



Boido, Pablo Salvador. "Nuevas narrativas sobre el pasado reciente: el montaje del archivo en las obras de Albertina Carri".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2022, vol. 11, n° 25, pp. 96-107.

Nuevas narrativas sobre el pasado reciente: el montaje del archivo en las obras de Albertina Carri

New narratives about the recent past:
The montage of the archive in the works of Albertina Carri

Pablo Salvador Boido¹

ORCID: 0000-0002-2306-984X

Recibido: 19/12/2020 || Aprobado: 16/06/2021 || Publicado: 14/07/2022

Resumen

En este trabajo analizaremos tres piezas recientes de la directora, productora y guionista de cine Albertina Carri. Nos centraremos en las obras constituidas a partir de archivos fílmicos y de documentos personales. Para esto tomaremos dos de las piezas que formaron parte de la instalación *Operación fracaso* y el sonido recuperado (2015) presentada en el Museo del Parque de la Memoria: *Punto Impropio* (2015) e *Investigación del cuatrero* (2015), poniéndolas en diálogo con el posterior largometraje *Cuaterros* (2016). Allí indagaremos sobre la práctica de reapropiación de archivo que desarrolla para escribir su historia personal, marcada por el secuestro y posterior desaparición de su padre y su madre durante la última dictadura cívico-militar. Señalaremos cómo Carri nuevamente se pregunta sobre el modo en que opera la memoria y si es posible reconstruir un relato a partir de los testimonios o recuerdos de aquellos años. Finalmente, nos proponemos dar cuenta de cómo vuelven al presente estas imágenes, acompañadas ahora de una potencia política capaz de construir una nueva narrativa sobre un pasado marcado por el horror.

Palabras clave

Documental argentino; cine expandido; instalación artística; post-dictadura; autobiografía; archivo; políticas de la memoria; afectos.

Abstract

In this work we will analyze three recent pieces by the film director, producer and screenwriter Albertina Carri. We will give particular attention to works made from film archives and personal documents. To do so, we will focus on two of the pieces that were part of the installation *Operación fracaso* y el sonido recuperado (2015) presented at the Museo del Parque de la Memoria: *Punto Impropio* (2015) and *Investigación del cuatrero* (2015), putting them in dialogue with the later feature film *Cuaterros* (2016). We will investigate the archive reappropriation strategies developed to write her personal story, marked by the kidnapping and subsequent disappearance of her father and mother during the last military dictatorship. We will explore the ways in which Carri wonders about the workings of memory, and whether it is possible to reconstruct a story solely based on the testimonies or memories of those years. Finally, we aim to give an account of how these images return to the present, now accompanied by a political power capable of constructing a new narrative about a past marked by horror.

Keywords

Argentinian documentary; expanded cinema; installation art; post-dictatorship; autobiography; archive; affections.

¹ Licenciado en Artes orientación en Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Es becario doctoral desde el año 2019 para la realización del Doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Como investigador en formación integra el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyLL). Su proyecto de investigación se centra en el cine expandido contemporáneo argentino y las nuevas narrativas audiovisuales sobre el pasado reciente. Además, es adscripto a la materia Historia del Cine Universal en la carrera de Artes (U.B.A.) y forma parte del Proyecto de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (PIACyT) Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría de la U.N.A. Contacto: pablo.boido@gmail.com



Introducción: nuevos artefactos audiovisuales y políticas de la memoria

En este trabajo analizaremos las recientes producciones audiovisuales de la directora, productora y guionista de cine Albertina Carri. Nos centraremos en las obras constituidas a partir de archivos filmicos y de documentos personales. Para esto tomaremos dos de las piezas que formaron parte de la instalación *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015)² presentada en el Museo del Parque de la Memoria: *Punto Impropio* (2015) e, *Investigación del cuatrero* (2015), poniéndolas en diálogo con el posterior largometraje *Cuatreros* (2016). Creemos que, bajo ópticas y estrategias de reapropiación del archivo, en estas obras la directora propone (re)escribir su historia personal, nuevamente, anclada en el secuestro y posterior desaparición de su padre y su madre durante la última dictadura cívico-militar. A su vez, estas historias aparecen bajo un gesto en el cual se revisita el pasado como una reescritura del presente.

En ellas, Carri se pregunta nuevamente sobre la posibilidad de hacer memoria, sobre cómo reconstruir un relato colectivo y se plantea el desafío de construir una nueva temporalidad para dar cuenta de estos sucesos.

