

Memorias. Apuntes acerca del espacio biográfico en: *El padre de Mariana Arruti* (2016); *El (im)posible olvido*, de Andrés Habergger (2016) y *Cuaterros* de Albertina Carri (2017)

Araceli Mariel Arreche¹

Resumen

Siguiendo nuestra línea de investigación relativa a la representación de la Memoria y la Identidad, su puesta en forma y representación subjetiva, en la búsqueda de profundizar sobre los modos en que ciertos proyectos audiovisuales argentinos buscan sortear su acercamiento con lo real, se ha focalizado en indagar el complejo juego intersubjetivo que despliegan las imágenes fílmicas desde su diseño, en tanto, vehículos idóneos para la creación de recuerdos que sostienen memorias

¹ Dramaturga y Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano (UBA), en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Nacional de Artes (UNA), en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Cursa su doctorado en el área: Teoría del Cine. Programa Semiótico del Espacio – Teoría del Diseño, de la Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnico, SICYT, de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, de la Universidad de Buenos Aires.

Dentro de las investigaciones que lleva adelante se destaca su trabajo sobre teatralidad mapuche (beca Fondo Nacional de las Artes); en dramaturgias del teatro de la postdictadura y en políticas de la imagen, modalidades expresivas en torno a la representación de la Memoria y la Identidad en el cine argentino del nuevo siglo.

Entre sus últimos libros se encuentran: CUERPOS A LA INTEMPERIE I y II. Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos, ed. AINCRIT; Teatro Obrero Una mirada militante. Sobre textos de Carlos Fos, ed. Atuel (editora, compiladora y prologuista) y Palabras en diálogo. La lectura puesta en acto, ed. LEVIATAN (compiladora y autora del proyecto). El 2015, abre con la publicación de su primera antología de obras dramáticas, Teatro de la palabra, edición bilingüe castellano - polaco, para la colección de Textos Imprescindibles de La Campana Sumergida y cierra con Entre silencios, libro de poemas, relatos y cuentos editado por Textos Intrusos.

Como dramaturga sus obras son: Ensayo de Navidad para una Plaza (2001), Antígona. Un nombre propio (2002), Crónica de las indias (2002) creación conjunta con Amancay Espíndola, El descuido de la siesta (2004), creación conjunta con Patricia Suárez; Las voces del río (2004), Doktor Fausto pieza infantil publicada por ATUEL en el 2006; De ausencias y otros demonios presentada en el marco del Congreso de Teatro Comparado sobre Antón Chejov en el Centro Cultural de la Cooperación en diciembre del 2004.

En el 2005 obtuvo la mención especial y publicación del premio María Teresa León a dramaturgia femenina (España) por su obra: Notas que saben a olvido, pieza estrenada en el Teatro Payró en diciembre del mismo año. En el 2007 presenta La Foto. Estampa de un babyshower; La revancha de la señorita Rose en el 2008 y obtiene el premio en el ciclo Teatro x la Justicia, Teatro Tadrón 2011 con Boulogne, obra escrita en colaboración con Selva Palomino y Gilda Bona.

En el 2010 recibe la Beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes por el proyecto: “Voces de la historia, vientres de la memoria” y escribe Como Quinoas, pieza estrenada en el 2013 dirigida por Fabián Castellani y el Grupo La Rueda de Los Deseos. En el 2014 con Que lejos aún... es galardonada en el Concurso de Dramaturgia Nuestro Teatro, en el Ciclo de obras en conmemoración al Movimiento histórico Teatro Abierto, en el teatro Picadero, organizado por la Secretaria de Cultura de la Nación. En Junio del 2015, Como quinoas, participa en el WomenPlaywright International Conference en Ciudad del Cabo (Sudáfrica). En Julio del mismo año estrena Felice, bajo la dirección de Hugo Ramos en el Teatro El Crisol. A lo largo del 2016 estrena una nueva versión de Las Voces del río bajo la dirección de Martín Paglione, en el Teatro de la Tertulia y presenta varias de sus obras en los ciclos que lleva adelante Teatro x la identidad a lo largo del país. En Julio de 2017, estrena su obra Notas que saben a olvido en el 32 Festival de Teatro Hispano de Miami, bajo la dirección de Mario Ernesto Sánchez por el grupo Teatro Avante.

Como guionista su trabajo de Notas que saben a olvido, bajo la dirección de Miguel Ángel Rossi (Bariloche) fue seleccionada por el FAB, Festival Audiovisual Bariloche, organizado por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Turismo, Cultura y Deporte de la provincia de Río Negro, con el apoyo del Consejo Federal de Inversiones (CFI) y del INCAA. Su reciente corto Somos Repetición se estrena en Abril de 2017.

colectivas (su transmisión y la conservación de interpretaciones del pasado que soportan las identidades sociales).

