

DISPERSIÓN Y RASTROS: ARCHIVOS AUDIOVISUALES EN *CUATREROS* (ALBERTINA CARRI, 2016)*

DISPERSION AND TRACES: AUDIOVISUAL ARCHIVES IN *RUSTLERS*
(ALBERTINA CARRI, 2016)

DR. IGNACIO DEL VALLE DÁVILA**
IA/Unicamp; ILAACH/Unila
Foz do Iguaçu, Brasil
Email: elvalledeignacio@gmail.com
Id-ORCID: 0000-0002-8174-0582

DR. FERNANDO SELIPRANDY
Dehis/UFPR
Curitiba, Brasil
Email: seliprandy@hotmail.com
Id-ORCID: 0000-0001-8657-2525

RESUMEN

El artículo analiza los usos de los archivos audiovisuales y escritos en el filme *Cuaterros* (2016) de la argentina Albertina Carri. La cineasta, años después del hito *Los rubios* (2003), vuelve a reflexionar sobre la memoria del pasado autoritario de su país, pero esta vez entrecruzando la indagación subjetiva en voz over con el acervo visual de los años 1960 y 1970. El libro *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, publicado en 1968 por su padre, el

ABSTRACT

The article analyzes the uses of audiovisual and written archives in the film *Rustlers* (2016) by Argentinean filmmaker Albertina Carri. Years after *The Blonds* (2003), she reflects once again on the memory of the authoritarian past of her country, but this time crossing a subjective search in voice over with the visual heritage of the 1960s and 1970s. The book *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, published in 1968 by his father, the disappeared

* Recibido: 26 de febrero de 2020; Aprobado: 14 de abril de 2020.

** Artículo científico. Desarrolla problemáticas compartidas por los dos autores en el ámbito del grupo de investigación CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”.

sociólogo desaparecido Roberto Carri, es el punto de partida alrededor del cual gravitan las búsquedas personales y los heterogéneos materiales de archivo. Nuestra hipótesis es que hay en *Cuaterros* una dialéctica entre dispersión y forma estética, ruina y rastro que se despliega en un caleidoscopio archivístico que resitúa la mirada sobre aquella historia de violencia.

Palabras clave: Archivo; cine; memoria; hijos

sociologist Roberto Carri, is the starting point around which personal questions and heterogeneous archival materials gravitate. Our hypothesis is that in *Rustlers* there is a dialectic between dispersion and aesthetic form, ruin and trace that unfolds in an archival kaleidoscope that reframes that history of violence.

Keywords: Archive; Cinema; Memory; Children

Cómo citar: del Valle, Ignacio y Fernando Seliprandy. (2020). “Dispersión y rastros: archivos audiovisuales en *Cuaterros* (Albertina Carri, 2016)”. *Revista Historia Social y de las Mentalidades*, 24(1), 5-30. DOI: 10.35588/rhsm.v24i1.4370.

1. INTRODUCCIÓN

“Un poco confuso por la estampida, pensé que, por mucho que hubiese averiguado sobre la historia de Manuel Mena, no era sólo mucho más lo que ignoraba que lo que sabía, sino que lo sería siempre, como si fuese tan difícil atrapar el pasado como atrapar el agua entre las manos [...]” (Cercas). En su novela *El monarca de las sombras* Javier Cercas compara su intento de investigar y escribir la historia de su tío abuelo, Manuel Mena, soldado del bando nacional, muerto a los 19 años en la Batalla del Ebro, al final de la Guerra Civil española, con el gesto de tomar agua entre las manos. Al igual que el líquido, el pasado siempre se escurre entre los dedos de quien intenta asirlo, lo que lleva a que el escritor se pregunte si no será una “región escurridiza e inaccesible” (Cercas). La comparación que propone el autor español, por un lado, deja de manifiesto la dificultad para atrapar el pasado, pero, por otro, denota una concepción del pasado como continuo, como torrente, como flujo. En virtud de ello, es susceptible de adquirir la forma de un relato que, aunque asume explícitamente su carácter lacunar, parcial, dubitativo, autoconsciente y conjetural, no cesa en su voluntad de dar cuenta de la región escurridiza, amparado en el testimonio oral, en la documentación escrita, la imagen y la imaginación. En la película *Cuaterros* (2016), de Albertina Carri, el pasado no se escurre entre las manos de quien quiera aprehenderlo, pues no se comporta como el agua, no es torrente ni flujo sino más bien discontinuidad, un crisol de partículas fugaces, un caleidoscopio o, si se quiere, una constelación de imágenes y sonidos fragmentarios. Solo adquieren alguna significación de forma relacional, dialéctica, sometidos a labores de

