laFuga

Niños y animales

La rabia

Por Mercedes Alonso

Tags | **Cine de ficción | Afecto | Infancia | Estudio cultural | Argentina**

Mercedes Alonso es egresada de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es miembro del proyecto de investigación "Figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo" (FFyL, UBA). Además, es docente, investigadora y autora de trabajos sobre literatura y sobre cine de América Latina.

La mamá de Nati dice que ella grita como un chancho. Es un lugar común, pero además en **La rabia** (Albertina Carri, 2008), hay un chancho que grita cuando lo matan para asarlo. Sin embargo, en otro momento la que grita es una comadreja, en primer plano, con la boca abierta y mostrando los dientes. Las palabras de la madre contradicen la imagen. El grito de Nati se parece a este de la comadreja por el sonido, el gesto y por el tratamiento de la imagen de los rostros que gritan. Para superar la ambigüedad hay que preguntarse qué sentido tiene que Nati y la comadreja griten igual. Las dos están bajo la protección de Ladeado, hijo de un peón y el único otro niño de la película, que cuida de una y de la otra como miembros de una familia extraña que se organiza en torno a él. Pero lo más importante sobre la comadreja es que es una amenaza porque ataca a los animales. Toda la película está marcada por ese peligro, del que se hace responsable a Pichón, el padre de Ladeado, y que éste delega en su hijo al que manda a matar a las comadrejas. Es también la amenaza de la noche en la que se escuchan sus chillidos y el ladrar de los perros, que por otra parte podrían ser responsables de la muerte de las ovejas y que también son mascotas de Ladeado (y que también terminan mal). Nati, en cambio, no debería ser una amenaza para nadie. Otra cosa que funciona en sentido inverso: al principio de la película el padre, Poldo, le cuenta la historia de un hombre que ataca y se come a las mujeres que, como ella, se sacan la ropa en el campo abierto. En ese orden moralizante de la leyenda, Nati es la víctima potencial, no el peligro, aunque sea ella la que actúa 'mal'. Y aunque en el principio de la película su figura se recorte sobre un campo brumoso con una mirada amenazante, como una aparición o un aparecido, en una secuencia en la que el terror –como género– atraviesa el espacio rural.

El campo del principio de *La rabia* continúa el del final de **Los rubios** (Albertina Carri, 2003) y lo invierte, no es el escenario misterioso pero idílico de la infancia sobre el que brillaba el sol sino un espacio enrarecido por la oscuridad y la bruma. El espacio se define en los cuatro primeros planos: la neblina, el amanecer, otro amanecer con pastizales en primer plano y un tercer amanecer en el que aparece Nati. Pascal Bonitzer (2007) llama 'plano-cuadro' a las imágenes como estas, una pausa a-narrativa producida por planos que se asemejan al cuadro por su inmovilidad, un silencio que invita a la lectura. Esos planos iniciales enlazan el terror con la representación cristalizada de la pampa argentina. La referencia no es exclusiva de *La rabia*. Fernández (2014) señala los lazos que pueden establecerse entre el cine argentino de las últimas décadas y la literatura –y podría agregarse la plástica– del siglo XIX en cuanto a la representación del espacio rural. La bruma es como la polvareda que levanta el malón. *La rabia* saltea las representaciones intermedias del campo como lugar idealizado y vuelve a ese espacio enrarecido y peligroso. La quietud del plano general del campo es la misma que registra Véliz en *El cielito* (María Victoria Menis, 2004) por oposición al dinamismo de la ciudad. *La rabia*, sin embargo, invierte el otro rasgo de la oposición y oscurece el campo. Carri hace coincidir lo que en *El cielito* formaba una contradicción: si el campo es el escenario de experiencias negativas –como la violencia y la pobreza– la representación fílmica tiene que acompañarlas. En lo visual, la oscuridad y la bruma; en lo auditivo, los sonidos animales que no se limitan al canto de los

pájaros que corresponde a la idealización rural. En *La rabia* los animales son otros –perros, comadrejas– y hacen otros sonidos que se acompañan de guitarras distorsionadas, la versión terror de la musicalidad fuera de lugar –frente a las convenciones que asocian el campo con ritmos más locales– que Carri ya había ensayado en el final de *Los rubios* con otro signo.

