lado del hiperrealismo. Una vez más, ella se sale del horizonte de las expectativas. *La rabia* es una historia de vecindario que termina mal, de niños vulnerables, víctimas contaminadas por la violencia ambiental, de adultos contaminados por una forma de rabia, naturalizada al punto de parecer transmitirse del reino animal al reino humano sin ser cuestionada jamás.

La tensión, palpable a lo largo de toda la película, es particularmente perceptible al tratarse de los niños. La presión de género que se ejerce sobre ellos es formulada por sus padres quienes les incitan a interiorizar las normas sociales que harán de ellos adultos respetados; o sea, ser un hombre viril para Ladeado y una mujer sumisa para Nati. ("A los chicos que se portan bien todos los quieren", recuerda Ale a Nati.) Pero los niños son testigos de la brutalidad y la crueldad de su universo cotidiano, ya sea humana o animal, de la violencia doméstica y de las relaciones –especialmente la relación adúltera de Pichón, el padre de Ladeado, y de la madre de Nati, Ale, interpretada por Analía Couceyro, la actriz fétiche de la cineasta desde su primer film. La mirada de los niños es a la vez suelta y rebelde, aunque se los siente atrapados por este hábitat y las costumbres de sus habitantes. Sus únicas escapatorias son sus escapadas prohibidas y los dibujos de Nati. Éstos son objeto de un trabajo de animación y



Fama, 2003

fulgurante transmise à l'homme par certains animaux, dont le chien – sacrifié dans le film au nom d'un code de l'honneur que les pères transmettent par la force à leurs fils. Au sens figuré, la rage c'est le transport de fureur, par allusion à l'un des symptômes de la maladie et la contagion, et aussi une passion démesurée à laquelle on ne peut résister, un désir forcené de faire quelque chose, ce que les adultes incarnent à travers leur excitation sexuelle et leur colère. La crudité de la sexualité, la violence opérant comme mode de relation, et l'animalité des corps en rut, montrée sans ambages, peuvent déconcerter.

Dans la continuité de sa quête, la cinéaste interpelle les spectateurs en exprimant son angoisse profonde de ne pouvoir saisir l'intime. L'hyperréalisme et la pornographie affichent en fait cet écueil et cet échec préalables, tout en s'approchant d'une façon radicale de subjectivités toujours insaisissables. La sexualité et les paysages semblent en effet filmés avec la même distance et la même conscience. La faille, c'est par là que s'engage Albertina Carri, c'est ce qu'elle perçoit immédiatement dans un paysage, une personne, une relation et c'est ce relief charnel, naturel, infini, pris entre vie et mort, qu'elle explore. Elle qui a vécu enfant plusieurs années à la campagne, près de *La rabia*, n'hésite pas à souligner par l'excès la brutalité et la violence naturelles de l'univers rural. Elle mentionne dans un entretien la lecture d'un texte de John Berger sur les paysans, dont elle partageait les conclusions. En effet, elle met en scène des paysans, que Berger considère comme êtres déclassés, survivants d'un capitalisme effréné, imperméables aux bruits qui agitent le reste de la société. Elle les montre occupés à survivre, et la crudité de certaines séquences vient simplement du choix de montrer l'essentiel de la vie quotidienne, la vie ramenée à sa plus immédiate et primaire réalité. La pornographie qui s'en dégage n'est pas ici provocation et n'a rien à envier à la

constituent insertos tanto más perturbadores cuanto que son acompañados de una banda sonora sorprendente que irrumpe a pesar de que el film reposa sobre un montaje sonoro constituido de sonidos naturales que provienen del campo y de los animales. El sonido es uno de los vectores de la rabia, la manifestación exterior de una ira interior que, en el caso de la joven Nati, no puede expresarse de otra manera que por el cuerpo, un cuerpo forzado y retorcido. Esos momentos robados al orden impuesto y esos objetos creados que molestan a los adultos no pertenecen más que a ellos y los revelan sujetos y ya no solamente objetos de la dominación y del poder ejercido por los adultos.

La rabia reenvía a un espacio rural y a la enfermedad fulgurante transmitida al hombre por ciertos animales, como el perro –sacrificado en el film en nombre de un código del honor que los padres transmiten por la fuerza a sus hijos. En sentido figurado, la rabia es el transporte de furor, por alusión a uno de los síntomas de la enfermedad y el contagio, y también un pasión desmesurada a la que no podemos resistir, un deseo frenético de hacer algo, que los adultos encarnan a través su excitación sexual y su cólera. Pueden desconcertar la crudeza de la sexualidad, la violencia operando como modo de relación, y la animalidad de los cuerpos en celo, mostradas sin ambages.

