

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



Entre mujeres: literatura y cine a principios del siglo XXI

Adriana A. Bocchino

CELEHIS-UNMDP

Entre 2014 y 2015 realicé una investigación en la que me preguntaba por la existencia de una nueva “estructura de sentimiento” (Williams: 1961, 1977) a partir del siglo XXI bajo una cita/consigna de Walter Benjamin –“Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, [...] como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje.” (1990: 15)–, para llegar a una nueva cita/consigna de sus *Tesis de la filosofía de la historia* (1989: 181), la VII, reescrita en más de una vez a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, siempre actualizable.¹ En este sentido, observé la constancia de ciertos fenómenos entrevistos en un trabajo previo sobre trayectorias de autor a finales del siglo XX y las nuevas figuraciones de autor que atendían a una particular conformación del “paisaje transcultural” definido por el cruce de fronteras (Lopes 2012). Allí, creo, se diseña esa nueva “estructura de sentimiento”, rastreada en experiencias artísticas que revisitan viejas experiencias. La pregunta por lo nuevo me retrotrajo una y otra vez a las figuraciones de autor diseñadas durante la segunda mitad del siglo XX en literatura argentina y, en especial, a las producciones de autores

¹ “Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. [...] Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. [...] tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar[se] sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. [...] no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión” ([1940] 1989: 181-182).

atravesados por la historia política y social de los '60 y '70. Llegué así a las nociones de “excentricidad”, “errancia”, “fuera de campo” y a la figura de autor como “exiliada”, “de frontera”, “marginal” o “periférica”. Autores que habrían construido sus figuras desde estas perspectivas convirtiendo la excentricidad en valor consagratorio para representar así una trayectoria desde este lugar. La diferencia que empecé a observar en el siglo XXI se sobrepuso a la cuestión de la definición identitaria exigida en las producciones en situación de exilio, viaje, migración y/o transterramiento. Aquí, por el contrario, las situaciones personales se reconvierten en condición de identidad de las producciones antes que de los autores, constituyéndose como tales en tanto lugar de figuración autoral y, entonces, en estilo y manera de ser escritor. Esa nueva figuración de autor se caracteriza por lo que denominé “un cruce de fronteras” (geográficas, políticas, estéticas, genéricas y también disciplinarias y artísticas). El recorte en esta oportunidad atiende a cuatro escritoras y/o realizadoras cinematográficas que prefiero llamar productoras artísticas y que ocurren legítimos emergentes de estas trayectorias y tendencias artísticas: Laura Alcoba con *La casa de los conejos* (2007), Tabita Lugones y su *Retrato de familia* (2009), Paula Markovich con su película *El Premio* (2011) y Albertina Carri con la suya, *Cuatreros* (2016). En los cuatro casos se trata de mujeres, hijas de militantes políticos muertos y/o desaparecidos y/o exiliados o insiliados, que viven y producen marcadas por “el cruce de fronteras”.

Alcoba, nacida en La Plata, reside hace treinta años en Francia. Escribe en francés y es reclamada como escritora argentina cuando publica *Manèges, petite histoire argentine*, traducida por Leopoldo Brizuela como *La casa de los conejos* (2008 [2007]). ¿Se trata de una novela? Recupera desde el punto de vista de la niña que fue la vida en una casa clandestina durante los primeros años de la dictadura, hasta salir del país con su madre poco antes de que la casa sea “reventada” por la represión. Esta historia se

continua y se expande en el tiempo hacia atrás y hacia adelante en otros textos de Alcoba que se publican después –*Los pasajeros del Anna C* (2012), *El azul de las abejas* (2014) y la reciente *La Danse de l'araignée* (2017) sin traducción todavía. Escritos en francés, siempre remiten a la historia argentina de los '60/'70. En las entrevistas Alcoba suele hablar de las relaciones entre su vida y la ficción y cómo la literatura le permitió hablar de ciertos hechos y personas que de otra manera no podrían ser dichas ni, entonces, leídas.² Para ella, el “entre-lugar”, en la geografía y la lengua, en la vida personal, es el espacio habitable y presente: exilio, ausencias, muerte, la cárcel del padre, sus cartas, el español y el francés, una manera de hacerse un cierto arraigo en esa peculiar manera de una escritura preocupada por la autocensura y el deslizamiento perpetuo. Memoria y olvido se juegan en un duelo continuo.³ El vaivén entre dos mundos es la marca antes incluso de su nacimiento y la forma no puede ser otra que la del tránsito. De hecho, como editora de Seuil ahora está enfocada hacia la selección de textos en español, portugués y catalán para ser traducidos al francés. Vive a diario, todavía, entre fronteras.⁴

