

Cuestiones metodológicas resultantes del montaje

ejemplificadas mediante la representación de procesos psíquicos en La rabia (2008) de Albertina Carri

Cynthia Margarita Tompkins

Resumen

El mecanismo del montaje depende de la relación entre los términos, signada por la tensión, interacción e influencia mutua y definida aun por la sublación en el sentido (posmoderno) que irónica y paradójicamente mantiene tanto la tensión entre los términos, como su interacción. Aunque la producción y la recepción involucren aspectos inconscientes y afectivos tanto a nivel individual como del imaginario cultural, podría decirse que la relación entre la historia principal y la secuencia digitalizada es plurivalente. Este trabajo pasa revista a las cuestiones metodológicas resultantes de los paradigmas involucrados en el montaje, tales como los de marco, intertextualidad e intermedialidad, e incluye los procesos cognitivos involucrados en su interpretación. Ilustra dichas cuestiones mediante la alternancia de secuencias digitalizadas que tienen la función de representar los procesos psíquicos de una niña muda en *La rabia* (2008) de la cineasta argentina Albertina Carri.

Palabras clave: Montaje, Marco, Intertextualidad, Intermedialidad, *La rabia*, Albertina Carri.

Cynthia Margarita Tompkins

Abstract – Methodological Issues Resulting from Montage Exemplified by The Representation of Mental Processes in *La rabia* (2008) by Albertina Carri

Montage hinges on the relationship between its terms, described as tension, interaction, mutual influence, and even by sublation (in the postmodern sense), which ironically and paradoxically maintains both the inherent tension as well as the interaction between the terms. Though production and reception involve unconscious and affective factors both at an individual and collective level (social imaginary), the relationship between the main plot and the digitized sequence is fraught with multiplicity. This text focuses on the methodological issues resulting from the paradigms associated with montage, such as those of frame, intertextuality, and intermediality, including the cognitive processes implied in interpretation. It illustrates these issues through the alternation of digitized sequences, which are supposed to represent a mute young girl's psychic processes in Argentine filmmaker Albertina Carri's *La rabia* [*Anger*] (2008).

Key words: Montage, Frame, Intertextuality, Intermediality, *La rabia*, Albertina Carri.

Cynthia Margarita Tompkins. Doctora en Literatura Comparada y Profesora Asociada de Literatura Latinoamericana en Arizona State University. Áreas de investigación: cine latinoamericano, escritoras latinoamericanas posmodernas, teoría y crítica cultural. Publicación más reciente: una aproximación deleuziana titulada *Contemporary Latin American Cinema: Aesthetics and Experimentation*, Austin: University of Texas Press (en prensa). School of International Letters and Cultures, P.O. Box 870202, Tempe, AZ 85287-0202, USA, (480) 956-6281, (480) 965-0135 (fax); cynthia.tompkins@gmail.com

Este trabajo responde a la invitación de presentar un trabajo que suscite, ponga en el tapete, e ilustre cuestiones metodológicas.

Paradigmas:

marco, intertextualidad e intermedialidad

Aunque los metarrelatos cesaron de tener vigencia, dedicaré las próximas páginas a pasar revista a las múltiples aproximaciones teóricas que confluyen en una de las cuestiones perennes del séptimo arte, es decir, a la pluralidad de paradigmas que resultan del montaje.¹ No me refiero, sin embargo, a la naturalización de la velocidad de los fotogramas en los canónicos 24 cuadros por segundo, sino más bien a los procesos cogniti-

1. Sobre el impacto del fin de los metarrelatos sobre los estudios del cine, véase Gledhill.

vos disparados por el montaje y, en el caso específico que analizaré, a las cuestiones metodológicas que se infieren de la interrelación de secuencias digitalizadas, cuya función es representar los procesos psíquicos de una niña muda en *La rabia* (2008) de Albertina Carri.

La negociación del montaje de secuencias en diferentes medios implica nociones de marco, intertextualidad e intermedialidad. No obstante, aunque tanto la producción como la recepción involucren aspectos inconscientes y afectivos, tanto a nivel individual como del imaginario cultural, podría decirse que la relación producto de la alternancia entre la historia principal y la secuencia digitalizada es plurivalente. Las múltiples lecturas incluyen que los términos estén en tensión, interactúen, se influyan mutuamente y permitan una sublación (en el sentido posmoderno), que irónica y paradójicamente mantenga a la vez tanto la interacción como la tensión entre los términos.² Aunque Griffith consideró que el montaje funciona con base en la oposición de términos (Deleuze, 2003a:29-38), Eisenstein se remite al montaje dialéctico, definido como resultado de la yuxtaposición de dos imágenes cinematográficas (1947:4). Recordemos que Eisenstein comparó el montaje al *hwei-i*, es decir, al segundo orden de los jeroglíficos japoneses, en el que cada uno de ellos remite a un objeto respectivamente, pero al combinarlos surge un concepto. Así, por ejemplo, la conjunción de la imagen de una boca y la de un pájaro implica cantar (1988:139). Sin embargo, Eisenstein percibió distintas categorías de montaje: conflicto gráfico o espacial, entre planos o volúmenes, de iluminación o tempo (1988:166-72). Y para 1929, había agregado otras categorías, tales como montaje métrico, rítmico, tonal, sobretonal, e intelectual (1988:186-94). Como vemos, aun en los ejemplos de Eisenstein los términos mantienen su individualidad a pesar de trascenderla en un significado que los incorpora. Sin embargo, en lugar del concepto tradicional de la dialéctica basada en las nociones de tesis, antítesis y síntesis, es decir, un montaje que contrasta y subsume ambos términos, sostenemos que el proceso sería similar al de la metáfora, que preserva tanto el sentido de la comparación implícita de los términos, como la tensión que surge de su interacción, en tanto que el significado resulta del sistema de lugares comunes, de las asociaciones de la doxa. Por ejemplo, en la manida frase “el hombre es un lobo” las connotaciones de poder, audacia, caza, explotación, falta de miramientos, organizan otra perspectiva, tanto sobre el término “hombre” como el de “lobo”; en consecuencia, la metáfora crea nuevos significados desde un punto de vista cognitivo (Black, 1981:63-82).

2. Palm dedica su disertación a explorar los sentidos del concepto.

Esta aproximación a la sublación se basa en la definición positiva y negativa de cada término y también se le compara con la ironía, lo cual le otorga otra dimensión. En general, se entiende por sublación preservar, mantener y a la vez terminar, cesar. Pero preservar incluye un elemento negativo, ya que al preservar algo se le saca de su inmediatez y, por ende, se le quita la posibilidad de ser influido. Entonces, sublación implica simultáneamente preservación, ya que lo preservado ha perdido su inmediatez, pero no ha sido aniquilado. Esto quiere decir que la preservación no implica que el objeto no haya sido alterado. Por lo tanto, Hegel no sólo presenta el *doble significado* de sublación como *literal* y *simultáneo*, sino como *opuesto*.³ En otras palabras, el doble significado se expresa simultáneamente a la vez que se excluye mutuamente. Hegel también define el término negativamente, al contrastar negación y sublación, indicando que el producto de la sublación no es reducido a la nada, que es inmediata, sino que es el resultado de una mediación. Finalmente, al comparar sublación e ironía, definida en términos de oposición, Hegel afirma que la diferencia radica en la mera semejanza del último término con la disolución producto de la negación; es decir, se trata de una semejanza parcial, ya que en contraste con lo que se trata de manera irónica, el producto de la sublación no permanece inalterado y es preservado, no de manera trivial sino significativa (Palm 9-10; 16-17; 21-23). Debido a estas razones, la sublación puede comprenderse como un gesto postmoderno, notando no sólo la oposición (*or*), sino comprendiendo simultáneamente la tensión entre los opuestos (*both [or] and*), ya que según Hutcheon la lógica del “ambos” “y” evita la resolución de las paradójicas contradicciones del posmodernismo (49).

