

Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuaterros* de Albertina Carri¹

Por Adriana A. Bocchino (Celehis-UNMdP)

Resumen

La intervención considera la película Cuaterros (2016) de Albertina Carri como archivo y, entonces, lugar de memoria. Inclasificable entre los géneros cinematográficos, pone en entredicho límites artísticos y también académicos en tanto desarrolla y expone una investigación de corte documental al tiempo que dice de la subjetividad de su directora. La novedosa forma de esta muestra reclama una lectura que, a contrapelo de la crítica de la especificidad, se desenvuelve mejor en la consideración del objeto en términos culturales. Proyectada en el marco del 31° Festival de Cine de Mar del Plata, entre los días 18 y 27 de noviembre de 2016, participó de la Competencia Latinoamericana para estrenarse comercialmente en febrero de 2017.

Palabras clave: CINE - INVESTIGACIÓN - ARCHIVO - ALBERTINA CARRI

Quien ha empezado a abrir el abanico de los recuerdos encuentra siempre nuevas piezas, nuevas varillas. Ninguna imagen le satisface porque ha comprendido que, al desplegarse, lo esencial se presenta en cada uno de los pliegues: cada imagen, cada sabor, cada sensación táctil por las que hemos abierto todo esto se han desdoblado a su vez, y ahora el recuerdo va de lo pequeño a lo más pequeño, de lo más pequeño a lo microscópico: lo más

¹ Albertina Carri, escritora y directora de cine, nació en Buenos Aires y estudió guion en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Dirigió las películas *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 experimentar técnico, los nuevos formatos, los nuevos géneros, "ponerte la dificultad a favor" dice la propia Carri, la innovación en definitiva y correr los riesgos: *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* que se emite por canal 9 durante 2012, y también *Restos*, un cortometraje por encargo en el que experimento técnico y riesgo se articulan y, a la vez, Carri se vuelve sobre un archivo fílmico obturado para responder -por medio de lo que ella misma llama un *ensayo* (irreductible, tanto a la ficción como al documental)- a "la llamada espectral de la punzante presencia de su ausencia." (Rivera, M., 2014). Podría decirse un adelanto, una introducción a la película por venir que será *Cuaterros*. En 2011 realiza un video instalación, *Partes de lengua*, para el Museo del Libro y de la Lengua; en 2012, y otra vez con Dillon, el programa *Visibles* (con cortos de animación para cada capítulo, un glosario animado e informes periodísticos) y la miniserie *23 pares* (en 13 capítulos). En 2015 montó la muestra *Operación fracaso y el sonido recobrado* en el Parque de la Memoria de Buenos Aires (5 videoinstalaciones). *Cuaterros* se proyectó en el marco del 31° Festival de Cine de Mar del Plata, entre los días 18 y 27 de noviembre de 2016, participando de la Competencia Latinoamericana.

grandioso se halla siempre en lo que aún está por descubrirse en este microcosmos (1995, p. 24 [1985])

Tales son las palabras de Walter Benjamin sobre Marcel Proust en *Crónica de Berlín* hacia 1932 dedicada a su hijo, “Mi querido Stefan”, una crónica casi en estado de laboratorio puesto que se trata de la libreta de notas que anticipa *Infancia en Berlín hacia 1900*, también dedicada a Stefan. Lo que dice a propósito de Proust lo dice dispuesto a “hacer memoria de las cosas” que lo han “introducido en la ciudad” refiriéndose al Berlín occidental, ciudad “en la que aún hoy pueden llegar a surgir de entre la niebla determinadas escenas” (21) que renuevan, al momento de escritura, el sentimiento de “la impotencia ante la ciudad”. Por un lado fundada en “un pésimo sentido de la orientación”, por otro en “aquella mirada que parecía no ver la tercera parte de lo que tenía delante”, “nada tan insoportable [para su madre] como la meticulosidad con la que [...] solía [el niño que él era...] andar medio paso por detrás de ella para parecer más lento, más torpe y más bobo de lo que era. Costumbre que adoptó en los paseos colectivos” también dice, “pero [que] tiene el peligro de llegar uno a creerse más rápido, más listo y más hábil de lo que realmente es” (22-23).