Correlativamente, el cuerpo que se recorta en el cuarto plano, el de Nati, tan quieto como el resto de los planos, entra en el mismo proceso: la infancia en *La rabia* tampoco es una temporalidad idealizada. La lectura a la que invita ese plano-cuadro busca en lo inquietante de la inmovilidad que no permite ver su llegada y la transforma en una aparición que nos mira. La representación de la infancia y la infancia de la representación, el regreso a las primeras representaciones del campo, coinciden en volver extraño y amenazante todo lo que había sido o podría haber sido idealizado. El hilo que sostiene toda la película y que conecta todas estas imágenes –el campo, la infancia– son los animales. Son omnipresentes, lo señalaba Iván Pinto, pero no sólo están ahí, sino que organizan la representación tanto como el espacio rural y su orden económico y social.

1. Comadrejas, amenaza

La estancia depende de los animales, se puede suponer que tiene una producción ganadera, no hay agricultura y tal vez por eso también, como diagnosticaba Domingo F. Sarmiento en el siglo XIX, los lazos son tan débiles y la civilización queda tan lejos. [1] Dentro de ese orden, los animales que no son objeto de consumo son una amenaza. Las comadrejas son el principal. En una de las primeras escenas de la película, Ladeado tiene una atrapada en una bolsa que primero golpea y después sumerge en un zanjón en el que la cámara se demora mientras el animal lanza sus últimas burbujas de aire. En el orden narrativo esa acción tiene el mismo signo que el film advierte que debería tener para nosotros espectadores. "Los animales que aparecen en esta película vivieron y murieron de acuerdo a su hábitat", aclara un cartel que sigue a los primeros títulos mientras el ladrido de los perros, que es el primer sonido del film, es interrumpido por un disparo. Ladeado cumple con su función, obedece órdenes del padre que a la vez responde a Poldo. No hay crueldad en matar a la comadreja porque es parte del orden económico de la estancia. La compasión tampoco funciona a la inversa. Evitar el ataque de las comadrejas no implica proteger a los otros animales, sino preservar sus cuerpos que tienen una función económica. Sin embargo, Ladeado hace algo que interrumpe esa lógica: se queda con una comadreja. No sólo no la mata sino que establece con ella una relación entre (casi) iguales. Casi porque el animal queda confinado en una jaula y dependiente de los cuidados que provee el chico. Pero iguales en tanto integrados en una relación de afecto, aunque no pueda haber reciprocidad. En la primera imagen que los une, Ladeado le habla y le da de comer. El animal-amenaza se vuelve mascota y recibe un nombre, Luisa, algo de lo que ni siquiera goza su dueño/protector, que no tiene un nombre sino un apodo que responde a su renguera.

En ese desplazamiento –el que no tiene nombre y da nombre, el desprotegido que protege– se teje una alianza entre el chico y el animal. Y a partir de esa dupla se teje otra alianza, menos concreta pero más significativa entre Nati y la comadreja. Ladeado es el constructor de esa relación. Primero porque las equipara. Mientras asa una liebre que cazó, Nati corretea alrededor y la comadreja los acompaña desde su jaula. La tríada replica el orden familiar en el que Ladeado ocupa el lugar de proveedor y del cuidado: a Nati le dice que se baje de un tronco para no caerse y que coma. Se dirige a ella del mismo modo que a Luisa en una escena anterior y verbaliza la comparación: "Te vas a quedar flaca como Luisa". Al final de la secuencia, asume un nuevo rol cuando trata de enseñarle a Nati a disparar. Lo que ella retiene es el grito que Ladeado le dice que tiene que usar para avisar que va a accionar el arma y que ella imita. Ese grito se vuelve su marca distintiva: uno que no sólo es idéntico al de la comadreja sino que originalmente tiene la función de alertar de un peligro potencial o de informar un ataque.