Así como la tensión y la interrelación entre el argumento principal y las imágenes digitalizadas de la cinta de Carri puede tener un impacto similar al de la metáfora, las narrativas de ambos medios interactúan, manteniendo a la vez sus diferencias, lo cual nos remite a uno de los recursos formales más antiguos de la historia del cine: el uso del montaje alternado o *cross-cutting*, iniciado por Porter en *The Great Train Robbery* (1903), y característico de las películas de Griffith, cuya función es sugerir que las acciones toman lugar simultáneamente.⁴ Por otra parte, se dice que el montaje alternado debe su estructura a los musicales, lo cual nos lleva a cavilar hasta qué punto la canción interrumpe y/o impulsa la historia principal de la diégesis. Por ejemplo, la alternancia de los episodios de música y danza, pueden, tal como en *Dance, Girl Dance* (1940) de Arzner, dar a conocer el trasfondo patriar-

3. Cursivas en el original.

4. Burch revaloriza el aporte de Porter en 1978. Elsaesser lo menciona en “Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales.” *Imagofagia*, http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=124&Itemid=84

cal del género por medio de una breve pero efectiva subversión feminista que a su vez debe finalmente cancelarse para dar lugar a las expectativas hollywoodenses (Mayne, 1990:98-117). En otras palabras, la alternancia entre los episodios de la diégesis impulsa la interrelación entre la narrativa principal y los interludios musicales, que no sólo se complementan sino que interactúan y propician el desenlace.

Para ir entrando en materia, la representación cinematográfica de procesos psíquicos, pensamientos o sueños, aparece casi desde el principio, tal como lo demuestran la producción de Pathé *Rêve et réalité* (1901) y *La Souriante Mme Beudet* (1923) de Dulac (Flitterman-Lewis 98-112). Deleuze, quien asocia el fenómeno al interés en la formación del recuerdo en oposición al objetivismo del cine de acción propuesto por Hollywood, menciona los vínculos del cine soviético con el futurismo, el constructivismo y el formalismo, así como los del expresionismo alemán con la psiquiatría y el psicoanálisis y los del cine francés con el surrealismo (2003b:55). Además del caso paradigmático del surrealismo de *Un Chien Andalou* (1929) de Buñuel, en *La Maternelle* (1933) Epstein sugiere los pensamientos de Marie, una niña de unos diez años a punto de suicidarse (Flitterman-Lewis, 1990:188-214). Asimismo, pese a variar en cuanto al mecanismo, la noción del montaje dialéctico de Eisenstein en *Acorazado Potemkin* (1925) sugiere un crescendo de acción que involucra (en pensamiento, acción y resistencia) a la multitud, tanto en la rebelión en el acorazado en sí, como en el apoyo de la comunidad en Odessa. Mucho más tarde, Hitchcock llevaría esos fenómenos a Hollywood con *Vértigo* (1958). En el así llamado nuevo cine argentino Menis se aboca a la representación cinemática de sueños en *El cielito* (2004) y en *Cámara oscura* (2008) presenta el mundo imaginario en que se retrae la protagonista y la visión surrealista del fotógrafo francés con quien se escapa. En términos formales los sueños tienden a ser representados mediante fundido a negro, fundido encadenado (*dissolves, fade in, fade out*), superposiciones, complejos movimientos de la cámara, efectos especiales, entre ellos imágenes abstractas, o a través del montaje, para sugerir una especie de extrañamiento que se asemeje al estado del sueño a pesar de que se representen objetos concretos (Deleuze, 2003b:58). Sin embargo, rompiendo con esta representación en el cine clásico, el cine moderno es más rupturista al trabajar desde el corte directo el pasaje del sueño a la realidad, tal como lo hace Fellini en *8 ½* (1963).⁵

5. Agradezco los comentarios de Jorge Sala sobre Pathé y Fellini.

Marco

En la tradición literaria la noción de marco se remonta al siglo XIV, tal como lo ilustran los textos en *El Conde Lucanor* (1335) y en *Canterbury Tales* (1387-1400).⁶ Aunque en la actualidad el ámbito del marco incluye la intermedialidad, la mediación es típica de la tradición occidental, tal como se infiere de los manuscritos ilustrados, los altares renacentistas, la pintura holandesa, las gavetas de los gabinetes barrocos, el montaje y el fotomontaje modernista. Otros ejemplos incluyen las tecnologías mecánicas de reproducción del siglo XIX, como el diorama o el estereoscopio (Bolter y Grusin, 1999:34-37). Así como sucede en el caso literario, en el ámbito cinematográfico la función del marco es condicionar de alguna manera tanto la acción como los personajes, lo cual se ve reforzado por su interrelación. Sin embargo, en el cine la noción de marco es plurivalente, ya que incluye desde el impacto de las primeras escenas sobre el resto de la diégesis, al *mise-en-abîme* de las películas autorreferenciales. La noción más generalizada del marco comprende la del contexto; es decir, la cuestión paratextual, que incluye afiches y propagandas, lo cual remite a la relación entre la película y la maquinaria de la publicidad con que se la promueve, así como las expectativas que genera para el espectador. Finalmente, otra acepción del marco es la del *voice-over*; un recurso poco frecuente en el cine comercial, ilustrado paradigmáticamente en *The Lady from Shanghai* (1947) de Welles (Sommer, 387) y más recientemente *O homem que copiava* (2003) de Furtado, cuya función tiende a ser la identificación del espectador con el narrador por medio de una sutura auditiva (Silverman, 45), reforzada por la noción derrideana del habla como presencia logocéntrica típica de la episteme occidental (*Of Grammatology*).⁷

La rabia (2008) de Albertina Carri:

paradigma del marco

Comenzando por el paradigma del marco y desde un punto de vista paratextual, el contexto de la película en el 2008 es el conflicto entre el oficialismo y el campo, que culminó con el célebre voto en contra del vicepresidente Julio Cobos (2011).⁸ Asimismo, el nivel paratextual incluye la difusión de

6. Wolf también establece criterios para el marco que incluyen la agencialidad, la extensión, la relación entre los medios que se enmarcan, la autorización, la importancia del enmarque, la posición en relación al mensaje y a su recepción (15-32).