Inmediatamente agrega “Hace ya tiempo, años para ser exactos, que le estoy dando vueltas a la posibilidad de organizar biográficamente el espacio de la vida en un mapa” (23), para concluir “No lo hay, pues se desconoce el escenario de la guerra futura” (23). El título en francés *Paris vecú* (¿*París vivido?*) de León Daudet viene en ayuda pero lo que encuentra más bien es su deuda con París que con Daudet, “la *reserva*” y “la seguridad de la duración”. La primera forma, la de la reserva, se expresaría en la obra de Proust, y la segunda, la de la “seguridad de la duración”, en “la renuncia a todo juego con posibilidades afines” en la traducción que ha hecho de Proust, la que “he podido darle”. De allí que lo que se inició como un juego en Proust se haya convertido, dice, en “algo vertiginosamente serio”, para explicarse en la cita con la que se inicia este texto y que concluye de la siguiente manera: “De ahí este juego mortal en el que Proust queda atrapado y en el que encuentra sucesores aún más difícilmente que compañeros”. (24)

De esta manera se inicia *Crónica en Berlín* y una serie de reflexiones que resonaron por partida doble en mí: una al momento de leerlas por primera vez, otra al momento de iniciar la película de Albertina Carri, *Cuatreros*, cuando la escucho decir:

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.²

Si algún lector no ha visto *Cuatreros* remito a la presentación que se hizo en el catálogo en el que se lee:

nunca se ha visto algo así en el cine argentino ni en ningún otro. 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. Pero está muy bien que se llame *Cuatreros*, porque ese relato no es una abstracción impresionista sino una ilación de acontecimientos concretos, reales, personales y políticos. Y además ese material de archivo se despliega en una, dos, tres, muchas pantallas, comentando todo lo que se dice en una especie de multiplicación infinita de sentidos posibles. Fueron cuatreros los hermanos Velázquez, cuya historia funciona como disparador del film; y luego fueron cuatreros los padres de Carri, porque eligieron la lucha armada contra el poder de una derecha feroz. Enseguida fueron cuatreros también los cineastas Pablo Szir y Lita Stantic que filmaron clandestinamente la historia de los Velázquez; y ahora vuelven a ser cuatreros Carri y su equipo, recuperando (para el pueblo) kilómetros de *found footage* para componer ni más ni menos que un film de intervención política que ratifica y celebra la complejidad de ese término que el poder vive obstinado en negar.

Para hacer un poco de historia resulta importante revisar un material previo a la película que hoy me interesa: una entrevista, realizada a Albertina Carri para la televisión pública

² Introduje algún cambio de puntuación en la transcripción con respecto a la reproducción del tráiler, e inicio de la película, que aparece en el *Catálogo del Festival de Cine de Mar del Plata 2016*, p. 50, en el intento por traducir mejor las inflexiones de la voz. Por lo demás, en la película Carri dice “Busco a mi padre y a mi madre” en tanto en la versión del *Catálogo* dice “busco a mi madre y a mi padre”. Desconozco quién es el autor de la transcripción para el catálogo, posiblemente la propia Carri. No se trata de detalles menores pero podrían ser tema de otro trabajo.

argentina. El programa se llama *En foco* (2014) y tiene a la directora como protagonista, recorriendo su filmografía. Retomo ahora algunas frases que ella dice respecto de *Los rubios*, “la película con muchas capas”.³ Palabras, frases que allí, en la entrevista cuando habla de *Los rubios*, pone en relación con la necesidad de reconstruir su “propia experiencia como hija de desaparecidos” y cómo “se convive con esa ausencia y también cómo se convive con esa historia que es sumamente privada”. Se trata de reconstruir “los diferentes estadios” por los que ha pasado frente a la desaparición de sus padres y frente al “deseo”, esto es, lo que quería hacer con su película: “lo que yo quería construir con la película” dice, “era[n] las múltiples maneras de recordar y las múltiples maneras entonces de representar esos recuerdos”. Para esto Carri “necesita” una actriz que haga de sí y a la vez estar ella en la pantalla para verse, para ver qué hace cuando esa mujer, que es ella, está sola. Allí pone a la actriz, la que hace de ella, a escribir (quizá un diario, el suyo) y se escucha en *off*, en la voz de la actriz, lo que ella a su vez (la actriz) escribe por indicación de ella (la realizadora): “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”. Una película de algún modo sobre la disociación que también “genera este tipo de traumas” agrega y se refiere a la dictadura del ‘76. Carri no quiere una película catártica en la que la gente vaya al cine y se encuentre con Roberto y Ana María, sus padres, llore un rato porque están muertos y ya no están y que, de algún modo “se vaya tranquila” porque los ha conocido. Mientras explica esto se ven fotogramas de *Los Rubios* en los que la actriz que hace de Carri escribe en un papel, aparte del diario, una especie de cartel que se deja ver en pantalla y de soslayo: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”. La idea, claro, es distanciar al espectador, brechtiano el procedimiento, para que se entienda que el problema es, Carri lo dice sonriendo, que esas personas que son sus padres, de cualquier manera y se haga lo que se haga, ya no se pueden conocer. Esa es su hipótesis: la ficción de la memoria y lo que la memoria agrega.