² Dice en una entrevista: “asumo el hecho de construir: con estos elementos, que son recuerdos, algunos los elijo y otros no. [...] tengo piezas que son retazos, flashes, y son auténticos. [...] elijo algunos para armar algo que pasa a ser una ficción, piezas que me parecieron significativas, que hablaban entre ellas, que armaban una historia. [...] De hecho, encontrar una voz que funcione, una narradora que funcione como personaje es una manera de abrir, de ofrecer el texto a más gente, de otro modo. [...] Cuando se arma algo como una ficción, el lector puede conectarse y apropiarse, hacerlo suyo. No es el caso del testimonio, que se encierra en el “yo” del que cuenta.” (Wajszczuk 2014).

³ En la carta a Diana Teruggi con la que se abre *La casa de los conejos* se lee: “De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo. [...] se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines de 2003. [...] a partir de entonces, narrar se me volvió imperioso. Aquí estoy. Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. [...] Si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto para recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.” (2011: 12)

⁴ Dice en la entrevista antes citada: “creo que el francés me ayudó a encontrar un lugar para volver a la Argentina. *La casa de los conejos* era una experiencia que estaba grabada en mí en

Después de cuarenta años Tabita Peralta, apellido al que recién en 2009 suma el Lugones de su madre (“traductora, editora, asesinada por los militares en 1978”), bisnieta del poeta nacional “nacionalista”, nieta del inventor de la picana y hermana de un suicida de veinte años, consigue corregir y publicar, recién entonces, su *Retrato de familia*. ¿Otra novela? Aquí se narra la particular historia de la familia Lugones que desemboca en su propia partida a Europa. En rigor el texto dice ser “una obra de teatro”: se abre con la presentación de personajes que pasarán a enredarse en extraños soliloquios que arman un falso diálogo hasta el final. Por eso también dice “es una novela” (9): pone en conocimiento del lector la historia de amoríos, suicidios, muerte, tortura, violaciones, incesto, drogas, militancia y exilios atravesados siempre por la literatura y el arte, desde el primer Lugones hasta llegar a Tabita, la autora. El procedimiento es el de la exposición de la intimidad a través de lo que dicen y se dicen los personajes. Podría tratarse de una autobiografía a la que se llega con sesenta años, cinco hijos, nietos y el mismo hombre durante cuarenta años, sin que se hable de esto sino a través del intento por comprender la historia familiar: los suicidios y la violencia que marcó a la estirpe desde el primer Lugones junto a una historia nacional que se mira, de soslayo y con recelo como un suicidio colectivo. El libro es una forma de existir tendiéndole trampas al peso asfixiante de los personajes, su familia coaligada en la memoria y en la patria, en el intento por expulsar de una buena vez la memoria.⁵ De todos ellos, la madre, Pirí (1925-1978), resulta el centro de esa memoria. Mientras se

castellano y que fui a buscar desde el francés y con el francés. Es difícil salir de un pacto de silencio. Tal vez se pueda salir por otro idioma. Es una puerta, una vía de escape. Ahora ese ir y venir es algo que me acompaña.” Véase mi *Manège* o *La casa de los conejos...* (2014: 61-81).