7. El término paratextual se aplica al cine de manera amplia ya que, según Genette, se limitaría a convenciones y mecanismos liminales, tanto dentro como fuera del texto mediante los cuales se efectúa la mediación con el lector, tales como títulos, subtítulos, pseudónimos, prefacios, epígrafes, dedicatorias, epílogos, notas (xviii).

8. Laube enfatiza el contexto político del estreno.

la película por medio de críticas periodísticas y de entrevistas en festivales. Por ejemplo, una nota del diario *Clarín* del 3 de mayo de 2008, señala que *La rabia* ofrece “un pequeño cuento de terror rural” y destaca la representación de “una visión pesadillesca del mundo a través de los ojos de una niña”. Sin embargo, la recepción de la película dependerá de factores tales como el género, la clase social, la sexualidad, la religión y la edad (generación). La posicionalidad del sujeto se verá marcada, además, por cuestiones ideológicas referentes a la construcción del campo en el imaginario individual y nacional, tocante a temas tales como la naturalización de la violencia, la degradación resultante de la lucha por la supervivencia, así como la aceptación de la enfermedad y de las muertes intempestivas. Carri menciona estos temas en su entrevista, enfatizando la dejadez en cuanto a la mudez de Nati, ya que en vez de enfrentar el hecho de que no habla, se dice: “ya hablará” (Berlin Film Festival).

Otros factores fundamentales incluyen el impacto afectivo, así como el de la fantasía y el inconsciente. Asimismo, el hecho de determinar que la cinta pertenece al género de las películas de terror proyecta convenciones genéricas que pueden materializarse o no. Finalmente, en el ámbito paratextual, la recepción de *La rabia* se vio afectada por la controversia suscitada por la representación de la sexualidad por medio de escenas gráficas de coitos, que dispararon discusiones no sólo sobre el índice de autenticidad (simuladas o reales, filmadas en tiempo real o dobladas), sino también sobre la posibilidad de que una niña (y un adolescente) las vieran en toda su violencia (Viola).

El marco de la diégesis es la vida contemporánea de peones en el campo. Sin embargo, hay una marcada ambivalencia en cuanto a la temporalidad. Por un lado la vida rural se presenta como cíclica, por ende atemporal y, según la entrevista de Carri, anclada en un estilo de vida más que en un lugar en particular (Berlin Film Festival). Mientras que los edificios podrían ser del siglo pasado, incluyendo el bodegón, los deícticos se ven interrumpidos por la relativa modernidad de la motoneta de Pichón, que parece ser una *Siambretta* de la década del 50 ó 60 (Perón tenía una), y la herrumbrosa caminoneta de Poldo, que bien podría datar de la misma época. Pero estos marcadores se ven interrumpidos por el aparato musical (*walkman/CD player*) mediante el cual la adolescente, hija del puestero (Dalma Maradona), se evade de lo que la rodea, incluyendo la posibilidad de ser objeto del deseo de Poldo. Por otra parte, en el cuento, Poldo menciona que el tío abuelo de Ale trabajaba en la estación del ferrocarril, lo cual nos remonta a la era de los ferrocarriles ingleses, que data de fines del siglo XIX a comienzos del XX. No obstante, la referencia a la muerte

violenta del tío abuelo decapitado rompe con la noción tradicional de la temporalidad histórica y sugiere la necesidad de una relectura de las teorías de Bergson, quien define al tiempo como “una pluralidad radical de duraciones” (Lim, 2009:13). Fundamentalmente, el fantasma refuta la noción del progreso lineal de la conciencia moderna y se burla de los límites de la mortalidad y del tiempo histórico, subvirtiendo a la vez la noción de un espacio homogéneo al crear cierta relación de co-existencia entre distintas culturas y periodos históricos (Lim, 2009:190-243).

Albertina Carri, quien estuvo a cargo del guión y de la dirección de *La rabia*, se enfoca en la violencia imperante, presentada como inherente, al campo. En efecto, la nota introductoria que reza, “los animales en esta película vivieron y murieron de acuerdo a su hábitat,” naturaliza las múltiples instancias de violencia en otra variante paratextual. En la diégesis, las instancias de violencia comienzan cuando Ladeado (Gonzalo Pérez), el adolescente hijo del vecino, golpea una bolsa atada contra un tronco antes de tirarla dentro de una laguna. La violencia surge cuando, tal como lo tememos, los denodados movimientos dentro de la bolsa sugieren que contiene seres vivos, que luchan por sobrevivir. Efectivamente, luego se atribuye el movimiento a la cría de la vizcacha (Chinchilla) que Ladeado intenta convertir en mascota. Además, la vida cotidiana del muchacho incluye recoger gallinas y ovejas muertas. Caza una liebre, ayudado por sus cinco perros, sólo para darle de comer a la vizcacha que intenta domesticar. Finalmente, aunque Poldo (Victor Hugo Carrizo) finalmente mata a uno de sus perros, porque presuntamente está cebado y ataca a las gallinas, Ladeado es quien debe entregarlo y enterrarlo. Una de las escenas más fuertes de la cinta incluye faenar un cerdo en tiempo real. Esta serie de acontecimientos, de por sí duros de ver, se alternan con la violencia de las relaciones interpersonales, que incluyen el desamor entre Poldo y su esposa Ale (Analía Couceyro), padres de Nati, una niña muda (Nazarena Duarte), quien es testigo de varios encuentros de la apasionada relación sadomasoquista entre su madre y el vecino Pichón (Javier Lorenzo), como así también de la feroz serie de rebencazos⁹ que Pichón propina a su hijo (Ladeado). La tragedia se desencadena cuando Poldo intenta matar a su vecino porque colige que ha violado a su hija al interpretar erróneamente el esquemático dibujo del vecino sexualmente excitado mediante el que ella presumiblemente intentaba alertarlo sobre la traición conyugal. Paradójicamente, Poldo resulta muerto a manos de su presunta víctima, aunque después su esposa intente decirle a Nati que se cuide de los cazadores que andan por el camino, sugiriendo que la muerte del padre se debe a una bala perdida. Después del entierro, el que Nati apunte con el arma que limpiaba,

9. El rebenque es un látigo (fuede) corto utilizado por los gauchos.

pese a que su madre se la quite inmediatamente, sugiere que ella no está exenta de la espiral de violencia, especialmente porque ha quedado en una situación aún más vulnerable ante el desapego y las burlas de Pichón, quien ya no tiene obstáculo alguno en ser pareja de su madre (Ale). Sin embargo, fiel a la noción de suplemento derrideano Ladeado intenta hacer justicia al matar a su padre, hecho que culmina en un final abierto. Ladeado cae, tal vez herido o porque el arma lo empujó al disparar. No obstante, la cámara se detiene en su sonrisa de satisfacción, ante el relámpago blanco de lo que se intuye como la caída de su padre. Más allá de la lectura alegórica de la creciente espiral de violencia, que abarca desde la conciencia ecologista al reciente terrorismo de Estado, me interesa la interpretación del montaje de la historia con la que se inicia la diégesis, con la de la representación de los procesos psíquicos de la niña, cuya mudez se ve interrumpida ocasionalmente por terribles alaridos, válvula de escape ante lo que ve.¹⁰