montaje o de deconstrucción. Pero si a partir de ellos pudiera iluminarse la región escurridiza e inaccesible del pasado, lo sería por el fulgor precario de imágenes y sonidos que no solo eluden la síntesis, sino que Carri se esfuerza conscientemente porque así sea.

Es esa concepción del pasado desplegada en *Cuatrerros* –que parece enraizada en una visión benjaminiana– lo que nos interesa analizar en las siguientes páginas. Este artículo tiene como objetivo interrogar los usos del archivo documental audiovisual y escrito en el filme. Pretendemos estudiar cómo Carri, a través de un discurso metalingüístico, entrecruza el patrimonio archivístico con una dimensión subjetiva de la memoria, que tensiona los límites del archivo. Con ese fin, examinaremos los diferentes tipos de material audiovisual utilizado –periodismo televisivo, publicidad, filmes militantes, animaciones, ficciones– y la forma en que son articulados. También estudiaremos la relación que ese material heteróclito establece con el material escrito, que va desde el uso del texto como fuente documental, hasta la utilización de un tipo de enunciación que dialoga con el diario íntimo y la bitácora de trabajo. Nuestra hipótesis es que los materiales de archivo en *Cuatrerros*, sean ellos escritos o audiovisuales, públicos o privados, son fragmentos de un caleidoscopio ensayístico que desafía la aprehensión y parecen condenar al fracaso cualquier tentativa de construir un relato lineal de lo que podrían ser las dos principales temáticas del filme: el pasado familiar de Albertina Carri y la historia del gaucho Isidro Velázquez. Pero no por ello esos fragmentos pierden su condición de rastros, de evidencias documentales que, hilvanadas por la voz en primera persona de Carri, ofrecen la posibilidad de conocer algo, por parcial e incompleto que sea, sobre el pasado traumático.

La reflexión en torno a la desaparición de sus padres, Ana María Caruso y Roberto Carri, durante la última dictadura argentina (1976-1983) es un tema destacado dentro del quehacer artístico de Albertina Carri, con el filme *Los rubios* (2003), la instalación *Operación Fracaso y el sonido recobrado* (2015) y *Cuatrerros* (2016). Sin embargo, sería arriesgado sobredimensionar el peso que tiene dentro de su carrera, no solo porque entre el primer filme citado y la instalación transcurre un lapso de doce años, sino porque en ese periodo Carri dirigió, escribió o produjo una obra prolífica. Esta se destaca por su variedad de intereses –relaciones familiares disfuncionales, infancia, derechos de la mujer, visibilidad y derechos LGTBI– y por su multiplicidad de formatos, géneros y soportes: ficción, documental y cine ensayo, en forma de largometrajes, cortometrajes y series, destinados a cine y televisión, así como experiencias de cine-expandido.