El grito es una de las formas de comunicación que tiene Nati porque no puede –o no quiere– hablar. La alianza con el animal es, en parte, producto de esa falta: lo que es naturaleza en el animal es la condición a la que se asocia al infante, el que no tiene voz. Lo señala Gabriel Giorgi (2014) como una de las inflexiones de la proximidad humano-animal que se extiende por diversas narrativas desde la década de 1970, la característica de no-persona es un significado del animal que se proyecta sobre otros, en este caso los niños (por añadidura, uno rengo, otra muda), con los que comparte una doble falta: de control sobre el propio cuerpo, como dice Giorgi, y ésta otra de la voz. Nati toma prestada la voz del animal para suplir la que le falta y, junto con el gesto y el sonido, toma el significado que

también estaba en el grito de Ladeado. La alianza es un devenir animal como el que describe Nicolás Rosa (2006): no es una meta sino un proceso de respuesta a la crueldad recibida.

La otra forma en la que Nati suple su falta de voz son los dibujos que hace y que para su madre son 'monstruos'. Esas imágenes, de una violencia creciente, resultan en animaciones que se intercalan con las otras imágenes. Doble hibridación: la niña-comadreja produce imágenes que resultan en la hibridez de un film que recurre a la animación para ponerle imágenes a la subjetividad infantil, como Carri había ensayado en *Los rubios* animando playmobils para construir recuerdos de infancia donde no había nada. Acá esa falta no es la del recuerdo sino la de la voz para expresar imágenes que están aunque no tengan significado –las escenas de sexo entre su madre y Pichón de las que ella es siempre testigo– y otras que pertenecen a lo imaginario o al futuro –los perros que atacan a un hombre que bien puede ser el mismo de las otras. Eso que Nati dibuja, que es lo mismo que grita, es un desorden familiar signado por la violencia y una salida, también violenta, de ese orden.

2. El chancho, el orden

Promediando el film, asistimos a la segunda muerte animal inscripta en el orden rural, la del chancho. Desde la primera cuchillada que hace saltar la sangre hasta el asado que aprovecha su cuerpo, lo que se organiza en torno al cuerpo del chancho es el orden social y familiar. Eso que está mal y que Nati grita. El chancho organiza una serie de acciones que recaen sobre su cuerpo y que están marcadas por el género. El proceso se resuelve en unas pocas escenas que explicitan la división sexual del trabajo. Un hombre clava el cuchillo que hace saltar la sangre en primer plano, Alejandra pela el cuero con Mercedes, un hombre le corta las patas al chancho, Poldo y Ladeado lo cuelgan para extraer las vísceras y finalmente Alejandra lava el cuerpo del chancho con Nati. La serie se cierra con el asado en el que Poldo preside la mesa cuchillo en mano, enmarcado por los invitados. Esa imagen, que es la versión institucionalizada del orden que conformaban antes Nati, Ladeado, Luisa y la liebre asada, define su lugar de *pater familas* rural, el que puede decidir quién participa y quién no de la reunión y golpear a Alejandra frente al silencio de todos.

