

Christian von Tschilschke

# ***Stop (e)motion*. El recurso a la animación en el cine argentino contemporáneo**

**Resumen:** En el cine argentino de los últimos años, tanto documental como de ficción, se observa, paralelamente a una tendencia del cine mundial, un creciente número de películas que integran elementos y recursos del cine de animación. Esto ocurre, por ejemplo, en producciones tan diversas como el documental *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, o las películas de ficción *La rabia* (2008), de la misma directora, e *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila. Partiendo de algunas reflexiones más bien generales sobre la relación entre el cine de imagen real y el cine de animación, se indagarán la función y el significado de este fenómeno transgenérico y transmedial tomando como base las nociones clave de «mimesis alternativa» y «estética mixta». Asimismo, se planteará la cuestión de si las películas correspondientes, además de participar en una tendencia transnacional, muestran rasgos específicos del contexto argentino.

**Palabras clave:** Cine de animación, cine argentino, memoria de la dictadura, violencia, mirada infantil

## **1 Introducción: transgresión y ruptura**

Desde hace algunos años, en el cine argentino, tanto documental como de ficción, se pueden observar varios casos en los que se recurre, en parte, a diferentes procedimientos del cine de animación. En el ya famoso documental *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, por ejemplo, se utilizan muñecos Playmobil para llenar las lagunas de un pasado inaccesible. De igual modo, se integran secuencias de dibujos animados en las películas de ficción *La rabia* (2008), de la misma directora, e *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila. Parece que la realización bastante espectacular de tales transgresiones genéricas y mediáticas siempre se relaciona, al menos en estas tres películas, con la evocación del pasado, la memoria de la dictadura militar, la representación de la violencia y el mundo y la perspectiva infantil.

---

Christian von Tschilschke, Universität Siegen

<https://doi.org/10.1515/9783110450828-084>

A diferencia de las películas de animación puras que tradicionalmente se consideran uno de los tres grandes géneros cinematográficos junto al documental y al cine de ficción, para las películas híbridas que combinan el cine de imagen real y el cine de animación las cuestiones de referencia o de perspectiva son menos importantes que el mismo gesto de la ruptura en el que se manifiesta estéticamente el acto de transgresión de un modo de representación a otro. Precisamente para destacar la importancia de esta ruptura, no solo a nivel de la percepción, sino también con referencia a su valor simbólico, se ha recurrido al juego de palabras entre movimiento y emoción que aparece en el título del presente artículo: *stop motion/stop emotion*. Tanto más cabe señalar que solamente uno de los tres filmes que se tematizarán a continuación, *Los rubios* de Albertina Carri, utiliza realmente la ya vieja técnica de *stop motion*, que consiste en sugerir el movimiento de objetos estáticos e inanimados, en este caso el de los muñecos Playmobil, mediante la sucesión de imágenes fijas (fotograma por fotograma), mientras que las otras dos películas, *La rabia* e *Infancia clandestina*, recurren a técnicas digitales de animación de dibujos más sofisticadas.<sup>1</sup>

Es menester insistir, entonces, en que no se enfoca aquí el género del cine de animación en sí, que, por supuesto, en Argentina puede remitirse a una larga, si no la más larga tradición específica que se remonta hasta el año 1917, cuando se estrenó el primer largometraje de animación de toda la historia cinematográfica, *El apóstol*, dirigido por Quirino Cristiani, hoy en día perdido.<sup>2</sup> Se analizará más bien el uso de elementos de animación, como procedimiento artístico, dentro de películas de imágenes «reales», documentales o ficcionales, investigando el cómo y el porqué de la ruptura producida por la inserción de secuencias animadas. Resulta de este planteamiento estrechamente enfocado que el corpus de películas correspondientes sea bastante limitado y que, además, la bibliografía sobre el fenómeno estudiado sea relativamente escasa.

Esto significa en concreto que en *Los rubios*, que comprende 83 minutos, hay seis secuencias animadas de 3 minutos y 19 segundos en total; en *La rabia*, que también dura 83 minutos, aparecen igualmente seis secuencias de dibujos animados de 5 minutos y 45 segundos en total; y en *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila en 106 minutos se encuentran tres secuencias animadas de 3 minutos y

---

1 Compárese el título similar de Rike Bolte, «*Los rubios* destiñen a Mnemosina: *Playing Memory* en el nuevo cine argentino. Entre arqueología, *stop-(e)motion* y vudu sintético», en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 221.