Si bien la cinta ofrece cinco instancias del montaje de secuencias en distintos medios, me concentro sólo en la primera porque es la más compleja, al relacionarse con un marco referencial extra: un cuento. La primera instancia surge ultimadamente ante la presunta respuesta de la niña frente a los acontecimientos que atestigua, en lo que sería el argumento principal (marco) de la diégesis, que la muestra sacándose el jumper y la blusa en medio del campo, a pesar de que por su vestimenta y la de los demás, parezca ser invierno y, por ende, hacer frío. Justamente, como en gesto de *mise-en-abîme*, su padre le cuenta una historia de finalidad pedagógica para evitar que se siga desnudando. Con la presunta intención de evitar que la niña continúe con lo que parece un hábito, el padre ancla el cuento en la experiencia de un antepasado, lo cual reforzaría su verosimilitud e impacto didáctico. Sentados a la mesa, Poldo le habla a Nati, en pijamas, mientras se oye el ruido de la madre lavando los platos. Poco a poco, Nati comienza a dibujar y esos trazos se vuelven secuencias digitalizadas (abreviadas en itálicas). Es decir que las imágenes digitalizadas equivalen al habla (el cuento del padre). Al ser muda, la niña transforma una expresión oral o escrita pero lingüística, a una expresión pictórica y en este caso digital.

“¿Sabés una cosa, Nati? El que era tremendo era el hermano de tu abuelo, el tío de tu madre. La verdad es que yo no lo conocí y tu mamá tampoco. Él era mucho más viejo que tu abuelo. Cuando se murió tu abuelo tendría... cuatro años. A él le decían el inglés... porque era bien blanquito, así como vos y además porque trabajaba en la estación... del ferrocarril que los dueños eran los ingleses. Él era el encargado de la estación del

10. Ya en 1918, durante su estancia de seis meses en la Argentina, Dreier sugirió que la violencia social imperante se debía a la naturalización de la violencia de los mataderos, que comparó a la de Chicago en los Estados Unidos.

pueblo pero... tenía un problema y ¿sabés cuál era? Que a la mujer le gustaba sacarse la ropa... igual que a vos. ¿No me creés? Ella andaba por el campo y de repente, ¡paff! ¡Se sacaba la ropa. Y eso no puede ser Nati. Eso no se hace. ¿Cómo van a andar las señoritas sacándose la ropa por ahí? Por eso el pobre se iba a jugar. Para no verla. Porque eso es muy feo de ver. Y para papá también es muy feo de ver, que su hija se ande sacando la ropa por ahí. Dicen que un día había ganado mucha plata [*Nati comienza a dibujar*] y de ahí se fue para la casa. Y que cuando entró la encontró a la mujer desnuda. Ahí nomás salió corriendo para el boliche, a emborracharse porque estaba muy triste. Después va y se lo juega todo, pero todo se lo jugó, hasta el Rayo, que era el perro que más quería él. Pero eso no es nada, Nati. ¿Sabés qué fue lo peor? Que se jugó el sueldo de la gente que trabajaba en la estación. Jaaa... Ahí nomás, che, lo fueron a buscar. Y cuando lo encontraron le cortaron la cabeza, lo degollaron como un chanco. Dicen que pataleaba. [*Comienzan las manchas marrones en la base y azules como el cielo y se oyen pisadas fuertes en el pasto seco*] ¿Sabés adónde anda el tío de tu madre ahora? [*Dibuja una mujer desnuda acompañada por un hombre, también desnudo y con escopeta, quien la apunta*]. Suelto por el campo y se esconde por la estación esa que está cerquita de La Rabia, porque nadie lo ve, pero de repente sale [*la mujer demuestra miedo*] con la cabeza en la mano [*el hombre le apunta a la mujer*]. Siempre de esmoquin. Dicen que en los casinos la gente se viste así. Pareciera que fueran a un entierro. Todo de negro. [*Entra una sombra negra, como si fuera una capa, con algo en la mano.*] Él se le aparece a las chicas y a las nenas que se sacan la ropa. [*El hombre del rifle trata de matarlo pero el disparo no le hace nada y huye cobardemente*]. Y las tapa con una capa que tiene, para que aprendan. [*Impotencia de la mujer frente al degollado en el dibujo, quien la tapa.*] Pero si lo vuelven a hacer, vuelve y se las come. Las que lo vieron dicen que después entierra la cabeza en un pozo que está ahí cerquita de La Rabia.

La historia termina cuando Ale la interrumpe alegando que es hora de dormir y cuando Nati sale, se dirige a Poldo, “¿por qué le contás mentiras?” A lo cual el responde, “¿Alguien la va tener que educar, no?” (12:42-17:38).

Intertextualidad

La dialogización bajtiniana fue diseminada por Kristeva, quien acuñó el término *intertextualidad* y acentuó la relación social desde una perspectiva deconstruccionista, al notar que, en lugar de definirse como un significado fijo, la concepción bajtiniana del vocablo literario se define en términos de una intersección de superficies textuales, es decir, como un diálogo entre distintas escrituras: la del autor, la del destinatario (o personaje) y la del

contexto contemporáneo o anterior (65).¹¹ Desde este punto de vista, el cuento nos remite a la noción del hombre de la bolsa, típica del imaginario cultural argentino con que se tiende a amenazar a los niños cuando no se portan bien.¹² Aunque la intención de Poldo es asustar a Nati, el cuento es irónico y preanuncia el conflicto porque a su mujer también le gusta desnudarse, ya que lo engaña con el vecino. Asimismo, los dibujos que se



atribuyen a Nati funcionan como una sublación en el sentido de que concuerdan con la amenaza del hombre decapitado, pero reflejan y refractan, paradójicamente, el argumento, creando tensión entre el cuento del padre y lo que Nati sabe sobre la relación extramatrimonial

de su madre: al llevar boina, el hombre de su dibujo parece ser Pichón y por ende la mujer desnuda no es ella sino su mamá. Como el hombre porta un arma con la que le apunta a la mujer, se sugiere que Nati piensa que su madre accede a la relación porque está amenazada, versión basada en lo que entrevió desde la ventana, es decir, a la pareja desnuda y a Pichón portando una escopeta.

Por otra parte, y tal como lo notamos al transcribir el guión, los dibujos de Nati tienen una relación derrideana con el texto pedagógico de su padre, ya que se produce un deslizamiento del significante ilustrado por las distintas posicionalidades de los agentes. El padre se refiere a la vergüenza causada por la impúdica conducta habitual de la mujer, que lleva al tío abuelo a perder la razón, al punto de jugarse los salarios de los empleados de la estación. Por ende, el desorden resultante del comportamiento de ella amenaza el orden patriarcal, restaurado por el salvaje castigo sufrido por su marido. Aunque la intencionalidad paterna es amenazar a Nati, en los trazos de la niña, la presunta mujer del tío abuelo se convierte en su madre

11. Bajtín señala: “el discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela: cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como de correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida)” (81). Kristeva anota: “al introducir el estatuto de la palabra como la unidad estructural mínima, Bajtín sitúa el texto en el contexto de la historia y la sociedad, que entonces pasan a ser consideradas textos leídos por el escritor y en los que a su vez se inserta al re-escribirlos” (65). Sobre debates y contextos de la intertextualidad y su relación con la influencia, la imitación y la cita, véase Orr (2003).

