

¿QUÉ DICEN LOS JUGUETES DE LOS NIÑOS? BREVE RECORRIDO POR CINCO PELÍCULAS ALEGÓRICAS ARGENTINAS DE LA ÉPOCA POSTDICTATORIAL

Sophie Dufays
Université Catholique de Louvain

Un oso rojo (Israel Adrián Caetano, 2003) y *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008), dos películas argentinas de propuestas argumentales, genéricas y estéticas muy dispares, llevan sin embargo títulos comparables, nombrando un animal que remite a un juguete y adquiere un sentido simbólico crucial en la configuración narrativa y discursiva que los filmes elaboran en torno a la relación filial. Ambas obras retoman el motivo clásico del padre ausente y ponen en escena a una niña cuyo papel, aunque relativamente secundario, me parece clave para entender el 'mensaje' que subyace al relato.

El título del famososeudocumental autorreflexivo de Albertina Carri *Los rubios* (2003) también evoca el mundo lúdico de la infancia, en la medida en que alude al recurso que en la película constituye el elemento más provocador para mostrar cómo la memoria está impregnada de ficción: me refiero a la inserción de secuencias de animación protagonizadas por unos muñequitos Playmobils. En efecto, si en el filme el adjetivo sustantivado 'los rubios' remite en primera instancia a la imposibilidad de recordar a los padres desaparecidos de la directora -los cuales no eran rubios en absoluto, contra lo que afirma una antigua vecina¹- y en segundo lugar a la nueva 'familia' imaginaria que forman Carri y su equipo técnico al final de la película (al llevar pelucas rubias), se asocia también a la apariencia de los juguetes infantiles. Como la peluca, el pelo rubio de plástico de los Playmobils responde a la descripción errónea de la anciana ('eran todos rubios'), manifestando el carácter ficticio o mentiroso de su testimonio y de los recuerdos de infancia de Albertina. Del mismo modo que en las ficciones de Caetano y de Cedrón, el juguete infantil tiene aquí un papel revelador no solo del estatuto simbólico y/o alegórico (variado) que cobra la infancia en el cine argentino de la postdictadura, sino también,

¹ El adjetivo 'rubio' es utilizado por una vecina del antiguo barrio de los Carri que recuerda haberlos designado ante los militares como los 'rubios', o sea, los recién llegados, los sospechosos.

quizá, de cierto(s) funcionamiento(s) *alegórico(s)* de este cine, o sea, de su intención explícita de figurar una idea general de la historia y/o de la memoria. Pero está claro que dicha idea difiere en las tres películas mencionadas, tanto por su contenido (remitido o no a la nación) como por la forma representativa que adopta. Un breve estudio comparado de la función del juguete en estos filmes y en otros dos me permitirá aclarar esta metamorfosis de la forma alegórica misma y, por consiguiente, de la concepción de la historia (argentina o humana en general) que cristaliza. Si *Cordero de Dios* y en menor medida *Un oso rojo* adjudican al juguete y al niño/a la niña un papel alegórico siguiendo una línea discursiva marcada por el personaje de Gaby y su muñeca en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), en *Los rubios* se encuentra una nueva manera de encarnar el pasado y su estatuto mnemónico en la caracterización y la designación de la infancia –el juguete siendo aquí también el instrumento más significativo de tal designación–. A partir de *Los rubios*, propondré finalmente una interpretación alegórica del muñequito y de la rueda de juguete abandonados en el suelo, en el último plano de *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004).

Pero ante todo hace falta aclarar mi definición de la alegoría, que implica tres niveles superpuestos de significación. Primero, puede ser alegórico un solo objeto (como un juguete), una imagen aislada o un personaje que personifica, encarna un concepto –o sea, un símbolo estabilizado, si, junto con Vandendorpe o Eco, se considera que el símbolo supone una pluralidad abierta de significaciones, un contenido ‘nebuloso’ (Eco 213)–. En el cine, sin embargo y segundo, la alegoría designa con mayor frecuencia un tipo de relato, una articulación narrativa que presenta un sistema de indicios y de símbolos encadenados y explícitos; es su conjunto el que estabiliza el sentido de los símbolos.² La alegoría remite también –tercero– a un modo interpretativo que es estimulado, activado por los dos primeros niveles y que consiste en intentar descifrarlos, leer en ellos otro sentido que el literal. El juguete me interesa precisamente como símbolo integrado dentro de una configuración fílmica (narrativa) alegórica que le otorga un valor conceptual

² Acerca del uso de la alegoría como sistema narrativo y discursivo en el cine, véanse los artículos de Marc-Emmanuel Mélon, Jean-Louis Leutrat y de Tzvi Tal, y el libro de Jacques Gerstenkorn (centrado en la figura cercana de la metáfora, pero dedica algunas páginas a la alegoría).