2 Véase Donald Crafton, *Before Mickey. The Animated Film 1898–1928*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993, p. 378.

10 segundos. Estamos hablando, por tanto, de un conjunto de 12 minutos y 9 segundos.

Sin embargo, como se verá más adelante, existe una desproporción significativa entre el carácter aparentemente efímero de este fenómeno transgresivo y su verdadera importancia para las películas en cuestión. De hecho, a partir de la integración de las secuencias animadas, cada una de las películas define implícitamente su relación con la realidad referencial del presente y del pasado e inicia una reflexión sobre sus propias premisas estéticas y la naturaleza de la imagen cinematográfica. Esta doble hipótesis me lleva a orientar el siguiente análisis a dos perspectivas que me gustaría llamar «mimesis alternativa» y «estética mixta». Antes, sin embargo, es preciso volver brevemente sobre la relación entre el cine de imagen real y el cine de animación.

## 2 Cine de imagen real y cine de animación

Aunque en teoría el cine de imagen real, sea de ficción o documental, y el cine de animación se distinguen nítidamente, desde el propio nacimiento del cinematógrafo ambos géneros no solamente se han desarrollado paralelamente, como sugiere, por ejemplo, la famosa yuxtaposición entre el cine de Lumière y de Méliès propuesta por Siegfried Kracauer,<sup>3</sup> sino que también se han mezclado continuamente. Y aún hay más: con vistas a lo que se ha convenido en llamar la historia precinematográfica, se han destacado a menudo las diversas tentativas de crear la ilusión de movimiento a través de una serie de dibujos fijos empezando con la pintura rupestre de los tiempos prehistóricos hasta los juguetes ópticos del siglo XIX con nombres tan raros como el taumatropo, el zoótropo, el folioscopio o el praxinoscopio.<sup>4</sup> Y no hay que olvidar, por fin, que incluso el movimiento que vemos en el cine mismo se percibe a partir de la observación de secuencias de imágenes (fotogramas) estáticas.

La aparición de dibujos animados en una película de imagen real remite, por ende, inevitablemente tanto al origen, a la historia y prehistoria del cine como al carácter esencialmente imaginario de las imágenes cinematográficas. En este

---

<sup>3</sup> Véase Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, London/Oxford/New York, Oxford University Press, 1970, pp. 30–33.

<sup>4</sup> Sobre estos dos últimos aspectos informa, por ejemplo, Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés: Des jouets d'optique au cinéma numérique*, Paris, Textuels, 2009, y Florian Schwebel, *Von «Fritz the Cat» bis «Waltz with Bashir»*. *Der Animationsfilm für Erwachsene*, Marburg, Schüren, 2010.

sentido, el dibujo animado representa algo como el inconsciente reprimido del cine de imagen real. Aunque estas observaciones elementales van mucho más allá de los significados concretos que el recurso a la animación suele tomar en la mayoría de los casos, hay que reconocer, no obstante, que se trata de connotaciones que quizás nunca dejan de resonar, por muy «remotas» que sean, cada vez que aparece una secuencia animada dentro de una película de imagen real.

Además de tales consideraciones más bien generales acerca de la relación entre el cine de imagen real y el cine de animación, cabe señalar otra convergencia entre ambos géneros, más reciente y de relevancia más directa para el presente contexto. Desde finales de los años 90 del siglo pasado y debido a cambios muy diversos como el auge de la novela gráfica o el desarrollo de la tecnología digital, el cine de animación no dejó de salir de sus pautas habituales y de acercarse al cine de imagen real.<sup>5</sup> Orientándose en el modelo del cine de autor, abordando temas «serios» como la guerra o la violencia y dirigiéndose a un público más variado, esta tendencia transnacional se anuncia, por ejemplo, en el éxito de algunos largometrajes tan diferentes como *Persépolis* (2007), de Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, sobre la vida durante la Revolución Islámica en Irán, basada en la novela gráfica homónima de la francesa de origen iraní Marjane Satrapi, *Waltz with Bashir* (2008), del director israelí Ari Folman, dedicado al recuerdo traumático de la Guerra del Líbano de 1982, o la producción colombiana *Pequeñas voces* (2010), escrita y dirigida por Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade, que trata de la guerra civil en Colombia sobre la base de entrevistas y dibujos de niños desplazados.