12. El así llamado “Hombre de la bolsa” en Argentina y Uruguay, también es conocido como “Hombre del saco” (España y México), “Viejo del costal” (México) y “Sacoman” (en “Spanglish”, zonas fronterizas de México). El personaje se emparenta con el “Cuco”, cuya función es la de asustar a los chicos amenazando con devorarlos o con llevárselos a un lugar muy lejano, del que no se retorna. *Diccionario de mitos y leyendas*. http://www.cuco.com.ar/hombre_de_la_bolsa.htm.

Cynthia Margarita Tompkins

y por extensión en todas las demás niñas/mujeres que andan desnudas infringiendo el código patriarcal, tal como ella misma lo hace. De igual forma, en la versión digitalizada atribuida a la niña, surge la figura del acompañante de la mujer, elidido en la versión del padre, que representa al vecino por la boina. Sin embargo la figura masculina que porta el arma bien podría ser su padre, lo cual presenta una amenaza subyacente que efectivamente se cumple.



Intermedialidad

Bolter y Grusin sostienen que el principio básico de la intermedialidad radica en la lógica transparente de la inmediatez, lo cual sugiere una afinidad con la fotografía con la que también coincide en el borramiento de la agencialidad (humana), aunque al intentar lograr el realismo fotográfico, el acento ya no radica en una copia de la realidad sino en la de un medio: el fotográfico. Sin embargo, mientras que los gráficos digitales borran al ser humano a través de los algoritmos matemáticos de la perspectiva y de la sombra, la llamada fotografía digital hibridiza y reconfigura ambos tipos de automatismo. La remediación, por otra parte, define a la representación de un medio en otro (pinturas, fotografías o libros digitalizados, ventanas abiertas simultáneamente con contenidos diversos tales como programas de *software* y videos en la computadora) que se asemejan al intentar elidir el proceso que ofrece la transparencia.

Es decir que el medio posterior efectúa la remediación al (intentar) absorber completamente al anterior a fin de minimizar la discontinuidad. Sin embargo, el mero acto de la remediación asegura que el medio anterior no pueda ser borrado completamente, sino que dependa del original en modos que a veces pasan desapercibidos, tales como, por ejemplo, en la denominación de “filmes interactivos” a la categorías de los juegos de video que se asemejan al cine. Aunque la inmediatez sugiera un espacio visual unificado, la hipermedialidad contemporánea ofrece un espacio heterogéneo en el cual la representación no se establece como ventana abierta al mundo, sino como poseedora de ventanas abiertas tanto a otras representaciones como a otros medios.

Finalmente, lo que nos regresa a la tensión surgida del montaje de secuencias en distintos medios en la película aparece en la lógica de la hipermedialidad, ya que todas las variantes expresan la tensión entre observar un espacio visual como mediado y como “real” que permanece tras la mediación (Bolter y Grusin 1999, 21-28; 46-47; 41).¹³ De acuerdo con estos lineamientos, Bolter y Grusin sitúan su aproximación a la intermedialidad en la noción bajtiniana que presupone que todos los textos deben leerse en el contexto de una historia cultural de la textualidad, a fin de que el lector o espectador comprenda un texto particular al compararlo con sus experiencias previas de todos los otros textos, valga la redundancia. Mientras que Cranny-Francis comparte la aproximación bajtiniana de la intermedialidad propuesta por Bolter y Grusin, discrepa al sostener que, en lugar del borramiento del texto de origen (remediación), los textos multimedia a menudo juegan exuberantemente con la co-presencia de los diversos medios en términos de su potencial para generar sentido (1-2).¹⁴ Por otra parte, Elsaesser y Hagener (2010), quienes se refieren metafóricamente a los términos marco y ventana al comparar las aproximaciones formalistas (constructivistas) basadas en la manipulación del montaje, incluyendo el color y el lenguaje, con las aproximaciones realistas, basadas en el ideal de registrar y reproducir la realidad, pasan revista al estatuto de las imágenes fílmicas estableciendo correspondencias entre la retórica cinematográfica y los procesos del pensamiento, tal como lo adelantara Deleuze (2003b, 15; 149-70).

En *La rabia* la digitalización de los dibujos esquemáticos que cobran vida mediante la animación gráfica de los trazos alternados con manchas (verdes, sanguinolentas, negras) acentúa la motivación. Aunque la intermedialidad produce un extrañamiento inicial, reforzado por lo abstracto de las imágenes, el mecanismo de remediación surge inmediatamente al elidir la técnica naturalizando las imágenes como la única vía de comunicación de la niña y, a la vez, la manera de expresar su agencialidad. Mientras que la animación digital nos remite a las múltiples transacciones ofrecidas por la intermedialidad, de alguna manera la alternancia entre el tabú (desnudarse) de la historia anclada en las repetidas infidelidades de la vida real (marco) y la alternancia de las escenas digitalizadas que se dan a partir del cuento inicial nos remite a la convenciones de los musicales hollywoodenses, en que las canciones alternan con la historia principal de

13. Lanham considera que la tensión entre mirar a través de y mirar a, es una característica general del arte del siglo XX y de la representación digital en particular (Bolter y Grusin, 41).

14. Para una aproximación a la aplicación escolar de la intermedialidad, véase Semali y Pailliotet (1999).

Cynthia Margarita Tompkins

la diégesis, tal como en este caso la representación digital del contenido del cuento, paradójicamente deteniendo e impulsando la acción, a la vez que su interrelación genera suspenso.

Las otras secuencias sustentan esta afirmación. Así, la segunda es abstracta y surge del dolor sugerido por los gemidos de la pareja que Nati presuntamente ve, debido al montaje, ya que espía por la ventana, y que se contextualiza con los gemidos que presuntamente oye, producto de un encuentro de inusitada violencia que incluye penetración anal y cierto ahorcamiento de Ale mediante un cabestro de cuero. La tercera secuencia se presenta inmediatamente después de la confrontación de Pichón y Poldo en el asado. Surge del deseo materno que uno de los monstruos que dibuja Nati le dé su merecido al padre. Las escenas de la persecución van seguidas del gráfico preanuncio del violento final mediante el rápido desplazamiento de ramas color sangre que conectan ambas viviendas. La tercera se asocia con la cuarta, la muerte que irrumpe de noche, sugerida por la rapacidad de animales salvajes que cazan presas indefensas en oleadas circulares, sombras de fauces y sangre. Al día siguiente, la matanza de gallinas desencadena el sacrificio del perro predilecto de Ladeado. La quinta y última secuencia es quizá la más abstracta porque la rabia, simbolizada mediante trazos que representan fauces, converge en un reguero de sangre en movimiento y es producto de la confrontación de Pichón, quien ha cubierto la cabeza de Ale con ropa interior y sigue penetrándola a pesar de ver que tanto Nati como Ladeado han entrado y presuntamente atestiguan la escena, lo cual puede ser, nuevamente, producto del montaje. La reacción de Nati se da mediante el dibujo de Pichón desnudo y excitado que lleva a Poldo a intentar asesinarlo. En otras palabras, cada una de las secuencias digitalizadas responde a la diégesis y lleva el conflicto un nivel superior, tal vez más universal, mientras se acentúa el suspenso.