específico, e incluso lo erige en emblema, a veces desde el título, condensando en él su mensaje principal; pero me interesa también en cuanto objeto susceptible de resistir parcialmente esta lectura y de conservar una parte de su significación enigmática. Ahora bien, si la alegoría es primero una expresión que responde a una convención y requiere un código de lectura -podemos hablar de 'alegoría clásica'-, en una perspectiva que podemos llamar 'moderna' y que ha sido descrita por Walter Benjamin en su tesis sobre el 'drama barroco alemán' (*Trauerspiel*) y en sus escritos sobre la poesía de Baudelaire, este modo de figuración conceptual se convierte en la 'expresión de una convención' (Benjamin 1985: 188), una convención radicalmente histórica cuyo código se ha perdido y cuyo sentido se ha vuelto inaccesible. La alegoría según Benjamin ya no figura la presencia sino la ausencia de un sentido trascendente, del que es un mero residuo indescifrable; se concibe como un depósito de temporalidad en una imagen presente, puesto que el tiempo actúa en ella como desfiguración, descomposición, desvitalización (el filósofo alemán habla de 'ruina'). Por analogía, en un relato fílmico, se podría hablar de 'restos alegóricos' a propósito de unos significantes aislados, fragmentarios, indeterminados que, por su puesta en escena extraña, insistente –o sea, una puesta en escena que señala una intención discursiva– apuntan obviamente hacia otro nivel de sentido que permanece inalcanzable; objetos, palabras o sonidos desnarrativizados (ruinas de un 'gran relato' simbólico anterior), que no logran producir una significación coherente, estimular una lectura unificada del relato o del contexto en el que se inscriben, pero que sin embargo piden una interpretación que va más allá de su materialidad literal. El símbolo, en cambio, no exigiría ser interpretado, puesto que no introduciría semejante tensión entre la representación y la significación.

En su libro *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), el profesor y crítico literario Idelber Avelar ha mostrado la pertinencia de la noción benjaminiana de la alegoría para el estudio de varios textos literarios del Cono Sur escritos después de las dictaduras. Pero (casi) no se ha intentado aplicar esta noción al cine argentino realizado en la

misma época.³ La mayoría de los críticos y estudiosos de dicho cine se basan en la definición clásica de la alegoría y describen el giro estético del Nuevo Cine (a partir de mediados de los 90) precisamente como una ruptura de este molde retórico que suelen juzgar artificioso.⁴ Por mi parte, me interesa la hipótesis de una transformación del procedimiento cinematográfico de alegorización. Sostengo que el juguete es el indicio más claro de este proceso en los filmes aquí seleccionados y sugiero que, en el contexto de la postdictadura argentina, tal transformación o 'devenir-ruina' de la alegoría podría dar cuenta de los nuevos interrogantes que se han plasmado en la infancia y en su representación desde la tragedia de los (hijos de) desaparecidos de la Guerra Sucia.

En 1985, en medio de una década en la que el cine argentino habría pecado por un exceso de alegorías nacionales, *La historia oficial* hizo del niño una figura inquietante de la memoria de la dictadura argentina. Inquietante, porque la ignorancia de sus orígenes, en esa hija de desaparecidos adoptada por una pareja compuesta de un militar (Roberto) y de una profesora de 'historia oficial' (Alicia), manifiesta más bien una *ausencia* de memoria. La pequeña Gaby quien, a los cinco años, repite la canción de María Elena Walsh: 'En el país de Nomeacuerdo / Doy tres pasitos / y me pierdo', parece estar secretamente (inconscientemente) obsesionada por la idea de una falta de recuerdos, falta que, según la

³ Con al menos una excepción: redactando el presente artículo, he descubierto un texto de Valeria Grinberg Pla que aplica los conceptos de Benjamin, incluido el de alegoría, al cine realizado por los hijos de desaparecidos, entre otros *Los rubios*.

⁴ El inmerecidamente famoso artículo de Fredric Jameson (1986) que erigió la alegoría – entendida como fusión entre las instancias individual y colectiva– en un rasgo propio de los 'textos' narrativos (incluido el cine) de los países del 'Tercer Mundo' en su globalidad, junto con la retórica alegórica característica del cine argentino de los 80 (cf. Aguilar 2006: 23, Page 2007: 157-158), generaron en el ámbito de los estudios de cine argentino una desconfianza general por este modo de representación. Notemos que el artículo de Jameson ha sido ampliamente criticado desde su publicación por la generalización abusiva que establece y por sus presupuestos ideológicos. Para una discusión de las ideas de Jameson en relación con el caso particular del cine argentino, véase Page (2009: 195-196). En cuanto al rechazo a la alegoría asociada al 'viejo cine' de los 80, véanse los informes de Eduardo Cartoccio en los cuales comprueba que dicho rechazo es realmente un lugar común en la crítica argentina contemporánea del Nuevo Cine. Entre otros ejemplos de tal actitud de rechazo, véanse Quintín o Ana Amado (33-34). Copertari, en cambio, defiende la pertinencia de la alegoría clásica (13).

canción, impediría 'orientarse' en el mundo.⁵ El significado alegórico de la niña de *La historia oficial* se concentra en el juguete en apariencia inocente que le regalan sus padres por su cumpleaños, el cual no se festeja el día de su nacimiento, desconocido, sino el día de su adopción, como comentan Alicia y Roberto. Se trata de una muñeca, que tan pronto comprada Roberto enseña a Alicia en su caja de cartón. La mujer exclama: '¡Ay, la compraste! ¡Qué divina! ¡A Gaby le va a encantar! ¡Ay, parece de carne!', haciendo evidente la alusión metafórica al 'regalo' de bebés que se hicieron entre ellos los militares y simpatizantes durante la dictadura. En este momento aparece Gaby en contraplano. En contraste con el silencio y con la mirada fija y vacía del niño-mercancía, mira a sus padres bostezando y llama a su 'Papi'. La secuencia, sin embargo, no termina con esta irrupción de la niña-sujeto, que su padre lleva a la cama en sus brazos -para que duerma, o sea, que se calle y cierre los ojos como una muñeca- sino con un primer plano en el rostro del bebé de plástico que Alicia vuelve a colocar en su caja. Se destaca el chupete rosa que tiene en la boca, signifiante de una obligación al silencio y, quizá, de un engaño, si consideramos que el chupete se da como sustituto del pezón. En este sentido, es un objeto que esconde una ausencia, del mismo modo que la fiesta de cumpleaños oculta las circunstancias reales del nacimiento de Gaby.