Es significativo que el cuerpo del chancho guíe este proceso. Es la única muerte que forma parte del deber ser de la estancia –la de la comadreja es la corrección de un desvío– aunque no entre en el orden económico sino más bien ritual, el de la fiesta y el derroche: el chancho se ofrece a los otros en esa escena que hace visible el lugar de Poldo en el orden, no sólo familiar, sino de un colectivo más amplio. Más allá de la oposición entre "vidas a proteger" y "vidas a abandonar" (Giorgi 2014), el chancho es objeto de consumo y fuente de sustento de esos otros que sí son "vidas a proteger". No es la vida prescindible de las comadrejas o los perros. Al contrario, el chancho es útil como el ganado en cuyo nombre se mata a los otros animales. Como los animales del matadero que la literatura argentina usó para condensar el tema del poder soberano y la violencia (Giorgi, 2014). La estancia de La Rabia y la muerte del chancho son la versión privada de esa metáfora de la nación. Así como la muerte del chancho es individual porque está fuera del régimen de trabajo y así como cumple con una ceremonia privada, el poder y la violencia que se organizan en torno a ese cuerpo pertenecen al mismo orden. No hay nación ni instituciones en el campo; Poldo es el poder soberano y el que ejerce la violencia, o decide que se ejerza, sobre las dos formas de vida. Se puede suponer que de él viene el imperativo de eliminar a las comadrejas, como después se hace visible que es él el que decide y supervisa que Ladeado mate a su perro. Es también el que golpea a Alejandra porque ese es el orden establecido a su alrededor. De él viene el mandato, como el castigo moralizante que al principio delegaba en el aparecido.

Si el ser no-persona pasaba del animal a todos los otros, el derecho legítimo sobre la vida del chancho se extiende de la misma manera. El modo en que Poldo actúa durante el asado sobre la vida de los demás define un estado de cosas, pero también comienza a organizar el modo en que va a modificarse, es el detonante del desenlace. La expulsión de Pichón, una otredad marcada por la jerarquía, es la declaración abierta de hostilidades siempre presentes. Casi inmediatamente, el golpe que le da a Alejandra, que es la otra de género, vuelve física una violencia que ya estaba en la relación familiar. Los dos gestos definen el lugar de Poldo: Pichón se va, Alejandra queda fuera de campo por la fuerza del golpe. Sólo él ocupa el plano. El nuevo orden, en cambio, se empieza a configurar fuera de estas imágenes.

3. Los perros, la venganza

Nati es la única que, aunque sujeta al mismo orden, no recibe violencia física directa. Es otra la violencia que la tiene por objeto, la que convierte el cuerpo de niña en cuerpo de mujer. De un lado, la amenaza del padre, el aparecido que se come a las mujeres. Del otro, la mirada de Pichón detenida sobre su cuerpo mientras tiene sexo con su madre. La violencia del abuso se desplaza a la equiparación de los dos cuerpos que se ligan en el plano y contra plano que sigue la mirada de Pichón: Nati se saca la ropa; Pichón cubre el rostro de la madre, Ladeado cubre el de Nati. El primero oculta el daño que ejerce y el segundo resguarda, pero replican el mismo gesto sobre los cuerpos de las mujeres. En esta escena se vuelve física la alianza de Nati con su mamá. Antes, inmediatamente después de la secuencia que sigue el cuerpo del chancho, la alianza se dibujaba como una inversión del vínculo de protección. Después de recibir los golpes de Poldo, Alejandra llora y Nati la abraza. El gesto requiere que Nati se suba a una silla para alcanzar a la madre. La cámara registra el proceso desde la altura de la silla hasta el momento en que los dos rostros quedan a la par. La madre sostiene uno de los dibujos de Nati. Esos monstruos que no hay que dibujar, según decía ella misma, ahora son posibles aliados imaginarios contra la autoridad del padre: "Ojalá lo agarre uno de esos monstruos que dibujás vos".