³ Espero se haya visto *Los rubios*, su película de 2003, porque *Cuaterros* recupera mucho de este otro film en la línea de lo que me gustaría llamar la saga familiar (casi podría decir que lo continua puesto que se trata de una serie de restos y agregados que amplifican la primera película). No sé qué otras películas hará Carri pero *Los Rubios*, *La rabia*, el corto *Restos* y ahora *Cuaterros* están cruzadas, en mayor o menor medida, por lo autobiográfico.

Cinco años después de la película aparece su libro que se llama *Los rubios. Cartografía de una película* (2007) cuya primera página reproduce el primer párrafo del libro de su padre *Isidro Velázquez. Formas revolucionarias de la violencia* (1968) en respuesta, podría pensarse, a ciertas pobres lecturas hechas por la crítica especializada sobre *Los rubios*, la película. El libro de su padre, por lo demás, aparece en diferentes ediciones a lo largo de la película sin que se diga nada sobre esta presencia, tan solo pasa, acompaña alguna secuencia, se observa entre otras cosas... un libro que pasa. En un momento, una escena que “hace de” descanso de filmación, un viaje en auto, la actriz que hace de Albertina, lee el libro de su padre -de la directora-, que empieza como sigue, copiado por lo demás en *Los rubios*, el libro:

Una pequeña investigación sobre el terreno, conversaciones con pobladores del lugar, lectura de diarios y otras publicaciones periódicas que se ocuparon del caso, intercambio de correspondencia con amigos que viven en la zona, componen la ‘base empírica’ de este trabajo. Evidentemente, el material utilizado puede ser cuestionado por los investigadores más serios, pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco.

Es claro que Albertina Carri, mediante la cita, hace suyo el gesto “orgullosa y altiva” de su padre, tal como dice María Moreno (2007) en una entrevista que le realiza y en la que defiende a la directora de las críticas que siguieron al estreno de la película y, también, de las recomendaciones del ente calificador del Instituto Nacional de Cinematografía que le negó su apoyo. Pero, remarco, también es claro que el párrafo declaración de principios, escrito por su padre para su *Isidro Velázquez*, podría caberle a *Cuatreros* que se presenta, desde el principio, como una investigación, sin ser la investigación de su padre ni tampoco una investigación sobre la vida y la muerte de Isidro Velázquez.

Volviendo a *Los rubios*, la película, que en algún momento planeó llamarse “Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia” según la misma entrevista de Moreno, se continúa en el libro y al mismo tiempo se separa, es otra cosa. El libro no es el trasfondo de la película sino un texto autónomo, una especie de legado que incluye las cartas de su madre y su padre (secuestrados el 24 de febrero de 1977), escritas desde el cautiverio y que empiezan a llegarle a Carri y a sus hermanas, Andrea y Paula, desde julio del mismo año del secuestro a través de un tal “Negro” o “Raúl”. Además, el libro ofrece los descartes de la película, el guion original y textos personales.

Podría decir que la estética de Carri, en lo que hace a lo que llamo la saga familiar, es la del archivo si es que ello existiera como tal en el cine o, si se prefiere, la del “metraje encontrado” (*found footage* como le gusta decir a la gente del medio). ¿Qué es esto? Se trata de material audiovisual encontrado y, o mejor decir, “buscado” y por eso “encontrado”, que se presenta fuera de su contexto original: imágenes “encontradas” a diferencia de producidas expresamente para una obra –tomadas de archivos de cualquier tipo y también de películas caseras. El punto que me interesa destacar es que se trata de una técnica, por ahora, propia al cine de terror o a los falsos documentales, un cine clase B o bizarro incluso. La definición es amplia y ambigua por el momento porque el concepto abarca muchas posibilidades: puede funcionar como fuente de verdad o, mezclado con nuevos materiales, ofrecer contexto a un argumento y actuar como cita cinematográfica. A veces incorpora material audiovisual preexistente ligado a la fotografía y, entonces, con lo real o, digamos, con el “esto sucedió” barthesiano. O bien se trata de montaje, como casi todo el cine, pero para convertir el momento capturado (en video o película) en sustituto de la memoria. También, como crítica, puede aparecer en tanto sucedáneo del gesto inscripto y suscripto en el mingitorio de Marcel Duchamp. En cierta forma, cuando un/a cineasta o video-artista utiliza material de archivo en su trabajo está haciendo un gesto parecido a cualquiera de los casos que acabo de describir, al utilizar un material audiovisual que en principio no tiene fines artísticos y no está realizado por él o ella pero, reapropiado, cambia su significado. Se las denomina películas *collage*, compuestas de “metraje encontrado” (*found footage*) proveniente de distintas fuentes que exploran las capacidades expresivas del material de archivo contraviniendo, en algún caso, sus usos originales. Como dije, se puede llegar al “falso documental” al poner en escena el procedimiento por el procedimiento mismo. Pero, en definitiva, el modo de utilización que en particular me interesa del procedimiento/género (no sé bien cómo definirlo todavía), el del “metraje encontrado”, es el de ser utilizado o pensado como “método de preservación” de los objetos fotografiados y/o filmados pero también de lo fotografiado y filmado según el sentido otorgado por quien realiza la puesta o nueva composición. Algunos llegan a hablar de reciclaje y en México, desde 2012, se celebran unas “Jornadas de Reapropiación” dedicadas exclusivamente a este ¿nuevo procedimiento/género? (véase Alberdi, M. 2005).