La selección del corpus de obras que analizaremos fue hecha bajo dos aspectos: las características formales de las piezas, destacando especialmente su trabajo con archivos, y por el otro, un recorte temporal-espacial sobre la historia reciente de la Argentina. Es a partir de un análisis formal y comparativo que trazaremos un diálogo transdisciplinar entre Historia, Filosofía y Estudios sobre Memoria. Mediante este, pretendemos identificar cómo a través del rescate de películas abandonadas e inconclusas, documentos extraviados o recuperados del fuero personal, surgen dispositivos que continúan abordando los “traumas” aún abiertos por la última dictadura cívico-militar en la Argentina.

Dado el carácter multifacético del fenómeno, tomaremos a diversos autores que nos permiten pensarlo desde distintas aristas. Así aparecerán Walter Benjamin –su perspectiva histórica y sus trabajos en torno al montaje– como también el trabajo de Hal Foster que observa un “giro de archivo” en el arte contemporáneo. Además, sumaremos los aportes realizados por Luis Ignacio García y Elizabeth Jelin con sus estudios sobre las memorias en el Cono Sur.

En países como Argentina, Paraguay, Chile, Uruguay, entre otros, el final de una sucesión sistemática de dictaduras reactualiza los debates sobre cómo abordar la historia reciente. Desde hace tiempo en estas sociedades se vive un giro hacia el pasado en donde distintos fenómenos memoriales las atraviesan. La crítica Beatriz Sarlo en su célebre ensayo “Tiempo pasado” afirma que la actividad de recordar en la salida de las dictaduras de sudamérica implicaron una restauración de lazos sociales y comunitarios perdidos en el exilio o por la violencia estatal. En esta sociedad de “post-dictadura” es que se ubican los trabajos artísticos aquí analizados, pero más específicamente en lo que el teórico García localiza como un tercer momento con relación a las políticas de la memoria: “Menos claramente delimitable, pero en todo caso no anterior a fines de los 90. Un momento signado por dos rasgos fundamentales: la aparición decidida de la voz de los hijos y el inicio de la problematización de la cuestión de la memoria en cuanto tal” (82).

Es durante estos años que surgen una serie de obras que dan cuenta de este ejercicio metarreflexivo sobre la memoria. Estos relatos batallan en torno a la representación sobre la reciente dictadura y toman partido en la disputa alrededor de las interpretaciones sobre el pasado dictatorial (Jelin). Entre ellas se encuentran las producidas por Albertina Carri, quien fuera

² La exposición fue inaugurada el día 4 de septiembre del 2015 y finalizó el 21 de noviembre de ese mismo año en la sala PAyS que es parte del Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. Además de las piezas analizadas en este trabajo la muestra incluyó las obras “Cine puro” “Allegro” y “A piacere”.

reconocida por el público y la crítica en general a partir de su segundo largometraje *Los rubios* (2003).

En este sentido, del conglomerado de piezas elegidas tomaremos ciertos aspectos que consideramos como los más relevantes: el uso de los archivos, el montaje y por último la transición de formatos, soportes y mutaciones que se producen entre sus obras.

Recuperación del documento personal y los archivos institucionales como forma de reescritura

Los trabajos realizados por Carri están integrados a un proceso extendido que es fácilmente comprobable también en otros artistas contemporáneos. Se trata de distintas voces que dan cuenta de una nueva retórica en el campo artístico que se ha ido articulando a partir de la reapropiación de los documentos y archivos personales e institucionales. Este fenómeno se encuentra en sintonía con la actual producción artística “de archivo” presente en museos, exposiciones y bienales dedicadas al arte contemporáneo (Foster). A su vez, autoras como Leonor Arfuch indican que esto se da en un contexto de un giro epistémico que le otorga una mayor relevancia al testimonio personal. Este constituye hoy una fuente extendida que es incluida como parte de distintos procedimientos estéticos dentro de las artes escénicas, las visuales y en el cine como es el caso del “documental subjetivo” entre otros formatos. En este sentido la autora señala:

El yo que recuerda, el testigo que quizá es el único que ha visto o bien tomando parte de un colectivo, ha vivido una experiencia intransferible, el trabajo activo de la memoria, la interrogación sobre el pasado (...) lleva casi obligadamente en nuestros países a la experiencia terrible de las últimas dictaduras militares. Hay así un auge del testimonio y de los relatos biográficos, en todas sus variantes –varios de estos realizadores lo utilizan abundantemente: recuerdos, preguntas, conversaciones, confrontaciones, cartas–, géneros que tienen un indudable lugar de privilegio sobre otras vías de construcción de la historia (136).

Por último, y sumando una capa más a la caracterización del proceso en el cual se insertan las obras analizadas, debemos hacer mención a la trama compleja de acceso a los documentos y archivos que fueron destruidos por la última dictadura. Aquí se añade, por un lado, la dificultad del acceso a muchos registros eliminados, especialmente los documentos relativos a la represión estatal, y, por el otro, las no siempre activas políticas públicas en torno a su recuperación.

