

Política y archivos en el cine de Albertina Carri: de lo familiar a lo histórico
Mariana Casullo Amado¹

Resumen

En los últimos años la figura del archivo se ha vuelto un lugar común en las prácticas artísticas por el potencial poético y político que envuelven. Es Hal Foster uno de los primeros críticos en sostener que este “impulso de archivo” convierte al artista en archivista. Aunque quizá el pionero de este impulso fue Walter Benjamin que no sólo pensó el potencial que encierra la reproducción de una imagen sino también aquel que encierran las citas literarias. Es en esta línea que la artista audiovisual Albertina Carri devino en archivista y así ensaya y reflexiona en muchas de sus obras lo que se puede narrar, en su caso, con el material de los '60 y '70: *Los rubios* (2003), *Restos* (2010), *Investigación sobre cuatreroismo* (2013, 2015), *Cuaterros* (2017). A fin de presentar ese borroso pasado ante nosotros reconstruye una y otra vez su memoria y la memoria colectiva a partir de diversos juegos del montaje de material de archivo, tan diverso como revelador aunque siempre en diálogo con el libro *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* de su padre Roberto Carri, intentando comprender los avatares de la cultura y la política de entonces y del presente. Cómo recordar es la insistente pregunta de Albertina Carri. Qué recordar y cómo recordar, y sobre todo cómo recordar lo indecible es quizás la cuestión a la que nos conducen ambos Carri, padre e hija. ¿En qué presente ponemos esa bifurcación del pasado y del presente social señalado en sus ensayos?

¹ UBA-UNQui

Política y archivos en el cine de Albertina Carri: de lo familiar a lo histórico

El archivo se ha vuelto un lugar común, una tendencia, “un furor” (Suely Rolnik), “un impulso” (Hal Foster) para las más variadas producciones del arte y uno de los formatos dominantes en las exhibiciones contemporáneas. La recolección de imágenes y objetos, textos e informaciones, registros fotográficos o audiovisuales, así como su montaje y su organización diversa, ocupan un lugar medular en la búsqueda de estrategias narrativas que ponen en diálogo el presente y el pasado. ¿Qué buscan narrar estas estrategias narrativas?

Las nuevas producciones artísticas que apelan al archivo anticipan si no una dirección, una posición, una topología posible para las nuevas narrativas del presente que incluyen ese sesgo temporal sugerido por la vuelta hacia atrás, al origen (arkhé). El archivo (los archivos) guarda lo que fue o habría sido el origen, lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación.

Es la puesta en juego de la experiencia de la memoria y del retorno (Jacques Derrida) con materiales que permiten revolver los *restos* del pasado en busca de un futuro escondido, como nos subraya Benjamin en diversos escritos. Es un juego tensitivo para el arte y sus espacios, que no son inmunes a la configuración arcónica de esos restos pero que, al mismo tiempo, sabe que no hay archivos absolutos, que puedan cerrar o consignar, de una vez por todas, el devenir de las huellas que pretenden almacenar.

La exigencia de que el archivo se asiente en algún sitio sobre un soporte estable a disposición de quien cuenta con la legitimidad de su organización y desciframiento ya no está sujeta a la tutela de una autoridad hermenéutica. Su inevitable topología (qué archivos, dónde, qué tipo de consignación) ya no cuenta con una autorización externa. Por el contrario, hoy la expansión de la palabra misma archivo (significante cada vez más elástico) suele evocar con frecuencia el ícono de una carpeta amarilla llamada *Mis documentos* que toda PC o MAC tiene como container de archivos personales que en distintos programas o formatos (Word, Excel, JPG, AVI, etc.) mezcla imágenes, audios personales o públicos ingresados.

Los artistas que buscan materiales de archivo de una vida reúnen huellas que enlazan y potencian un relato en el que lo íntimo convoca la presencia de los Otros y viceversa. Con ellos buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente. Apuntan a transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos (Hal Foster).

En nuestros países latinoamericanos, la Historia es drama de varios soportes y se deja develar en archivos cuyos materiales (visuales y sonoros, fotográficos, fílmicos, plásticos) dan lugar a renovadas formas de visibilidad que se hacen cargo (en América) de escenas de muerte, de desaparición y de duelo. La figura de la desaparición impacta en términos formales y, a la vez, reorganiza una trama que reelabora y recupera, por medio de imágenes y sonidos, fragmentos violentos de ese pasado.