Aquí, sin embargo, cabe aquello que de una u otra manera dice Georges Didi-Huberman en diversos lugares de su obra cuando explica que un archivo se constituye donde una serie de objetos –sobre todo de imágenes hablará él- es retirada de su contexto original para ser esparcida, reordenada y vuelta a exponer convertida en testimonio. Sin duda, esta argumentación sirve para poner en valor el procedimiento/género de “metraje encontrado” respecto de las imágenes. Pero, también dice Didi-Huberman, lo propio de un archivo es su “ser horadado”, habla de los huecos y las lagunas, las censuras y destrucciones operadas en forma inconsciente o deliberada (2007). Por otra parte, yo hablaba tiempo atrás de una mala película con fotogramas mal montados, a veces faltantes, para referirme al archivo que intentaba armar en torno a, en ese momento, mi tema de investigación, los ´70 en Argentina, exilios y escrituras (2000a y b, 2001). Y también decía, como insiste Didi-Huberman, que el trabajo de lectura deberá estar atravesado necesariamente por esas faltas, esos silencios. Él 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, a su vez, 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 en definitiva da razón de ser a la investigación pero también al/del género, las formas, en el que esa investigación quiere ser escrita, expuesta. No hay posibilidad de rearmar series sino tan solo abrir paso, ventanas decía, a la muestra de la colección, de los materiales recuperados hasta el momento haciendo lugar a lo discontinuo, lo clandestino, lo tabicado, lo silenciado...

Carri, en *Cuaterros*, hace uso del procedimiento/género de “metraje encontrado”, y de casi todas sus formalidades, así como constituye archivo en los términos de Didi-Huberman o del fotograma casual, dañado, faltante: la “cámara no estabilizada” con la que la imagen no encaja de manera adecuada y reproduce giros vertiginosos, corrompiendo la visión de una escena, las varias pantallas, la película de misterio, el *western*, el trabajo con la banda sonora... En la entrevista realizada para el programa *En foco* (2014), anterior a *Cuaterros*, Carri dice “En ninguna de mis películas volvería a hacer lo mismo... tampoco volvería jamás a hacer la misma película sin duda [y se ríe]... ni loca [dice y vuelve a reírse]. Lo bueno de hacer la película es justamente entregarla”. Es claro que no se trata de las mismas películas, sin embargo hay una continuidad indiscutible entre unas y otras que, más allá de

la propia Carri a lo mejor, vemos en retrospectiva. Como si el tiempo, al desarrollarse en el espacio fílmico, fuera recuperando, película a película, la densidad de las capas de las que hablaba para referirse a *Los rubios*.

Pero entonces, la pregunta podría rondar la diferencia, porque hay diferencias entre *Cuaterros* y la producción previa de Carri. Esta cuestión resulta clave dado que por “diferente” solemos pensar en las formas, estéticamente digo, y dentro de la variedad de las formas, a las que ya nos había expuesto Carri en cada una de las oportunidades, hasta podríamos decir que la forma nueva es la del “metraje encontrado”. Pero no es solo esto, me parece, lo que hace a la conmoción que produce *Cuaterros*. Lo distinto aquí, quiero remarcarlo, es la irrupción de la voz, la voz de la propia Albertina Carri que “funciona”, en términos formales otra vez, como “banda sonora” por decirlo de algún modo. Ahora ella toma la palabra, no la actúa, ni la hace actuar, sino que es ella misma en un registro de lectora de sí: las inflexiones de la voz son de alguien que lee en voz alta sobre el montaje del archivo o la organización del “metraje encontrado”. Hay distancia entre lo que se ve y lo que se dice pero no una distancia absoluta. ¿Una mirada dialéctica como dice Buck-Morse (1995 [1989]) a propósito de Benjamin? Mirada y escucha dialéctica prefiero decir. La película va tras ausencias, de Isidro Velázquez, de un libro, de una película, de su padre. Y sobre esa película que se desarrolla en imágenes está ella, la presencia de Albertina Carri, su presencia sostenida en *off*, con constancia, por su ojo y su voz. Carri se hace lugar, se crea un espacio entre medio de las ausencias a través de esos objetos que va encontrando, se hace espacio en las ausencias, en la ausencia de su padre. Trato de entender: ¿de qué trata *Cuaterros* en definitiva? Podría decir que se trata de un documental de cómo hacerse lugar.

