

Modos de de-construir la memoria sonorovisual de la dictadura argentina.

La política de archivo de Albertina Carri

Romina Lapi¹

El trabajo se propone indagar la política de archivo en que ha incurrido Albertina Carri en dos de sus más recientes obras: *Operación Fracaso* y *el Sonido Recobrado* (2015) y *Cuatreros* (2016). El uso que la artista ha dado a material fílmico preexistente producido en las décadas del '60 y '70 conlleva una estrategia crítica que subvierte la producción de sentido con que inicialmente fueron concebidas las imágenes - aquella matriz represiva de la institución militar por normalizar todo aquello que se fuga del modelo pretendidamente total - en un desplazamiento que, al mismo tiempo, desarma las formas de organización sexopolíticas de la memoria en que este archivo participa. Un ejercicio de contraproductivización que problematiza la imaginaria de producción-represión heteronormativa de cuerpos propia de una época y de una sociedad, la argentina, así como la construcción discursiva de la memoria y sus objetos a resguardar. En una recurrencia por deconstruir los órdenes de poder, la artista configura una política de la imagen que brega por una transmedialidad posgenérica: la asignación de etiquetas, esa tecnología biopolítica de normalización y disciplinamiento, es insuficiente para denotar la cruce de géneros y lenguajes.

El texto se presenta como parte de un proyecto de investigación EVC-CIN que estudia las dinámicas intermediales del cine contemporáneo producidas en el ámbito local

¹ Integra el proyecto de investigación "Heterotopías del cine en el arte contemporáneo. Dinámicas intermediales, poéticas de pasajes y mutaciones del espectador" dirigido por Eduardo A. Russo en el que participa como becaria EVC-CIN y dentro del cual se inscribe el presente artículo. Trabaja actualmente en la tesis de grado de la Lic. en Artes Audiovisuales orientación Realización de la UNLP.

Modos de de-construir la memoria sonorovisual de la dictadura argentina.

La política de archivo de Albertina Carri

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

Albertina Carri

*La opción de una vanguardia estética que continúa y replica
en su terreno, con pelucas rubias o sin ellas,
la vanguardia política de la que formaron parte
sus padres y su generación*

Ana Amado

El Parque de la Memoria alberga, de septiembre a noviembre del 2015, *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*. La exposición lleva el sello autoral de Albertina Carri y hay una única forma de acceder a ella. Todo aquel que desee experimentar la obra deberá atravesar cuatro estelas de hormigón que abren una incisión en la tierra, una herida con 30.000 mil placas. El tamaño es imponente y la elección del espacio no es casual. Se trata del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

La estrategia de Carri de diagramar tal experiencia artística en un espacio devenido actualmente sitio de memoria disputa la función represiva de la institución militar por normalizar todo aquello que se fuga del modelo pretendidamente total: los campos de concentración, caracterizados por la oscuridad, el silencio y la inmovilidad, fueron espacios de diseminación de terror en los que se estructuró el sistema de desaparición de personas con la pretensión de incluir *lo disfuncional* en el lugar asignado (Calveiro, 2014: 25). La elección de Carri deviene una reterritorialización, un ejercicio político que desplaza y subvierte la dinámica del olvido y la clausura del mundo externo que los campos promovían bajo la lógica concentracionaria de la cercanía-lejanía del afuera y cuyo fin

único era la desintegración de los secuestrados². Es el grito de ese "PRESENTE" silencioso que hacen eco los muros de la sala PAyS.

El actual contexto histórico ensancha la experiencia del tiempo en relación a nuestro propio pasado y convoca a la(s) memoria(s)³ (García, 2011). En este marco político-social rememorativo, *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* continúa el trayecto que la artista inició allá por el 2002 con su emblemática obra *Los Rubios* y que se erige como parte de la aparición de la voz de los hijos. En una sociedad que necesitó primeramente, y hacia los llamados años de la democracia, de una estrategia exculpatoria y que encontró precisamente en la memoria ese mecanismo de denegación que le permitió lavar sus culpas, asistimos en el presente y desde fines de los noventa a un proceso de problematización de las narrativas construidas desde el pasado. "[E]n el presente [...] se abr[e] una discusión ya no sólo sobre lo acontecido, sino sobre lo que se puede denominar *la historia de las narraciones de la memoria de los 70*" (García, 2011: 83), escribe Nicolás Casullo haciendo referencia a la problematización de la memoria a la que como tal dieron inicio las voces de los hijos en un proceso que el cine se encargó de acompañar. Esta construcción discursiva de la(s) memoria(s) está ligada al problema ético-religioso de la representación, de la imposibilidad de re-presentar, de poner en escena aquello que, con tanto horror, nos ha sido sustraído.⁴ ¿Cómo representar lo irrepresentable, cómo hacer frente a esa necesidad de