Así se cierra el mapa de alianzas: Alejandra, Nati, los monstruos. Pero, ¿qué son esos monstruos que dibuja Nati más allá del modo en que los define Alejandra? En principio existen dos series de dibujos, las hojas sueltas en las que Nati dibuja a la vista de la cámara y las animaciones en las que los dibujos se apoderan del plano y se independizan de su autora. La continuidad entre unos y otros la establece la primera escena de dibujo en la que el padre cuenta, Nati dibuja y el film se vuelve animación. Estos primeros dibujos ilustran la leyenda del aparecido, la voz del padre. La segunda animación cubre la imagen de la madre con Pichón que Nati ve a través de la ventana. Mientras continúan los gemidos, la imagen se convierte en un fondo verde que podría ser el campo sobre el que se forman trazos que no terminan de componer ninguna figura pero sí un movimiento acompañado del crujir de ramas, como un animal al acecho o el aparecido que busca a la mujer desnuda que es Alejandra. La tercera animación consolida la alianza con la madre. Inmediatamente después de que ella desee que los monstruos de los dibujos agarren a Poldo, aparece una animación donde dos seres se persiguen por el campo. La secuencia termina con el crecimiento de ramas rojas que van cubriendo el plano en el que aparece Poldo, momentáneamente atrapado entre ellas. La cuarta insiste en ese color rojo pero asociado a la representación de perros atacando. La quinta y última, sigue a la imagen de Nati mirando la noche desde el refugio armado por Ladeado después de rescatarla de la mirada de Pichón. Algunos indicios de cuerpos humanos se dibujan en blanco y negro. Primero unos pies, luego un cuerpo de hombre desnudo, el retorno de los perros que antes parecían ser sólo una amenaza para los animales y la concreción desviada del deseo de la madre: uno de los perros le arranca el pene al hombre del dibujo, que es Pichón y no Poldo. El rojo que ahora es claramente sangre invade la imagen y es lo único que permanece. La otra serie de dibujos es más importante por sus efectos que por su materialidad. La escena de sexo entre Pichón y Alejandra a la que se le superponía una animación es objeto de otra representación que no se muestran más que en la censura de Pichón que ve y tira los papeles en los que dibuja Nati –por comprometedores, podemos suponer. Más adelante, los dibujos que ella deja sobre la mesa, y que le siguen a la otra escena entre Pichón y Alejandra, son los que dirigen la violencia de Poldo contra Pichón.

El peligro de Nati no es sólo que suelte sus monstruos sino que vea, que revele la precariedad del orden familiar, las dos tareas que se reparten entre las dos series de dibujos. Los que hace en cámara hablan por la que no tiene voz; las animaciones actúan por la que no tiene dominio de su cuerpo ni decisión sobre el ejercicio de la violencia, sobre la vida y la muerte de los otros. Hay un cambio importante desde la primera ilustración de la voz del padre hasta la figuración de un ejército de perros que vengan a su madre. El padre controla al hombre monstruo y Nati al animal monstruo. Entre los dos, la ambigua animación del acecho que permite el tránsito de un ser al otro, de un estado de la infancia a otro.

Los planos que componen el comienzo del film terminan junto con la salida del sol. Con luz plena, vemos que la ropa de Nati es roja como también lo es más adelante. Una niña vestida de rojo en medio de una naturaleza hostil que es el campo, pero que en otro contexto hubiera sido el bosque; Nati como una nueva caperucita. Ella no se vuelve víctima del aparecido que se come a las mujeres ni del mal hombre real, Pichón, que es en potencia el abusador metaforizado por el lobo. *La rabia* se ubica así entre las relecturas de los cuentos tradicionales atentas a los roles de género, a sus reapropiaciones por el cine [2] y a sus reversiones en clave de horror. La lectura a la que invitan esos primeros planos

anuncia el desenlace, el remplazo de la niña devorada por el lobo por la niña que hace alianza con sus congéneres, los perros, para ejercer su propia violencia.

4. Infancia, animalidad

La rabia no es una narrativa de aprendizaje, Nati dibuja 'monstruos' al principio y al final de la película, cuando resiste el mandato de su madre que le sugiere u ordena "haceme un sol". Andrea Jeftanovic (2008) habla, aunque para la literatura, de un modo de narrar la infancia que consiste en el desarrollo de una conciencia de la niñez. Lo que Nati hace a lo largo de la película no es incorporarse al mundo adulto, el final convencional del relato de aprendizaje, sino tomar partido a partir de esa toma de conciencia. Desde la alianza con la comadreja al devenir animal que las equipara y la nueva alianza con el otro enemigo rural, los perros que cumplen de manera desviada con el deseo de su madre (agarran a Pichón y no a Poldo), el vínculo entre Nati y los animales es de solidaridad. En parte a través de Ladeado, el otro niño que tiende el puente hacia ellos, forman una comunidad de marginados: niños (de nuevo, uno rengo, otra muda), animales (peligrosos, ajenos al orden económico), los que son diferentes al orden adulto al que están, sin embargo, sujetos y que hace alianza con los cuerpos animales económicamente redituables (las ovejas, el chancho).