Implicaciones cognitivas

En términos cognitivos, ya hacia finales de la década de los años 70, Fillmore sugirió que el proceso de utilizar un término en una situación nueva involucra una comparación con las experiencias del pasado a fin de juzgar si la semejanza permitía el uso del mismo código lingüístico. Es decir que, al definir el código lingüístico como marco, la escena incluye esquemas familiares, modalidades de transacciones interpersonales, estructuras institucionales, imágenes corporales y, en general, categorías coherentes de acciones, experiencias o creencias (Fillmore 61-63). Asimismo, Wolf explica que el marco opera como un medio básico de orientación que facilita nuestro viaje experiencial a través del universo, sustenta nuestras

actividades cognitivas y generalmente funciona como precondition de la interpretación. Tal como el marco de una pintura, estos marcos permiten seleccionar o codificar fenómenos para formar un todo pleno de significación para así crear zonas coherentes en nuestra cartografía mental (5). Por estas razones la teoría del marco cognitivo ha sido tan provechosa en el campo de la traducción (Snell-Hornby 79-81), al que añadiría el de la adaptación cinematográfica.¹⁵ Entre otros criterios del marco, Wolf menciona el grado de ficcionalidad medido en términos de la construcción de mundos posibles (12-14). Desde un enfoque narrativo que enfatiza la noción de marco cognitivo y suprime explícitamente el impacto de las emociones (y por supuesto del inconsciente) Bordwell sugiere que la comprensión de los datos acústicos y visuales de la película se basan en la interacción entre los procesos de percepción y las actividades cognitivas. Añade que la primacía de la información audio-visual es motivada por su importancia en la diégesis, su plausibilidad (motivación realística), las convenciones genéricas (motivación transtextual), o razones meramente estéticas (motivación artística) (Sommer 2006, 385-91; Bordwell 1985, 29-47).¹⁶

Una teoría de la recepción que elide la construcción del sujeto y por ende marginaliza a la mujer en el ámbito de lo universal es la del horizonte de expectativas presentadas por Gadamer. Por su parte, Jauss amplió el modelo para considerar expectativas tanto a nivel personal como colectivo, añadiendo que éstas son en gran medida inconscientes, ya que la recepción de un texto presupone el contexto de la experiencia de percepción estética, la subjetividad de la interpretación, el gusto de los distintos lectores, así como los niveles de quienes leen, factores que sólo pueden ser considerados de manera significativa al comprender el horizonte trans-subjetivo de expectativas que condiciona la influencia del texto (23). Desde una perspectiva similar en cuanto a los horizontes de expectativas, pero diferente en cuanto al énfasis marxista en los contextos socioculturales, la teoría de la formación de interpretación (*reading formation*) compara las condiciones de producción, estreno y circulación inicial de una película con la historia de su recepción posterior en una variedad de contextos socioculturales (King 217-18).

Por otra parte la concepción hegeliana anclada en el racionalismo del *cogito ergo sum* de Descartes fue subvertida por Freud y posteriormente por

15. Para la noción de marco en términos de procesos cognitivos, ver el episodio en que el protagonista piensa en cómo deshacerse del amigo que lo extorsiona y amenaza de muerte, que se presenta como marcos de dibujos animados que preanuncian su final en *O homem que copiava*, de Jorge Furtado (2003), y para la noción en términos de adaptación de una novela a guión, véase *O cheiro do ralo* (2006) de Heitor Dhalia.

16. En su recapitulación sobre teorías estéticas y semióticas Geoffrey Nowell-Smith (2007) minimiza el aporte de Bordwell (12-14).

Lacan, cuyas teorías a su vez resultaron fundacionales para los estudios del cine. Sin embargo, tal como lo señalara Mulvey en 1975, paradójicamente el discurso psicoanalítico se fundamenta en el temor a la castración, de modo que como espectáculo (exhibicionista) o fetiche, el rol de la mujer se circunscribe al de objeto. En realidad tanto las teorías de la recepción cinematográfica basadas en un modelo semiológico anclado en la lingüística, *aggiornadas* o no al discurso psicoanalítico, como las que proponen una teoría del cine como tecnología social, se basan en la construcción de la subjetividad y la diferencia. Considerando que como sujeto social la mujer se constituye en base a los efectos del lenguaje y de la representación, y que la construcción del sujeto (tal como la del espectador) involucra distintas posiciones en cuanto al significado, se infiere que ni la mujer ni el hombre son entidades estables de conciencia, sino el centro de una serie de posiciones ideológicas fluidas. Es decir, el sujeto social se construye diariamente como el punto de articulación de formaciones ideológicas: un encuentro siempre provisional entre el sujeto y los códigos en la intersección histórica (y por lo tanto fluida) de formaciones sociales y de la respectiva historia individual.

Aunque el cine es a la vez un aparato material y una práctica de significación que implica, pero no abarca al sujeto, la mujer es interpelada de otra manera. Efectivamente, el modelo-lingüístico-estructuralista excluye tanto la construcción de la ideología como la del sujeto, al asumir que la diferencia se basa en un modelo complementario de la especie, derivado a su vez de un modelo biológico. Asimismo, al basarse en el temor a la castración, el modelo psicoanalítico se predica exclusivamente con base en un sujeto masculino. De manera similar, el modelo semiótico basado en la noción de códigos se sustenta en la noción de la diferencia y de la complementariedad propuesta por la teoría del parentesco de Lévi-Strauss, fundamentada a su vez en la teoría lingüística de Saussure. Sin embargo, tanto en su función reproductiva como en la de signos en la comunicación social del parentesco, el valor económico del intercambio de la mujer resulta de la división sexual, que es social, y por lo tanto sujeta a la función simbólica, lo cual se elide en todas estas teorías (De Lauretis, 1984:14-19).