En el cine de imagen real, en cambio, se puede observar alrededor del año 2000 una tendencia complementaria de integrar elementos del cine de animación. Esta tendencia se debe en gran parte al espíritu lúdico y ecléctico de la estética postmoderna, que combina deliberadamente recursos de las vanguardias artísticas con influencias de la cultura popular. Entre los ejemplos más representativos de este tipo de películas destacan sin duda la producción alemana *Lola rennt* (1998), dirigida por Tom Tykwer, con la secuencia animada de Lola bajando una escalera, que se repite con leves diferencias cada vez que la acción vuelve al inicio, y la primera parte de *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino, en la que se recapitula la infancia sangrienta de la asesina O-Ren (Lucy Liu) en forma de un anime japonés.

En el caso del cine argentino contemporáneo ambas tendencias parecen fusionarse. Al intercalar secuencias animadas a lo largo de películas de imagen

---

5 Todavía valdría lo expuesto por Siegfried Kracauer para los dibujos animados: «they are called upon to picture the unreal» (*Theory of Film...*, p. 89).

real, el cine de Albertina Carri y Benjamín Ávila se asemeja en cierto modo al modelo de la «estética mixta» y al estilo combinatorio del cine postmoderno. Al mismo tiempo, se acercan también a la manera en la que el cine de animación se ha apoderado de la exploración de temas serios en los últimos años. Y debido a que en este contexto el recurso a la animación funciona como «mimesis alternativa», es precisamente lo que se recomienda estudiar en primer lugar.

### 3 Una mimesis alternativa

Al hablar de «mimesis alternativa» en lo referente al uso de elementos de animación en *Los rubios*, *La rabia* e *Infancia clandestina*, quisiera resaltar que, pese a que cambie el modo de representación en el momento en que aparecen secuencias de objetos o dibujos animados, el principio de representación en sí no se suspende, sino que se prosigue simplemente por otros medios. Eso significa que lo que se representa a través de las animaciones siempre queda relacionado de manera bien reconocible con el resto de la película y con el universo que en ella se expone. Lo que señala el cambio del modo de representación, de hecho, no es más que un cambio del nivel de realidad o de ficción, la marca de un retorno al pasado, de la puesta en escena de procesos mentales –recuerdos, pensamientos, sueños o visiones– o de una ficción de segundo grado, de una «ficción de la ficción».

Así, en el documental autoficcional *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, en un primer nivel los seis episodios de muñecos Playmobil animados por la técnica de *stop motion* se presentan como una variante original o más bien paródica de un recurso del documental bien conocido, la «recreación» o el «reenactment», a través del cual Carri reconstruye algunas escenas de su propia infancia. Estas escenas no solamente muestran una vida bucólica y feliz en el seno de la familia y en el campo con animales, música, juegos y fiestas, sino también un momento en el que sus padres son secuestrados por una nave espacial que se acerca, de noche, desde arriba a su coche.<sup>6</sup> Esto es, por supuesto, una alusión al destino de los padres de Albertina Carri, Roberto Carri y Ana María Caruso, que fueron detenidos durante la dictadura militar en 1977 como enemigos del régimen y que desaparecieron cuando su hija tenía tres años (fig. 1).

---

<sup>6</sup> Gonzalo Aguilar ve aquí una clara referencia a la película de ciencia ficción *The Day the Earth Stood Still* (USA, 1951) de Robert Wise, cuya banda sonora se utiliza para acompañar esta secuencia (*Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2010, p. 188). En 1973 la historia fue adaptada por Marvel Comics.



**Fig. 1:** *Albertina Carri, Los rubios (2003. El secuestro de los padres (01:03:30)*

La segunda película de Albertina Carri, *La rabia* (2008), importante para el presente tema, se distingue mucho de *Los rubios*. Se trata de un melodrama rural en el que la relación del hombre con la naturaleza y de los hombres entre sí está determinada por una violencia casi endémica. A lo largo de la película el hiperrealismo de las imágenes reales se interrumpe seis veces en total para dar lugar a una serie de dibujos animados de una gran belleza y originalidad gráfica, en los que se visualizan las fantasías de una de las protagonistas, Nati (Nazarena Duarte), una niña muda de seis años, que reacciona a la brutalidad que le rodea haciendo dibujos de lo que le angustia (fig. 2).