En lo relativo a las obras que estamos trabajando se utilizaron diferentes procedimientos para el abordaje de estos materiales. En el caso de la instalación audiovisual *Investigación del cuatreroismo* (2015), la artista debió transitar un largo proceso de búsqueda que ella misma definió como errática. Su objetivo inicial fue volver sobre el trabajo de su padre Roberto Carri, quien había escrito *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, una investigación sobre el cuatreroismo editada en 1968. Allí, problematizaba dicho fenómeno del Chaco rural. Este texto inspiró a un grupo de jóvenes militantes durante los 70 a realizar una película. Dirigidos por el cineasta Pablo Szir avanzaron con el rodaje y su realización, pero la película se pierde a partir del secuestro y posterior desaparición del director. En el artículo “*Los Velázquez* de Pablo Szir. El eslabón perdido del cine político-militante argentino”, un grupo de investigadores de cine intentan desentrañar el último destino de este film. Finalmente, luego de indagar en archivos y entrevistar a distintos protagonistas de aquella experiencia, concluyen que “la película nunca pudo ser exhibida y tampoco hay un consenso general acerca si pudo concluirse. Circulan versiones enfrentadas respecto al destino del material” (Herrera 250).

Carri hija ahora intentará primero en *Investigación del cuatrero* y luego también con *Cuaterros* (2016) reconstruir los hechos y la historia detrás de esa enigmática película, y a su vez volver sobre el también enigmático personaje abordado por su padre: Isidro Velázquez. Cabe aclarar que como en el caso de la película –que tuvo de antecedente inmediato a la instalación–, esta tuvo un primer germen en la conferencia performática del año 2013: *El affaire Velázquez*.³

Es en el largo proceso de rastrear la película de Szir donde la directora inicia un acopio de materiales fílmicos de lo más variados. En principio, estos le servirán para la primera parte de su investigación y así desarrollar la escritura de un guion de ficción sobre el personaje en cuestión. Es en esta incesante recolección de materiales audiovisuales que se le aparece la idea de abandonar el plan inicial (luego de cinco versiones de guiones que para ella no funcionaban) y enfocarse únicamente en los nuevos documentos y archivos hallados, dejando de lado el formato original. En este nuevo rumbo suma el apoyo imprescindible de Leandro Listorti, archivista y también director de cine, entre cuyos trabajos más reconocidos se encuentra el largometraje *La película infinita* (2018) realizada a partir de films que nunca fueron finalizados. Sumado este apoyo, se facilita la ardua tarea de navegar los materiales.

Cabe aclarar que al día de hoy no existe un acervo público que centralice este tipo de archivos y es por esta razón que cada elemento que aparece en el film tiene diversas extracciones. Algunos pertenecen al acervo oficial del Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires, mientras que otros fueron tomados de colecciones privadas, como, por ejemplo, la del coleccionista Fernando Martín Peña o bien del técnico y cinéfilo Daniel Vicino.

En este punto queda claro que el proceso de realización de los dos trabajos que giran sobre el “cuatrero” implicó la construcción de un archivo propio frente a la falta de políticas de preservación sobre el fílmico y el audiovisual. Es por esto que la estrategia creativa de la directora también supone un trabajo, no solo de ordenamiento del material, sino de rastreo en los más variados espacios. Esta tarea implicó revisar cada lata de fílmico hallada, digitalizarla y además verificar su rotulación, ya que en muchas ocasiones las descripciones sobre el material eran incorrectas.

Avanzando en nuestro análisis, quisiéramos detenernos en otro aspecto: el del ejercicio de reescritura a partir del archivo. Este es uno de los procedimientos que está presente a través del montaje en *Investigación del cuatrero* (figura 1). Esta pieza se presentó en una sala del Parque de la Memoria; para esa ocasión se instalaron cinco proyectores que diseñaban una pantalla extendida en la cual se podía ver simultáneamente parte de los materiales que mencionamos anteriormente. Además de las imágenes en movimiento se sumó una voz en *off* que se escucha en todo el ambiente, y algunas pocas veces es acompañada por pequeños detalles sonoros. Ella anuncia el inicio de su relato, es decir, el hecho de que estamos frente a una investigación sobre un film que en el pasado se realizó sobre Isidro Velázquez y que en el presente se encuentra extraviado. A este primer dato se le sumarán otros durante la proyección que harán constantes referencias a que nos hallamos inmersos en una instalación audiovisual que (a su vez) nos habla de hacer (buscar) una película.