Buscando interpretar una “voluntad narrativa” que desborda la lógica de conmemoración y en los que desde diferentes prácticas de intervención poética sobre el referente, se insiste en una revisión crítica del pasado. Un pasado apenas recordado pero que resulta vital para dar sentido al mundo. Narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado y a la vez frágiles en su contradicción, todas ellas moviéndose entre la filiación y el desarraigo. Esta nueva pesquisa trata de ensayar el abordaje sobre tres documentales: El padre de Mariana Arruti (2016) y El (im)posible olvido, de Andrés Habegger (2016), Cuatros de Albertina Carri (2017) materiales que ponen en evidencia la reconfiguración de la subjetividad, la ampliación de los límites del espacio biográfico y en donde esta suerte de repolitización situada se da en la infracción permanente que las imágenes manifiestan.

Memorias. Apuntes acerca del espacio biográfico en: *El padre* de Mariana Arruti (2016); *El (im)posible olvido*, de Andrés Habegger (2016) y *Cuaterros* de Albertina Carri (2017)

(...) *Es el desesperado retornar de los tiempos
que no fueron cumplidos
ni en gloria de la vida ni en verdad de la muerte.
Es la amarga plegaria que levantan los ángeles rebeldes
llamando a cada sitio donde pueda morar su dios irrecobrable.(...)*
Olga Orozco.

*Acumular imágenes
es una forma de la memoria.
Volverlas disponibles es necesario
para desbrozar la huella
por la que seguir andando.*
Marta Dillon

Siguiendo nuestra línea de investigación relativa a la representación de la Memoria y la Identidad, su *puesta en forma y representación subjetiva* - en la necesidad de profundizar sobre los modos en que ciertos proyectos audiovisuales buscan sortear su acercamiento con *lo real* - se ha focalizado en indagar las modalidades en las que la imagen fílmica sortea el *decir* de la memoria. Un diseño que no trabaja de manera uniforme y que, sin embargo, entrega en su cartografía la insistencia de pensar la *legibilidad* de la historia reciente adhiriéndose al objeto desde su singularidad y complejidad para disolver la fijeza de toda abstracción. Se trataría de escapar a “la fascinación perversa por el horror, el gusto mortífero por el pasado y la instrumentalización política de las víctimas” (Annete Wiewiorka, 2005)², de escapar a todo ritual que sature la memoria amenazando su propia efectividad.

El complejo juego intersubjetivo que despliegan las imágenes de los proyectos hasta el momento revisados³, muestra que no se trataría ya de un desplazamiento por el pasado para recoger y describir los hechos, sino del *habitar* un “presente ampliado” (Javier Cercas), un “ahora” en el que acontezca el conocimiento histórico.

Como buscamos mostrar, el corpus visionado es una cartografía audiovisual que pone en

² Cita del texto de Wiewiorka, A, 2005. *Auschwitz, 60 años después*, París, Robert Laffont; tomada de la traducción de Marina Califano para el texto de G. Didi-Huberman, 2015, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires, Universidad del Cine, Biblios.

³ Detalle sobre el corpus fílmico sobre el que se trabaja la investigación. Largometrajes: *Papá Iván*, (María Inés Roqué, 2000); *(h) historias cotidianas*, (Andrés Habegger, 2001); *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2003); *Los rubios*, (Albertina Carri, 2003); *Nietos (identidad y memoria)*, (Benjamín Ávila, 2004); *M*, (Nicolás Prividera, 2007); *Infancia Clandestina*, (Benjamín Avila, 2013); *Equipo Verde. Entrenamiento adolescente para un documental* (Alejandra Almirón 2012-2013); *La parte por el todo. Las maternidades clandestinas de la dictadura militar*, (Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera y Roberto Parsano (2015); *El padre*, (Mariana Arruti, 2016) y *El (im)posible olvido*, (Andrés Habegger, 2016); *Cuaterros*, (Albertina Carri, 2017). Cortometrajes: *En ausencia* (Lucía Cedrón, 2003); *Veo veo* (Benjamín Ávila, 2003); *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004); *La Matanza* (María Giuffra, 2006); *Restos*, (Albertina Carri, 2010), *Las aguas del olvido*, (Jonathan Perel, 2013).

evidencia la reconfiguración de la subjetividad, la ampliación de los límites del *espacio biográfico*, y en donde esta suerte de *repolitización situada* se da en la infracción permanente que las imágenes manifiestan.