Las décadas del horror suelen asomar, por ejemplo, en los intersticios de imágenes visuales y sonoras a través de momentos comunes de banalidad cotidiana o de picos de violencia homicida, en citas que exhiben la Historia ya no necesariamente como una “escena de presencias”, sino como cifra del estatuto selectivo de los medios y su

peculiar memoria. Frente a esa versión pública, conmemorativa a menudo, banal casi siempre de disponer los datos preexistentes, mi trabajo de investigación rescata algunas modalidades de reapropiarse de esos materiales que buscan darles un destino escénico alternativo, redistribuirlos sin terminar de reorganizarlos o darles una forma definitiva para su exhibición. Una espacialidad narrativa no jerárquica.

Sigo *El método de la igualdad* propuesto por Jacques Rancière que reconstruye las claves del “método Jacotot”: aprender algo y relacionar todo lo demás. Es, nos dice, el método de los “ignorantes”, la inversión de aquel otro método que proporciona causas o determinaciones generales cuyos efectos se ilustran a través de casos. La exploración del “ignorante”, en cambio, comienza por el lado de la determinación concreta: “El objeto es lo que nos indica cómo podemos hablar de él, cómo podemos tratarlo”.

“Aprender algo y relacionar todo lo demás”: la conexión entre elementos discursivos para la elaboración de un tejido escritural está posibilitada por los ecos, por la resonancia de ciertas palabras, por sus texturas y matices, sin decidir de antemano qué es exactamente lo que se busca, de qué premisas se parte. Sin establecer jerarquías. Tal como ocurre en el espacio comunitario, el método de la igualdad destruye el abolengo de ciertos registros discursivos y realza los marginados, ocasionando encuentros y desencuentros. Los choques y las colisiones, las citas fallidas, acontecen, lo mismo que las exitosas. Experiencia de tanteo, difícil saber de antemano cuál es la meta, pues, en verdad, toda teleología ha sido erradicada: “Para mí, el único método que vale es el de saber si una palabra de pronto da la talla, la resonancia con respecto a otra”. De ahí en más, “me dejé guiar bastante sistemáticamente por los vínculos que me ofrecía el material mismo...”.

El método Jacotot, entonces, en territorio americano. Es así que, siguiendo la indicación de Rancière de recorrer tramas sensibles, tomaré en esta ocasión las obras de la artista audiovisual Albertina Carri en las que ensaya y reflexiona lo que se puede narrar, en su caso, con el material de los '60 y '70: *Los rubios* (2003), *Restos* (2010), *Investigación sobre cuatrерismo* (2013, 2015), *Cuaterros* (2017). A fin de presentar ese borroso pasado ante nosotros –pasado que tiene una faceta “festiva” de la revolución que animó los primeros años y una segunda faceta atravesada por la represión de la dictadura genocida en los últimos años- reconstruye una y otra vez su memoria y la memoria colectiva a partir de diversos juegos del montaje de material de archivo, tan diverso como revelador aunque siempre en diálogo con el libro *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* de su padre Roberto Carri, escrito en 1968. Cómo recordar es la insistente pregunta de Albertina Carri. Qué recordar y cómo recordar, y sobre todo cómo recordar lo indecible es quizás la cuestión a la que nos conducen ambos Carri, padre e hija. ¿En qué presente ponemos esa bifurcación del pasado y del presente social señalado en sus ensayos?

Podría plantearse que Albertina propone dos respuestas muy distintas a este interrogante. *Los Rubios* es una película que pone énfasis en los sentimientos de un “yo” muy singular, excepcional. Su testimonio narra la forma en que ella sobrellevó la condición de hija de desaparecidos y cómo se situó su devenir vital frente al lazo social fracturado por el horror. Es una película sobre un “yo” que grita por una identidad, donde una joven Albertina retrata las condiciones de posibilidad de la existencia y de su experiencia en sus precariedades y desplazamientos, en sus incertidumbres y perplejidades.