³ Este trabajo fue comisionado por Lola Arias para presentarse en *Mis documentos*. Definido por la directora teatral como “un ciclo de conferencias performáticas donde artistas de distintas disciplinas presentan una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona secretamente. *Mis documentos* tienen un formato mínimo: el artista en escena con sus documentos. Una forma de hacer visibles esas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en la computadora”. Recuperado de: <https://lolaarias.com/es/my-documents>

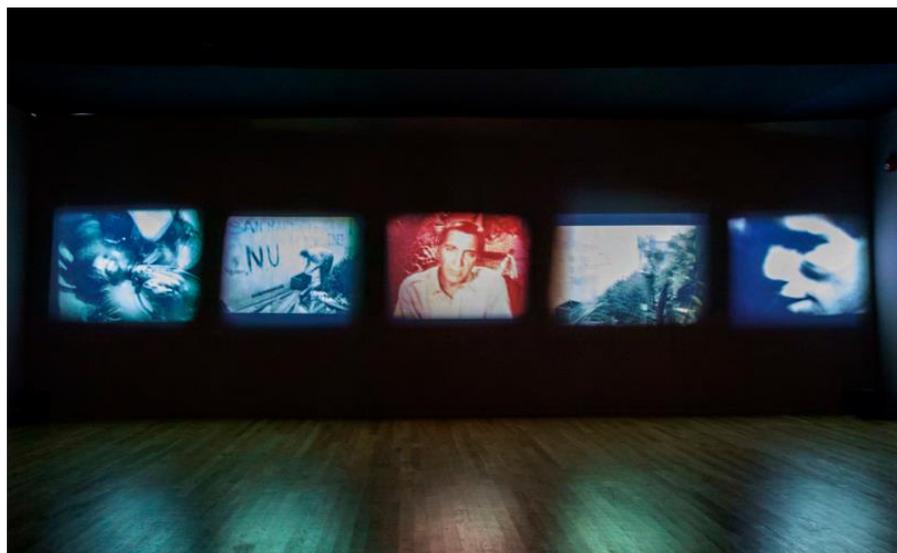


Figura 1. Registro de *Investigación del cuatrerismo* (2015) tal como fue montada en la sala.

Entre la gran variedad de documentos de archivo se destaca la presencia de informes televisivos de los sesenta y setenta. También los acompañan otros fragmentos de propaganda oficial “anti-subversiva” que elaboró la dictadura, en los cuales se escuchan los desconcertantes (o escalofriantes) audios sincronizados de un locutor reclamando tener una actitud alerta frente a posibles desestabilizadores del país.

La instalación pone en escena elementos de distintas extracciones, pero también de diversas temporalidades, ya que, por un lado, tenemos el relato de la voz en *off* que embebe toda la sala de exposición, y, por el otro, la de las imágenes con sus distintos años de producción. Estas a su vez, refieren a un tiempo pasado, no siempre preciso, anclado entre las décadas del setenta y setenta. Las secuencias más rápidamente inidentificables de esa época, que aparecen superpuestas en distintas pantallas, son las de los operativos policiales, que se alternan con imágenes de manifestaciones populares en las calles. Así, irrumpen grandes movilizaciones de trabajadores o estudiantes que enfrentan a la policía para luego pasar a una pantalla completamente en negro que se apaga intermitentemente.

Por momentos, el texto de la actriz que interpreta la voz en *off* se ancla a las imágenes de un modo más “ilustrativo”. Esto se ve cuando el personaje del relato se pregunta sobre la posibilidad de hacer cine sobre esta historia reciente. Acto seguido recrea la búsqueda protagonizada por Fernando Martín Peña, acompañado por la directora Lucía Cedrón y la mismísima Albertina, en la filmoteca de la Habana. Allí se cuenta que el coleccionista logró encontrar la película de Enrique Juárez *Ya es tiempo de violencia* (1969). Este relato es acompañado por el montaje de material de archivo del proceso revolucionario en la China maoísta. También, se nos cuenta, que la lata estaba guardada como “Juan y Susana se van a la cama”. Este dato parece menor, pero es la clave para entender una puesta en escena del mismo proceso que está realizando la directora sobre la película extraviada de Szir. Este ejercicio se repite cuando lee el guión técnico de la película que logró encontrar del director desaparecido. Allí se describe el formato de cada plano, los cortes, tipo de entrada de acción de los personajes, sonido, y vemos en las pantallas a un equipo de trabajo en un estudio cinematográfico también realizando una película, como describe el mismo texto técnico.