⁵ “Me niego a la patria, a un terreno, a cualquier tierra o raíz que me obligue a pertenecer a algo, ni banderas ni lenguas maternas y ni siquiera sentido del humor nacional. Me da igual cuál sea el sol sobre la cabeza o el mar o el río que moje esas costas; me da igual que la explicación de los sueños se produzca en francés, en argentino o en catalán. [...] Lo único que me importa entonces es la emoción.” (2009: 15).

escribe, se trata de poner orden, contar lo que nunca se contó, en francés –*La mort dans le miroir* para una investigación de García y Fernández Vidal en 1995–, en castellano, tomar distancia y a la vez hablar consigo. La autora se hace llamar “la mujer” y habla de forma desordenada en el centro del ahogo.⁶ Como si fuera otro libro, que es el mismo, la mujer es hablada por los que la precedieron, voces dispersas que desafían el orden cronológico, en el instante terrible de las decisiones últimas. Trata hacer memoria con los recuerdos.⁷

Paula Markovitch nace en 1968 en Buenos Aires y es llevada por sus padres en 1976 a San Clemente del Tuyú hasta sus doce años. En 1980 la familia vuelve a mudarse, a Córdoba, ella empieza a escribir (poesía, cuento y teatro) y estudia cine y literatura. En 1990, emigra a México y se afianza como guionista de cine y televisión. Con su colaboración se escriben los guiones de *Sin Remitente* (1995), *Elisa antes del fin del mundo* (1997), *Temporada de patos* (2004), *Dos abrazos* (2007) y *Lake Tahoe* (2008), entre otras películas con reconocimiento internacional. Como realizadora hace su primer cortometraje en 1999, *Periférico*, y un segundo en el 2009, *Música de ambulancia*, para llegar con guión propio a su primer largo *El Premio* en 2011. Se trata

⁶ “Es duro de decir, mi olvido, mi pasado, mi desconocimiento. Tengo que encontrar algo entre los escombros de esas vidas perdidas en la distancia. Y hasta en el mismo concepto de distancia” (14). Agrega “miro a través, de todas maneras. Para intentar comprender las razones que nos llevaron a todos nosotros, esta familia y no otra, a llevar a cabo, a lo largo de tantas generaciones, un brillante suicidio colectivo” (15).

⁷ Así desfilan el poeta infiel bisabuelo Leopoldo en la posada El Tropezón; el abuelo “Polo”, corrupto, pederasta, violador y sádico; Alejandro, el hermano ahorcado por el abandono y las drogas; el padre, Carlos Peralta, “traductor, escritor, exiliado porque lo sentía”; Margarita del Ponte, la fría bisabuela que obliga a su amante Marcos Victoria a casarse con su hija en segundas nupcias; Carmen Aguirre, la atenazada madre de Pirí; Pirí, violada a los 12 años por aquel hombre, el de su madre y el de su abuela, hasta casarse con otro en secreto. Es sobre Pirí que la escritura se hunde como un puñal hasta descarnar la incandescencia de esa vida: “Tengo que decir que cuando la mataron, mi madre ya estaba muerta”. Sin volver desde 1970, Tabita necesita volver sobre ellos para olvidar definitivamente. O no tanto. En 2014 publicará *Cuervos de la memoria. Los Lugones, luz y tinieblas* donde volverá a contar la historia y en 2015 protagonizará la serie *Juntapapeles* (cuatro capítulos emitidos por televisión) siguiendo sus recuerdos.

de una historia semiautobiográfica: una niña de siete años, hija de perseguidos políticos que vive junto a su madre el “insilio” durante la dictadura del '76. A pesar de haber obtenido una cantidad importante de premios, en Argentina resulta casi una desconocida. La protagonista de *El Premio*, refugiada con su madre en un desolado pueblo junto al mar, aprende que no debe decir quién es, nunca, y que no debe revelar su verdadera identidad, ni siquiera en la escuela. Se acostumbra a fingir recitando lo que su madre le ha dicho que tiene que decir.⁸ En el colegio el Ejército organiza un concurso de composiciones, ella cree que puede soltarse y escribe lo que siente. Una madre desesperada y una maestra que comprende la obligan a escribir otra composición según lo requerido. Paradojalmente, recibe un premio de manos de quienes podrían ser los asesinos de su padre. No obstante, a Cecilia, ese es su nombre, le gusta recibir este premio. Markovitch basó este primer largometraje en un registro íntimo y áspero, filmado íntegramente en San Clemente del Tuyú junto al viento y los médanos siempre en movimiento y el imponente mar gris y gélido del invierno, telón de fondo para contar la violencia de la dictadura de una manera sutil y a la vez siniestra. Lo que interesa señalar aquí es nuevamente el desarraigo, la memoria como un castigo, el juego del olvido, las pérdidas y ausencias y en las formas, la sucesión de imágenes y escenas que no se explican, que no pueden explicarse.⁹ Otra vez la infancia puesta a discutir con los padres, otra vez la pulsión de escritura como apuesta a la reconstrucción del archivo. Markovitch se define como escritora antes que realizadora