Desde *Papá Iván*, (María Inés Roqué, 2000); pasando por *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) hasta el reciente estreno de *Cuaterros* (Albertina Carri, 2017), el tejido audiovisual problematiza hasta las fronteras del registro (ficción - documental) infracción de una *voluntad narrativa* que visibiliza el problema con el referente, relatorías que apuestan a desmontar los silencios, a rearmar la figura del ausente, a dibujar recuerdos en las omisiones y los olvidos subrayando su propia urgencia en presente, porque como lo expresa Mariana Arruti uno de los casos que aquí trabajaremos: “¿cómo se vive con lo que no cierra?” (Arruti, 2016).

Cada uno de estos filmes, en su diseño audiovisual, plantea un *punto de vista* que encuentra su expresividad en el *desajuste* de las formas pretéritas de tratamientos probados sobre los hechos recientes, evidenciando la tensión de base que circula las memorias en cruce - la de los testimoniantes - la distancia entre el *saber* y el *conocer*.

A lo largo del último año, tres estrenos cinematográficos pusieron en perspectiva la indagación que nos incluye y trazaron algunas respuestas acerca de las hipótesis provisionarias con las que se venía trabajando: *El padre*, de Arruti; *El (im)posible olvido*, de Habegger y *Cuaterros*, de Carri. Los tres proyectos suman a las narrativas que eligen el uso de la primera persona; “obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta en su entramado significativo, como responsable y autor del discurso audiovisual.” (Piedras, 2014: 22) y que, como tales, forman parte de las narrativas que han desplazado los modos habituales del cine - en especial del documental - para explicar el mundo, representar a los sujetos sociales, y establecer otros pactos comunicativos con el espectador. Las inscripciones del yo autoral trastocarían “la relación que las imágenes establecen con los otros”, planteando así “cuestiones de carácter ético e ideológico, y constituyendo a “la enunciación en un problema privilegiado (Bernini, 2004: 42) que deriva de un nuevo cristal interpretativo a tópicos recurrentes.

Como lo expresa Albertina Carri al hablar de su filme:

“Es como una película realizada a espaldas de sí misma. Siempre se habla de filmar de espaldas al guion. Esta película se filmó de espaldas a la realización también. Mientras la hacía, me negaba a hacerla, mientras la terminaba, me negaba a la idea de estar haciendo una película, y ahora que es película, dudo de su existencia. A veces creo que es más una performance, o una pequeña novela. Y estoy convencida de que es un poco de cada cosa. Y también una intervención política sobre el lenguaje. De algún modo, me inspiré para hacerla en un imaginario que me heredó mi madre, un gusto por la literatura y a la vez por la lectura crítica de la ficción. Hay algo de libro de aventuras en la película, y por eso menciono a Huckleberry Finn, que particularmente es lo que más me gusta y, a la vez, lo que creo la hace soportable. Es una *roadmovie* sobre la memoria, llena de viajes infructuosos, en territorios desconocidos, con un personaje principal que se va abrumando y alienando hasta encontrar una única salida: narrar ese viaje. De algún modo el guion no es nada original, más bien es un film de género con estructura clásica. Entonces

lo que la vuelve original es que no se ha generado ni una sola nueva imagen para que ese guion se convierta en película”. (Carri, 2016)

En todos y cada uno de los proyectos revisados desde el 2001 hasta el momento, esta *voluntad narrativa* desborda la lógica de conmemoración e insiste en - desde diferentes prácticas de intervención poética sobre el referente- una revisión crítica del pasado. Un pasado apenas recordado pero que resulta vital para dar sentido al mundo. De algún modo la *voz off* que abre *Cuaterros*, la voz de Carri, lo sintetiza:

“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 movimientos 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 madre y a mi padre 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”

Narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras de lo pretérito y a la vez frágiles en su contradicción, todas ellas moviéndose entre la filiación y el desarraigo. En donde las imágenes se vuelven “testimonio emergente” del creador, ya que expresan sus decisiones - conscientes o no - “sobre su ideología y su relación con el mundo, pero también sobre su realidad existencial.” (Marta Zátonyi, 2011: 147) “No tengo memoria de mi padre, no tengo recuerdos, no tengo sensaciones, no sé cómo sucedió, no tengo los hechos” manifiesta la *voz over*, la primera persona, la de Andrés Habegger en *El (im)posible olvido*.