Ninguna de esas producciones, sin embargo, ha levantado una discusión en la crítica y un debate académico comparables al que ha provocado *Los rubios*

desde su estreno hasta hoy. No es exagerado atribuirle un lugar central tanto a nivel argentino como a escala latinoamericana en la discusión sobre la memoria de las dictaduras.¹ Aunque no es el objetivo de este artículo establecer un análisis comparativo entre *Cuatreros* y *Los rubios*, en buena medida, este texto tiene como origen un interés inicial por estudiar qué nuevas modelizaciones de la memoria, ausentes en *Los rubios*, surgen en *Cuatreros* y a través de qué formas audiovisuales lo hacen. Dicho de otra manera, si en ambos filmes se aborda la detención y desaparición de los padres de la directora y si en ellos se recupera el trabajo de investigación de Roberto Carri, *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968), ¿qué elementos nuevos sobre el llamado deber de memoria aporta el segundo? El archivo audiovisual, secundario en *Los rubios* y omnipresente en *Cuatreros* –al punto de ser su principal materia expresiva– es la diferencia más llamativa y, en virtud de ello, centraremos en ese aspecto nuestro estudio.

2. ARCHIVO, PATRIMONIO Y MONUMENTO: ANTECEDENTES DE CUATREROS

Cuatreros tiene como origen un trabajo anterior, la obra de cine expandido *Investigación del cuatreroismo*, uno de los cinco espacios de la instalación *Operación Fracaso y el sonido recobrado*, expuesta por Albertina Carri en la sala Presentes, Ahora y Siempre (PAyS) del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado de Buenos Aires, en 2015. Natalia Taccetta (2-3) atribuye al conjunto un impulso benjaminiano que se traduce en una yuxtaposición intertextual de archivos, citas sin comillas, imágenes, recuerdos, contextos y autores, que condensa una reflexión sobre el cine militante, sobre su condición de hija de desaparecidos y sobre la Argentina de su época. A través de los cinco espacios, las dimensiones personal y familiar de la memoria de Carri –lo que Leonor Arfuch llamaría el “espacio biográfico”– se articulan con la memoria colectiva sobre la dictadura, en un lugar consagrado por el poder público como “lugar de memoria” de las víctimas de la represión.

Investigación del cuatreroismo tenía una duración de 60 minutos y constaba de cinco pantallas en las que se proyectaban simultáneamente imágenes de archivo audiovisual de los años 1960 y 1970, a ellas se yuxtaponía un relato escrito por Carri y leído por la actriz Elisa Carricajo sobre el viaje de la directora

1 Para citar apenas algunos ejemplos de una vasta fortuna crítica: Aguilar; Amado; Kohan; Quílez; Sarlo.

a la región del Chaco para retomar la investigación escrita por su padre *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* (Taccetta 3). El punto de partida no es tanto ese libro de Roberto Carri, como el filme que había inspirado: *Los Velázquez*, rodado entre 1971 y 1972 y nunca terminado, con dirección de Pablo Szir, desaparecido político. El guión de la adaptación cinematográfica de Szir, leído por Albertina Carri en *Cuatrerros*, empieza con escenas reflexivas. Algo que, como la misma cineasta afirma, la sorprendió por la semejanza con su propio filme, *Los rubios*.

Emilio Bernini al analizar las relaciones que establece Carri con el archivo, considera *Cuatrerros* como una “transposición filmica de la instalación en el museo y en esto mismo como un film que no procede del cine”. Sin embargo, quizás para este caso el concepto de adaptación sea más preciso para establecer las relaciones entre el filme-ensayo *Cuatrerros* y la obra de cine expandido que lo precede. Son las diferencias entre ambos –que, por otra parte, Bernini analiza agudamente– lo que nos lleva a plantear que el filme puede considerarse como un ejercicio creativo con mayor autonomía que una mera transposición: *Cuatrerros* dura 85 minutos, frente a los 60 de la videoinstalación; de las cinco pantallas de esta pasamos, lógicamente, a la pantalla única del cine que, sin embargo, Carri suele subdividir en tres imágenes o en cinco y a la que aplica, algunas veces, iris circulares; la relación entre las diferentes imágenes es, en ocasiones, jerárquica, con una imagen central mayor y otras cuatro secundarias; por último, el texto en el filme es leído por la propia directora y no por Elisa Carricajo. Tampoco hay que perder de vista que *Investigación del cuatrerismo* fue concebido como una instalación que se veía complementada, para el público, por otras cuatro que formaban parte de un proyecto mayor. En cambio, *Cuatrerros* lo fue como una obra unitaria, cuya fruición no preveía el goce de otras obras dentro de la misma experiencia.