En la continuidad de su búsqueda, la cineasta interpela a los espectadores al expresar su angustia profunda de no poder alcanzar lo íntimo. El hiperrealismo y la pornografía muestran de hecho este obstáculo y fracaso previos, acercándose a la vez de una manera radical a subjetividades siempre inalcanzables. La sexualidad y los paisajes parecen en efecto filmados con la misma distancia y la misma conciencia. La fisura, es por ahí que se adentra Albertina Carri, es eso que ella percibe inmediatamente en un paisaje, una persona, una relación, y es ese relieve carnal, natural, infinito, atrapado entre la vida y la muerte, lo que ella explora. Ella que ha vivido varios años en el campo cuando niña, cerca de *La rabia*, no duda en subrayar mediante el exceso la brutalidad y la violencia naturales del universo rural. Ella menciona en una entrevista la lectura de un texto de John Berger sobre los campesinos, con la que comparte las conclusiones. En efecto, ella pone en escena a los campesinos, que Berger considera como seres despojados, sobrevivientes de un capitalismo desenfundado, impermeables a los ruidos que agitan al resto de la sociedad. Ella los muestra ocupados en sobrevivir, y la crudeza de ciertas secuencias viene simplemente de la elección de mostrar lo esencial de la vida cotidiana, la vida reducida a su más inmediata y primaria realidad. La pornografía que se desprende no es aquí provocación y no tiene nada que envidiar a la brutalidad mediatizada y aparentemente más "civilizada" del universo urbano. No

brutalité médiatisée et apparemment plus “civilisée” de l’univers urbain. On ne ressort pas indemne de la projection de ses films et la marque qu’ils laissent est aussi le gage d’un partage, difficile et rare.

La réalisatrice a-t-elle trouvé dans le cinéma un prétexte pour déverser sa hargne et sa colère ? Son parcours semble indiquer que le point de départ de la création est peut-être la rage puisque ce qui la rend furieuse la met en action, avec passion. Immergée dans une quête personnelle mais contagieuse, Albertina Carri semble aboutir par le biais d’un processus créatif unique à une sortie de rage, une sortie de colère qui prend la forme de films inconfortables mais porteurs de désir, le désir de ne pas en démordre, le désir de déchiffrer l’insaisissable qui couve dans l’humain.

se sale indemne de la proyección de sus películas y la marca que éstas dejan es también la garantía de un intercambio, difícil y raro.

¿La directora habrá encontrado en el cine un pretexto para descargar su furor y su ira? Su trayectoria parece indicar que el punto de partida de la creación es probablemente la rabia ya que lo que la vuelve furiosa la pone en acción, con pasión. Inmersa en una búsqueda personal pero contagiosa, Albertina Carri parece llegar a través de un proceso creativo único a una salida de rabia, una salida de cólera que toma la forma de películas inconfortables pero portadores de deseo, el deseo de no desistir, el deseo de descifrar lo inalcanzable que se gesta en lo humano.

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR CARLOS PAZ

NOTAS

1. Rappelons que la genèse et la production du film d’Albertina Carri correspondit aux gouvernements de Menem puis de la Rúa, c’est-à-dire à un moment où amnésie et amnistie incitaient encore la société à oublier plutôt que de se retourner pour se confronter au passé. La politique des droits humains a progressé en Argentine en particulier depuis le gouvernement de Kirchner élu en 2003, année de sortie du film, qui fit de la justice et de la mémoire deux axes centraux de son programme politique, quitte à idéaliser plutôt qu’historiciser et nuancer.
2. “Puedo ver y decir, puedo ver y decir y sentir: algo ha cambiado, para mí no es extraño. Yo no voy a correr, yo no voy a correr ni a escapar, de mi destino, yo no pienso en peligro. Si fue hecho para mí lo tengo que saber. Pero es muy difícil ver si algo controla mi ser. En el fondo de mí, en el fondo de mí veo temor y veo sospechas con mi fascinación nueva. Yo no sé bien qué es, yo no sé bien qué es, vos dirás: son intuiciones, verdaderas alertas. Debo confiar en mí, lo tengo que saber. Pero es muy difícil ver si algo controla mi ser. Puedo ver, y decir y sentir, mi mente dormir bajo tu influencia. Una parte de mí, una parte de mí dice: ¡stop! fuiste muy lejos. No puedo contenerlo. Trato de resistir, trato de resistir, y al final no es un problema. ¡Qué placer esta pena! Si yo fuera otro ser, no lo podría entender, pero es tan difícil ver si algo controla tu ser. Puedo ver, y sentir, y decir, mi vida dormir, será por tu influencia. ¡Esta extraña influencia!” (Fuente: musica.com)
3. “Albertina Carri y Marta Dillon: retrato de una nueva familia”. <http://www.rollingstone.com.ar/1294010>