Durante la fiesta que sus padres le han organizado -pero de la que Roberto está ausente-, mientras los niños invitados contemplan fascinados un espectáculo de magia, Gaby sube sola a un cuarto de juego en el que se encierra. Ahí empieza a cantarle una canción de cuna a su muñeca, jugando a la 'mamá', cuando de repente surgen sus primos, unos chicos disfrazados de militares que abren la puerta a patadas y lanzan disparos con sus armas de juguete. Gaby chilla, paralizada de terror, estrechando su muñeca; los adultos acuden y Alicia la consuela tomándola en sus brazos. El grito de la niña alude alegóricamente a la vez a las mujeres torturadas bajo la dictadura (las cuales han sido evocadas en la película por Ana, una amiga de

⁵ Para una interpretación de *La historia oficial* basada en el eventual significado metapsicológico de esta canción, véase Esther Rashkin, que lee en su letra primero la narración de los 'pasos' iniciáticos que Alicia ha recorrido a lo largo de la película hacia el difícil reconocimiento del origen de Gaby (102-103), y segundo 'a symptom of Gaby's haunting by a phantom, by the secret concealed by Roberto and denied by Alicia concerning the 'frightening' saga of her real parents. Its lyrics obliquely tell the tale of Gaby's disappeared mother and father who took a wrong (political) step, after which they literally 'took no more', and were lost in a land from which trust and remembering were banished.' (103).

Alicia que había sido secuestrada y torturada antes de exiliarse) y, tal como la letra de la canción de Walsh que canta Gaby sin entenderla, al trauma de su origen silenciado. La reacción de los chicos que intentan justificarse frente a los adultos enfadados, arguyendo: '*No sabíamos* que estaba...', plantea una doble pregunta: en el plano literal, sobre la 'inocencia' de los niños en relación con su imitación lúdica del horror de los adultos; en el plano alegórico, sobre la ignorancia de las torturas que reivindicaron muchos argentinos después de la dictadura, ignorancia que la película dramatiza en el personaje de Alicia. Estas dos preguntas se mezclan en la idea de que, en la medida en que los niños ignoran el pasado de sus padres adoptivos o biológicos, podrían reproducirlo espontáneamente y acaso compulsivamente desde sus juegos.

La muñeca que Gaby 'adopta' como Alicia y Roberto la adoptaron a ella representa entonces a la niña misma y desvela el carácter mercantil, acaso publicitario, que la infancia adquiere desde la dictadura militar. Al comprar la muñeca y regalarla a 'su' hija, los padres adoptivos pretenderían simbólicamente identificarla con este objeto y apropiarse de ella, borrando la marca de su origen, olvidando que ha sido 'robada'. Pero esta identificación no es completa; los gritos y las miradas de Gaby -en particular la que dirige a la cámara en el plano final del filme- manifiestan una subjetividad insondable y el peso de una historia que desbordan el marco de los juegos a los cuales sus padres quisieran reducirla. El juego del *como si* de los niños (la madre atacada por unos militares), lejos de 'borrar' el pasado, lo repite de una manera que los padres no pueden controlar. El juguete regalado se convierte en un indicio que denuncia la intención de instrumentalización de los adultos respecto a los niños y denota su deseo de disimularles algo que resurge en los juegos mismos; así, el juguete participa en la revelación de la culpa secreta de esos adultos.

El cordero de peluche blanco que la niña recibe de su abuelo en *Cordero de Dios*, película estrenada veintitrés años más tarde que *La historia oficial*, recibe una función semejante a la que ocupaba la muñeca en dicha obra, la cual puede considerarse como un punto de referencia importante en lo que toca tanto la puesta en escena del personaje infantil como las narraciones (fílmicas) alegóricas remitidas al período de la dictadura.

En la película de Cedrón que instaura un paralelo entre el presente situado en 2002 y el pasado proyectado en 1978, el juguete del pasado -un

cordero de lana- alegoriza una tensión entre las nociones abstractas de culpa y de perdón que se plasman en la trama. Más allá del juguete, el motivo del cordero, cargado desde el título de sentido crístico,⁶ circula en el filme bajo varias formas visuales y sonoras. Aparece primero un cordero real: la pequeña Guillermina espía el parto de una oveja en la granja de su abuelo materno Arturo que es veterinario y, por otra parte, simpatizante de los militares en el poder. La imagen del cordero recién nacido entre las manos del abuelo parece provocar el miedo de su nieta que huye corriendo. Tres escenas más tarde, el mismo animal es el tema de una canción infantil antes de reaparecer visualmente pero en cuanto juguete. En efecto, al día siguiente de su cumpleaños -ha festejado sus cinco años, como Gaby en *La historia oficial*-, la niña juega sentada en el suelo con piezas de madera, canturreando: 'Había una vez un lobito bueno / al que maltrataban todos los corderos. / Y había también un príncipe malo. / Todas estas cosas había una vez / cuando yo soñaba un mundo al revés.'⁷ Se presagia de esta manera la inversión del motivo del cordero que opera la película. Su abuelo llega en este momento y le regala precisamente un cordero de peluche blanco. A partir de la canción infantil que lo anunciaba, el juguete immaculado se vuelve sospechoso de una 'maldad' escondida, acaso la del abuelo que sería entonces el 'príncipe malo' del 'mundo al revés'. Desde este momento, en cada una de sus apariciones la niña llevará con ella su peluche. Cuando su madre, Teresa, después de haber sido soltada de un centro de detención y de haberse enterado de la muerte pretendidamente accidental de su marido Paco, viene a recoger a Guillermina a la casa del abuelo, la niña corre hacia ella con su cordero bajo el brazo. Teresa le pregunta de dónde viene este 'corderito tan lindo' y la niña explica que se lo regaló su abuelo, precisando que este no 'vino ni a las velitas ni a la torta'; entendemos que se da cuenta de que Arturo al regalarle un peluche intentó hacer perdonar su ausencia. En el juguete, entonces, se condensan la culpa del abuelo y el perdón solicitado; se encarna asimismo el sentido sacrificial del título 'Cordero de

⁶ Como es sabido, el Cordero bíblico, nombre metafórico de Cristo, es el símbolo de un sacrificio gratuito que muestra el perdón de Dios a la humanidad. Además, en el libro de Isaías se señala el *silencio* del Cordero destinado al matadero —se compara al Siervo de Yavéh con una 'oveja muda ante los trasquiladores' (Is. LIII, 7)—, característica que, en la película de Cedrón, remite a la niña.