⁸ “Mi papá vende cortinas y mi mamá es ama de casa”. La sinopsis para el Catálogo del Festival de Bourdeaux alude a un “secreto muy grande” que debe ser guardado, pero del que la niña poco sabe al tiempo que entiende que su vida y la de su familia dependen de ello (¿Markovitch? 2011. Dossier de acompañamiento a *El Premio*).

⁹ La directora resume la película como “la historia de una niña que no sabe cómo ser en un mundo contradictorio y cruel como el que representaba la dictadura argentina y como suelen ser tantos mundos contradictorios y crueles”, para agregar “Hay una sabiduría en los niños que consiste en no entender el mundo adulto y está bien que no lo entiendan, porque no hay nada que entender” refiriéndose a su experiencia personal (Maristain 2013).

cinematográfica y no consiente la división de los géneros o las disciplinas artísticas.¹⁰ En 2013 inicia un nuevo proyecto cinematográfico, *Cuadros en la oscuridad*, en el que recupera momentos de la vida de sus padres, ambos pintores. Según dice es muy importante que el narrador sea una especie de testigo “no solamente de la historia de los artistas, sino de sus obras, saber lo que pasa con las obras una vez que están terminadas.” Porque, como declara, “Es la vida de las obras lo que me preocupa.” (Castañeda 2013).¹¹

Albertina Carri, escritora y artista visual, también nació en Buenos Aires, en 1973. Dirigió *No quiero volver a casa* (2000), *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005), *Urgente* (2007) y *La rabia* (2008). En 2001 se vieron cuatro trabajos menos ambiciosos pero fundamentales para entender la pasión por el experimento técnico, los nuevos formatos, los nuevos géneros: *Historias de Argentina en vivo*, *Aurora*, *Excursiones* y *Barbie también puede estar triste*. En 2003 y 2004 otros dos cortos, *Fama* y *De vuelta*. En 2010, con Marta Dillon escriben y realizan *La bella tarea* y *Restos*, un cortometraje por encargo en el que experimento y riesgo se articulan: Carri “enfoca” un archivo fílmico obturado, para responder –lo llama un *ensayo* irreductible a la ficción y/o al documental– a “la llamada *espectral* de la punzante presencia de su ausencia.” (Rivera, 2014). Un adelanto de la película por venir que será *Cuatreros*. En 2011 realiza un video instalación, *Partes de lengua* (Museo del Libro y de la Lengua); en 2012, otra vez

¹⁰ “Soy escritora, no específicamente guionista. Escribo narrativa, teatro, poesía, radio y cine. Mis obras más conocidas son las que dieron base a películas, pero tengo muchas otras obras en otros géneros. [...] Son simplemente diferentes actividades igual de hermosas, escribir y filmar” (Schulz 2011).

¹¹ El tráiler se anuncia como “un collage cinematográfico sobre el insilio argentino”: En la presentación, 15° Festival Internacional de Cine de Morelia, la directora dice: “En la manera de narrar quise hacer un ola de momentos, de instantes, no tanto de una secuencia de causa y efecto, por eso trabajamos con un color, una temperatura y un sonido distinto como propuesta formal narrativa [...] Con los sonidos trabajamos distintas texturas, fue una búsqueda que se realizó con toda la delicadeza para generar la belleza del ruido, que la película fuera un poco aturdidora, algo real” (2017).