Cuaterros atraviesa géneros fílmicos como el perfil, la biografía, la autobiografía, el retrato fotográfico, la colección... lo que impacta es que es una película narrada de principio a fin. ¿Es un documental? ¿Contiene zonas de ficción? ¿Un docudrama? ¿Un documental, en definitiva, no es un modo de la ficción cuyo objetivo es mostrarse como verdad? ¿Y, a la vez, todo arte, finalmente, no es ficción? ¿Acaso, no toda palabra ensaya una ficción de aquello que nombra así como una imagen lo hace con aquello que representa en lo que enfoca? Carri apunta, creo, hacia este lugar, el de la ficción desde el relato objetivo. No hace sino construirse un espacio, me animo a decir “crea” un espacio, lo despliega y filma

ese despliegue en cada pliegue: se trata de la historia del archivo y los problemas de su constitución para luego hacer una selección, darle un orden, preparar la muestra y promover su circulación. Lo más interesante es que lo hace desde fuera de los términos académicos a los que su propio padre llamaría los “colonizados académicos”.⁴

En el fondo hay una historia casi fantástica (¿o utópica?) pensada desde Buenos Aires, la historia del gaucho Isidro Velázquez perseguido por la policía hasta su muerte, en 1967, una vida heroica y legendaria entre las clases más necesitadas de la zona de Pampa Bandera, Chaco, un delincuente todavía hoy para las autoridades regionales.⁵ Sobre esta figura, Roberto Carri escribe y publica su libro de corte sociológico, en el que se plantea la hipótesis del bandolerismo/cuarterismo como gesto prerrevolucionario. En palabras tan gastadas como las de revolución, hay que decir que en el caso de Carri padre se juega una revolución anarquista, de izquierdas.

Vuelvo a *Cuaterros*, a Albertina Carri, su película. En ella está la historia de Isidro Velázquez, la de su padre secuestrado desaparecido, la de un libro y de una película, también desaparecida, que contaba la historia de Isidro en base a la investigación de Carri padre, están las entrevistas, los carteles, las noticias fotografiadas y contadas en la voz de Carri hija. Hay un archivo que Carri hija pone en circulación en su película, creando un lugar habitado por la voz. Es su voz, como de niña (a mí me suena así) la que va puntuando la intensidad del archivo, de los elementos del archivo que se despliegan ante la vista. El sentido está en las inflexiones de la voz que, por otra parte, intenta ser lo más neutra posible, por eso lee, se nota que lee, como si fuera de otro. Y aquí sucede algo de lo que Benjamin había hablado hace mucho tiempo: “Ninguna imagen le satisface porque ha comprendido que, al desplegarse, lo esencial se presenta en cada uno de los pliegues”... Y

⁴ Habría que recordar aquí la polémica entre Roberto Carri y Francisco Delich a propósito del libro de Jauretche *El medio pelo en la sociedad argentina: apuntes para una sociología nacional*. (Delich, 1967; Carri, 1968; Delich, 1968).

⁵ Véase el docudrama al respecto, “La leyenda del último Sapucay” (2010) con guion y dirección de Camilo José Gómez Montero. <https://www.youtube.com/watch?v=m2MGtREFeGA&t=186s> cuya sinopsis dice: “Este docudrama aborda la figura de Isidro Velázquez, un agricultor pacífico que vive en el nordeste argentino hacia finales de los años 60’. Cierta día, comienza a tener problemas con la policía, entonces Isidro se convierte en un gaucho que lucha a sangre y fuego, entre lealtades y traiciones, para alcanzar su libertad. Basado en una profunda investigación, este relato, sigue las huellas de aquel gaucho rebelado a las autoridades de su época, pero también lo analiza desde el presente, donde su figura sigue generando polémicas: es odiado por una parte de la sociedad y amado por los más humildes que lo reivindicán como un Santo Popular.” Más información en <http://www.facebook.com/paye.cine>, <http://www.payecine.blogspot.com.ar>

en los pliegues está la voz, fuera de campo del análisis cinematográfico. ¿Cómo hablar de los a/efectos, de las consecuencias producidas por las inflexiones de la voz en un cine a primera vista documental? “Lo más grandioso se halla siempre en lo que aún está por descubrirse en este microcosmos” dirá Benjamin.⁶

Aquí *Cuatreros* me llevó a releer algo que tenía suspendido de alguna manera en mi corpus teórico: John Berger y sus *Modos de ver* (1972) quien propuso mirar e interpretar, es decir hablar, desde el punto exacto desde el que cada uno mira.⁷ Mi cada vez más desordenada manera de pensar, consecuente en orden a lo real, vuelve por el lado del yo leo/yo veo porque las preguntas que pueden hacerse frente a esta película se relacionan con este desorden. Creo que la película persigue al espectador con las preguntas por su ¿qué ve?/ ¿qué lee en lo que ve? a la que suma con potencia casi psicoanalítica ¿qué escucha?