⁷ Se trata de un poema infantil compuesto por José Agustín Goytisolo y puesto en música por Paco Ibáñez.

Dios’.

Pero la culpa es mayor de lo que parece, como desvela la siguiente secuencia en la que Teresa, que ha ido al lugar donde según la prensa su marido Paco murió por una bala perdida, descubre el mismo cordero blanco de lana expuesto en el escaparate de una panadería. La duración de los planos, el largo *zoom* en el rostro de Teresa mirando el peluche y la música tensa insisten melodramáticamente en el efecto de revelación del juguete. Bajo su apariencia de inocencia, atestigua el mal, la participación del abuelo en el asesinato de su yerno. Podemos interpretar entonces que el cordero representa a Paco, la víctima sacrificada; y que el abuelo ofrece un cordero para compensar menos su propia ausencia en el cumpleaños que la ausencia definitiva del padre por su culpa.

Tanto los juguetes que reciben Gaby y Guillermina como las canciones que cantan ingenuamente (‘En el país de Nomeacuerdo’ y ‘Había una vez un lobito bueno’) son esenciales para entender el papel fundamentalmente alegórico y reflexivo del personaje infantil en las ficciones cinematográficas postdictatoriales o, al menos, en algunas. La inocencia de estas niñas, su ignorancia de la verdad de su origen o del motivo de la ausencia de su padre señala la amplitud de la responsabilidad y del ‘pecado’ de los adultos. Ellas mismas no entran en un proceso de aprendizaje sino que generan este proceso en una adulta, la cual o bien mira a la niña en el presente (Alicia en *La historia...*) o bien rememora su propia infancia (Guillermina en *Cordero...*). En ambos casos es la niña ignorante la que enseña a los personajes maduros y a los espectadores la idea central del filme: el engaño, el ocultamiento o incluso la inversión de las apariencias. La tranquilidad lúdica de las niñas, sus juegos y sus canciones constituyen una alegoría del engaño que la dictadura impuso al país.

Si bien *Un oso rojo*, a diferencia de *Cordero de Dios*, no tematiza el contexto de la dictadura militar, hace de la relación entre un padre y su hija única, una niña de ocho años llamada Alicia, la alegoría de un vínculo social disfuncional -por los delitos del padre- pero necesario. En efecto, el padre, que en la película de Cedrón es asesinado (‘sacrificado’ por Arturo a cambio de la vida de su hija Teresa) y representado por un ‘cordero’, aquí no está muerto ni desaparecido sino encarcelado por matar a un policía el día en el que su hija cumple un año. Notemos que, una vez más, el cumpleaños de la niña coincide con una ausencia trágica del padre. Cuando, siete años más

tarde, este (Rubén) sale de la cárcel con libertad condicional, su exmujer vive con otro hombre, alcohólico y endeudado, y su hija está repitiendo su año escolar porque le cuesta leer. Parece que la niña necesita a su padre para 'aprender a leer', o sea, para manejar ese código social básico que constituye el lenguaje escrito. Es interesante que el personaje infantil, ausente de la mayoría de las películas más paradigmáticas del Nuevo Cine⁸ y sobre todo de sus primeras, adquiera aquí un papel discreto pero clave en relación con un personaje paterno delincuente; y que el juguete designado por el título simbolice esta relación filial de un modo semejante a lo que hemos constatado en las películas de Puenzo y Cedrón, formando parte de una configuración discursiva.

Uno de los principales elementos que hacen de *Un oso rojo* una alegoría, al lado del hábil uso de los códigos del western, se encuentra en los nombres y apodos de los personajes, justamente vinculados al juguete del título.⁹ El nombre de Alicia dado a una niña evoca a la heroína de Lewis Carroll caracterizada por su poder de atravesar las apariencias.¹⁰ El hecho de que Rubén haya tatuado este nombre en su brazo derecho (el 'buen lado') dentro de un corazón y comprado otro corazón, de tela, con el nombre de su hija bordado, evidencia que Alicia es el 'corazón' y la 'revelación' de su vida verdadera. En su amor por ella reside a la vez el inocente motivo de sus acciones violentas –si quiere recuperar dinero cuando sale de la cárcel y si se sume de vuelta en peleas y asaltos, es ante todo para poder apoyar económicamente la educación de su hija– y su única redención; este amor desvela que el 'oso' brutal e impulsivo es en el fondo un hombre sensible y generoso. Tal revelación se encarna en el oso de peluche con tambor que Rubén da a su hija, que lo simboliza, pues lo apodan justamente 'Oso', y

⁸ Con la notable excepción de *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y de algunas películas de Pablo Trapero a partir de *Familia rodante* (2004).

⁹ Los otros elementos simbólicos que participan en el sistema alegórico del filme (por el cual la relación filial representada se erige en modelo general del lazo familiar y social) son la fotografía de familia (cuya imagen abre y cierra la obra), el cuento de Quiroga ('Las medias de los flamencos') que el padre le regala a su hija, que la madre le lee en voz alta y que pone *en abyme* la historia del Oso, así como la secuencia paralela en la que Rubén mata a un policía en un asalto mientras su hija canta el himno nacional en el patio de su escuela.