² "El recuerdo y la referencia al mundo exterior, la existencia de verdaderos vínculos con él, fundamentalmente los afectos, es doloroso para el secuestrado pero también es la condición de posibilidad para que sea capaz de romper el aislamiento real y falso a un tiempo que le propone el campo de concentración. Por el contrario, el abandono del ser humano a la realidad concentracionaria como única y total fue el camino casi seguro para la desintegración de los sujetos". (Calveiro, 2014: 105).

³ "[L]a modernidad clásica resolvía su indigencia temporal ensanchando su horizonte hacia un futuro que se abría como promesa, o al menos como un territorio posible para la experiencia humana. La clausura de este horizonte en nuestro tiempo nos ha traído una renovada experiencia de aquella exigüidad, pero sobre todo nos ha conducido a buscar un ensanchamiento de la experiencia del tiempo ya no en dirección al futuro sino hacia nuestro propio pasado [...] Si antes el proyectado salto del presente hacia su futuro llevaba el nombre de "revolución", hoy la proyección del presente hacia su pasado es convocado bajo el nombre de "memoria" [...] se trata de un giro hacia el pasado que no implica necesariamente un agotamiento de las energías utópicas sino, en todo caso, una transformación de la organización temporal de la imaginación utópica". (García, 2011: 16).

⁴ "La condición paradójica del cine radica en no haber registrado *durante* y en haber reconstruido la ausencia *a posteriori*" reza la mítica frase de Godard (2014: 34) que refiere a la imposibilidad del dispositivo cinematográfico de responder a su capacidad ontológica, de registrar lo real siendo un arte de la huella.

presentar lo impresentable? ¿Cómo desarmar las formas de organización de la memoria construida desde la imaginería de producción-represión heteronormativa dictatorial?

Inmersos en una *sociedad de la sexualidad*, al decir de Foucault, en que todo mecanismo de poder está dirigido al cuerpo, el régimen concentracionario hizo del sexo matriz de disciplinas y principio de regulaciones, una tecnología de poder *centrada en la vida* con base en una lógica binaria totalizadora: "todo lo que no es idéntico a sí mismo es parte de un otro amenazante [...] *lo diferente constituye un peligro* inminente o latente que es preciso conjurar" (Calveiro, 2014: 86). Lo disidente, lxs Otrxs que no se sujetan a esa concepción de una realidad única y total fueron, para el poder dictatorial, el núcleo a normalizar, secuestrar y *hacer desaparecer*.⁵ Fuera de los campos de concentración-extermínio, la industria audiovisual formó parte de un proceso pedagógico y moral destinado a acompañar la producción disciplinaria de cuerpos, dispositivo en el que se proyectó la regulación y construcción de una *(I)dentidad-única*⁶. Esa tecnología de producción-represión, ese órgano prostético en que devino el dispositivo cinematográfico, signó mediante su imaginería un campo ontológico de *coherencia* que atribuía expresión legítima a determinados cuerpos bajo una matriz cultural que relegaba a lxs otrxs al campo de la inexistencia. La desaparición-destrucción de películas del cine militante fue parte de ese ejercicio normativo. La prohibición-eliminación de materiales fílmicos y la promoción directa de valores del régimen dictatorial aparecen como expresiones de legitimación de las propias prácticas dentro del campo cinematográfico (Ramírez Llorens, 2016), un discurso que buscó instalar la idea de un *cuerpo verdadero* en tanto dato *prima facie* que no acepta genealogía alguna. Frente a esa imaginería de producción-represión heteronormativa,

⁵ Los ojos vendados, la capucha que esconde el rostro, las ataduras en las manos o los pies, la desnudez. Todas tácticas de disciplinamiento corporal destinadas a un proceso de deshumanización que denota la relación positiva-productiva del poder con la sexualidad. "La desnudez, la capucha que escondía el rostro, las ataduras y mordazas, el dolor y la pérdida de toda pertenencia personal eran los signos de la *iniciación* en este mundo en donde todas las propiedades, normas, valores, lógicas del exterior parecen canceladas y en donde la propia humanidad entera entra en suspenso. La desnudez del prisionero y la capucha aumentan su indefensión pero también expresan una voluntad de hacer transparente al ser humano, violar su intimidad - apoderarse de su secreto - verlo sin que pueda ver, que subyace a la tortura, y constituye una de "las normas de la casa". La capucha y la consecuente pérdida de la visión aumentan su inseguridad y la desubicación pero también quitan un rostro, lo borran; es parte del proceso de deshumanización que va minando al desaparecido y, al mismo tiempo, facilita su castigo." (Calveiro, 2014: 61).