**Fig. 2:** *Albertina Carri, La rabia (2008). Los dibujos de Nati (00:16:02)*

Un uso semejante de ilustraciones animadas se hace también en *Infancia clandestina* (2012). La película semi-autobiográfica de Benjamín Ávila cuenta la historia de Juan (Teo Gutiérrez Moreno), un niño de doce años, que acompaña a sus padres militantes que regresan a Argentina en plena dictadura militar para

participar en la contraofensiva montonera de 1979. En tres ocasiones, cada vez que Juan, desde cuyo punto de vista se construye la historia, asiste a un acto de violencia, ya sea en la realidad o en sus sueños, las imágenes reales se convierten en dibujos animados de un estilo de gran impacto dramático aunque gráficamente más bien convencional (fig. 3).<sup>7</sup>



**Fig. 3:** Benjamín Ávila, *Infancia clandestina* (2012). *Enfrentamiento violento con la policía secreta* (00:01:56)

Ahora bien, resulta evidente que en el caso de las tres películas citadas el recurso a la animación no se agota en señalar un cambio del nivel de representación, sino que, debido a su materialidad específica, produce sus propios significados. El dibujo animado es, como recuerda Gonzalo Aguilar con razón acerca de *Infancia clandestina*, «la imagen no indicial por excelencia del cine».<sup>8</sup> Por ello, es el medio de expresión predilecto de la subjetividad y de las exigencias de la psique que así se opone a la supuesta objetividad de las imágenes reales. Al contrario del mundo real que está sometido a unas leyes inalterables, el mundo de la animación permite ser manipulado a voluntad y sin límites. De ahí su afinidad con la imaginación, el sueño, el subconsciente y el soñar despierto.

A esto se agrega, por razones intrínsecas como las convenciones sociales, una propensión a identificar el dibujo animado con el mundo de la infancia y

<sup>7</sup> Las secuencias de dibujos animados son del mismo dibujante y cineasta argentino, Andy Riva, que ilustró también el cuaderno del médico nazi en *Wakolda/El médico alemán* (2013) de Lucía Puenzo.

<sup>8</sup> Gonzalo Aguilar, «La política y lo político en el cine argentino reciente: *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011)», en Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (eds.), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, p. 72.

la mirada infantil. Como es fácil de suponer, todos estos aspectos generalmente relacionados con el cine de animación están en juego en las películas que aquí se enfocan. De hecho, la infancia es un referente común de las tres películas. Mientras que en *Los rubios*, que juega con los límites entre el documental y la ficción, Albertina Carri se veía obligada a afirmar explícitamente, para evitar malentendidos, que el recurso a los muñecos de juguete debía simbolizar la mirada infantil,<sup>9</sup> en los filmes *La rabia* e *Infancia clandestina*, ya a nivel de la historia narrada se establece un vínculo entre los protagonistas infantiles, Nati respectivamente Juan, y las secuencias animadas, que permite claramente atribuirles a su perspectiva.

En cada uno de los casos, el carácter deliberadamente estilizado, simplificado y distorsionado de las representaciones animadas, que es un rasgo típico del género, sirve para indicar una experiencia traumática, insoportable y reprimida que no se puede admitir y transmitir directamente. En este sentido, la calidad altamente artística de los dibujos animados en *La rabia* subraya la idiosincrasia del mundo que la autista Nati se ha creado para escapar de una realidad que de otra manera resulta insoportable. Al mismo tiempo, la actividad de Nati hace pensar en el papel desempeñado por los dibujos en el tratamiento de traumas psíquicos.

En *Infancia clandestina*, en cambio, el estilo de dibujo animado más bien popular y parecido a un cómic de acción y suspense convencional, que suele gustar a los más jóvenes, ilustra el funcionamiento de un mecanismo de protección y de defensa psíquico que da a Juan la posibilidad de distanciarse de las situaciones violentas que está experimentando junto con sus padres militantes y de disociarlas emocionalmente. En su imaginación, lo inaceptable e intolerable se convierte en un libro de historietas que puede abrir y cerrar a gusto y que le procura la ilusión de poder dominar la situación. A diferencia del mundo negro e inexorable de *La rabia*, el universo más conciliador de *Infancia clandestina* permite que los dibujos animados se abran también a recuerdos felices de la infancia.<sup>10</sup>

Sin embargo, solamente en el caso del documental *Los rubios* el recurso a la animación ha llevado a comentarios más extensos hasta volverse en piedra de escándalo para algunos. A fin de cuentas, esto no resulta sorprendente, en vista

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, Gustavo Noriega, *Estudio crítico sobre «Los rubios»*. Entrevista a Albertina Carri, Buenos Aires, Picnic Editorial, 2009, p. 67.