¹⁰ Además, según una de sus posibles etimologías, este nombre derivaría del vocablo griego *Aletheia* que significa la verdad como desvelamiento, es decir como revelación.

que es de color rojo, lo cual podría remitir a las acciones sangrientas que lo han llevado a la cárcel. Además, la descripción del juguete con su 'tambor', que el vendedor enuncia al padre en la tienda sin que se muestre el objeto, hace pensar que se trata de un revólver: 'Mirá: tenés este que es un poco más caro, pero es mejor; no es tan grande como ese otro, pero fijate el tambor'. Si en *Cordero de Dios* el abuelo de Guillermina le ofrece un juguete que disimula su culpabilidad, aquí en cambio Rubén, al regalar un peluche que representa su violencia y evoca un arma, se entrega tal como es a su hija. Un indicio señala que ella percibe esta identificación: uno de los dibujos de Alicia que están pegados en la pared de su cama muestra un gran oso rojo llevando de la mano a un personaje de tamaño infantil. Pero el 'entregarse' no impide al padre de *Un oso rojo* mentir doblemente a su hija, a propósito de su pasado y de su futuro: le asegura que no ha matado a un policía y que no volverá a la cárcel 'nunca más'. El oso de peluche entra parcialmente en tensión con estas palabras cuyo sentido referencial engañoso importa menos, sin duda, que su dimensión pragmática de promesa motivada por el amor. Si el juguete implica justamente el afecto de Rubén por Alicia y el deseo de ser un buen padre, al mismo tiempo designa la ausencia del Oso al que pretende sustituir y los motivos criminales de tal ausencia.

En la época del cine clásico, según Tzvi Tal y Julia Tuñón la idealización y la instrumentalización del niño habrían permitido al espectador creer en la inocencia de su propia infancia y de la infancia en general (660). En *La historia oficial* y *Cordero de Dios* esta inocencia, sin ser puesta en tela de juicio como tal, se asocia a la culpa de los adultos que se han aprovechado de ella. Ambos filmes elaboran asimismo otra figura infantil de víctima; ya no el niño de la calle que se ha convertido en un triste icono del cine latinoamericano, sino la niña de la casa, manipulada por su familia como un objeto.

Los filmes de Puenzo y de Cedrón así como el de Caetano erigen los juguetes en emblemas que designan el papel de las niñas. Por una parte, estas aparecen como los objetos de un discurso fílmico alegórico que se sirve de sus personajes para revisar o degradar el sentido del vínculo social y/o del pasado nacional (representan la manipulación de la que ha sido *objeto* el pueblo argentino durante la dictadura militar); el juguete es el signo de esta utilización alegórica que remite acaso a la dependencia

subjetiva de esas niñas respecto a los adultos donadores y al lugar que la sociedad postdictatorial delega a la infancia. Pero por otra parte, Gaby, Guillermina y Alicia exceden el marco discursivo que las identifica con unos juguetes e invierten el valor de dichos objetos, los cuales pasan a representar a los adultos mismos. *Un oso rojo* evidencia el papel de revelación del juguete; si este, en las otras dos obras, debe 'comprar' el silencio (*La historia oficial*) y el perdón (*Cordero de Dios*) de las niñas, aquí aparece como un signo de la identidad verdadera del padre y, por extensión alegórica, del concepto social de paternidad.

Los Playmobils puestos en escena en *Los rubios* y los juguetes olvidados que aparecen en la última toma de *Los muertos* rompen claramente con el modelo discursivo observado. Estos objetos ya no designan a un niño presente sino que aluden a un pasado perdido. Precisamente, propongo analizarlos como restos 'alegóricos' –pero esta vez en el sentido moderno que propuso Benjamin– de una infancia y una historia que tienden a desaparecer de la memoria o que nunca han sido reconocidos por ella. Siguiendo al filósofo alemán que opone la percepción fragmentaria (melancólica) de la alegoría a la ambición totalizadora del símbolo (1985: 178-179), Avelar considera como alegórico '*todo aquello que representa la imposibilidad de representar*'. El objeto de la alegoría sólo se ofrecería al conocimiento, por definición, como objeto perdido, objeto en retirada.' (2000: 247, subrayado en el texto). Veamos cómo en las dos películas mencionadas la imagen de los juguetes figura efectivamente, pero de manera distinta, una pérdida asociada o identificada con la infancia.

En *Los rubios*, a primera vista Carri recurre a la animación con Playmobils para poner en escena los episodios de su pasado de niña de cuatro años relacionados con la desaparición de sus padres, incluido su secuestro, transmitiendo así la percepción infantil que cree haber tenido de dichos episodios, y exponiendo asimismo el inevitable trabajo posterior de su mirada y memoria de adulta. La directora declara haber elegido los Playmobils por ser un juguete familiar, un referente cultural común a su generación nacida en los setenta¹¹ -o sea, menos por constituir un recuerdo

¹¹ Estos muñecos de plástico duro, de un tamaño de 7,5 centímetros de alto, y sus accesorios, tuvieron un éxito mundial desde su creación en 1974 por la empresa alemana Brandstätter.

singular, privado de la niña Carri que por evocar el mundo lúdico de la infancia en general en esta década- y también por su aspecto rígido, 'ascético', que acentúa el carácter artesanal, voluntariamente tosco, de la animación.¹² Esta rigidez, junto con la decisión de Carri de ocultar a los supuestos niños jugadores, evidencian el artificio de ese mundo de juguetes que parece moverse por sí solo y le permite plasmar la idea de un destino regido por otra persona invisible, como sugiere un comentario en el guion: '*El imaginario es tan vasto que a veces soy eso, un muñequito manejado por un destino que no me pertenece.*' (Carri 2007: 60). Si el jugador invisible es la niña que fue Albertina Carri, si su destino está escrito en su infancia en gran parte olvidada, entonces se caracteriza por ser abierto a la imaginación y determinado por un principio impenetrable.