El interés por el patrimonio filmico de los años 1960 y 1970, que compone la gran mayoría de las imágenes de archivo de *Investigación del cuatrerismo* y de *Cuatrerros* ya es perceptible en un cortometraje anterior de Albertina Carri titulado *Restos* (2010). Una producción dirigida por Carri, con un texto de Marta Dillón, para el proyecto 25 Miradas – 200 Minutos organizado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y la Universidad Nacional Tres de Febrero, con motivo de las celebraciones del bicentenario. Invitada a reflexionar sobre algún acontecimiento o proceso del pasado relevante para la comunidad imaginada argentina, Carri escogió centrarse en el cine militante argentino, en sus directores muchas veces anónimos y, otras, perseguidos, detenidos, torturados e, incluso, desaparecidos por las dictaduras de Onganía y Videla. Correlato filmico de esa persecución de sus autores, Carri recuerda que muchas de esas películas fueron

censuradas, prohibidas y destruidas por la represión o escondidas por sus autores entre latas de cintas infantiles o familiares. Se trata de un patrimonio muchas veces perdido en bodegas desconocidas, destruido para siempre o en manos de antiguos mandos militares, que lo guardan como botín de guerra. Como pequeño guiño, la imagen del filme de *Restos* recuerda los formatos 16mm y Super8 típicos del cine militante. Mientras la voz *over* –interpretada por la actriz Analía Couceyro, también presente en *Los rubios*– se pregunta si “acumular imágenes es resistir”, se muestran trozos de celuloide sometidos a diferentes procesos de destrucción, como quema, rayado o disolución en químicos, que funcionan como un tropo de la destrucción de la memoria audiovisual ejercida por las dictaduras. Sin embargo, como explica Michèle Soriano, “la destrucción de esas imágenes perdidas se vuelve revelación, iluminación, deseo: el sujeto ‘se deja encandilar’ dice la voz en *off*” (245). Esa voz, asume una apasionada defensa del rescate de ese patrimonio vulnerable, archivos tan preciosos como precarios a causa de los embates del tiempo, de la persecución a la que fueron sometidos y, finalmente del olvido:

Desde esta orfandad que solo puede decir yo, me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños. Enhebrar secuencias para empujar los *flashes* sueltos de la memoria. ¿Será posible recuperar su gesto desafiante? ¿Su potencia vital, su exquisito presente hinchado de futuro? ¿Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? El fulgor de su ausencia quema. Ahora mismo.

Los vínculos del cortometraje con el pensamiento de Jacques Derrida han sido ampliamente analizados en estudios anteriores, particularmente por Marcela Rivera (2014) y María Belén Contreras (2019). Efectivamente, el impulso doble y contradictorio de conservación y destrucción del archivo, que Derrida llama “mal de archivo”, es evidente en un cortometraje en el que convive el principio de la preservación y rescate del celuloide, con el de su destrucción metafórica y real. Volveremos a este punto al adentrarnos en el análisis de *Cuaterros*, nos interesa, por el momento, centrarnos en un aspecto menos explorado de este cortometraje, cuyas prolongaciones pueden rastrearse en las producciones subsiguientes. La acción de escoger qué documento debe ser preservado en el tiempo encierra siempre una voluntad monumentalizadora; todo archivo tiene una dimensión monumental pues determina qué debe ser recordado de una época (y qué no). Como afirma Jacques Le Goff, todo documento es monumento. La propia noción de patrimonio contempla esa dimensión ya en su etimología, como herencia, como bien recibido de los padres.