<sup>10</sup> Gonzalo Aguilar somete las secuencias animadas de la película a una lectura política: «La violencia es lo más real, lo más difícil de simbolizar y de otorgarle una finalidad que la justifique, y por eso los dibujos (ficción de la ficción) vienen a dotarla de sentido en esa máquina simbólica que construye la mirada de Ávila, apoyada en la memoria del pasado que se ha construido en los últimos años» («La política y lo político en el cine argentino reciente...», p. 72).



de la manera inusitada y provocadora en que la película intervino en la discusión controvertida sobre la memoria de la dictadura en Argentina. En este contexto el uso de técnicas de animación se dota, pues, de significaciones diversas. En primer lugar, se puede interpretar, junto con otros procedimientos, como marca de la «posmemoria», de la pertenencia a una segunda generación, la de los hijos de desaparecidos, para los cuales el acceso al pasado es de segunda mano y a quienes se transmitió el trauma de sus padres. Asimismo, es posible verlo como otro síntoma de este «giro subjetivo» hacia el pasado, en el que Beatriz Sarlo reconoce uno de los rasgos más significativos de la cultura actual de la memoria y que, para ella, la película de Carri encarna a la perfección.<sup>11</sup>

Más concretamente, el uso de juguetes considerados particularmente ingenuos, inofensivos e inocentes, como los muñecos Playmobil –en la sinopsis del filme para el DVD incluso se habla de «playmóviles felices»– y el manejo deliberadamente diletante de la técnica *stop motion*, le ha ocasionado a Carri el reproche de una falta de seriedad y hasta de frivolidad frente al tema de los desaparecidos por parte de algunos críticos. El escritor argentino Martín Kohan, por ejemplo, calificó *Los rubios* en relación a esto como «un juego de poses y un ensayo de levedad».<sup>12</sup> Sin embargo, no cabe duda alguna de que no era la intención de Albertina Carri minimizar ni banalizar la experiencia de la dictadura. Lo que en realidad se desprende de las secuencias animadas de *Los rubios* son la melancolía y el humor sarcástico frente a todo intento de recuperar el pasado y de constituir una memoria fiable y tranquilizadora. Por ese motivo, y en contraposición explícita a Beatriz Sarlo y Martín Kohan, Jordana Blejmar interpreta el uso de juguetes en la evocación de episodios traumáticos de la historia, cada vez más frecuente entre los artistas jóvenes de la segunda o tercera generación, como expresión significativa de un nuevo paradigma irreverente de memoria cultural dirigido contra la monumentalización, sacralización y comercialización del pasado que ella propone llamar «playful memory».<sup>13</sup>

---

11 Véase Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005, pp. 146–153, y particularmente p. 153: «El film de Carri es un ejemplo casi demasiado pleno de la fuerte subjetividad de la posmemoria».

12 Martín Kohan, «La apariencia celebrada», en *Punto de vista*, 78 (2004), p. 30. La controversia acerca de la película de Carri recuerda en este punto la discusión planteada por la aparición de la novela gráfica *Maus. A Survivor's Tale* (1978–1991) del historietista estadounidense Art Spiegelman respecto a la cuestión de si el medio escogido, el cómic, no banalizaría el tratamiento de un tema tan serio como el holocausto.

13 Jordana Blejmar, «Toying with History. Playful Memory in Albertina Carri's *Los rubios*», en *Journal of Romance Studies*, 13.3 (2013), p. 44: «*Los rubios* is a pioneering example of a new trend of post-dictatorship cultural remembrance that takes a desacralized, non-solemn and de-monumental approach to the past».

## 4 Una estética mixta

Hasta este punto se ha analizado el recurso a la animación principalmente en cuanto a sus funciones de «mimesis alternativa». Pero también llama la atención a nivel estético. En comparación, cada una de las películas mencionadas aquí se distingue de las otras por el tipo de animación que utiliza y por la manera en la que ésta es introducida en la película. Ya antes de *Los rubios* Albertina Carri había experimentado en varios cortos con diferentes técnicas, como la animación con muñecas Barbie en su sátira antisexista de filmes pornográficos *Barbie también puede estar triste* (2001) o el montaje de fotos fijas en blanco y negro en *Aurora* (2001). La estética mixta, de bricolaje, de *Los rubios* se caracteriza precisamente por la heterogeneidad experimental, reflexiva y a veces incluso lúdica de materiales y técnicas muy diversos, unidos solamente, según Ana Amado, por el «gesto ostensible de desobediencia a las reglas de representación».<sup>14</sup> Y en cuanto a dos carteles de Jean-Luc Godard y de John Waters, que se exponen en la película, Gonzalo Aguilar advierte la combinación –esencialmente postmoderna– de referencias muy contradictorias: «*Los rubios* se aparta del cine político documental y busca una afiliación con el cine de vanguardia de Godard y el cine *trash* y paródico de Waters, de una frivolidad que potencia lo siniestro».<sup>15</sup>