En esta perspectiva, los Playmobils se conciben como los significantes alegóricos del significado azaroso de una historia familiar, oscilante entre la arbitrariedad y la fantasía. Es así como, en dos breves escenas de animación acompañadas por una música de fiesta, los juguetes animados parecen evocar a los padres de jóvenes en su casa de campo (cf. Punte s/p), pero el montaje de la segunda escena permite interpretar que los muñequitos pasan a representar al equipo de rodaje de la directora, a sus amigos. En efecto, entre dos planos de un grupo de Playmobils mirando la puesta del sol se inserta un plano fílmico y nocturno de la carretera tomado desde el coche del equipo técnico de Carri. De esta manera, los muñecos representarían no solo la *imposibilidad de representar* a los padres muertos –de los cuales son la única figuración visual en el filme, sustituyendo las fotografías en este papel–, sino también la *posibilidad de imaginar, a pesar de todo* (por retomar una expresión de Didi-Huberman) una nueva familia. La alegoría, así, no sería en *Los rubios* el signo exclusivo de una melancolía entendida como un duelo irrealizable –duelo tanto de los cadáveres ausentes como de la infancia–, sino más bien el signo ambivalente de una memoria que reconoce la pérdida y *juega* con ella en tensión con el marco referencial y normativo, aquí denunciado como arbitrario, del (seudo)documental. Según

¹² Cf. la entrevista de Carri por Gustavo Noriega, 2009: 67. Recordemos que las únicas partes móviles de los Playmobils son la cabeza, los brazos y las piernas (juntas), y a veces las muñecas; estos movimientos se restringen a una sola dirección. Otro elemento que participa en el efecto artesanal de la animación en *Los rubios* es que se realiza con la técnica básica del *stop motion*, o filmación fotograma a fotograma, que Carri ya había experimentado en su corto *Barbie también puede estar triste* (2001).

Valeria Grinberg Pla, en *Los rubios* 'las distintas representaciones del secuestro de sus padres son inscripciones alegóricas (y no símbolos fijos o unívocos) de los cuerpos violentamente sustraídos, que funcionan como ritos de pasaje, para inscribirlos en la historia y, dejándolos atrás, seguir caminando hacia el futuro [...] (s/p). Ahora bien, el sentido alegórico de las (seis) intervenciones de los Playmobils surge de su relación no solo con el contexto de la historia (colectiva), sino también con las imágenes propiamente fílmicas. Retomemos el ejemplo famoso y polémico de la última secuencia de animación del filme. En ella se ven un coche Playmobil amarillo ('rubio') sin techo perseguido por una nave espacial que baja dos veces hacia el auto para extraer sucesivamente a la mujer y al hombre sentados en él, y, luego, tres pequeños Playmobils de pelo rubio caminando en la misma ruta donde quedan algunas maletas dispersas en el suelo. Estos planos de ciencia ficción se insertan después del testimonio ya mencionado de la antigua vecina de los padres Carri quien los recuerda -y declara haberlos denunciado- como 'rubios'. Como señala Noriega que refuta así la crítica publicada por Kohan en la revista *Punto de vista*, de este modo la secuencia fabulosa 'queda enmarcada por otra mirada del secuestro, más reveladora, más siniestra, más violenta y descarnada, y, si se quiere, menos despolitizada' (Noriega 36). Ambas 'miradas', la del niño y la del testigo, deforman su objeto (la 'desaparición', la muerte invisible) cuyo significado se *alegoriza* a lo largo del filme, es decir, se congela y se fusiona con varios significantes aparentemente vacíos o artificiales.

De este proceso de alegorización, los juguetes son los actores más evidentes, ya que mediante ellos se 'representa' la ausencia de los cuerpos de los padres y de sus recuerdos en la memoria de la hija. Esta representación ha podido ser leída como una 'sustitución' traduciendo una 'memoria metafórica',¹³ una insensibilidad a la dimensión histórica del pasado, la de la sociedad neoliberal contemporánea que reduce el cuerpo a un objeto publicitario, desencarnado (los Playmobils), ocultando su mortalidad (cf. la interpretación de Kohan). Pero en *Los rubios* los juguetes no pretenden sustituir sin resto (metafóricamente) los fantasmas de los

¹³ Me refiero a Avelar que, retomando los conceptos psicoanalíticos de Abraham y Torok, califica como 'metafórica' la memoria del Mercado; esta memoria 'pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos.' (Avelar 2000: 14).

desaparecidos -no evacúan lo real de la muerte- sino que su puesta en escena conserva (alegóricamente) la huella de la ausencia que figuran. Es un espectro (una mano invisible), de alguna manera, el que los 'anima' y que les atribuye la responsabilidad (la significación) de un doble juego: un juego de provocación 'frívola' respecto a las normas (cinematográficas, institucionales, históricas) de representación documental, pero también un 'juego de duelo', un *Trauerspiel*¹⁴ que expone deliberadamente el artificio de su mecanismo dramático elaborado en torno a otro significado vacío (la infancia). Los Playmobils, objetos 'propialemente' infantiles, son así los instrumentos de una intención, de un discurso adulto sobre la índole imaginaria de la memoria individual e histórica y sobre el núcleo de sentido inaprensible de la infancia -los 'ojos crueles' de los niños mencionados por la voz en *off* de la actriz que figura a Carri-Si la alegoría es una imagen cuyo sentido depende de un código sometido al 'trabajo' ruinoso de la memoria, aquí es alegórica la imagen eminentemente fabricada de los Playmobils, que a la vez remite a la mirada infantil como a su código de acceso y la excluye.