En ese sentido, a pesar de un cierto posicionamiento iconoclasta que trasparece tanto en estas como en otras obras de Carri, no por ello deja de ser perceptible una voluntad monumental en *Restos*, *Investigación del cuatrerismo* y *Cuatrerros*. Carri elige destacar como un elemento central en doscientos años de vida republicana el cine clandestino de los grupos de cine-guerrilla de los años 1970. Habría que añadir que, aunque Carri obró con total libertad creativa y discursiva, esa dimensión monumental se ve reforzada y amparada por la voluntad monumentalizadora del Estado, pues se trata de producciones realizadas en el marco de proyectos o espacios públicos destinados a la construcción de una memoria nacional.

Con todo, la monumentalización del archivo significa para Carri protección y preservación, pero no petrificación. La autora asume una posición que conjuga el rescate de los restos del pasado, con un distanciamiento respecto de esos discursos. El monumento de Carri ha sido levantado para ser intervenido y cuestionado. La actitud con que la directora se acerca al patrimonio fílmico no está signada por su sacralización ni por un respeto reverencial de las condiciones de producción u otras circunstancias contextuales que lo vieron nacer, sino por una manipulación constante, a través de operaciones de recontextualización y remontaje que permitan nuevos ejercicios de memoria. Como explica Taccetta: “Carri adquiere la actitud del profanador que vuelve disponible y desacraliza la escena hegemónica de la memoria” (7).

La monumentalización del archivo militante tampoco significa, necesariamente, una actitud nostálgica ni continuista de las consignas revolucionarias de sus padres o de cineastas como Szir. Carri se encarga de dejar en claro su distanciamiento generacional y político con los proyectos de liberación de los años 1960 y 1970, por ejemplo, criticando en *Cuatrerros*, con una ironía mordaz, al régimen cubano. Sin embargo, hay tanto en *Restos* como en *Cuatrerros* un llamado explícito a velar por la preservación de ese material. En el segundo filme, la crítica a la inexistencia de una cinemateca nacional en Argentina y su llamado a que los archivos del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) sean considerados Patrimonio de la Humanidad apuntan en ese sentido.

3. ENTRE EL DESEO DE ENTROPÍA Y LAS DELIMITACIONES FORMALES

En un artículo publicado en 2012, Clara Kriger y Pablo Piedras proponen un panorama acerca de los usos de los archivos audiovisuales sobre la dictadura en el cine documental argentino producido desde el ocaso del gobierno militar

hasta la fecha. En aquel momento, los autores identificaban una cierta inercia formal, una insistencia de largo plazo, pese a algunas variaciones menores, en los usos de los archivos “con funciones probatorias, indiciales, ilustrativas o evocativas, con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción filmica” (Kriger y Piedras 95). Es verdad que, en el cine documental del siglo XXI, los autores identificaban una inflexión en este cuadro, particularmente manifiesta en “los documentales subjetivos llevados a cabo por hijos de militantes políticos desaparecidos”, los cuales habían incorporado las imágenes de sus archivos privados al repertorio audiovisual sobre la dictadura. En estos casos, siempre según Kriger y Piedras, “los archivos domésticos expresan su potencia a la hora de complementar, criticar y/o deconstruir ciertos lugares comunes y significados fosilizados en las imágenes de dominio público” (104).