Tanto *El padre*, *El (im)posible olvido* como *Cuaterros* ponen en evidencia la reconfiguración de la subjetividad, la ampliación de los límites del *espacio biográfico*, y dan cuenta de las infracciones a las relatorías tradicionales del decir documental, de esta suerte de *repolitización situada*, oficiando como testimonios que vuelven tan importante lo que se recuerda como la exhibición del acto de recordar.

Nuestro interés hoy se concentra en describir la *puesta en forma* de dichos filmes, en el *decir - mostrar* de sus imágenes; una retórica que discute la representación de la Memoria y la Identidad, dejando de lado aquellas en donde la modalidad de la primera persona era la “lógica de la persuasión” - como en el documental institucional y en el de intervención política- para desplazarse hacia una lógica de incertidumbre y ruptura de los sistemas explicativos totalizantes.

Una primera persona que enuncia proposiciones parciales, tentativas y provisionales, pero “profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo personal a lo colectivo, encontrando un espacio privilegiado para la expresión de nuevas identidades (políticas, sociales, culturales y de género)” (Piedras, 2014:30 - 31)

En los tres discursos audiovisuales -de formas distintas- la figura del padre se erige como la identidad a reconstruir, motor de una pesquisa que encuentra en el viaje (*roadmovie*) la

forma de organizar el relato. Padres militantes, Juan Arruti, militante popular del partido comunista, obrero de la construcción, aparecido muerto junto a las vías del tren en 1973; Norberto Habergger, periodista y militante de la organización política Montoneros secuestrado y desaparecido en julio de 1978 en Río de Janeiro, bajo un operativo conjunto militar argentino y brasileño. Roberto Carri, sociólogo, militante de Montoneros, autor del libro *Isidro Velázquez*, desaparecido de su casa en Hurlingham en 1977.

Mariana, Andrés y Albertinahijos, responsables y voces organizadoras, apuestan con sus relatorías a desmontar los silencios, a rearmar la figura del ausente desde una *focalización interna fija* y en el caso de los dos primeros, una *ocularización interna* - trabajando alternadamente como primaria y secundaria-; la primera persona organiza, así, el derrotero de estas memorias marcadas. Basta reparar en la apertura de *El (im)posible olvido*: “¿Cómo filmar lo que no está? Lo que no tiene forma, lo que falta” dice la voz over, para comprender que el filme se erige como un “*intento por recuperar esas imágenes perdidas*” trabajando el olvido como expresión de la memoria más inmediata.

Porque como lo afirmara Roberto Carri y lo pone en acto la voz off de Albertina en *Cuaterros*: “lo importante no es la crónica de los sucesos sino la significación actual de los mismos.”

Los títulos funcionan como etiquetas semánticas, condensando el complejo juego intersubjetivo que los documentales planean. El adjetivo *(im)posible* sobre el sustantivo *olvido* insta la situación paradójica que vive el acto de rememoración, desde el uso del prefijo -morfema dependiente derivativo- puesto entre paréntesis, se propone una palabra derivada, que arrastra la condición de lo que puede ser (o lo que se puede realizar) y su reverso, aquello irrealizable e inaccesible. En tanto, en *El padre* se evita la forma pronominal posesiva “mi”, decisión clave para visibilizar la fricción sobre el referente; una primera persona que organiza su filiación sorteando la imposibilidad que trae la ausencia de recuerdos y la necesidad de crearlos. *Cuaterros*, en su forma plural alude a Isidro Velázquez, a Roberto Carri, a Pablo Zsik, todos desaparecidos, y por qué no se extiende a la propia Carri si de lo que se trata es de nombrar a los protagonistas de una narración que es: “fascinación de una fascinación”, la de su padre por Isidro y la de ella por su padre incluyéndose así en la ficción.

Una *voluntad documental* que como espectadores nos recuerda los dichos de Marguerite Duras a propósito de la memoria:

“(…) a menudo se piensa que la vida está cronológicamente escandida por hechos: en realidad, se ignora la importancia de los hechos. Es la memoria la que nos vuelve a dar el sentido perdido. Y sin embargo, todo lo que queda visible, decible, es a menudo lo superfluo, la apariencia, la superficie de nuestra experiencia. El resto sigue en el interior, oscuro, haciéndose fuerte en el hecho de que ni siquiera puede ser evocado. Cuanto más intensas son las cosas, más se les hace difícil salir a la luz enteramente”. (Duras, 2014: 100-101)