En *Los rubios*, los juguetes animados contribuyen a introducir la ficción dentro del documental -o, más bien, a revelar del talante imaginario de toda realización documental-, manifestando una intención discursiva acerca del funcionamiento de la memoria. En el segundo largometraje de Alonso, caracterizado por una indecisión semejante pero en sentido inverso entre los registros ficcional y documental -aquí, es la ficción la que parece convertirse en un documental-, la aparición de los juguetes se limita a un solo plano; pero su duración, su ubicación narrativa al final del filme y el muy lento movimiento de la cámara que termina fija le otorgan un significado a la vez enigmático y estratégico en la economía de la obra, un significado que se apoya en un significante 'alegórico'. Por supuesto, estamos lejos de la antigua alegoría nacional ilustrada por *La historia oficial*; tan lejos que Jens Andermann reconoce en el plano final de *Los muertos* 'la ruptura crítica con el cine de los sesenta y los ochenta, donde el sentido político y colectivo de

¹⁴ Me parece pertinente, de hecho, la interpretación que proponen tanto Punte como Grinberg Pla del uso de los Playmobils como dispositivo de duelo, a la luz de la teoría de Giorgio Agamben acerca de la función de los juguetes en las ceremonias fúnebres (cf. el texto 'El país de los juguetes' en su libro *Infancia e historia*). Esta interpretación concuerda con la de Gonzalo Aguilar según la cual su perspectiva doblemente lúdica y ceremonial permite a Carri salir del duelo del padre a diferencia de lo que ocurre en otras películas dirigidas por hijos de desaparecidos.

la imagen se producía a través de la alegoría. La yuxtaposición circunstancial de elementos encontrados por la cámara [...] es observada en su propia duración, en tanto imagen *literal*.' (299, subrayado en el texto). A mi modo de ver, varios elementos erigen la imagen material, literal de los juguetes en un *signo*, pero un signo que no renuncia a su literalidad sino que es 'desgarrado por una contradicción entre el deseo de figurar lo general y la imposibilidad de salir de lo particular' (Dufays 284). Tal sería, en efecto, el devenir moderno de la alegoría. Para entenderlo mejor, hace falta describir el plano final de *Los muertos*, retomando por ejemplo la formulación precisa de Andermann:

Antes de entrar a la choza para esperar ahí a su hija junto a sus nietos, Argentino [el protagonista] encuentra tirado en la entrada un juguete, un pequeño jugador de fútbol vestido con la camiseta de la selección nacional, al que empieza a manipular distraídamente antes de perder el interés, agarrar su machete y entrar al rancho. La cámara lo pierde de vista en las sombras, girando lentamente del machete (dejado sobre una mesa en la entrada) hacia abajo, encontrando nuevamente el jugadorcito, ahora tirado junto a una pequeña rueda de plástico, tal vez el resto de una bicicleta de juguete. La pantalla termina con esa toma de los dos juguetes sobre la tierra seca, como un lienzo sobre el cual se forman composiciones móviles con la luz y la sombra de los árboles, atravesadas cada tanto por alguna gallina. (299)

Me parece que, sin quitarle su literalidad, *Los muertos* invita a relacionar este plano de más de tres minutos con el significado espectral que se desprende de la toma inicial, más larga aún pero móvil. En este *travelling* aparentemente caótico aparecen, acostados en medio de la jungla, los cadáveres desnudos, ensangrentados y separados de dos chicos y el brazo de un hombre que se aleja con un cuchillo en la mano. Como señala Anderman, el filme no confirma el vínculo causal sugerido por el montaje entre este plano y los siguientes, que muestran a un hombre de mediana edad saliendo de cárcel y emprendiendo un viaje de regreso a la casa de su hija (a quien no encuentra). Sin embargo, la posibilidad de este vínculo guía la mirada interpretativa del espectador que procura reconstituir la historia

fragmentaria del protagonista. Por una pregunta no contestada de un antiguo compañero de cárcel, nos enteramos de que Argentino pudo haber matado a sus hermanos -a su propia familia-, y asociamos eventualmente esta idea a la imagen inicial de los chicos muertos. La asociación entre el significante de la muerte (la imagen de los asesinados) y el significado de la familia (la alusión a los hermanos), que la película tan solo insinúa hasta entonces, encuentra en el plano final de los juguetes una figura 'alegórica', tan arbitraria como necesaria. Lo que la vuelve necesaria es ante todo su misión narrativa de concluir la película -reemplazando el final esperado de una historia de reencuentro familiar-, además de su proximidad visual con el cuchillo que recuerda la mano anónima del asesino en el plano inicial.

Los juguetes que el protagonista Argentino manipula brevemente y luego abandona encierran el tiempo bloqueado (muerto) de la infancia en el que se anudan la imagen de la muerte y la idea de la familia; designan la infancia de los 'muertos' cuyo recuerdo acompaña toda la película (a partir del misterioso fundido en verde con el que termina la primera toma), pero también la de la hija y de los nietos del protagonista que no los ha visto crecer por haber supuestamente 'matado' a su familia (sus hermanos). Dicho de otro modo, estos objetos son los *restos* bruscamente revelados de *otra historia* que no ha sido mostrada sino por alusiones, pero cuya sombra ha planeado sobre la historia visible del hombre que vuelve a casa. La alegoría, aquí, es un significante que no logra integrar una trama narrativa clásica ni remitir a un referente según una relación convencional o esperada, pero sigue requiriendo una 'lectura' que conecte entre ellos (condense en ellos) las imágenes y los sonidos dispersos de la obra; es un significante hermético, sin significado accesible, pero necesariamente relacionado con el sentido de la historia manifiesta, sentido desprovisto de (otro) vehículo expresivo, de representante adecuado. La lectura alegórica requerida será forzosamente incompleta; pero es esta incompletud la que afecta tanto al proceso de significación fílmica como al lazo familiar y social.