Estos factores se perciben al enfocarnos en la construcción de la mirada de la mujer en el género de las películas de horror, ya que además de la construcción social que lleva a la mujer a cerrar los ojos ante la violencia o el miedo, la representación de la mujer equivale a la del monstruo, es decir que sólo le queda la posición masoquista (Williams, 1996:15-34). Otras teorías tratan de salir de este *impasse*. Aunque no tuvo la trascendencia del artículo anterior, en 1989 Mulvey revisó su teoría psicoanalítica al presentar

un modelo de recepción similar a la de la narrativa, que permitiera a la mujer identificarse con el héroe, ya sea mediante una vía contestataria brindada por el melodrama como género feminizado, o mediante la inestabilidad de la posicionalidad de la mujer en la teoría freudiana de la femineidad. Es decir que la agencialidad radicaría en la actividad del espectador –a despecho de su género u orientación sexual (Mulvey 29-38). Petro arriba a una interpretación similar en su estudio sobre las películas alemanas de la época de Weimar, en las que la posición de la mujer como espectadora dependía, además, de la fluctuación genérica de las actrices, quienes a veces representaban roles masculinos, ambigüedad enfatizada por contexto sociohistórico de los burdeles y el presunto continuo lésbico, así como de las múltiples posiciones de sujeto permitidas por el melodrama, que incluyen la admiración erótica del hombre pasivo, lo que permite detener la acción desde un punto de vista que no es ni voyeurístico ni masoquista (140-219).

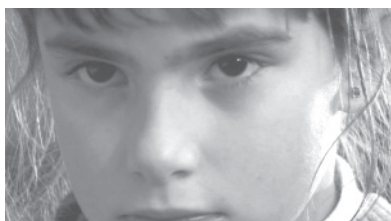
Finalmente, considerando la fuerza disruptiva de los “pos” (pos-estructuralismo, pos-modernismo), Stam y Shohat notan que a la consideración de Mulvey en 1975 sobre impacto del género de los espectadores deben añadirse factores tales como la sexualidad, clase social, raza, nación, región, ideología y generación. Asimismo, considerando el impacto afectivo, que ultimadamente trasciende lo racional señalado por De Lauretis, Stam y Shohat notan que en lugar de esencializarse, las identidades múltiples se traducen en posiciones relacionales, ultimadamente multiformes, fisuradas, esquizofrénicas, que se desarrollan de manera desigual, son discursiva y políticamente discontinuas y forman parte de un sistema ramificado de diferencias y de contradicciones (397-98).¹⁷

En cuanto a la recepción, la mirada se concentra en Ale, la madre, como objeto en una relación sadomasoquista independientemente del género del espectador, ya que la configuración sería fiel tanto desde el punto de vista tradicional, como desde el punto de vista masculino transforma a la mujer en un monstruo, tal como en cine de la época de Weimar (Petro), o bien en un objeto de acuerdo al paradigma inicial de Mulvey (1975), reforzado o no, por la participación de la mujer misma en esa mirada de acuerdo a la teoría subsiguiente de Mulvey, basada en la agencialidad del espectador (1989), o bien meramente como instancia narrativa, en la que suprime el factor (sexo) genérico (Bordwell, 1985). Sin embargo, podría entenderse que la relación con el vecino surge de los problemas de la pareja,

17. Frente a este relativismo y ante el consumismo propulsado por la derecha, Stam y Shohat (2007) consideran el posible impacto mediático liberador resultante de efectos ideológicos, así como el de las fantasías utópicas, en la construcción de los espectadores (398).

ya que Poldo parece interesado en la adolescente (Dalma Maradona), y no vacila en pegarle en público a su mujer durante el asado. Mientras que Poldo piensa acertadamente que Pichón se ha burlado de su hija, también parece interpretar la mudez de su hija como una tara que resta mérito a su masculinidad. Como mecanismo de defensa, intenta reinscribirse en el circuito heteronormativo del cual expulsa a Pichón reiteradamente, diciendo, entre otras cosas, que es un degenerado que obtiene satisfacción sexual de las ovejas.

El tema del tabú es rico y ambiguo, ya que al desnudarse la mujer se deshace de los resabios de la civilización, liberándose para volver a un estado primordial. En la medida en que rechaza someterse a las normas sociales se vuelve indómita, peligrosa y lo suficientemente monstruosa como para conjurar los demonios de la anarquía. Por ende, la mujer desnuda en el campo inquieta a quienes se atribuyen el derecho de vigilarla (el tío abuelo del cuento y Poldo). La desnudez de las mujeres prohibida por el patriarcado es una desnudez relacional, un discurso que cada uno interpreta a su manera. El hecho de que se ofrezca en tres medios: el cuento, el argumento principal y la digitalización, ofrece tres expresiones de una misma prohibición, lo cual refuerza las múltiples interpretaciones.¹⁸ Las consecuencias son devastadoras tanto en el cuento como en el marco, ya que al malinterpretar los dibujos de Nati, Poldo procede a atacar a Pichón porque cree que éste ha violado a su hija. Pero la muerte de Poldo preanuncia la de Pichón y/o Ladeado. Además de ser presentada como monstruosa (Williams y Petro), la mujer se asocia al fantasma en términos de la ambivalencia que rodea su existencia, ya que no está claro si las mujeres que vieron al fantasma enterrar la cabeza cerca del límite de la propiedad (La Rabia) eran sus víctimas o testigos ocasionales, lo cual a su vez refuerza la ambigüedad en cuanto a su condición existencial, es decir: ¿están vivas o son fantasmas también?



Para concluir, la mudez de la niña naturaliza las secuencias digitalizadas que se alternan en la cinta sugiriendo sus procesos psíquicos. Sin embargo, tal como lo hemos demostrado, dichas secuencias interactúan con el argumento principal de la diégesis, ya sea elidiendo su

construcción por medio de la mediación, o bien reafirmando la interrelación entre ambos medios a través de la remediación que las naturaliza como

¹⁸. Debo este comentario a Carmen de Urioste, a quien agradezco, junto a David W. Foster y a Jorge Sala la cuidadosa lectura del presente texto.

producto de sus procesos psíquicos. Además de las variaciones en términos de clase social, edad y género, la recepción se sustenta en el horizonte de las expectativas del espectador (Gadamer, Jauss), las cuales abarcan factores paratextuales (propaganda, entrevistas, críticas, afiches), al igual que los del marco, incluyendo las secuencias iniciales de la cinta. Ya sea con base en teorías narrativas de recepción (Mulvey 1989, Bordwell, 1985) o aproximaciones semiológicas, psicoanalíticas, feministas, considerando el impacto del inconsciente y de la fantasía a nivel individual como del imaginario colectivo, es lícito señalar que en *La rabia* de Albertina Carri, las secuencias digitalizadas, tal como lo ejemplificamos con la primera, establecen una relación de sublación que a la vez manifiesta la tensión y la interconexión entre ambos términos, mientras que juega atrevidamente con su co-presencia.