El *decir - mostrar* de estas relatorías audiovisuales desautoriza los viejos tratamientos, deja de lado el modo clásico de trabajo con la memoria. Ya no se trata de archivos de donde

extraer datos a voluntad sino del acto mismo de olvidar, de su necesidad, en tanto que “son el olvido, el vacío, la verdadera memoria: la que nos permite no sucumbir a la opresión del recuerdo, de los sufrimientos ennegrecedores y que, felizmente, se han olvidado”. (Duras, 2014: 100-101)

“Se supone que se trató de un accidente, esa fue la versión aceptada, hoy quiero saber qué fue lo que pasó”, dice Arruti y se toma un tren (justamente) que la lleva a Monte Hermoso, donde su padre, oriundo de Coronel Dorrego, se radicó tempranamente. Allí habla con un tío y sus primos, primero, y con compañeros de militancia, después. A lo largo de esta rememoración en donde se trae lo que se conoce en busca de un saber que no se tiene, la directora conversa reiteradamente con su madre y con un tío de la rama materna de la familia. Encuentros que intentan armar al ausente, al que en el inicio del relato no tiene nombre, a ese hombre jovial y fornido que le gustaba cantar tangos, al sindicalista combativo desencuadrado del PC por la acusación de la burocracia de su partido de “trotskista y extremista”.

A los testimonios de familiares se los acompaña con la recreación de un pasado autobiográfico, en donde prima el tratamiento fotográfico en blanco y negro, la profusión de travelling desde una *ocularización interna fija* sobre lo que la narradora imagina la infancia de su padre.

Salvo las fotos desordenadas que están sobre la mesa, no se trata de imágenes recuperadas sino creadas. El uso del color no queda restringido al presente; ahora bien, el blanco y negro es la clave cromática desde la que se trabaja el pasado en lo que concierne a la recreación del padre niño. De algún modo el cambio de registro fotográfico acompaña esos lugares donde la imagen intenta armar un recuerdo que no se tiene, la insistencia de armar la posibilidad de una rememoración propia desde los recuerdos de otros.

En los filmes de Arruti, Habegger y Carri la imagen teje un espesor de narrativas y de formatos audiovisuales para recrear el pasado; el trabajo en súper 8 en *El padre*, una suerte de parodia al registro de las cámaras de uso doméstico; y llevado a la condición misma de su fundamento “un acto de lenguaje” el trabajo de *Cuaterros*, una suerte de *ensayo-collage* con dos, tres y hasta cinco pantallas simultáneas en donde se sortean cuarenta años en ochenta minutos. “Un espacio sin límites en el que las luces y las sombras forman personas que a través del espacio sonoro se vuelven sujetos. Estamos siempre dentro de una maquinaria onírica. Intentar darle algún carácter de verdad a lo autobiográfico dentro de ese soporte, sería casi psicopático”. (Carri, 2016)

En *El padre*, no hay documentos como no hay recuerdos de cumpleaños, ni de un padre con el que tomarse de la mano en la playa de Monte Hermoso, y sin embargo hay una voluntad de poner en imagen para armar lo que no está, lo que se perdió. La *aliteración* de la escena en donde la niña está junto a su padre de espaldas, tomados de la mano y mirándose, nos pone delante de la *ficción* de la memoria.

“La película refleja un viaje mío personal a los lugares reales donde mi papá creció, vivió y militó, y a la vez uno interior con la intención de desentrañar y comprender también los silencios y ocultamientos de esos años, el modo en que cada uno de los

integrantes de una familia y un entorno social cercano se paró frente a la muerte de alguien, a su pasado”. (Arruti, 2016)

Y continúa:

“Creo que mi película deja muchos hilos sueltos, plantea la idea de llevar al espectador de la mano en una búsqueda y también lo que significa soportar convivir con muchas cosas que quedan sueltas, no obstante lo que no queda suelto, tanto en lo real como en lo cinematográfico es quién fue Juan, cómo se empieza a recomponer, no solamente aquellos silencios de una familia y un sector social, sino cómo se fue invisibilizando la existencia de mi papá”. (Arruti, 2016)

Al igual que *El (im)posible olvido*, el filme de Arruti evidencia que no es al militante al que se busca, sino que lo que motoriza la búsqueda es la pérdida de un papá, como lo expresa la directora en muchas de sus entrevistas se tratar de “poder llegar a cualquier persona del mundo que pierde un padre en su niñez, que lo añora toda la vida, del que no recuerda nada, del cual no se habló en la familia” (Arruti:2016).

El uso de una primera persona que nos recuerda por momentos a la de María Inés Roqué en *Papá Iván*, al desplazar la figura del militante e insistir en esa escala humana y no heroica que le devuelva los contornos de una filiación perdida.