⁶ Sobre el cine asociado a un proyecto pedagógico cfr. ROYOUX, Jean-Christophe 1999 "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos" en *Acción Paralela* (España) nº5.

sexista, racista, clasista y misógina, Albertina Carri, en un ejercicio de contra-productivización, des-arma la puesta en discurso que se administra el privilegio de visibilizar y nombrar cuerpxs y des-monta el dispositivo cinematográfico en una *expansión del cine* que se constituye decididamente en una política cinematográfica. Proyectores que funcionan sin imágenes y hacen fracasar todo horizonte de expectativas, multiplicidad de pantallas que atentan contra la tradicional perspectiva renacentista. La disidencia político-sexual aparece aquí como lugar de enunciación desde donde transformar las condiciones del relato y de la imagen.

Operación Fracaso y el Sonido Recobrado es una instalación, un álbum de memorias vivas que se despliega en cuatro salas simultáneas: una memoria que es personal, la de Carri y sus familiares, pero también colectiva, la de un país y sus vicisitudes, la Argentina que aún hoy y 41 años después del genocidio cívico-militar continúa sin enjuiciar a los culpables, poniendo en cuestión la atrocidad de los hechos y minimizando el número de secuestrados-desaparecidos. El recorrido de implacable ferocidad y alborotada euforia se constituye en un canto a todas esas vidas que nos fueron arrebatadas pero también a las que hoy nos vemos forzadas a vivir día a día sin la presencia de aquellas.

La primera de las salas reúne *Allegro y A Piacere*, dos instalaciones puramente sonoras conformadas por un conjunto de proyectores cinematográficos, y escoltados por un enorme "PRESENTE" - unos llevan dentro de sí su propia melodía, una partitura confeccionada por la misma Carri, y los otros se activan en función del desplazamiento de los visitantes y de acuerdo a su curiosidad. La particularidad aquí reside en que ninguno de estos dispositivos de proyección tiene cargada película fílmica, aquel material inherente a la función mecánica con que inicialmente fueron concebidos tales aparatos ópticos, destinados justamente a tornar visibles imágenes. Pero cómo tornar visible precisamente aquello que no está. Si pensamos en las propiedades físicas de ambos elementos, nos encontramos aquí frente a un ejercicio de reflexión metadiscursivo. El fotograma es ese paso hacia la fotografía en que la impresión aparece como un instante de *realidad*, una huella reemplazada inmediatamente por otra en un inexistente continuo-discontinuo (Epstein, 2014); y el sonido la propagación, esa expansión de ondas a través de un medio elástico producto del movimiento vibratorio de un cuerpo que afecta no sólo al oído, órgano sin

párpados que le resguarden, sino también a la vista y al tacto. Pese a esa ausencia de las imágenes, el sonido resiste. El sonido es aquello que, aunque pretenda acallarse, ineludiblemente se hace presente.

En *Cine Puro*, cientos y cientos de metros de material fílmico se entrecruzan conformando un extenso tejido en forma de cueva, una guarida dentro de la cual se encuentra dispuesta una pantalla blanca en la que se reproduce el contenido de una vieja lata de fílmico olvidada. Es uno de los hallazgos que dio la larga búsqueda de material de archivo. El paso del tiempo y las precarias condiciones de almacenamiento hacen imposible tomar contacto con las impresiones fotográficas originales. Los hongos y las manchas de humedad alteran ese registro del mundo, esa huella de realidad que habla por aquellas imágenes que ya no están y que fueron desaparecidas junto a quienes las tomaron. Esas son las imágenes que (no) están y que dan cuenta de una visión del mundo y de un proyecto político que pese a haber querido ser sustraído, existe y resiste. En ese tejido de prolongación y recurrencia que confeccionan las obras de la artista, la videoinstalación dialoga decididamente con *Restos* (2010), cortometraje en el que Carri denuncia una memoria material *desaparecida*, esa que constituye la cinematografía del cine militante.