A su vez, la directora se encarga de explicitar formas de su enunciación volviendo el texto de la voz en *off* autoconsciente. Esto sucede al hacer referencia a una similitud con su propia obra *Los rubios*. También, este gesto se apoya en una continua tematización sobre la tarea de hacer cine y la propia historia del cine argentino. Allí se suman menciones a personas

que atraviesan la vida de la directora, como Lita Stantic, Mariano Llinás, entre otros reconocidos profesionales de este ámbito.

Nuevamente en este punto vemos una temporalidad no lineal: la dictadura, la historia previa de Gauna e Isidro en el campo chaqueño, el presente de la protagonista con situación familiar, su vida profesional, el pasado anclado a la ausencia de su madre y su padre, y además las interrupciones del tiempo virtual que introduce la lectura del trabajo de Szir.

Si bien la presencia del sonido está marcada por esa voz “protagónica” de un relato en primera persona, hay momentos en los cuales aparecen escenas que podrían funcionar de modo autónomo; son testimonios directos a la cámara, como el crudo relato de una madre de un desaparecido, el de un comerciante que fue víctima de un robo de pelucas a cargo de una célula revolucionaria, entre otras. En esos breves momentos la voz en *off* hace silencio y deja paso al sonido diegético del documento televisivo. Sobre el final de la pieza se introduce el sonido sincrónico de una máquina de escribir con la lectura de legajos que es combinado con preguntas y frases retóricas sobre su vida atravesada por la tragedia, como por ejemplo cuando la voz en *off* afirma: “me tiraron un camión de muertos y me dijeron vos fijate”. Allí, el documento “burocrático” se vuelve vehículo de un desplazamiento a la escritura y retorna con una carga afectiva.

Como estrategia de montaje, vemos en el análisis realizado cómo se pone en juego constantemente un “dispositivo articulado a base de una descontextualización y una recontextualización” (Taccetta 23) del archivo en sus diversas temporalidades, articulándose con distintas materialidades sonoras o visuales.

Estos procedimientos luego se acentúan en *Cuatreros* y definitivamente adquieren, a través de la manipulación más radical de los materiales, el protagonismo del film. En esta transposición se suman más y más archivos en un tiempo que se vuelve vertiginoso ante una composición frenética en la cual la banda de imágenes se autonomiza frente a la voz *over* y no repone ilustrativamente lo que el texto va narrando. Así, se establece una tensión entre ese relato y la continua sucesión de las imágenes en movimiento. Solo por breves momentos la imagen ilustra algo del texto, pero enseguida huye del sincronismo que proporciona el documental expositivo. Por el contrario, aquí el montaje del material fílmico recuperado adquiere una dimensión centrífuga, alejándose de un posible centro de sentido explícito.

A su vez, debemos aclarar que en el caso de Carri es preciso añadir un punto central: los elementos biográficos puestos en escena en sus films. Sobre estos, la directora afirma en una reciente entrevista, que fueron incluidos bajo lo que ella denomina “una suerte de anti-biografía” (Carri, entrevista en *Les recomiendo que vean s/p*). Según la realizadora esto implica que, aunque haya tomado información y documentos de su propia vida, al estar ensamblados juntos a otros elementos logra salirse de una representación de ella misma como “la hija de desaparecidos” en un sentido fijo. De hecho esta categoría será puesta en tensión repetidamente, ya que se arma y se desarma continuamente al desarrollar una biografía en abismo que quiere cuestionar su propia identidad como narradora. Es por eso que no hay una sucesión ordenada de datos cronológicos lineales que puedan generarle al espectador la idea de que accede a la representación ordenada y causal de su vida. Lejos de esto, esas voces, recuerdos, imágenes aparecerán para ser estallados y puestos en tensión frente a otros procedentes de universos de los más disímiles. Según Bernini, la autora inicia un plan (desde *Los rubios* pero que continúa en sus otras obras aquí analizadas) para interpelar las formas establecidas de representar a las víctimas. En ese sentido el autor afirma que: “Aquello que en *Los rubios* se entendió como rechazo de la política debió comprenderse como un cuestionamiento radical de las formas con que se da cuenta de la historia política, el decir, del terrorismo de estado” (83).