El padre juega en el primer tiempo del relato con una intriga, la del silencio en torno a la muerte y sus razones, algo que se cierra en el final con la aparición de la niñera que la cuidaba cuando era chica y que ayuda a desentrañar un poco lo que ocurrió. Sin embargo, se traza sobre una ficción necesaria para reconstruir ese vínculo imaginado entre el padre y la niña. Como lo expresan desde la puesta en visión ciertas imágenes recurrentes como la de la niña partida en el espejo que se contempla: el diseño desde una panorámica vertical desde los pies al rostro de la pequeña que se abre a un plano de conjunto en el que deja fuera el torso de los adultos, o en la que la niña permanece en el pasillo mirando el reloj, todo un retrato de la espera.

Al igual que el filme de Habegger, no se trata de proyectos que se planteen la reconstrucción de archivo o una historicidad de nada, sino que tienen por objetivo trabajar en lo subjetivo, en la historia íntima. En *El padre* y en *El (im)posible olvido* las entrevistas, las reconstrucciones en la mayoría de los casos ficcionales, apuntan a eso, más allá del momento político que lo atraviesa todo. Una puesta en forma que traba una puesta en identidad, en donde el olvido es imposible, una suerte de diarios íntimos (la figura del viaje, la pesquisa, los objetos recuperados) abiertos para dar cuenta de la necesidad presente de muchas palabras por poner, de abrir el silencio en tanto la necesidad de centenares de familias que todavía tienen que contar cosas que no se han dicho y volver a poner sobre la mesa debates que todavía están pospuestos.

En *Cuaterros* todo el mundo material es archivo, una batería de imágenes que dialogan entre sí, reunidas funcionando en una misma pantalla en donde conviven diferentes formatos y estilos en presente, y cuya relación gira en torno a la pregunta por los imaginarios colectivos de una época.

“Entonces, me puse a revisar fílmicos. Hace años que molesto a coleccionistas con pedidos ridículos como partos de animales, pornografía muda, films en 16 mm distribuidos durante la dictadura, películas sobre aborto, material sin clasificar. Siempre son búsquedas medio erráticas, esperando que el material me deleve una historia, me indique como seguir. ¿Qué nueva película debería hacer? ¿Alguien filmó en Chaco durante los 70’? ¿Vale la pena generar nuevas imágenes? ¿Qué se hace cuando aparece un material en el que se asesinan personas a cámara? ¿Se da a conocer? ¿Hasta dónde el espectador de hoy puede poner distancia y generar una crítica sobre eso que ve? Así, de este modo, me pasé años viendo materiales raros, incunables, abyectos y/o espantosos; algunos de ellos fraguaron en algún corto o en algún proyecto de cruce de lenguajes, otros quedaron en el tintero o en algún cuaderno de notas. Tal vez un día escriba sobre la visita a los archivos fílmicos, o tal vez un día filme una película que trate sobre la escritura de los archivos. O tal vez todo eso ya lo hice en *Cuaterros*, lo que tengo claro es que *Cuaterros* es una película que se impuso a sí misma, que se hizo sola”. (Carri, 2016)

En esta suerte de manifiesto, de reflexión en torno al lenguaje mismo, *la voz en off* expresa:

“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 movimientos 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 madre y a mi padre 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”.

Al igual que su antecedente, las videoinstalaciones simultáneas presentadas en el Parque de la Memoria, en 2015, en especial la que giró en torno al cuaterismo llamada “Operación Fracaso”, (instalación en cinco pantallas de 9 metros de ancho por 4 de alto), el material de archivo escribe aquí su propia historia y el espectador se encuentra estimulado a abrir los posibles sentidos sin la necesidad de una comprensión detallada de toda la información que circula.

Los tres filmes nos habilitan a pensar de forma más acabada que la inscripción de la primera persona - al menos en la cartografía seleccionada - no solo trastoca el mundo del documental como lo vienen planteando los investigadores reseñados hasta aquí, sino que lo desborda. En todo caso son proyectos que juegan con los bordes, son ficción y documental, donde la primera persona -como responsable del diseño del *punto de vista* -insiste en trabajar entre la *autobiografía* y la *ficción* de esa memoria hecha cuerpo.