Punto Impropio es el nombre que lleva la sala más recóndita y en la que se encuentra la que tal vez sea la videoinstalación más personal de la exposición: Albertina Carri lee las cartas que su madre Ana María Caruso escribió durante su secuestro. La voz de Carri inunda el espacio de la oscura sala en cuyo centro se proyectan trazos de la escritura caligráfica de las cartas junto a las letras que conforman el nombre "Ana María". La textura de la voz de Carri pone cuerpo a las palabras de su madre, a los vestigios y al índice de esa vida - y también de esa no-obra, de ese libro eternamente por escribir - que son las cartas de Ana María. Albertina Carri se ex-pone, hace carne las palabras, y es de necesidad destacarlo. Pero la vastedad, la magnitud de la pieza no radica únicamente allí sino en ser precisamente el germen de las obras posteriores, la clave de un pensamiento que se agudiza. Están presente las dos estrategias que la artista se servirá en el devenir de su obra y que encuentra su vigor máximo en *Cuaterros* (2016): el *desarreglo temporal* y el

desarreglo visual.⁷ Si el *desarreglo visual* ya estaba presente en *Los Rubios* en el desdoblamiento de la primer persona Carri-Couceyro y en el tratamiento ficción-documental, el *desarreglo temporal* era allí de un carácter diferente a las obras aquí analizadas. Un punto impropio, al que también se denomina punto del infinito, es para la geometría aquel que introduce el cierre o frontera infinita al conjunto de números reales. Lo interesante aquí es que la geometría proyectiva encuentra en ese punto el elemento en común a todas las rectas paralelas. No habría entonces recta paralela alguna sino únicamente sectantes que, por compartir una misma dirección, su encuentro está dado precisamente en el llamado punto impropio. Carri halla en el dispositivo cinematográfico el sistema de coordenadas capaz de hacer convivir los rastros del pasado, de aquellos que nos fueron arrebatados, con quienes aún transitamos el presente.

Investigación del Cuatreroismo, un audiovisual desplegado en cinco pantallas simultáneas, es la videoinstalación que resta mencionar. Las derivas de un relato en primera persona que entrecruza los límites de lo biográfico, lo ficcional y el cine-ensayo, en una voz que pretende ser la de Albertina Carri pero que delega el ejercicio a una actriz, acompaña en contrapunto a una gran cantidad de material de archivo cuidadosamente seleccionado. Cinco son los proyectores que dan luz a imágenes correspondientes en su mayoría a las décadas del 60 y 70, y provenientes de películas, propagandas político-ideológicas o viejos noticieros sobre un muro que se abre como ventana al pasado, un impetuoso muro de memoria(s) colectiva(s).

El espectador dispone frente a sí de cinco imágenes simultáneas cuya retina debe seleccionar *ad libitum* y en función de intereses propios cualesquiera sea su orden - estético, político, histórico, social, etc. El *desarreglo visual* se hace aquí claramente presente. El astuto montaje que Carri realiza de los materiales en un ejercicio por deconstruir los órdenes de poder sexopolíticos imperantes a esa imaginaria de disciplinamiento dictatorial, a esa memoria como hecho, erige aquí una memoria

⁷ El *desarreglo temporal* y el *desarreglo visual* son dos categorías de análisis utilizadas por Luis Ignacio García (2011) para estudiar una serie de obras contemporáneas, todas ellas realizadas en base a impresiones fotográficas, que problematizan el estado de la memoria y la representación visual del pasado dictatorial. Creemos de pertinencia el ejercicio de trasladar dichas categorías al campo cinematográfico para pensar la obra de Albertina Carri.

fragmentaria y múltiple que es la constatación misma del carácter construido de toda memoria. La memoria-construcción frente a la memoria-hecho. El *desarreglo visual* pone en evidencia la tensión entre documento y ficción, y se constituye, precisamente, en una crítica a la memoria-hecho, a la pulsión testimonial propia del estatuto indicial de la impresión fotográfica, a esa sesgada imaginaria que dejó la época dictatorial.