Es así que Carri en esta película afirma y refuerza la acción de reescritura, al abordar los documentos y archivos fílmicos acumulados para la puesta en escena de *Investigación del cuatrero* ya como materiales propios. Nos referimos a la acción de despojo que sufren frente

a su fuente de origen al cual ya no hay intención de representar. Por el contrario, hay incluso un intento de trasladarlos al terreno de la ficción. Sobre este aspecto, la directora en una entrevista reciente comenta:

Cuando llegamos a *Cuaterros* teníamos un tránsito muy largo. Eso nos dio la posibilidad de hacer ese montaje que de algún modo va en contra del tono del texto [...] hay algo desapegado del texto, cosa que en *Investigación del cuatreroismo* no pasaba tanto ya que se volvía por momentos mucho más ilustrativo el uso del archivo. Y también lo que nos permitió ese trabajo fue montarlo como si fuera una película de ficción. Nosotros hablábamos del material de archivo como el plano del niño que va caminando, como si lo hubiéramos filmado, como si fuera material realmente nuestro. Esa fue una operación de apropiación que nos sucedió a partir de todo este trabajo previo que hicimos. [...] Con Lautaro teníamos carpetas que no estaban relacionadas a lo documental, sino a lo ficcional, es decir: niños sonriendo. El archivo se había convertido en un material nuestro. (Carri, entrevista en *Les recomiendo que vean* s/p).⁴

Estos detalles o hasta infidencias del trabajo en la isla de edición aportan datos claves para poder identificar hasta qué punto fue desarrollado este procedimiento de reescritura. La mención a la organización de las carpetas de los videos en la computadora muestra el grado de esta manipulación. Así el personaje de Isidro, emerge y se despliega con los matices de una figura ficcional cuya función es interrogar la historia reciente de una Argentina atravesada por la muerte, la desaparición y la continuidad o no de las luchas revolucionarias de décadas pasadas, y, por sobre todo, cuya función es la de preguntar y advertirnos que las respuestas serán solo parciales. Es por esto que creemos que *Cuaterros* muestra otro abordaje para la construcción de un archivo. Uno que hace continuamente referencia a su propia heterogeneidad e incluso cuestiona la noción “dominante” de una supuesta naturaleza homogénea que hay detrás de la construcción de un documento.

El montaje en el espacio instalativo

Desde mediados de la década de los 90, y en consonancia con el clímax de las bienales de fin de siglo, la imagen en movimiento ha consolidado su ingreso al museo (Weinrichter). Fue Jean-Christophe Royoux el primero en proponer la noción de “cine de exposición” para este tipo de prácticas que comenzaban a extenderse a los espacios tradicionalmente dedicados a las artes visuales. Durante estos años los tiempos y espacios de estas instituciones han sido reconfigurados: hoy las galerías y museos están ofreciendo algo diferente. En esa misma línea Alberto Ruiz de Samaniego afirma que este tipo de prácticas audiovisuales, que se dan al margen de las pantallas tradicionales, son parte de un cambio radical sobre las formas de consumo cinematográfico actual. En Latinoamérica y en Argentina se desarrollan estas experiencias en consonancia con la escena internacional. Estamos asistiendo a un modo singular y novedoso de proceder por medio del cual, según el teórico francés Philippe Dubois, el arte contemporáneo internacional está invadido por lo que llama “efecto de cine”. Un proceso que, si bien se inicia en los principales espacios expositivos de los países centrales, no ha cesado de crecer en forma multiforme en distintos territorios. En este sentido, en diversas muestras locales se puede apreciar la integración del cine expandido a estos espacios expositivos, entre otros formatos audiovisuales que se hacen presentes.

⁴ Se refiere al montajista Lautaro Colace, quién fue responsable de la edición de los largometrajes *Cuerpo de Letra* (2015) de Julián D’Angiolillo, *Esto no es un golpe* (2018) de Sergio Wolf, entre otras.

En esta misma línea de tránsito se encuentran las obras de Carri, que han devenido propuestas cercanas al fílmico instalado. De ellas nos interesa analizar un procedimiento central que es el montaje blando (Farocki) puesto en escena a partir del uso de las múltiples pantallas. Allí, se le propone al espectador una articulación de sentido singular, que se construye desde una proyección de varias pantallas. Así se logra exponer el vínculo de una imagen con la siguiente y con la de al lado, es decir, un vínculo con lo previo y lo simultáneo. El montaje de la pieza *Investigación del cuatreroismo* es fiel exponente de este procedimiento, en el cual el espectador es el encargado en hacer el corte de la narración y unir sus elementos significativos mediante su entrada o salida de la sala, a la que incluso puede ingresar en reiteradas ocasiones revisitando el material expuesto que seguirá reproduciéndose sin interrupciones. Cabe aclarar que, aunque existe este tipo posible de desplazamiento por parte del espectador, igualmente (como analizamos anteriormente en relación al montaje) existe una estructura de relato que se hace presente. Es por eso que podemos responder afirmativamente ante la pregunta de Dubois sobre este tipo de propuestas:

¿Es posible y cómo, contar una historia en (y mediante) el espacio de una instalación? La multipantalla, en cuanto hace espacial la sucesión de los planos, se puede utilizar en este sentido, para responder a la organización del recorrido como tal del visitante de la exposición (18).