En resumidas cuentas, así como el montaje puede interpretarse como una relación de sublación, en la que la tensión entre los términos se mantiene a la vez que se interconectan, dicha relación se repite en paradigmas tales como los de marco, intertextualidad, e intermedialidad. Por ende, sugerimos que la primera incorporación de escenas digitalizadas en *La rabia* (2008) de Albertina Carri ilumina dicha relación, tanto en cuanto a montaje como a los paradigmas mencionados al permitir una comparación entre los elementos del argumento principal y las secuencias digitalizadas, a la vez que juega con su co-presencia. Hemos visto que en la historia de Poldo, el orden patriarcal presuntamente debilitado por la conducta de la tía abuela y su devastador efecto sobre su marido es restaurado mediante el salvaje asesinato del cónyuge, que al convertirse en fantasma controla el peligro permanente suscitado por la figura femenina. Sin embargo, en la diégesis, aunque Poldo es ajeno a las infidelidades de su mujer, su hija, a quien se le atribuyen las secuencias digitalizadas, no lo es. Es decir que la semejanza que tiñe los términos entre ambas historias permanece y a la vez se autocancela, ya que Poldo, sobrepasado por el sentido del honor, también intenta restaurar el orden patriarcal, aunque confunda a la figura femenina, ya que no se trata de una víctima –su hija muda– sino de su mujer, quien goza de libre albedrío. A su vez, la repetición de la secuencia de la restauración del orden con que cierra la cinta reafirma el contrato patriarcal al intentar restablecer el sentido del honor, ya que Pichón había traicionado a su vecino, a la vez que se cobra la deuda de la justicia filial, irónicamente mediante el parricidio, ya que Ladeado venga a Poldo quien lo trata mejor que su propio padre. El final ambivalente, que sugiere tanto la muerte de Ladeado, como su satisfacción ante la tarea cumplida, sugiere la sublación en el sentido de la perpetuación de la amenaza femenina hacia

Cynthia Margarita Tompkins

el patriarcado, debido a la inherente asimilación de la representación de la mujer con la naturaleza, forjada en el contexto darwinista de la lucha diaria por la supervivencia en el ámbito violento y embrutecedor del campo.¹⁹

Filmografía

Acorazado Potemkin (1924). Sergei Eisenstein, Unión Soviética.

El cielito (2004). María Victoria Menis, Argentina.

La rabia (2008) Albertina Carri, Argentina.

O cheiro do ralo (2007). Heitor Dhalia, Brasil.

O homem que copiava (2003). Jorge Furtado, Brasil.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. H. S. Kruikova y Vicente Cazcarra (trads.) Madrid: Taurus.
- Black, M. (1981). “Metáfora”, en: Mark Johnson (ed), *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bolter, J. D. y Grusin R. (1999). *Remediación*, Cambridge: The MIT Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narración en el cine de ficción*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Burch, N. (1978). “Porter o la ambivalencia”, en: *Screen*, 19 (4), 91-106.
- Clarín*, 3 de mayo de 2008 “Violencia en el campo. Nota sobre la película La rabia de Albertina Carri”. <http://www.clarin.com/diario/2008/05/02/espectaculos/c-01301.htm>
- Cranny-Francis, A. (2005). *Multimedia: Textos and contextos*. London: Sage Publications.
- De Lauretis, T. (1984) “A través del espejo”, en: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G. (2003a). *Cinema 1: La imagen-movimiento*. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam (trads.), Minneapolis: University of Minnesota Press, c 1986.
- Deleuze, G. (2003b). *Cinema 2: La imagen-tiempo*. Hugh Tomlinson y Robert Galeta (trads), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1974). *De la gramatología*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Dreier, K. (1920). *Cinco meses en la Argentina desde el punto de vista de una mujer 1918 a 1919*. Nueva York: Frederic Fairchild Sherman.
- Eisenstein, S. (1947). “Palabra e imagen”, en: *The Film Sense*. J. Leyda (trad), Nueva York: Harcourt.

¹⁹. Véase Grosz (2011).

- Eisenstein, S. (1988). "Más allá de la toma", "Dramaturgia del medio cinematográfico" y "La cuarta dimensión en el cine", en: *Selected Works 1922-1934*. R. Taylor (trad), Londres: British Film Institute.
- Elsaesser, T. y M. Hagener (2010). *Teoría del cine: una introducción a través de los sentidos*. Nueva York: Routledge.
- Fillmore, C. J. (1977). "Semántica de escena y marco", en: Antonio Zampolli (ed), *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North-Holland Publishing.
- Flitterman-Lewis, S. (1990). *Desear de un modo diferente: cine francés y feminismo*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gadamer, H-G. (1984). *Método y verdad*. Nueva York: Crossroad.
- Genette, G. (1887). *Paratextos*, Jane E. Lewin (trad), Nueva York: Cambridge University Press.
- Grosz, E. (2011). *Deshaciéndonos: Reflexiones darwinianas sobre la vida, la política y el arte*. Durham: Duke UP.
- Hegel, G. W. F. (1929). *Ciencia de la lógica*. W. H. Johnston y L. G. Struthers (trads.), Nueva York: Macmillan.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Jauss, H. R. (1989). *Hacia una estética de la recepción*. Timothy Bahti (trad), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- King, N. (2000) "Hermenéutica, recepción, estética, e interpretación filmica", en: John Hill y Pamela Church Gibson (eds), *Film Studies*. New York: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1980) "Palabra, diálogo y novela" en *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (ed), Nueva York: Columbia University Press.
- Laube, N. "Entrevista: Albertina Carri: En el campo siempre hay armas", en: *Por Temas Cultura abierta*. 7 de mayo de 2008. <http://www.recursos culturales.com.ar/blog/?p=281>
- Lim, B. Cua. (2009) *Traduciendo el tiempo: el cine, lo fantástico y una crítica de la temporalidad*, Durham: Duke University Press.
- Mayne, J. (1990). *The Woman at The Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1989). "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", en: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nowell-Smith, G. (2007). "Maneras de originar significado cinematográfico, o la media vuelta entre la estética y la semiología", en: Christine Gledhill y Linda Williams (eds), *Reinventing Film Studies*. London: Hodder Arnold.
- Orr, M. (2003). *Intertextualidad*. Cambridge: Polity.
- Palm, R. (2009). "Interpretación crítica del concepto hegeliano de la sublación," disertación, Universidad Católica de Leuven: Bruselas.
- Petro, P. (1989). "Espectador femenino", en: *Calles tristes: Mujer y representación melodramática en la Alemania de Weimar*. Princeton: Princeton University Press.

Cynthia Margarita Tompkins

- Semali, L. M. y Pailliotet, A. M. (eds.) (1999) *Intermediality: The Teacher's Handbook of Critical Media Literacy*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Silverman, K. (1988). *El espejo acústico*. Bloomington: Indiana University Press.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Estudios de la traducción: una aproximación integrada*. Philadelphia: J. Benjamins.
- Sommer, R. (2006). "Marcos cinematográficos iniciales", en: Werner Wolf y Walter Bernhart (eds), *Framing Borders*. Amsterdam: Rodopi.
- Stam, R. y E. Habiba Shoat (2007). "Teoría filmica y espectral en la época de los 'posts'", en: Christine Gledhill y Linda Williams (eds), *Reinventing Film Studies*, London: Hodder Arnold.
- Viola, L. "El sexo según Albertina Carri". 11/6/2008. <http://www.rollingstone.com.ar/1020627>
- Williams, L. (1996). "Cuando la mujer mira", en: Barry Keith Grant (ed), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.
- Wolf, W. (2006). "Introducción", en: Werner Wolf y Walter Bernhart (eds), *Framing Borders*. Amsterdam: Rodopi.

Recibido: 16 de enero de 2012 Aprobado: 23 de abril de 2012