La película de Carri, *Cuatreros*, me dejó muda un buen rato a la salida del cine. La vi en el cine. ¿La vi? ¿La leí? ¿La escuché? Dolió. Y me puso triste. Quise escribir sobre la película para una revista de cine en su momento y no pude. Recién ahora, volviendo a pensarla una y otra vez, recién ahora digo, seis meses después de haberla visto, puedo empezar a hablar de ella. Hasta ahora fue, creo, pura experiencia. Y la clave de esa experiencia, sin duda, es la conmoción. Cuando algo con-mueve, perturba - nos toma el tiempo y el espacio-, hasta que podemos reaccionar.⁸

⁶ Un aparte sobre la teoría: últimamente prefiero dejar a un lado mis libros llamados teóricos para que, más bien, resuenen en mí. En verdad la cuestión es que han sido incorporados y en cada caso buscar la cita correspondiente de donde salió lo que estoy pensando me lleva, como dice Benjamin sobre Marcel Proust, volver a vivir mis lecturas teóricas, lo que lleva, inevitable, a volver a vivir sin vivir ahora. Prefiero entonces seguir adelante o al costado, por algún sendero medio perdido para perderme e ir al encuentro de asociaciones nuevas. El punto es que la teoría está ahí, actuando, sin cita de autoridad, sino favoreciendo un espacio para pensar sin coerciones. Tengo presente que están incorporados (insisto en su carnadura, el aspecto antropofágico del término) Benjamin, Gramsci, Bourdieu, Williams, Foucault, Deleuze/ Guattari, Derrida y otros, un poco menos, con los que a veces suelo vestirme para salir airosa (Arendt, Agamben, Ranciere por ejemplo). Y también tengo presente que cuando la teoría está incorporada, se deja de citar a los teóricos y se cree, a pie juntillas, que lo que se piensa lo está pensando una misma. Pido disculpas por mi falta de citas, sobre todo teóricas, pero sepan que aquello que el enrevesado y hasta a veces contradictorio “marco” teórico, está allí, más que como marco, como fondo insondable y burbujeante que me incita, e incita, cada vez, ante cada cosa que veo/leo.

⁷ “La cámara aislaba instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. [...] la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual [...]. Lo que veíamos dependía del lugar en el que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio”. (Berger, 2005, 24)

⁸ En estas reflexiones un tanto dispersas también me pregunto por qué sacamos casi siempre la cuestión de la “conmoción” del hacer crítica literaria o cultural o cinematográfica o del arte en general. Por qué sacamos del medio lo que Carri padre llamaría lo “pre-revolucionario”, eso que nos permite en definitiva, una vez sucedido, empezar a pensar.

Cuaterros finalmente es una “especie de documental” que en la voz es el registro de una escritura de sí, sin ser autobiografía ni la biografía de Carri padre. Esta “especie de documental” es archivo y relato de cómo se conforma el archivo, de su inicio, recolección, producción, montaje, puesta y circulación. Es decir, el relato del tiempo del archivo. Y allí es evidente que esto confronta con la cuestión académica. Nosotros, traficantes académicos de arte, cuaterros al fin, dejamos fuera de nuestras producciones críticas todo aquello que hace más verdadero al sujeto artístico. ¿Dónde está entonces el golpe de gracia de *Cuaterros*? ¿Dónde al menos para mí? ¿Para mi personalísima vida? Véase cuanto menos el *trailer* de la película: <https://www.youtube.com/watch?v=V68-DrC7sBE>

Cuaterros es el género, la película y sus modos, que me hubiera gustado adoptar para poder dar cuenta de mi investigación sobre los '70, exponer la colección de lecturas, los libros, los documentos, los objetos que como una afásica ordenaba y reordeno sobre la mesa cada vez que pretendo organizar una muestra, organizar una parte de la colección para darla a conocer como archivo, para que tenga un lugar, para que quede a resguardo. Cosa que no consigo tal como quisiera y por eso hablo de afasia. Una y otra vez y otra y otra.⁹

Carri consigue en cambio, después de una larga investigación, ir y venir de un lugar a otro, dar un cierto orden a la colección, hacer archivo, su película, para darla a conocer, la deja ir. Y dice con una lucidez que deslumbra que lo hace para ir hacia su historia personal, la más personal, inimaginable y solo plausible de vislumbrar en lo documental, la de sus padres desaparecidos. ¿Cómo decirlo? Carri, Albertina, le hace lugar a la desaparición.