Grandes ramales de autopistas, una pareja dialogando en torno a un cartel del mundial del '78, panorámicas de imponentes rascacielos, vehículos policiales; imágenes todas del pretendido *progreso* y *orden* con que los gobiernos de facto enmascararon las atrocidades genocidas que llevaron a cabo en contrapunto a un relato sonoro que narra el encuentro del guión de *Los Velázquez*, aquella película sobre el libro de Roberto Carri aún hoy desaparecida. Pero también, entre ellas y frente a las que no están, imágenes ficcionales de un muchacho cantando y de una joven de semblante serio junto a un teléfono: el relato sonoro cuenta que, frente a la llamada de Carri que comunica haber encontrado el guión de parte del hijo del músico de *Los Velázquez*, Lita Stantic, productora de la película de Szir, dice desconfiada que ésta no tenía música. *A posteriori*, la bandera argentina flameando junto a la bandera estadounidense, la fachada del edificio del Comando en Jefe del Ejército, una multitud exaltada en un estadio de fútbol, el presidente de facto Jorge Rafael Videla y nuevamente un estadio de fútbol, luego la Muralla China; imágenes acompañadas esta vez por el audio de una propaganda expositiva del régimen dictatorial sobre la importancia de un sistema de defensa y seguridad que actúe frente a las amenazas de cuerpos extraños que puedan ingresar desde el exterior. Y también, entre estas últimas imágenes, la representación animada de un policía en cuya cabeza cae la tela de una tienda de campaña y no le es posible cumplir con su deber, y que remite a las caricaturas de policías gordos e incompetentes que Isidro Velázquez dejaba a las fuerzas del orden, aquel rebelde chaqueño irreductible en quien Roberto Carri encontró la forma espontánea de rechazo al orden legal y a su violencia en las áreas coloniales internas. Tan sólo dos pequeños momentos en ese caudal que es *Investigación del Cuatrerismo* y cuya descripción denota un dispositivo que funciona precisamente *en el acto*: el acto del montaje y el acto perceptivo. Albertina Carri explora la potencia de la multiplicidad, de ese *desarreglo visual*, que no es menos que la negación misma de una imagen única y singular del pasado, aquella que relegó al campo de

lo abyecto los límites de lo socialmente hegemónico. La linealidad técnica de la exposición aquí escrita no es justa con la producción de sentido semejante que habilita la obra.

"Me cuesta entender la elección de mamá. ¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto, ¿por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos? Y cuando llego a esa pregunta me revuelve la ira y recuerdo, o eso creo, a Roberto, mi padre, y su ira o su labor incansable hasta la muerte" eran algunos de los interrogantes que la directora exponía en *Los Rubios* y que son, en parte, una crítica a aquella politización de todas las esferas de la vida propia de la práctica militante y frente a las cuales existe aquí, 12 años después, un intento de reconciliación con los padres y su militancia. En ese viaje a Cuba para la presentación de *Los Rubios* que Carri racconta, tierra de revoluciones ya pasadas que no le despierta mayor fascinación, el encuentro fortuito con Fernando Martín Peña y Lucía Cedrón y la visita al ICAIC depara el hallazgo de *Ya es tiempo de violencia* (1969), película de Enrique Juárez sobre la desigualdad social cuyo visionado le deslumbra⁸. La película es un llamado a tomar las armas. "Te vas a morir hijo del diablo, vas a morir señor perdón, hoy la alegría nos protege y nos da gran felicidad", acompaña una melodía beat. Es la canción *Hijo del Diablo* de la banda La Joven Guardia. Ácido sulfúrico, azúcar impalpable, nafta, una botella; elementos indispensables todos para el armado de una bomba casera, un policía a caballo sosteniendo su arma en alto, un camión de gendarmería, una mesa con gran cantidad de armas confiscadas, un hombre de uniforme profesando un discurso militar. Una voz femenina pregunta "¿vemos de nuevo los componentes?" y prosigue enumerando las instrucciones para el armado de una bomba casera. Nuevamente, "hoy la alegría nos protege y nos da gran felicidad, vas a morir hijo del diablo, vas a morir señor perdón"; bombas caseras hechas en botellas de vidrio, un desfile militar, una mujer caminando con un pequeño niño de la mano, la cruz en alto en la torre de una Iglesia; y la voz femenina: "una clase oprimida que no se esfuerza por aprender a usar las armas, por adquirir armas, sólo merece ser tratada como esclava". Irrumpe entonces el relato sobre el encuentro de ese tesoro clandestino de Juárez: "cada vez que la vuelvo a ver me reconcilio con mis padres muertos. Es más, cada tanto la veo para recordar ese sentimiento que me embargó la primera vez que la vi. Si hubiera tenido edad suficiente

⁸ "A mí me pareció la mejor película argentina que había visto hasta el momento. Y así salí de ahí, diciendo la frasecita: acabo de ver la mejor película argentina". En: *Investigación del Cuatrerismo* (Carri, 00:15:46min).

en esa época yo habría hecho lo mismo que ellos; que Juárez, que Szir, que mamá y que papá". El policía a caballo sosteniendo su arma en alto se hace presente esta vez en cuatro pantallas simultáneas. La construcción audiovisual no exalta la heroicidad de la revolución, su complejidad lejos está de ello, el ejercicio estético-político aquí es el de instalar un debate destinado a pensar los márgenes y la transmisión de la experiencia política. El entretejido sonoro-visual resiste toda clausura posible y hace surgir el interrogante sobre el sustrato histórico-político y el estado de la memoria en la Argentina actual.