Cuando Carri acerca alguna definición sobre su película y la liga a la performance, a la novela y sobre todo busca dejar claro que es una intervención política sobre el lenguaje, nos está diciendo, es una cuestión de texto (porque todo se vive como relato). Vamos por parte, en torno a la performance, si bien es una discusión extensa en áreas tales como el teatro y la

plástica y se puede pensar en un sentido amplio o restringido desde múltiples teorías que buscan problematizarlas, creemos que la directora al nombrar como performance al filme está subrayando dos aspectos fundamentales, el primero de ellos, el actualizar la idea de “puesta en acto”, la performance reenvía el acto - en este caso las textualidades pasadas - al presente y reactualiza su relación con los espectadores. La imagen se vuelve así un “campo de acción”, y su puesta en forma suma la provocación - segundo aspecto- una imagen que desautoriza toda cristalización volviéndose orden de lo vivido, acto real que no busca representar; no se trataría entonces de dar un “efecto de realidad” sino un “efecto real”. La puesta en juego del propio artista, la protesta, la transgresión, la subversión, la marginalidad, siempre en tensión con una recuperación efectiva o posible, parafraseando a Antonin Artaud, la imagen como una suerte de doble soñado. Puesta en forma en la que el acercamiento *paródico* al género del *western* y la novela breve, insiste en un punto de vista que organiza y entrega la historia, giro subjetivo que busca subrayar el carácter ficcional de la memoria.

A modo de sumario

Es entonces que, a lo largo de estas últimas dos décadas el privilegio -dentro de las dinámicas del punto de vista- de *focalizaciones internas* (fijas, variables y múltiples), de *ocularizaciones internas* (primarias y secundarias), y el rechazo sistemático a relatorías no focalizadas u *ocularizaciones cero*, insisten en la entrega de otros planos de legibilidad sobre *lo real*, sumado al uso de la primera persona y más allá de sus registros - documental o ficción - por cierto cada vez más confusos de discernir.

Como lo expresa en *El (im)posible olvido* la primera persona -desde una voz *over*-: “¿Cómo filmar lo que no está? Lo que no tiene forma, lo que falta” se trata de comprender dichas relatorías como un “intento por recuperar esas imágenes perdidas” trabajando el olvido como expresión de la memoria más inmediata en la construcción de una *politicidad* que alude a esa realidad (de manera directa o indirecta) con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética (Amado, 2009: 10). Tal como lo venimos sumariando, estas imágenes trabajan “entre una justeza artística y una justicia ideológica” (Dalmaroni, 2004: 10).

La intromisión sobre imágenes de archivo (públicas o privadas), el privilegio de documentos privados - fotos, cartas, dibujos por sobre aquellos de dominio público, da paso a la recreación total del pasado en imágenes que lo referencian *mediado*, remisión de una visualidad que insiste en la ficcionalización de la memoria.

A lo dicho en este breve recorrido nos interesa subrayar sobre esta *puesta en forma* de las imágenes, *las zonas de silencio* (en la banda de sonido y en la banda imagen). Un modo de visualizar que desorienta las lógicas del mundo audiovisual y en especial de aquel que trabaja sobre problemas de la representación de la realidad, dando paso a un “vacío significativo”. Un silencio no literal sino un silencio metafórico desde las perspectivas de las modificaciones figurales que va más allá del vaciado que supone el montaje tradicional (Catalá-Domenech, 2012). Modificación formal relacionada con la yuxtaposición visual (montaje de atracciones, parataxis, etc) destinada a reformular lo visible en su desarrollo temporal, en donde el “silencio” se produce en la diacronía; y la que por el contrario, tiene que ver con el campo de la imagen en sí, el plano o la escena, en donde su fenomenología

es sincrónica, ya que esculpe rítmicamente la imagen o el conjunto de imágenes que componen el espacio. Una zona de silencio que, como lo explicara Marta Zátanyi, alude a la ausencia de una realidad física y fisiológica donde se asienta el sentir (sensación) del percibir, arrastrando al presente lo que se conoce a través de otros y no lo que se sabe; un silencio significativo que colabora en la discusión de ese saber en tanto “acto concluido.” (Zátanyi, 2011: 33)

Un inmenso archivo de textos, imágenes y testimonios del pasado, en una experiencia en presente, un momento de memoria y legibilidad que aparece como *punto crítico*, como lo expresa Walter Benjamin, un *síntoma*, un malestar en la tradición que se ofrece del pasado.

Un *paisaje memorial* en donde coincidiendo, con Marianne Hirsch, el diseño de las imágenes describe la relación con las experiencias que se recuerdan a través de relatos, imágenes y comportamientos cuya reconstrucción narrativa supone un desafío. En donde la conexión con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo y de proyección y en la que los sucesos del pasado hacen sentir sus efectos en presente. (Hirsch, 2012: 17-21)

Entre esas imágenes - y no ante ellas- es difícil afirmar que seamos espectadores del naufragio de otros, porque somos también los naufragos de una experiencia que nos desborda: ya sea porque como espectadores lo hemos sufrido, ya sea porque como personas estamos inevitablemente implicados en él.