En *La rabia*, en cambio, los dibujos animados a la vez prolongan la impresión perturbadora producida por las imágenes reales y las contradicen estéticamente con su combinación de aguatinta ante un fondo acuarela.<sup>16</sup>

En *Infancia clandestina*, sin embargo, los dibujos no solamente son más convencionales, sino que también se desarrollan directamente desde las imágenes, de manera que el efecto de ruptura, de *stop emotion*, tan patente en las películas de Albertina Carri, se hace menos sensible. Esto es de esperar, por cierto, de una película comercial y *mainstream* que apunta al gran público y se asemeja a una estética postmoderna moderada.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 187.

<sup>15</sup> Gonzalo Aguilar, *Otros mundos...*, p. 181.

<sup>16</sup> En una entrevista, realizada por Iván Pinto Veas, Albertina Carri contestó a la pregunta «No me queda claro si las animaciones son sueños del personaje o intervenciones del narrador [...]». Para mí son claramente fantasías de la niña. Las primeras están marcadas por el dibujo, pero no están inducidas directamente desde la imagen, pero para mí ya estaba establecido el código con el espectador. Son imaginaciones de la niña» (Iván Pinto Veas, «Entrevista a Albertina Carri. A propósito de *La rabia*», en *La Fuga*, 8 (2008), p. 3 (en línea) [fecha de consulta: 20-12-2016] <<http://www.lafuga.cl/entrevista-a-albertina-carri/5>>.

<sup>17</sup> Respecto al tratamiento de la memoria de la última dictadura militar en el cine *mainstream* argentino véase Christian von Tschiltschke, «Die Erinnerung an die Militärdiktatur im argentinischen

## 5 Conclusión: especificidades argentinas de una tendencia transnacional

El recurso a técnicas de animación en el cine de imagen real, fuera del género correspondiente del cine de animación, si bien es un fenómeno por lo general todavía poco corriente, en el cine mundial, no obstante, ha ganado en importancia durante los últimos años. Y como se ha mostrado, el cine argentino contemporáneo, donde se pueden observar algunos ejemplos temática y estéticamente muy notables en las películas de Albertina Carri y Benjamín Ávila, tampoco constituye una excepción de esa tendencia transnacional de transgresión y fusión de modelos genéricos. Dicho esto, la contribución específica del cine argentino se puede reconocer en la manera como el uso de la animación se enlaza con el tema de la memoria de la última dictadura militar y, en un sentido más amplio, de la violencia supuestamente inherente a la vida social y a la naturaleza humana.

Por un lado, es evidente que esa afinidad se explica por la trascendencia que se concede al papel de la memoria dentro de la sociedad argentina actual y, por otro lado, se debe sin duda al potencial innovador y revitalizante que precisamente el recurso a la animación aporta al tratamiento cinematográfico de esta problemática. Se abren así nuevos caminos para la exploración subjetiva y fantasmagórica de experiencias traumatizantes. En el caso particular de Argentina, no obstante, a todo ello viene a sumarse el hecho de que el representante más conocido de la historieta argentina, el guionista de la famosa historieta de ciencia ficción *El eternauta I-II* (1957-1976), Héctor Germán Oesterheld (1919-¿1978?), no solamente «desapareció» el 27 de abril de 1977, sino que estuvo detenido en el mismo centro clandestino que los padres de Albertina Carri.<sup>18</sup>

### Obras citadas

Aguilar, Gonzalo, «La política y lo político en el cine argentino reciente: *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011)», en Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (eds.), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 67–81.

—, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2010.

---

Mainstream-Kino (1986–2010)», en Patrick Esery y Jan-Henrik Witthaus (eds.), *Memoria-Postmemoria. Die argentinische Militärdiktatur (1976–1983) im Kontext der Erinnerungskultur*, Frankfurt, Peter Lang, 2016, pp. 165–185.