En el presente artículo he intentado comprobar que el papel del juguete evidencia el mecanismo alegórico diverso de las películas analizadas y, en particular, el valor que delegan al significado trascendente de la infancia. En los tres primeros filmes comentados, el juguete es un regalo de un adulto a una niña, por el cual se pretende y no se logra fijar el sentido de la infancia; es un objeto que *significa* una manipulación de este sentido y, en *La historia*

oficial y *Cordero de Dios*, un engaño nacional y una culpa histórica. *Los muertos* y *Los rubios* nos presentarían la consecuencia del engaño encarnado en el objeto lúdico: en ambas películas, mediante recursos opuestos –una puesta en escena artificial que excede el realismo documental o un plano aislado que instala un ‘tiempo muerto’–, este objeto designa una infancia ‘muerta’, un significado ahora inaccesible y sin embargo imprescindible para poder entender e interpretar la historia particular y fragmentaria que se nos muestra o evoca. Lo que pide esta interpretación es precisamente la animación o la imagen extraña de los juguetes; estos *representarían la imposibilidad de representar* la infancia (de atribuirle un significado que no fuera la ausencia, la muerte o la desaparición), erigiéndola en clave y síntoma (en alegoría) de una pérdida que afecta o implica la memoria colectiva del pasado nacional y el valor socio-histórico de dicha infancia.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Trad. de l'italien par Yves Hersant. Paris: Payot et Rivages, 2002.
- Aguilar, Gonzalo Moises. *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Arcos, 2006.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Andermann, Jens. 'La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso'. En *Estudios* 15: 30 (julio-diciembre 2007). 279-304.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. de l'allemand par Sibylle Muller. (Préface de Irving Wohlfarth). Paris: Flammarion, 1985.
- Carri, Albertina. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Publicación de la 9a edición del BAFICI, abril de 2007.
- Copertari, Gabriela. *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. Rochester: Tamesis, 2009.

- Cartoccio, Eduardo Alfonso. 'Apuestas poéticas. Convergencias y divergencias en las lecturas críticas del 'Nuevo cine argentino''. En *IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación* [...] n. 9 (2005). URL (4/5/2011): <<http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2005cacatocchio.pdf>>
- Didi-Hubermann, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- Dufays, Sophie. 'Del paraíso al naufragio. Un análisis del primer cine de Eliseo Subiela'. En *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock, coord. Bruxelles, Bern, New York, Oxford: Peter Lang, 2009. 271-293.
- Eco, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: PUF, 2001, coll. 'Quadrige'.
- Gerstenkorn, Jacques. *La Métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- Grinberg Pla, Valeria. '¿Qué cadáver/es como emblema? Trauma y ritos de pasaje en las memorias cinematográficas de una nación en vilo'. En *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria* (Buenos Aires, octubre de 2010). URL (8/3/2011): <http://www.derhuman.jus.gob.ar/conti/2010/10/mesa-37/grinberg_mesa_37.pdf>
- Kohan, Martín. 'La apariencia celebrada' [Sobre *Los rubios*]. En *Punto de vista* n. 78 (Buenos Aires, abril de 2004). 24-30.
- Jameson, Fredric. 'Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism'. En *Social Text* n. 15 (1986). 65-88.
- Leutrat, Jean-Louis. 'L'allégorie et le cinéma'. En *Déclins de l'allégorie ? Textes réunis et présentés par Bernard Vouilloux*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2006. (Cahiers *Modernités* n. 22) 201-211.
- Mélon, Marc-Emmanuel. 'Gribiche ou la leçon de choses. Note pour une théorie de l'allégorie au cinéma'. En *1895. Revue de l'Association française de recherches sur l'histoire du cinéma*, numéro hors-série 'Jacques Feyder'. Jean A. Gili et Michel Marie, dir. (Paris, AFRHC, octobre 1998). 73-98.
- Noriega, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los rubios. Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.

- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2009.
- Punte, María José. 'Juguetes y ritos: trabajo de duelo en *Los Rubios* de Albertina Carri'. Ponencia leída en el *VII Congreso Internacional Orbis Tertius: 'Estados de la cuestión'* (La Plata, mayo de 2009). URL (21/6/2011): <http://www.punte.org/Conferencias_files/Juguetes%20y%20ritos.pdf>
- Quntín. 'De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?'. En *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf, ed. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, Fipresci, 2002.
- Rashkin, Esther. 'Haunted children, cultural catastrophe, and phantom transmissions in the 'Dirty War' and the Holocaust'. En *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. New York: Suny Press, 2008. 91-112.
- Tal, Tzvi. 'Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*'. En *Aisthesis, Revista chilena de investigaciones estéticas* n. 38 (2005). 134-149.
- Tuñón Pablos, Julia, y TZVI Tal. 'La infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto'. En *Historia de la infancia en América Latina*. Pablo Rodríguez Jiménez y María Emma Manarelli, ed. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007. 651-67.
- Vandendorf, Christian. 'Allégorie et interprétation'. En *Poétique* n. 117 (febrero de 1999). 75-94. URL (17/5/2009): <<http://www.lettres.uottawa.ca/vanden/allegorie.html>>