LAURENCE MULLALY Maîtresse de conférences à Bordeaux 3, ses recherches portent sur les cinémas d’Amérique latine (Argentine, Cuba) et d’Espagne depuis une perspective “genre” et “études culturelles”. Elle a publié des articles sur Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, Natalia Smirnoff, María Luisa Bemberg, Sarah Gómez, Iciar Bollain, etc., dirigé le n° 8 de la revue *Lectures du genre* consacré aux cinémas latino-américains (www.lecturesdugener.fr) et codirigé l’ouvrage *Femmes, écritures et enfermements* (PUB, 2012).

RÉSUMÉ Albertina Carri est une des cinéastes les plus prometteuses du Nouveau Cinéma argentin. Depuis quatorze ans, elle a tourné quatre longs-métrages et une dizaine de courts-métrages et téléfilms. Son cinéma suscite fascination, malaise et réflexion car il s’agit d’un univers hors normes, dérangent, qui interroge nos identités, la violence et la famille sur des modes inédits.

MOTS-CLÉS mémoire – corps – sexualités – famille – Nouveau Cinéma argentin (NCA) – identités – hybride – genre

NOTES

1. Recordemos que el origen y la producción del film de Albertina Carri correspondió a los gobiernos de Menem y luego de la Rúa, es decir a un momento en el que la amnesia y la amnistía incitaban aún a la sociedad a olvidar más que a volverse para confrontarse al pasado. La política de los derechos humanos ha progresado en Argentina, en particular desde el gobierno de Kirchner elegido en 2003, año de estreno del film, que hizo de la justicia y de la memoria dos ejes centrales de su programa político, con el riesgo de idealizar más que de historizar y matizar.
2. “Puedo ver y decir, puedo ver y decir y sentir: algo ha cambiado, para mí no es extraño. Yo no voy a correr, yo no voy a correr ni a escapar, de mi destino, yo no pienso en peligro. Si fue hecho para mí lo tengo que saber. Pero es muy difícil ver si algo controla mi ser. En el fondo de mí, en el fondo de mí veo temor y veo sospechas con mi fascinación nueva. Yo no sé bien qué es, yo no sé bien qué es, vos dirás: son intuiciones, verdaderas alertas. Debo confiar en mí, lo tengo que saber. Pero es muy difícil ver si algo controla mi ser. Puedo ver, y decir y sentir, mi mente dormir bajo tu influencia. Una parte de mí, una parte de mí dice: ¡stop! fuiste muy lejos. No puedo contenerlo. Trato de resistir, trato de resistir, y al final no es un problema. ¡Qué placer esta pena! Si yo fuera otro ser, no lo podría entender, pero es tan difícil ver si algo controla tu ser. Puedo ver, y sentir, y decir, mi vida dormir, será por tu influencia. ¡Esta extraña influencia!” (Fuente: musica.com)
3. “Albertina Carri y Marta Dillon: retrato de una nueva familia”. <http://www.rollingstone.com.ar/1294010>

LAURENCE MULLALY Profesora titular en la Universidad de Burdeos 3, sus investigaciones tratan de la cinematografía de América latina (Argentina, Cuba) y España desde una perspectiva de “género” y “estudios culturales”. Ha publicado artículos sobre Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, Natalia Smirnoff, María Luisa Bemberg, Sarah Gómez, Iciar Bollain, etc., dirigido el n° 8 de la revista *Lectures du genre* dedicado a las cinematografías latinoamericanas (www.lecturesdugener.fr) y co-dirigido el libro *Femmes, écritures et enfermements* (PUB, 2012).

RESUMEN Albertina Carri es una de las cineastas más prometedoras del Nuevo Cine Argentino. Desde hace catorce años, ella ha filmado cuatro largometrajes y una decena de cortometrajes y telefilms. Su cine suscita fascinación, incomodidad y reflexión ya que se trata de un universo fuera de las normas, que molesta e interroga nuestras identidades, la violencia y la familia bajo modos inéditos.

PALABRAS CLAVES memoria – cuerpo – sexualidades – familia – Nuevo Cine Argentino (NCA) – identidades – híbrido – género