Aquí su búsqueda gira en torno cómo reinventar la imagen ausente de sus padres. Pero lejos de proveer solemnidad a la memoria en la dirección única de un relato, la artista al cruzar su infancia, el juego y la risa, con la gravedad de recordar la violencia que la privó de sus padres, ofrece la réplica de un relato inestable, tanto en sus contenidos como en su exposición. Otorga lugar a lo ínfimo, a lo anodino (como las instrucciones de cómo montar a caballo o las conversaciones con niños del barrio donde se *escondieron* sus padres antes del secuestro) con un minimalismo que diluye el sentimiento de drama y de victimización (Amado).

Como el suyo es un texto de escucha y ausencia (donde la escucha tendrá un mayor privilegio que la visión, a modo de indicar la inserción de un no-ver incluso en el ver) el terreno donde esa búsqueda tiene “lugar”, los territorios de la intimidad y de la subjetividad no terminan de encontrar su espacio. El rodaje y el montaje se complica. No hace visible de modo tradicional los “archivos” que utiliza para armar su relato, su tiempo y narración. Coloco el concepto entre comillas porque en esta película a diferencia de las otras obras de esta serie, Carri no hace uso de ningún archivo. Deliberadamente sortea ese camino que la vincula con el pasado. En su lugar utiliza/apela a un desdoblamiento de voces, cuerpos, rostros para pensar una forma de familia que nunca puede reunirse en la unidad de una representación. Carri deja en libertad sus componentes, desorganiza sus niveles y fisura la alianza entre la imagen y la voz. Su “yo” se desplaza y se desdobra. Desdobla también el registro (hay cámaras de cine y de video que se registran mutuamente) y también desdobla los espacios y las palabras. Desdibuja, en definitiva, la frontera entre el ensayo documental y la ficción, y con ello afecta la materia central de la memoria: el tiempo.

El recurso de la disyunción entre palabras e imágenes para “materializar” y poner en escena la temporalidad de la memoria –recurso al que apelano solo esta película sino en todas las obras de esta serie-, arrastra diversas distancias que se dejan percibir como tales: entre lo próximo y lo lejano, entre lo familiar y lo extraño, incluso entre la ciudad y el campo. Lejos de una voz soberana que conecte estas distancias, el decir se desplaza de la narradora a la actriz, de la actriz a la narradora y se subjetiviza y se remodela en personaje de cine un “yo” diferente del testimonial: un “yo” de autoría diseminada (Amado) que, a su vez, parece prestarle poca atención a los testimonios de las voces del pasado, de los protagonistas y compañeros de sus padres que aparecen en monitores de televisión a espaldas de la protagonista.

Pero cuando esta última lee un pasaje del libro (una edición actual, no la original) de Roberto Carri en una escena en la que hay plena sincronía de voz e imagen, el desdoblamiento, o quizá aquí es mejor, hablar de distanciamiento entre palabra e imagen, aparece manifiesto en la sustracción del pasaje de su realidad y de su abstracción de su condición histórica. Hasta en este detalle, Albertina erosiona productivamente la idea de archivo a través de la presentación de una dislocación temporal perturbadora.

Trece años después de haber filmado *Los rubios*, Albertina retoma sus reflexiones sobre la representación del pasado reciente con *Investigación sobre el cuatrerismo*, obra que formó parte de la muestra *Operación fracaso y el sonido recobrado* que fue expuesta en la Sala PAYS en el Parque de la Memoria en el 2015.

Esta muestra de instalaciones testimonia una nueva etapa de su desarrollo artístico

porque es cierto que uno siempre asocia el nombre de Albertina Carri a su trayectoria cinematográfica. Sin embargo en esta ocasión se sale del cine para encontrarse con materiales del pasado, con el archivo.

Operación Fracaso es una muestra audiovisual que consta de tres obras: **Investigación del Cuatrerismo, Cine Puro y Allegro**. Las tres obras circulan alrededor del libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* y de la influencia de esa obra escrita por su joven padre y la influencia que tuvo en la propia realización cinematográfica de Albertina.

Albertina Carri retoma lo planteado en el cine, esto es, la familia y la política, y la familia como dispositivo biopolítico, pero de otro modo, por medio de un trabajo sobre el espacio, el espacio del museo, que supone una disposición, una distribución en salas, y supone también una puesta en simultaneidad. En la instalación el tiempo, al menos en *Investigación del cuatrerismo* vuelve a estar sujeto a la lógica del círculo, de la repetición infinita de lo mismo, y la temporalidad fragmentaria y subjetiva que impone el visitante del museo—que no es el espectador de cine—, que se desplaza constantemente, que pasea, en el espacio del museo. Es decir, que la visión y la escucha de las obras están vinculadas a la posición variable y de duraciones relativas del propio cuerpo del espectador en el espacio de la instalación.