La desorganización de la estructura lineal del tiempo, el *desarreglo temporal*, abunda en la proliferación de imágenes y, especialmente, en las derivas que abre el relato a cada instante. La narrativa de *Los Rubios* tampoco sigue, en momento alguno, una estructura del orden de lo lineal, quiebres narrativos y fragmentación temporal están ya presentes, pero unos pocos son los restos materiales del pasado que hay allí: algunas fotografías, el texto sobre Isidro, el barrio y la actual comisaría ex-Sheraton. En *Los Rubios* el pasado pervive principalmente en aquellos que hoy pueden hablarnos del ayer. La fuerza del *desarreglo temporal* a la que nos referimos en *Investigación del Cuatreroismo* reside en la potencia de la voz del presente entrando en colisión con los restos fílmicos del pasado. Ese texto esgrimido desde el presente, esa subjetividad que se siente interpelada por el pasado y que, a su vez, no pierde la frescura ni el impulso para ser ella misma una interpelación. Un *desarreglo temporal* que es llevado a su máximo exponente en la siguiente obra de la artista y que tiene su piedra de toque precisamente en *Punto Impropio*.

Cuateros tiene su estreno en la 31ª edición del Festival de Cine de Mar del Plata. La pieza retoma el trabajo de la videoinstalación *Investigación del Cuatreroismo* esta vez bajo la forma del dispositivo cinematográfico de base - proyector, sala oscura, espectador inmovilizado. Es precisamente en esta obra que la voz de Albertina Carri, hija de los prometedores intelectuales Roberto Carri y Ana María Caruso, da cuerpo a las palabras y se enfrenta a la violencia de las imágenes. El escritor de la sociología argentina y ella profesora de literatura, ambos comprometidos con la realidad político-social, secuestrados políticos que sufrieron, junto a tantos, la decisión fascista de ser acallados por parte de un poder criminal que se creyó con la libertad para decidir sobre el derecho a la vida. El gesto de Albertina Carri de poner la propia voz es, decididamente, una práctica política. La voz,

su voz, arranca a las imágenes toda ilusión de dato puro que pudieran proveer⁹. Frente a la condición física del cine, a la materialidad propia de esas imágenes del pasado que se suceden en pantalla, la colisión sonorovisual no deja de recordarnos, precisamente, la falta física - de los cuerpos y de las imágenes. El ejercicio no sólo se torna de una brutalidad enorme sino que es de una poética implacable. *Cuaterros* es ese punto impropio de la geometría proyectiva. *Cuaterros* es el encuentro de esa relación de paralelismo que mantienen la vida de Albertina Carri y las vidas de Roberto Carri y Ana María Caruso. Dos líneas que como tales se abren en direcciones paralelas cuando a esa niña de 3 años de edad un poder sanguinario decide arrebatarle *ad infinitum* la vida de sus padres.

Un periodista muestra a cámara unas mechas que sostiene entre sus manos. "Eran las que usaban los detenidos para la fabricación de los explosivos caseros", explica antes de iniciar el recorrido por el interior de una casa, la de Carlos Alberto Caride según informa, y en la que descubre pertenencias de la compañera de Caride y una fotografía del rostro de un niño pequeño. El fragmento es *a priori* certificación clara de la reconstrucción amarillista de los hechos bajo un discurso sensacionalista y reaccionario en el manejo de la información propio de una prensa cuyos canales masivos de comunicación sirvieron de propaganda directa al régimen dictatorial. Pero la estrategia detrás es otra. Carlos Alberto Caride perteneció a la organización Montoneros. El 28 de mayo de 1976 es muerto por la policía tras un intento de apoderamiento de armas, ocasión en la que Roberto Carri, que lo acompañaba, fue gravemente herido. La decisión de incluir el fragmento aparece entonces como gesto amoroso posible de rozar ese instante en la vida del padre.