Bibliografía:

-Amado, Ana, (2009). *La imagen justa, Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

- Arreche, Araceli M. (2013), “Dinámicas de la forma audiovisual. Puesta en forma y representación subjetiva en el cine argentino del nuevo siglo.” En: ANUARIO DE INVESTIGACIONES, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Año 2013.

- ----- (2014), “Dinámicas de la forma audiovisual. Puesta en forma y representación subjetiva en el cine argentino del nuevo siglo. *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011)”. En: KAMCHATKA. Revista de análisis cultural, Nro. 3 Departamento de Filología Española. Universitat de València.

- ----- (2015), “*Creación y Memoria. Reflexiones en torno a La parte por el todo. Las maternidades clandestinas de la dictadura militar.* (Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera, Roberto Parsano, 2015)”. En: ANUARIO DE INVESTIGACIONES, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Año 2015, nro. 6.

- ----- (2015), “*Violencia y Memoria. Sentido(s) del espacio en algunos cortometrajes de hijos de desaparecidos. En ausencia,* (Lucía Cedrón, 2003); *Veo veo* (Benjamín Ávila, 2003); *Encontrando a Víctor,* (Natalia Bruchstein, 2004) y *La Matanza* (María Giuffra, 2006)”. En: TOMA UNO. Departamento de Cine y Televisión. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Año: 4. Número 4.

- Augé, Marc (1998), *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa.

- Bernini, Emilio (2004), “Un estado (contemporáneo) del documental”, *Kilómetro 111*, Buenos Aires, Santiago Arcos, nro. 5, noviembre, 41-57.
- Catalá Domenech, Josep, (2012). *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander - Cantabria, Shangrila.
- Dalmaroni, Miguel, (2004), *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-02*, Mar del Plata - Santiago de Chile, Melusina y RIL, editores.
- Didi-Huberman, G. (2015), *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires, Universidad del Cine, Biblios.
- Duras, Marguerite, (2014), *La pasión suspendida. Entrevista con Leopoldina Pallotadella Torre*, Argentina, Paidós.
- Hirsch, Marianne, (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpe Noctem.
- Ortega, María Luisa (2005), “*Documental, vanguardias y sociedad. Los límites de la experimentación*”, en Torreiro, Casimiro; Josetxo Cerdán (eds), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 185-217.
- Piedras, Pablo, (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós.
- Zátonyi Marta. (2011). *Arte y Creación. Los caminos de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

Fichas técnicas:

El Padre. Dirección: Mariana Arruti. Guión: Mariana Arruti - Débora D Antonio. Producción ejecutiva: María Pilotti. Dirección de producción: Rodolfo Durán. Director de fotografía: Manuel Muschomg. Montaje y Color: Marisa Montes. Música Original: Bernard Baraj. Director de sonido: José Caldararo. Asesor narrativo en posproducción: Raúl Tosso. Vestuario: Melisa Lagarde. Arte: Mariana Petrini. Sonido directo: Luciana Braga. Asistente de Dirección: Marisa Montes. Asesoramiento actoral: Marisa Vernik. Asistencia de Cámara: Javier Cortiellas Rial GAffer, Juan Ignacio Dominguez. Aprendiz fotografía: Florencia Labat. Asistente de producción: Patricia Salvadeo. Ayudante producción: Melina Bernárdez. Asesoramiento histórico para guión: Jorge Magallanes. Estreno: Septiembre de 2016.

El (im)posible olvido. Guion y Dirección: Andrés Habegger. Productoras: CEPA Audiovisual (Argentina) Taiga Films (Brasil) La Sandía Digital (México). Productores: Felicitas Raffo, Andrés Longares, Andrés Habegger. Fotografía y cámara: Melina Terribili. Dirección de producción: Agustina Lumi. Asistente de dirección: Dario Doria. Sonido: Paula Ramirez, Joaquín Rajadel. MONTAJE: Alejandro Brodersohn. Diseño de sonido: Gaspar Scheuer. Música: Jorge Aliaga. Diseño gráfico: Martín Lehmann. Estreno: Noviembre de 2016.

Cuaterros. Guión y Dirección: Albertina Carri. Cámara: Alejo Maglio, Federico Bracken, Tamara Ajzensztat, Bruno Constancio. Investigación y recopilación de material de archivo: Leandro Listorti. Edición: Lautaro Colace. Diseño de sonido: Martín Grignaschi. Duración: 84 minutos. Argentina, 2016