<sup>18</sup> Véase Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado...*, p. 148.

- Amado, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Blejmar, Jordana, «Toying with history. Playful memory in Albertina Carri's *Los rubios*», en *Journal of Romance Studies*, 13.3 (2013), pp. 44–61.
- Bolte, Rike, «*Los rubios* destiñen a Mnemosina: *Playing Memory* en el nuevo cine argentino. Entre arqueología, *stop-(e)motion* y vudu sintético», en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 221–248.
- Crafton, Donald, *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993.
- Kohan, Martín, «La apariencia celebrada», en *Punto de vista*, 78 (2004), pp. 24–30.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, London/Oxford/New York, Oxford University Press, 1970.
- Noriega, Gustavo, *Estudio crítico sobre «Los rubios». Entrevista a Albertina Carri*, Buenos Aires, Picnic Editorial, 2009.
- Pinto Veas, Iván, «Entrevista a Albertina Carri. A propósito de *La rabia*», en *La Fuga*, 8 (2008), pp. 1-4 (en línea) [fecha de consulta: 20-12-2016] <<http://www.lafuga.cl/entrevista-a-albertina-carri/5>>.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005.
- Schwebel, Florian, *Von «Fritz the Cat» bis «Waltz with Bashir». Der Animationsfilm für Erwachsene*, Marburg, Schüren, 2010.
- Tschilschke, Christian von, «Die Erinnerung an die Militärdiktatur im argentinischen Mainstream-Kino (1986-2010)», en Patrick Eser y Jan-Henrik Witthaus (eds.), *Memoria-Postmemoria. Die argentinische Militärdiktatur (1976–1983) im Kontext der Erinnerungskultur*, Frankfurt, Peter Lang, 2016.
- Willoughby, Dominique, *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés: Des jouets d'optique au cinéma numérique*, Paris, Textuels, 2009.

## Filmografía

- Ávila, Benjamín (dir.), *Infancia clandestina*, Historias Cinematograficas Cinemania/Habitacion 1520 Producciones/RTA Radio y Televisión Argentina/Antártida Producciones/Academia de Filmes/Programa Ibermedia/Televisión Española/Ancine/Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/TV Publica Digital, 2012.
- Carillo, Jairo Eduardo, y Óscar Andrade (dirs.), *Pequeñas voces*, Cinecolor Films, 2010.
- Albertina Carri (dir.), *La rabia*, Hubert Bals Fund/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Matanza Cine/Universidad de Cine, 2008.
- , *Los rubios*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Universidad de Cine, 2003.
- , *Aurora*, Million Producciones, 2001.
- , *Barbie también puede estar triste*, Albertina Carri, 2001.
- Cristiani, Quirino (dir.), *El apóstol*, Federico Valle, 1917.

- Folman, Ari (dir.), *Waltz with Bashir*, Bridgit Folman Film Gang/Les Films d'Ici/Razor Film Produktion GmbH/Arte France/ITVS/Noga Communication - Channel 8/New Israeli Foundation for Cinema and Television/Medienboard Berlin-Brandenburg/Israel Film Fund/Hot Telecommunication/YLE Teema/Télévision Suisse-Romande/Radio Télévision Belge Francophone/Special Broadcasting Service, 2008.
- Paronnaud, Vincent, y Marjane Satrapi (dirs.), *Persépolis*, 2.4.7. Films/France 3 Cinéma/The Kennedy-Marshall Company/French Connection Animations/Diaphana Films/Celluloid Dreams/Sony Pictures Classics/Soficinéma/Sofica Europacorp/Centre National de la Cinématographie/Région Île-de-France/La Fondation Gan pour le Cinéma/Procirep/Société des Producteurs de L'Angoa, 2007.
- Puenzo, Lucía (dir.), *Wakolda/El médico alemán*, Historias Cinematograficas Cinemania/Cine. Ar/P&P Endemol Argentina/Televisión Federal/Distribution Company/The Stan Jakubowicz Co./Hummelfilm/Wanda Visión S.A./Pyramide Productions/Moviecity, 2013.
- Tarantino, Quentin (dir.), *Kill Bill: Vol. 1*, Miramax/A Band Apart/Super Cool ManChu, 2003.
- Tykwer, Tom (dir.), *Lola rennt*, X-Filme Creative Pool/Westdeutscher Rundfunk/Arte, 1998.