Cuaterro Isidoro Velázquez, cuaterro Carri padre, cuaterro la hija, cuaterros nosotros. Ella ofrece sus materiales ¿rescatados?, ¿saqueados?, ¿cuaterreados? Podrían intercambiarse palabras que apuntan metafóricamente hacia lo que queremos decir. “Cuaterrear” resulta bien criollo, en la línea de ciertas palabras valija o el título de un capítulo de Viñas (1964) apropiándose de la geografía de la pampa para hacer crítica literaria. Se trataría de una figura que en la especificidad de la disciplina apreciamos como “apropiación” o “reapropiación”. De Certau habló de “cazador furtivo” y nos encantó sin notar que el cazador mata en aquello que el cuaterro roba para sí o para los otros. En la línea de las cátedras nacionales que fundó entre otros Carri padre, Carri hija elige “cuaterros” y utiliza

⁹ Al respecto escribí un largo artículo, poco académico por cierto, cuyo registro queda explícito desde el título que le di: “Lo que apenas puede escribirse. Exilio y literatura durante la última dictadura argentina. La ¿elección? de objeto” (2012).

las formas de lo que cuenta en los modos de contar y supone, sospecho, en las buenas vistas, una apropiación semejante por parte del espectador. No se trata nada más que de un tema de ambientación sino de capas que se despliegan cada vez que volvemos a pensarlo, así como cada vez que volvemos a ver los fotogramas, sus películas.

El término “cuatrero” tiene un modo específico: el robo, en particular de animales, ganado vacuno o caballos, carne; y la necesidad de este robo está signado por lo clandestino en la amplitud del espacio –la intemperie/el campo argentino-, un espacio incontrolable, en un tiempo fuera de sistema y burocracias. Cuatrerear es estar fuera y al mismo tiempo en el centro, en lo profundo, en lo definitivo del territorio. Carri reconstruye para la exposición, su película, el territorio de la investigación y los pliegues del archivo de los cuales apenas se ve una síntesis des-plegada según un orden, de una cantidad -a simple vista innumerable- de materiales, tomas, disposiciones y redistribuciones. Un orden. *Cuaterros* (nos) ordena ciertos materiales para mostrar(nos) el (des)orden de la historia, su historia, la de su padre y la nuestra.¹⁰

La imagen del afásico de Michel Foucault (1968 [1966]) me obsesiona.¹¹ Se trata del sentimiento del/a investigador/a a la hora de intentar ordenar el archivo frente a lo que lee/ve mientras investiga. El tiempo de la escritura del investigador en el que se produce una investigación en abismo. Como el afásico foucaultiano, tiene los elementos sobre la mesa, a veces resultan incluso difíciles de enumerar, los está viendo, los lee, y necesita darles un orden, uno al menos, para dar un sentido a los que lee/ve. Pero para ello hace falta un criterio. Y allí es cuando empieza el problema. *Cuaterros* enseña (en el sentido de

10 De aquí que piense esta película como innovación en el género cinematográfico tanto cuanto en el académico. Es la película que hubiera querido hacer con/sobre mi investigación. Me doy cuenta que en ocasiones no puede hacerse más que desplegar el archivo, dar cuenta de un momento, un detenerse plural en el vértigo de la colección, una muestra, una idea.

11 Dice Foucault en el “Prefacio” a *Las palabras y las cosas*: “Parece ser que algunos afásicos no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presentan sobre la superficie de una mesa; como si este rectángulo uniforme no pudiera servir de espacio homogéneo y neutro en el cual las cosas manifestarían a la vez el orden continuo de sus identidades o sus diferencias y el campo semántico de su denominación. Forman, en este espacio uniforme en el que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños dominios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos; en un extremo, ponen las madejas más claras, en otro las rojas, por otra parte las que tienen una consistencia más lanosa, en otra las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que están en bola. Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agolpamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia.” (4).

mostrar) un orden, un criterio: el despliegue y la circulación. Y es una intervención en tanto tiene la forma del archivo que seguirá desplegándose más allá de nosotros. A pesar de nosotros. Albertina Carri despliega una parte del archivo que contiene el de su padre que contenía el de Isidro Velázquez que contenía... y así siguiendo; nosotros el de ella (mínimo aquí), alguien, alguna vez, el nuestro podríamos suponer. Lo que importa es el gesto de incluirnos en constelaciones precisas más allá de la ambigüedad de los términos: la película arma esa posibilidad de continuidad en lo que falta, la ausencia. Y más que las imágenes que arma, y se rearmen, a través del “metraje encontrado”, lo hace al decir en las inflexiones de la voz. Al yo leo/yo veo se suman el yo pronuncio y yo escucho... y todas las posibles lecturas de esa escucha.

La actriz que representa a Carri en *Los rubios* dice:

el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia [...] construirse a sí mismo sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión [...] ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria.