con Dillon, *Visibles* (cortos de animación) y la miniserie *23 pares*. En 2015 montó *Operación fracaso y el sonido recobrado* (Parque de la Memoria de Buenos Aires). *Cuatreros* se proyectó en el 31º Festival de Cine de Mar del Plata (18 al 27 de noviembre de 2016) y participó de la Competencia Latinoamericana. Sin duda se trata de la más “teórica” de las cuatro artistas llegando a convertir “la cuestión” en objeto de su filmación.¹² Carri y su equipo recuperan “kilómetros de *found footage*” para componer “un film de intervención política”. De una entrevista para la televisión argentina (*En foco*, 2014), retomo algunas frases que dicen, respecto de *Los rubios*, “la película con muchas capas” de 2003,¹³ la necesidad de reconstruir su “propia experiencia como hija de desaparecidos” y cómo “se convive con esa ausencia”. Se trata de reconstruir “los diferentes estadios” por los que ha pasado y frente al “deseo”, esto es, lo que quería hacer con su película.¹⁴ La hipótesis es hacer la ficción de la memoria

¹² *Cuatreros* se inicia con la voz de Carri: “Voy tras los pasos de Isidro Velázquez, el último gauchillo alzado de la Argentina. Y como la búsqueda del tiempo perdido siempre es errática, ¿voy realmente tras los pasos de ese fugitivo de la justicia burguesa? ¿O es que voy tras mis pasos, tras mi herencia? Viajo a Chaco, a Cuba. Busco una película desaparecida. Busco en archivos fílmicos cuerpos en movimiento que me devuelvan algo de lo que se fue muy temprano. ¿Qué busco? Busco películas, también una familia. Una de vivos, una de muertos. Busco una revolución, sus cuerpos, algo de justicia. Busco a mi padre y a mi madre desaparecidos, sus restos, sus nombres, lo que dejaron en mí. Hago un western con mi propia vida. Busco una voz, la mía, a través del ruido y la furia que dejaron esas vidas arrancadas por aquella justicia burguesa.” Remito a su vez a la presentación que se hizo en el Catálogo: “Si fuera solo un film experimental se podría llamar ‘Contrapunto’ porque ese es su dispositivo principal: un diálogo intenso entre un relato en *off* y un muy abundante material de archivo.” Para precisar: el “relato no es una abstracción impresionista sino una ilación de acontecimientos concretos, reales, personales y políticos. [...] material de archivo [que] se despliega en una, dos, tres, muchas pantallas, comentando todo lo que se dice en una especie de multiplicación infinita de sentidos posibles.” (2016).

¹³ *Cuatreros* recupera mucho de *Los rubios* (2003) -me animo a decir que la continua-, en la línea de la saga familiar. *Los Rubios*, *La rabia*, *Restos* y ahora *Cuatreros* están cruzadas, en mayor o menor medida por lo autobiográfico.

¹⁴ “lo que yo quería construir con la película [...] era[n] las múltiples maneras de recordar y las múltiples maneras entonces de representar esos recuerdos”. La protagonista de *Los rubios*, Carri representada por una actriz, escribe en una especie de diario “nunca pensar en algo, en algo que no sea una película, lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga por acercarme a la verdad voy a estar alejándome”. Explica que es una película sobre la disociación que generó el trauma de la

y dejar al descubierto lo que la memoria agrega. La estética de Carri, antes de *Cuaterros* incluso, en lo que llamo la saga familiar, es pensada como archivo o, para el caso, de “metraje encontrado”.¹⁵ En *Cuaterros* está la historia de Isidro Velázquez perseguido y asesinado en 1967 en la zona de Pampa Bandera (Chaco) pero también el ensayo que Roberto Carri escribió sobre él, planteándose la hipótesis del bandolerismo/cuaterismo como gesto prerrevolucionario.¹⁶ Hay un archivo que Carri hija pone en circulación creando un lugar habitado por su voz y es su voz la que va puntuando la intensidad del archivo que se despliega ante la vista. El sentido está en las inflexiones de la voz.¹⁷

La estética de Carri, similar a la de las demás artistas citadas, empalma con aquello que Didi-Huberman dice cuando explica que un archivo se constituye ahí donde una serie de objetos –sobre todo imágenes– es retirada de su contexto original para ser esparcida, reordenada y vuelta a exponer para convertirse en testimonio. La argumentación sirve para poner en valor el “metraje encontrado” pero además lo que llamo la estética del archivo. Así como Didi-Huberman dice que lo propio de un archivo

dictadura argentina y mientras lo dice se ven fotogramas en los que la actriz escribe un cartel que se ve de soslayo: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”.