Investigación del cuatrerismo consiste en la disposición en la sala de cinco pantallas de televisión, ordenadas en una línea horizontal que ocupaba toda la pared del fondo de la sala, en las que puede verse, simultáneamente, una serie de imágenes publicitarias, de televisión y de cine sin relaciones evidentes entre sí. Decimos imágenes de archivo, en el sentido de imagen no propia, no producida por la cineasta, sino previamente por otros, no pensada, no imaginada, no filmada. Y lo que une o que podía unir, o lo que uniría (así de endeble es la cosa, así de endeble es la memoria), ese conjunto heterogéneo e inasimilable de imágenes es una voz exterior superpuesta a todas ellas. De nuevo el balbuceo de las palabras está lejos de informar documentalmente las imágenes.

La única voz y el relato que se escuchan al ritmo de las imágenes que se suceden sin pausa y de modo aleatorio, muy excepcionalmente parecen estar asociados. Esa voz que constituye un mundo en esa sala está disociada del cuerpo: es la voz de la actriz Elisa Carricajo. Esa disociación que puede remitir a *Los Rubios*, donde el cuerpo de Albertina era a la vez y también el cuerpo de Analía Couceyro y que volvía autoficcional la propia vida, en el caso de *Investigación del cuatrerismo* es instalativa, interactiva: parece más pensada para la interrupción, la fragmentación, propias de la visita y la audición rápida, inestable, del que pasea en el museo.

El texto que Elisa Carricajolee es un texto que nace de la obra performática "El affaire Velázquez" (2013), donde Albertina sí puso voz y cuerpo para contarnos una crónica del doble recorrido que emprendió, por un lado, tras las huellas de la película que en los 70 se filmó sobre el libro que escribió su padre, aún desaparecido igual que el autor del film, sobre ese dirigente rural revolucionario del monte chaqueño; y su propio viaje al norte para hacer su propio film. En la performance los fragmentos proyectados acompañan el relato de ambas trayectorias, con visos de una *road movie* y de un thriller afebrado buscando en archivos locales y cubanos los rastros del film perdido.

En *Cuatrerros*, su última película (2017) en cambio, la voz ya no es instalativa. Aunque conserve la velocidad, la ilación casi sin transiciones de esas imágenes de archivo,

constituye mundo, un mundo autobiográfico porque ahora la voz es la del cuerpo propio, la voz de Albertina Carri. Será que la reducción misma de las imágenes de las cinco pantallas a un solo plano implica también la asunción autobiográfica en la propia voz (Bernini).

El relato que profieren las voces de estos archivos y el texto escrito y leído por Carri y Carricajo narran, en efecto, la dificultad de todas las formas para filmar la historia de Isidro Velázquez, la (im)posible transposición del libro de Roberto Carri. Y, si bien, la artista parte de vínculos personales con la intención de continuarlos en el presente como forma de revertir la dirección del pasado, e instalación.

En esta segunda etapa Albertina Carri busca materiales de archivo de una vida que reúne huellas que enlazan y potencian un relato en el que lo íntimo convoca la presencia de los Otros y viceversa. ¿ Busca con esos materiales hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente? ¿Apunta a transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos (Hal Foster)? ¿Qué tipo de compromiso se le reclama a un público ante la pregunta por las formas de la memoria y los sentidos que se encuentran en esos/los archivos de los sesenta y setenta revolucionarios? Quizá *nos* esté pidiendo el compromiso de alzar la voz (que representa un tipo de mirada, sobre todo en Albertina), un sujeto enunciador que tiene sus limitaciones como todo lenguaje frente a un mundo desmesurado, inconmensurable, la otredad de esas mirada.

El uso que hace Albertina de los materiales está desanclado de su sonido propio: por un lado la voz, por el otro, la imagen. Es un uso desfasado y rabioso. Pero en *Cuaterros*, el montaje está atravesado por una rabia amorosa, entusiasta. Podría decirse que hace un uso antropofágico de los archivos para desembarazarlos de la melancolía. El archivo está pero no se termina de conciliar con lo que ella va narrando. Su voz elude la melancolía a la que podrían conducirla las imágenes de ese pasado encarnado en las palabras del joven padre.