La política de archivo en la que incurre Albertina Carri no sólo interroga las formas de organización sexopolíticas de la memoria sino que des-arma los órdenes de poder que administran lo posible de ser recordado y que colocan en el campo de la abyección recuerdos y cuerpos otros. El ejercicio llevado adelante problematiza los objetos a resguardar administrados por un poder que sustenta la muerte, la *desaparición* forzada, el olvido y la invisibilización de subjetividades en una supuesta *maximización* de la vida (de unos pocos). La decisión de incluir el robo de más de 500 pelucas que testimonia el dueño

⁹ Referimos aquí al carácter de construcción compleja de todo dato. Cfr. YNOUB, Roxana (inédito) "Estructura, génesis y dialéctica en la construcción de datos científicos".

del comercio donde ocurrió el atraco es, en este sentido, un gesto poético-político que remite a esos mecanismos de deconstrucción de normatividades y productor de subjetividades ya presentes en *Los Rubios*, un gesto que remite a esa mítica caminata final del Nuevo Cine Argentino en la que el sostén colectivo-equipo de filmación reafirma con sus pelucas rubias su(s) subjetividad(es) como forma(s) de ser y estar en el mundo. Existe en cada decisión estético-política llevada a cabo por parte de Albertina Carri una estrategia crítica de intelecto amoroso destinada a subvertir los órdenes de poder imperante.

Investigación del Cuatrerismo era precisamente el nombre que llevaba la brigada que asesinó a Isidro Velázquez el 1 de diciembre de 1967. Instancias de denuncia constante del disciplinamiento social, de su pensamiento normativizador y de la determinación que éste hace de los límites del cuerpo - de lxs cuerpxs; producción-represión que ha estado, desde siempre, ligada a nuestra historia:

"De Vicente Gauna no se sabe mucho, dicen que era paraguayo. Claro, el sanguinario, el asesino compulsivo viene de otro lado [...] Otra vez la idea de Nación corre por las venas de este relato. Hay un otro del otro lado de la frontera que es peligroso, de este lado no. Y si hay alguno que haga tambalear el sistema le metemos bala y sanseacabó porque de este lado de la frontera somos decentes, gente de bien. En Formosa me contaron cómo los apropiadores de la tierra que fijaron los límites de nuestra nación salían a violar chinás por los campos, ¿eran argentinas o paraguayas cuando les hacían hijos a la fuerza? ¿Y esos hijos qué son? ¿Simientes de los fundadores de la patria o bastardos paridos por paraguayas infiltradas?"

La figura de Isidro Velázquez recorre las obras. El ejercicio de contra-escritura es no sólo el de dar visibilidad a ese rebelde chaqueño de actitudes anticolonialistas y emancipadoras sino también de reivindicar, frente a ese disciplinamiento oligárquico que lo clasificó de "bandolero" o "delincuente" con la pretensión de situarlo en los márgenes, al hombre de poderes mágicos en quien las masas encontraron su defensor y que rechazó la opresión política y social de un sistema violento y clasista. Labor que ya iniciara el padre en su *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (2011). Pero también el de denunciar, o actualizar la denuncia de Carri padre, sobre el estado de situación crítico de las áreas internas del país vigente aún 47 años después de la escritura de su ensayo. E incluso el de reflexión crítica sobre ese proceso no lineal-evolutivo que es la construcción

de la(s) memoria(s) y de negociación de fuerzas constante entre poderes productivos-represivos actuales y pasados, y su relación con los medios productores de imágenes - la institución policial con ayuda del periodismo son quienes dan caza y muerte al joven Isidro. Es la posibilidad de plantear una lectura en clave homoerótica de ese *complemento necesario* que fue su vida junto a la de Vicente Gauna y que desafía los órdenes normativos heterosexistas - "gay gaucho" como reza una de las imágenes en pantalla. Es, precisamente y por sobre todo, la "receta romántica de resistencia" que Albertina Carri encuentra como legado de su padre Roberto.