Siguiendo a este autor, podríamos hablar de la figura del narrador-caminante, presente en un trayecto (lineal, o no lineal) que es abierto o laberíntico, donde el visitar la exposición puede ser “ver una película” y “el espectador (inmóvil, sentado, etc.) se transforma en paseante (en el sentido benjaminiano)” (Dubois 18).

En el caso de la instalación mencionada, las reproducciones de los materiales son en *loop*, un formato de presentación que es de frecuente uso en el campo del cine experimental y expandido. Generalmente el armado de este tipo de dispositivo emplea cinco proyectores de súper ocho juntos (a veces pueden ser menos) con una distancia mínima entre cada uno a fin de armar una pantalla horizontalmente “expandida” (figura 2). En este caso, en la sala, los proyectores originales fueron reemplazados por digitales, pero manteniendo el formato 4:3 del súper ocho. A la proyección, como ya mencionamos, se le suma la voz *over* grabada por la actriz Elisa Carricajo. Este texto luego sirvió también de fuente para el armado del largometraje, en el cual, a diferencia de esta puesta, la directora colocó su propia voz. También el tratamiento de la voz en el film adquiere el carácter descriptivo de recitado policial del legajo, al incluir la puntuación, nombrar los puntos y las comas, como si fuera un dictado o se estuviera tomando un testimonio policial. Así se recrea la idea de legajo como documento, desacoplando el formato de archivo administrativo-burocrático para narrar otros aspectos en una trama distinta.



Figura 2. Fotograma tomado del film *Cuatreros* (2016).

En el pasaje al monocanal se puede apreciar un movimiento doble. Un formato de esas características implicó repensar la idea de sucesión y simultaneidad que generaba la instalación. Frente a esto la directora tomó la decisión de colocar sucesivos recortes de cuadros en varios formatos y tamaños dentro del mismo lienzo de la única pantalla. Finalmente, en el segundo de los casos, el resultado de la historia son imágenes que “estallan” con mayor velocidad mientras la voz del relato nos sumerge en una sucesión constante de emociones. Este gesto es ahora una profanación radical sobre los materiales, sintetizado en palabras de la investigadora Natalia Taccetta: “No se piensa el archivo como la sacralización de un conjunto de documentos, sino como una apertura a la profanación de los posibles decibles y como un repositorio desde el cual escribir las historias no-escritas, los saberes locales históricamente marginados” (23).

Desde la lectura performática a la instalación audiovisual y al largometraje (y su reverso)

Quisiéramos, por último, analizar brevemente algunos aspectos de la pieza *Punto impropio*. Esta comparte ciertos procedimientos con las anteriores en relación con el uso del archivo, pero también presenta otras particularidades. Para el desarrollo de esta obra la autora tomó las cartas que su madre le escribió a ella y sus hermanas desde el cautiverio que sufrió posteriormente al secuestro y poco antes de ser desaparecida.

Estas misivas íntimas son reeditadas y grabadas por la artista para luego reproducirse en la pieza instalativa. Allí se revisita, a través del sonido, el tema ya abordado en *Los rubios*: el secuestro de sus padres, escena de la cual ella es testigo a los tres años de edad. En la banda de la imagen lo que vemos es algo similar a un microscopio, generado por un lente macro. Nos acercamos a la materialidad de esas cartas lentamente, por momentos se nos aparecen como cicatrices, por momentos distinguimos la caligrafía y los trazos de birome, detalles que no se logran leer, palabras que no logramos distinguir: ¿son pieles o papeles? Siempre vemos los documentos dentro de un círculo, que es también la forma que se proyecta en el piso de la sala de exposición. Al estar las imágenes situadas en el suelo el espectador debe bajar la mirada para lograr ver y su cuerpo debe arquearse.

Esto fue modificado en una nueva versión que se editó para ser exhibida virtualmente. El 11 de abril de 2020, y como parte del programa del Museo en Casa dependiente del Parque de la Memoria, la obra de Albertina Carri es publicada en el canal YouTube de dicha institución (figura 3). Aunque abandona la cuestión de la espacialidad física, esta versión online despliega

un trabajo sonoro más complejo, en donde sintetizadores electrónicos acompañan los silencios cuando la voz en *off* se apaga.



Figura 3. Captura de pantalla tomada del Canal de YouTube oficial del Parque de la Memoria (2020).