La animalidad no es exclusiva de la infancia. Sí, tal vez, de lo que está por fuera del orden establecido. Hay animalidad en las formas sexuales (adúlteras) que eligen Alejandra y Pichón. No la hay en la inexistente relación sexual entre Poldo y Alejandra ni en la sugerida y carente de imágenes entre Poldo y Mercedes, el adulterio permitido del hombre soberano. No la hay tampoco en la violencia física contra los humanos que nunca se representa, por oposición a las muertes animales sobre las que insiste la cámara, y que viene siempre de los hombres: los golpes de Poldo a Alejandra, los de Pichón a Ladeado; el disparo de Pichón a Poldo, el de Ladeado a Pichón. De los primeros aparece sólo el gesto, el movimiento de la mano de Poldo, la alpargata de Pichón en el aire; de los segundos, sólo el sonido. La animalidad en el film de Carri es una cuestión de género. Ladeado hace alianzas con la comadreja y los perros, pero sostiene la jerarquía, tiene mascotas, no se identifica, no deviene, aunque sirva para establecer el puente con Nati, reunirla con los animales, enseñarle sus gritos. Si hay una animalidad en las mujeres de *La rabia*, su sentido está repartido. Alejandra es animal cuando Pichón la encincha, y también lo expresa en un grito. Nati, niña animal, doble o triple otredad, es animal para soltarse. Se asocia al que no tiene voz ni dominio sobre su cuerpo para tomarlos para sí. El sentido lo distribuyen, una vez más, los animales. Alejandra es animal sujeto y aprovechable como el chancho y las ovejas. Nati es amenaza, perro y comadreja. El grito que acompaña el título final no es el del chancho-víctima sino el de la comadreja-amenaza, el de Nati, que es aparición en el campo al principio y grito de ataque al final, ella misma terror rural.

Bibliografía

Bonitzer, P. (2007). El plano-cuadro. En *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Fernández, G. O.(2014). Revelaciones de la llanura pampeana en el cine argentino actual. *Imagofagia*, (10). rescatado de http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=446%3Arevelaciones-de-la-llanura-pam

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Jeftanovic, A. (2008). Una mirada cultural y literaria a esa 'perspectiva menor': infancia, significados y artificios. En A. Vergara del Solar & P. Barros Mc Intosh (Eds.). *Niñ@s y jóvenes en el Chile de hoy: su lugar en los nuevos contextos familiares*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Pinto, I. La Rabia. Amenazas. *laFuga*. Rescatado de http://www.lafuga.cl/la-rabia/102

Rosa, N. (2006). Una semiología del mundo natural. En *Relatos críticos. Cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Véliz, M. (2010). Cartografías urbanas. Buenos Aires y el cine argentino contemporáneo. *Espacios*, (44), 58-64.

Notas

1

De acuerdo con Sarmiento, la sociabilidad creada por la producción ganadera en grandes extensiones era la causa de los vicios políticos que veía en el gobierno Rosas. Por oposición, entendía que la ganadería podría crear los lazos sociales necesarios para la organización republicana. Acerca de estas ideas véase Botana. N. R.(1984). *La tradición republicana. Alberdi, Sarmiento y las ideas políticas de su tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.

2

Por ejemplo, los últimos filmes de Catherine Breillat, **Barbe bleue** (2009) y **La belle endormie** (2010), participarían de las dos categorías. Hollywood, en cambio, está embarcado en una producción incesante de adaptaciones que no tienen mucho de nuevas.

Como citar: Alonso, M. (2015). Niños y animales, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/ninos-y-animales/740