¹⁵ Material audiovisual encontrado que se presenta fuera de su contexto original: imágenes no producidas expresamente para una obra, tomadas de archivos de cualquier tipo o de películas caseras. Se trata por ahora de una técnica propia al cine de terror o a los falsos documentales, cine clase B o bizarro. La definición es ambigua: puede funcionar como fuente de verdad, ofrecer contexto a un argumento y actuar como cita cinematográfica. También, como lo real o el “esto sucedió” barthesiano. Montaje que convierte el momento capturado (video o película) en sustituto de la memoria. Puede llegar al “falso documental” poniendo en escena el procedimiento por el procedimiento mismo (Alberdi 2005). En definitiva, el modo de utilización que me interesa es el de ser pensado como “método de preservación” de lo fotografiado o filmado, pero también del sentido otorgado por quien realiza la nueva composición. Algunos llegan a hablar de reciclaje.

¹⁶ Y además, la historia del padre desaparecido, de un libro y de una película también desaparecida con la historia de Isidro en base a la investigación de Carri padre (guion y dirección de Pablo Szir, desaparecido también, y colaboración de Lita Stantic y Guillermo Shetzke 1972), están las entrevistas, los carteles, las noticias fotografiadas y contadas en la voz de Carri hija.

¹⁷ Véase mi “Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuaterros* de Albertina Carri” (2017).

es su “ser horadado”, las censuras y destrucciones operadas en forma inconsciente o deliberada (2007), yo hablaba hace tiempo de una mala película, con fotogramas mal montados, a veces faltantes, para referirme al archivo en torno a mi investigación sobre los ´70 en Argentina (2000, 2001). También decía que el trabajo de lectura deberá estar atravesado necesariamente por esas faltas, esos silencios. Didi-Huberman se pregunta, como lo haría Benjamin con respecto a la ciudad, cómo orientarse en medio de los fragmentos, cuál es el sentido del archivo que se monta y cómo lo aborda cada espectador cada vez que hace su propio montaje según otros recorridos. Yo hablaba de la particularidad de esas ausencias, del punto ciego que da razón de ser a la investigación, pero también del género, las formas en el que esa investigación necesitaba ser escrita, expuesta. Carri hace un uso extremo del procedimiento/género de “metraje encontrado” así como constituye archivo en los términos de Didi-Huberman o del fotograma casual, dañado, faltante. Formas que pueden verse, en mayor o menor medida, en Alcoba, Peralta o Marcovitch. Hay una continuidad estética en estas producciones indisociable de lo que al principio llamé con Lopes una conformación del “paisaje transcultural” en el que el cruce de fronteras (geográficas, de género, políticas, sociales), en desplazamiento permanente, podría resultar la marca de lo “nuevo”, sobre la que se monta paradójicamente la vuelta atrás que tiene a las décadas del ´60 y ´70 como espacio tiempo a desentrañar: el estallido de fragmentos, los recuerdos y la investigación como materia del trabajo artístico, una vuelta al yo que aúna teoría, política y construcción de la subjetividad; el retorno al pasado una y otra vez, para exponerlo e intentar una explicación. Las cuatro artistas, trashumantes, hacen casi documentales, casi autobiografías, casi biografías, casi novelas, casi películas, atravesando países y nacionalidades. Esta nueva rara especie sin nombre ni distinción de artes o géneros es archivo y es, sin duda, una nueva forma de archivar.