Conclusiones. Un arte impuro

En este breve recorrido dimos cuenta de la genealogía precedente a *Cuatreros* y propusimos encuadrarla como un film que expone sus propias transformaciones. Asimismo, creemos que en el conjunto de piezas desplegadas por Albertina Carri, se logra identificar una apuesta por lo impuro y lo inespecífico. En el libro *Mundos en común*, Florencia Garramuño sostiene que este tipo de trabajos son textos culturales difíciles de categorizar, con fronteras porosas y acaso animados por un “intenso nomadismo”. En ese sentido, es que fuimos señalando las sucesivas transposiciones entre medios donde se produce la escritura. Nuestro recorrido partió de la lectura performática para luego pasar a la instalación fílmica y finalmente detenernos en el documental que migra del museo hacia la sala de cine. Aquí, nos interesa analizar el modo en el que se transforman los dispositivos, qué alcance tienen estas mutaciones y sus resultados. Estos trabajos se tornan relevantes al enfocarse en hechos históricos recientes, pero con la intención de interrogarlos, iluminarlos con nuevas preguntas para dejar nuevos interrogantes abiertos y no cerrar la posibilidad de seguir preguntando, es decir, seguir haciendo memoria.

La principal respuesta que extraemos en este trabajo es sobre la utilización del montaje de archivo y su despliegue en distintos dispositivos. Creemos que mediante este procedimiento la artista logra abrir a la construcción de una poética singular capaz de impugnar el sentido unívoco del horror. En estos trabajos aflora una escritura medial que, creemos, toma los fragmentos, los rescata (o señala lo que ha sobrevivido) como un verdadero ejercicio de memoria. Pero también se propone una voz que no es neutral por lo cual también se exhibe su carácter de político–afectivo. Finalmente, queda planteado un horizonte para incluir estas intervenciones como trabajos con una potencia emancipadora al ser capaces de narrar la

pérdida y desaparición. Entendiendo esta potencia como el acto de redención para la generación presente en una reivindicación de las víctimas de la historia (Benjamin).

Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. “Espacio biográfico y memoria en la cultura contemporánea. Intervenciones sobre el documental subjetivo”. *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, comp. por Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial, 2014, Librería, pp. 131-145.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*. Traducción de Pablo Oyarzún Robles, Lom ediciones, 1996.
- Bernini, Emilio. “Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno”. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, n° 14-15, 2018, pp. 81-93.
- Carri, Albertina. *Catálogo de Operación Fracaso y El sonido recobrado*. Parque de la Memoria de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015. Recuperado de: <https://n9.cl/7xyu>
- _____. Entrevista por Malena Verardi, Carolina Soria, Pablo Boido. *Les recomiendo que vean...* Instituto Artes del Espectáculo, 2020, Web. 1 de Jun. 2021.
- _____. *Los rubios* (documental, 89 min.). Argentina-USA: A. Carri y B. Ellsworth. Dirección y guion: Albertina Carri. Montaje: Alejandra Almirón. Fotografía: Carmen Torres y Albertina Carri. Sonido: Jéscica Suárez. Actúa: Analía Couceyro, 2003.
- _____. *Cuaterros*. (documental, 85 min.) Argentina: Albertina Carri, Diego Schipani. Dirección y guion: Albertina Carri. Montaje: Lautaro Colace. Sonido: Martín Gringnaschi. Investigación: Lisandro Listorti, 2016.
- Carri, Roberto. *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Ediciones Colihue, 2001.
- Dubois, Philippe. “Un efecto en el arte contemporáneo”. *Clave 019-97*, no. 4, 2011, pp. 13-29.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, 2013.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”, *October*, n° 110, 2004, pp. 3-22.
- García, Luis. Ignacio. *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Universidad de Chile, 2011.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Herrera, Estrella et. al. “Los Velázquez, de Pablo Szir. El eslabón perdido del cine político-militante argentino” *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros (1969-2009)*, comp. por Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras, 2011, Nueva Librería, pp. 249-267.
- Listorti, Leandro. *La película infinita*. (documental, 54 min.) Argentina: Leandro Listorti, Gustavo Beck, Paula Zyngierman. Dirección y guion: Leandro Listorti. Montaje: Felipe Guerrero. Sonido: Roberta Ainstein, 2018.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Juárez, Enrique, *Ya es tiempo de violencia*. (documental, 44 min.) Argentina. Enrique Juárez, Armando Bresky. Dirección y guion: Enrique Juárez, 1969.
- Royoux, Jean-Christophe. “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”. *Acción Paralela*, n° 5, 1999, s/n pp.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. “¿Cine de exposición o exposición de cine?”. *Secuencias*, n° 32, 2010, pp. 114-121.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, 2007.

- Taccetta, Natalia. “Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado”. *La otra isla. Revista de Audiovisual Latinoamericano*, nº 1, 2019, pp. 19-30.
- Weinrichter, Antonio. “El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine / arte / museo”. *Secuencias*, nº 32, 2010, pp. 11-33.