Lo que a Albertina Carri moviliza desde hace más de 15 años es una especie de voluntad anárquica de disponer del archivo, por lo que la operación que produce el archivo es de una enorme complejidad.

Si en *Los Rubios*, donde también se preguntaba por el libro de su padre, no hace uso de ningún archivo para sostener una herencia, en *Cuaterros* deliberadamente sortea ese camino que la vincula con el pasado. En primer lugar porque en el momento que realiza sus investigaciones sobre el cuaterismo la Argentina era/es otra: ahora la política de los Derechos Humanos es política de Estado, lo que incluso habilita otros discursos, entre ellos la idea de fracaso. Es otro el tiempo político y eso la llevó a destruir el “yo” de la joven Albertina para convertirlo en un “nosotros”. La *voznarradora* es una mirada que se desplaza hacia la mirada que tiene un imaginario colectivo de la ausencia y que no termina de encontrar su espacio ni dentro ni fuera del plano.

Sus obras habilitan a preguntarnos si la imagen puede tener sentido autónomo del decir de la palabra. ¿Qué es lo que a Albertina Carri le permite releer su propia obra? No es la reconciliación con el pasado, ni con la película del libro (el archivo perdido, mejor dicho desaparecido) de su padre, ni con sus padres. La propia Albertina pareciera responder esta pregunta cuando en una entrevista dice: “Cuaterros es una película de la fascinación de una fascinación. Me fascino con la fascinación de mi padre por la

historia de Isidro Velazquez. Es en esa fascinación donde encuentro su pasión, su proyecto político, su idea del mundo, y en esa fascinación el mundo deja de ser una otredad para formar parte de mi historia”. [Entrevista revista *Pulsión*]

La representación de la imposibilidad de acceder al archivo que contiene imágenes filmadas por su padre, imposibilidad narrada tanto en la instalación *Investigación sobre el cuatrero* como en *Cuateros*, se superpone a su incapacidad para construir su propio archivo. Pero esa “incapacidad” despliega un contra-archivo, un sentimiento poetizador, estetizador y potencializador del archivo: la fascinación de una fascinación.

En su tesis XII, un nietzscheano Benjamin señala que incluso el sujeto que no tiene archivo puede producir historia. Al ángel melancólico le salta un tigre. Siempre algo se puede redimir. Es el problema de los restos y de la guerra. No se puede conservar todo, pero aunque se borre el archivo, queda el vestigio. La propuesta, la búsqueda de Albertina va por ahí.

El cuatrero, señala el diccionario, es un delito que consiste en el robo o hurto de ganado o animales domésticos, principalmente caballos y vacas, aunque también se da en ovinos. Es un acto de bandolerismo social *justiciero*, en palabras de Hobsbawm, cometido por “héroes” populares, de origen humilde que se desenvuelven en ámbitos rurales en los que predomina un orden político que se percibe como represivo, dando lugar a que mucha gente común vea como actos justicieros sus actividades ilícitas. Hay un cálculo justiciero en ese hurto y una fascinación por ese cálculo. El mismo que ejecuta Albertina cuando a partir de la búsqueda de material fílmico de los sesenta y setenta (ficciones, noticieros, películas) “reconstruye” (o eso intenta) la genealogía del imaginario colectivo de esa época. Qué se representaba la sociedad con esa batería de imágenes que se muestran en múltiples pantallas (recurso de transmisión contemporánea) que dialogan entre sí. ¿Cómo relacionar la lógica dominante la información que circulaba en los noticieros y en la ficción con la circulación de películas contra-informativas y comprender el pensamiento de época? [revisar]

Bibliografía:

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa*, Buenos Aires, Colihue.
AA.VV. (2017) *Revista Pulsión* N° 5: Especial *Cuateros*.
Benjamin, Walter (2009). *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta.
Foster, Hal (2016). “El impulso de archivo” en revista *Nimio* N° 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
Rancière, Jacques (2014). *El método de la igualdad*, Buenos Aires, Nueva visión.
Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo” en *Estudios visuales* 7.