Para terminar, un interrogante. El mismo interrogante, o dos o tres o... la multiplicidad de lo incierto, la incertidumbre con la que Carri, con textos de Marta Dillon, abre *Restos* en 2010: “¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles el gesto desafiante?”. En una nota para un diario bajo el título “Las vasijas destrozadas”, Carri afirma: “La Historia está escrita de retazos, de documentos y de conjeturas, objetivas y subjetivas, y una película no es más que eso y tanto como eso, una conjetura y un documento a la vez” (2010b). En el corto, sus preguntas se completan casi al final: “¿Es posible devolverles [a las imágenes...] su potencia vital, su exquisito presente hinchado de futuro, podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes?” Para contestar(se/nos): “Acumular imágenes es una forma de la memoria. Volverlas disponibles es necesario para desbrozar la huella por la que seguir andando”. El epígrafe con el que se abre *Los rubios. Cartografía de una película* (2007) lo había dicho ya de otra forma y remite, y se abre, a un poema de Paco Urondo:

Hay que rastrear
Durante toda la noche
Todavía

Finalmente invito a ver Restos: <https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>

Bibliografía

- Alberdi, M. (2005). "Found Footage". *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2017-06-17]
Disponible en: <http://lafuga.cl/found-footage/44>
- Amado, A. (2009) "Los rubios y la disolución de la escena de la memoria". En *La imagen justa: cine argentino y política. 1980-2007*. Bs. As.: Colihue.
- Berger, J. (2005 [1972]). *Modos de ver*. México: Gustavo Gilli.
- Bocchino, A. (2000a) "Hacia la colección como concepto teórico-crítico en el trabajo con la literatura". En *Actas VI Congreso Argentino de Antropología Social*. MdP.
----- (2000b) "Década del '70: replanteo de una metodología de trabajo. De la serie a la colección". *Revista CeLeHis*. MdP: Celehis-UNMDP. Vol. n°12. (pp. 215-232.)
----- (2001) "Sobre los '70: el género de una investigación. (colección, corte y montaje)". En Lisa Bradford y ots. *La cultura de los Géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo. (pp. 49-78)
----- (2012) "Lo que apenas puede escribirse. Exilio y literatura durante la última dictadura argentina. La elección? de objeto. *Malas Artes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura*. MdP: EUDEM-UNMDP. Vol. n° 01. Pp. 61-76. .
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benajmin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Carri, Albertina (2003) *Los rubios*. Argentina-EEUU. Producción: Marcelo Cépedes y Barry Ellsworth. <http://www.cinemargentino.com/films/914988608-los-rubios>
----- (2007) *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Especiales (del BAFICI).
----- (2010a) *Restos*. En *25 miradas, 200 minutos. Por el Bicentenario*. Argentina-Secretaría de Cultura. <https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>
----- (2010b). "Las vasijas destrozadas". Suplemento Radar. *Página 12*. 3 de octubre.
----- (2016) *Cuaterros*. Argentina. Producción: Albertina Carri y Diego Schipani. Trailer: <http://www.cinenacional.com/pelicula/cuaterros>
----- (2014) *En foco presenta a Albertina Carri*. Argentina: CineAr en YouTube, 25 de noviembre de 2015. <http://www.incaatv.gov.ar/en-foco-2/>
<https://www.youtube.com/watch?v=Xe0e-jVCTiA>
- Carri, Roberto (1968). "Un sociólogo de medio pelo", *Revista Latinoamericana de Sociología*, Vol. IV, N° 1, marzo, Buenos Aires.
----- (1968) *Isidro Velázquez. Formas revolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Sudestada.
- Delich, Francisco (1967). "Arturo Jauretche. El medio pelo en la sociedad argentina", *Revista Latinoamericana de Sociología*, Vol. III, N° 2, julio, Buenos Aires; y (1968). "Respuesta", *Revista Latinoamericana de Sociología*, Vol. IV, N° 1, marzo, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. (2006 [2000]). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
----- (2007). "Das Archiv brennt", en Georges Did-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, pp. 7-32. Traducción de Juan A. Ennis. La Plata: Cátedra de Filología Hispánica, UNLP.

- Foucault, Michel (1968 [1966]). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gómez Montero, J. (2010) *La leyenda del último Sapucay*. Guión y dirección. Payé producciones. Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=m2MGtREFeGA&t=186s> . Otra información en <http://www.facebook.com/payecine>, <http://www.payecine.blogspot.com.ar>
- Moreno, M. (2007). “El libro de ésta” en Suplemento Las 12, *Página 12*, 23 de marzo. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-25.html>
- Rivera, M. (2014) “Acumular imágenes ¿es resistir?”. *laFuga*, n°16. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/70>
- Viñas, D. (1964) *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.