La potencia última del *desarreglo temporal* está en ese arrastrarnos al presente más cercano, a ese particular 2015 en que el matrimonio de la directora "se ahoga en ácidos" y en que la derecha neoliberal asciende nuevamente al poder político nacional. Si parte de la crítica argentina objetó a Albertina Carri resolver el conflicto presentado en *Los Rubios* escapando precisamente de él, en una presunta negativa a hablar con la generación anterior y recluyéndose en el grupo de pertenencia - al menos esos son los argumentos esgrimidos (Prividera, 2015: 276) -, he aquí la aguda respuesta de la artista. *Cuaterros* interroga-cuestiona la (H)istoria e instala el debate sobre las oscuras décadas del 60 y 70 - sobre sus narrativas - en un ejercicio crítico-reflexivo sobre la responsabilidad por el legado y la experiencia política en Argentina. El montaje signa, en la proliferación de imágenes, el acceso a las singularidades y multiplicidades del tiempo e impele al espectador a la construcción de memoria(s). El ejercicio es del orden del metadiscurso. El *desarreglo visual* de la videoinstalación continúa aquí en una pantalla que da lugar a una y hasta cinco imágenes simultáneas, un intrincado sistema en la que cada una refiere y complejiza a la(s) otra(s) en una impecable tarea de montaje. La mismísima imagen-montaje¹⁰ de Georges Didi-Huberman que es, acaso y como dijera Nicolás Casullo, esa memoria reflexionando acerca de sí misma. Un ejercicio de reflexión metadiscursivo que pone de manifiesto la falta de una política nacional en la conservación de archivo que guarde por las imágenes. ¿Qué es acaso lo que hemos heredado sino una fisura, un vacío de imágenes? La imaginaria sonorovisual que construyó el disciplinamiento dictatorial no puede hablar por aquellas

¹⁰ "Imágenes que asumen que no hay *la imagen*, pero que no por eso bajan sus brazos. Imágenes nunca transparentes, ni únicas, ni estáticas, ni continuas, sino siempre opacas, parciales, fragmentarias, múltiples, dialécticas, discontinuas." (García, 2011: 85).

imágenes que sustrajo y que hoy no están, por aquellas miradas disidentes a ese poder totalizador. La obra de Albertina Carri deviene resistencia poético-política. El archivo aparece ya no como museo, depositario de objetos que reguardar, arrumbados y sin uso sino como esa memoria continuamente en construcción. El archivo se des-arma y se re-escribe, deja de ser archivo y deviene órgano.

El ejercicio es doble: de recuperación y de desplazamiento. La resistencia sexopolítica a los regímenes de poder y verdad sobre los que se erigen las imágenes se vuelve una contra-estrategia fílmica que, en ese desajuste del dispositivo, desplaza los órdenes imperantes a la vez que recupera lugares, situaciones y cuerpos cancelados. El mecanismo aquí operando es precisamente el de restituir silencios. La potencia reside en haber encontrado en el punto impropio la estrategia amorosa, base y fundamentación última que rige la política de archivo y que hace de la experiencia cinematográfica un espacio posible de encuentro, un plano donde pasado y presente se interpelan mutuamente y que no hace más que recordarnos que el tiempo es aquello que define más profundamente al cine. *Cuaterros* es, por sobre todo, un acto de amor al cine - a su *expansión*.

Bibliografía

- BARTHES, Roland 1989 (1980) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós).
- BELLOUR, Raymond 2009 (1990) *Entre imágenes. Foto. Cine. Video* (Buenos Aires, Colihue)
- BUTLER, Judith 2007 (1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós).
- CALVEIRO, Pilar 2014 (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (Buenos Aires: Colihue).
- CARRI, Roberto 2011 (1968) *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (Buenos Aires: Colihue).
- DIDI-HUBERMAN, Georges 2004 (2003) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós).
- EPSTEIN, Jean 2014 (1946) *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine* (Buenos Aires: Cactus).
- FOUCAULT, Michel 2007 (1976) *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber* (México: Siglo XXI).
- GARCÍA, Luis Ignacio 2011 *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural* (Santiago de Chile: TEHA).
- PRECIADO, Paul 2002 *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual* (Madrid: Opera Prima).
- PRIVIDERA, Nicolás 2014 *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* (Córdoba: Los Ríos).
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando 2016 *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973* (Buenos Aires: Librería).
- ROYOUX, Jean-Christophe 1999 "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos" en *Acción Paralela* (España) n°5.
- YNOUB, Roxana (inédito) "Estructura, génesis y dialéctica en la construcción de datos científicos".

Filmografía

Los Rubios (2003, Carri)

Restos (2010, Carri)

Albertina Carri, *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*. Sala PAyS, Parque de la Memoria, C.A.B.A., 04 de septiembre al 23 de noviembre de 2015.

Albertina Carri, *Investigación del Cuatreroismo*. Sala PAyS, Parque de la Memoria, C.A.B.A., 04 de septiembre al 23 de noviembre de 2015.

Cuaterros (2016, Carri)