Referencias bibliográficas

- Alberdi, Maite (2005). "Found Footage". *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2017-06-17]. <http://lafuga.cl/found-footage/44>
- Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- Alcoba, Laura (2007) *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris: Gallimard, collection Blanche, 2007.
- Benjamin, Walter (1990 [1932-1938]). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires; Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1989 [1940]). "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 175-192.
- Bocchino, Adriana (2000). "Década del '70: replanteo de una metodología de trabajo. De la serie a la colección". *CeLeHis*. Vol. n°12, 215-232.
- Bocchino, Adriana (2001). "Sobre los '70: el género de una investigación. (colección, corte y montaje)". Lisa Bradford y ots. *La cultura de los Géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo, 49-78.
- Bocchino, Adriana (2008). "Acerca de Escrituras y Exilios". *Escrituras y Exilios en América Latina*. MdP: Estanislao Balder. 2008, 11-34.
- Bocchino, Adriana (2014). "Manège o La casa de los conejos de Laura Alcoba. ¿Tan solo un problema de traducción?". Andrea Castro y Anna Forné (comp.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 61-79.
- Bocchino, Adriana (2017). "Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuaterros* de Albertina Carri". Actas VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética "Las lenguas del archivo". 21 al 23 de junio. FHyCsE. UNLP. En prensa.
- Carri, Albertina (2003). *Los rubios*. Argentina-EEUU. Producción: Marcelo Céspedes y Barry Ellsworth. Recuperado de: <http://www.cinemargentino.com/films/914988608-los-rubios>
- Carri, Albertina (2010) *Restos*. En *25 miradas, 200 minutos. Por el Bicentenario*. Argentina-Secretaría de Cultura. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>
- Carri, Albertina (2016). *Cuaterros*. Argentina. Producción: Albertina Carri y Diego Schipani. Trailer: <http://www.cinenacional.com/pelicula/cuaterros>
- Carri, Albertina (2014). *En foco presenta a Albertina Carri*. Argentina: CineAr. Recuperado de: <http://www.incaatv.gov.ar/en-foco-2/> <https://www.youtube.com/watch?v=Xe0e-jVCTiA> (25-11-2015).
- Carri, Roberto (1968). *Isidro Velázquez. Formas revolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Sudestada.
- Castañeda, Ulises (2013). "Paula Markovitch llevará la vida de sus padres al cine". *Crónica*, 30-5-2013. Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/notas/2013/757110.html>
- Didi-Huberman, George (2006 [2000]). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, George (2007). "Das Archiv brennt". y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos. Traducción de Juan A. Ennis. La Plata: Cátedra de Filología Hispánica, UNLP, 7-32.
- Lopes, Denilson (2012). *No coração do mundo. Paisagens transculturais*. Río de Janeiro: Rocco.
- Maristain, Mónica. (2013). "Película *El Premio* o la valentía de Paula Markovitch para narrar el horror de la dictadura argentina, llega a México". *Sin embargo*, 6-2-2013.
- Markovitch, Paula (2011). *El Premio*. México-Francia-Polonia-Alemania: Mille et Une Productions/Staron Films/IZ Films/FOPROCINE. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rC_DFQ_W7FQ Tráiler oficial: <https://www.youtube.com/watch?v=o-wVMEaCdBA>
- Markovitch, Paula (2011). *Dossier D'accompagnement. El Premio*. Catálogo del Festival de Bourdeaux. Niveaux: collège, lycée. Recuperado de: <https://www.scribd.com/document/216749913/el-premio-dossier-d-accompagnement> Tráiler oficial de *Cuadros en la oscuridad*: <https://www.youtube.com/watch?v=LDakoarQCgw>.

Markovitch, Paula “Presentación de *Cuadros en la oscuridad*”, Festival de Morelia: <https://moreliafilmfest.com/cuadros-en-la-oscuridad-de-paula-markovitch-se-presento-en-el-15-ficm/https://moreliafilmfest.com/cuadros-en-la-oscuridad-de-paula-markovitch-se-presento-en-el-15-ficm/>

Peralta Lugones, Tabita (2009). *Retrato de familia*. Buenos Aires: Emecé.

Peralta Lugones, Tabita (2014). *Cuervos de la memoria. Los Lugones, luz y tinieblas*. Buenos Aires: De la flor.

Peralta Lugones, Tabita (2015). *Juntapapeles*. Buenos Aires: El Hilo. 4 Capítulos. Canal Encuentro, agosto.

Rivera, Marcela (2014). “Acumular imágenes ¿es resistir?”, *laFuga*, 16. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/701>

Schulz, Pamela (2011). “Paula Markovitch: niñez en dictadura”. *DW*. 2-3-2011. Recuperado de: <http://www.dw.com/es/paula-markovitch-ni%C3%B1ez-en-dictadura/a-14886214>

Wajszczuk, Ana (2014). “El nudo argentino”, *Radar Libros*, suplemento de *Página 12*, 9-11-2014.

Williams, Raymond (2003 [1961]). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond (1980 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.