De hecho, desde la década de los 2000, gana importancia en Argentina y luego en otros países del Cono Sur la producción de películas documentales (pero también ficcionales, más allá de otras manifestaciones culturales) dirigidas o protagonizadas por hijos e hijas (a veces sobrinos y sobrinas o nietos y nietas) de aquellos que se opusieron a las dictaduras vigentes en la región entre las décadas de 1960 y 1980. En esta filmografía, las historias de resistencia y represión vividas por la generación anterior son revisadas por las generaciones más jóvenes desde un enfoque familiar e íntimo.² Muchos de los documentales realizados por hijos o familiares de víctimas de las dictaduras latinoamericanas –la llamada segunda generación– incluyen en su enunciación no sólo las imágenes de los acervos audiovisuales públicos y privados, sino también escenas de los acercamientos hacia estos archivos. En la abertura de *M* (2007), del argentino Nicolás Prividera, hay un periplo por los archivos públicos en busca de informaciones sobre la madre; la tercera toma de *Mi vida con Carlos* (2009) del chileno German Berger muestra una cámara recorriendo cajas de archivos, hasta detenerse en una en la que está escrito “Carlos Berger G., Caravana de la Muerte”. Los ejemplos son casi tan numerosos como la filmografía en cuestión. Además de las escenas de ida a los archivos públicos, y en consonancia con la perspectiva íntima que se desvelaba, se añaden escenas de inmersión en los archivos privados, el baúl de los recuerdos familiares que es abierto ante la cámara, las páginas del álbum de fotografías hojeadas y captadas en plano subjetivo.

La novedad de esta irrupción en escena de los archivos privados trajo consigo potencialidades latentes, pero, aun en el universo de esa producción

2 Para un análisis transnacional de la memoria intergeneracional de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental ver Seliprandy.

intergeneracional, el diagnóstico general propuesto por Clara Kriger y Pablo Piedras parece mantener su pertinencia:

Frente a un repertorio de materiales de la época inicialmente restringido pero lentamente ampliado gracias a nuevos hallazgos y a la incorporación de archivos domésticos, los usos discursivos de estos en escasas ocasiones trascendieron las funciones descriptivas, ilustrativas o evocativas. Existe entonces una falta de problematización matérica, semántica y contextual de los fragmentos encontrados, razón por la cual corren el riesgo de reproducir, al menos parcialmente, las visiones del mundo y los marcos ideológicos en que dichos archivos fueron originalmente producidos. Si bien, como hemos señalado, ciertos documentales se abocaron a una empresa de esta índole, hay un territorio fértil de experimentación, exploración e intervención de los archivos heredados que aún requiere ser transitado. (Kriger y Piedras 105)

En alguna medida, *Cuatrerros* parece haber atendido aquella demanda de “experimentación, exploración e intervención”, demarcando finalmente una diferencia más substantiva frente al uso casi automático que el cine documental solía hacer del archivo, en contraste incluso con las novedades introducidas por la producción de los hijos. Pues en él, en primer lugar, el uso del archivo se aleja inequívocamente de lo ilustrativo; en segundo lugar, y en un movimiento todavía más significativo, en *Cuatrerros* importa menos desarrollar una *performance* de la búsqueda, en escenas típicas de lo que Jean-Claude Bernardet ha llamado “documental de búsqueda”, que un uso metalingüístico, una indagación personal de las imágenes públicas y privadas, en clave reflexiva, propia de un filme-ensayo de archivo. El archivo, con esto, deja de ser el trampolín para la representación de una búsqueda y pasa a ser objeto de una efectiva indagación ensayística. Es en ese sentido que *Cuatrerros* supone una excepción notable en el uso de imágenes de archivo audiovisual incluso respecto a la producción documental de la segunda generación sobre la dictadura. Su propuesta ensayística sitúa al espectador ante un torbellino de fugaces planos de época, en una pantalla que –como ya ha sido indicado– la mayor parte del tiempo aparece subdividida en tres o cinco cuadros. Se trata de un caleidoscopio de imágenes simultáneas, cuyo efecto vertiginoso se ve incrementado por la presencia casi permanente de locución en *over* de Carri. Podría decirse que el resultado desafía la capacidad de aprehensión del público, como si el ejercicio de memoria emprendido por Carri quisiera reproducir en el receptor el carácter fugitivo e inasible del recuerdo.

Más que una reconstrucción lineal de la memoria, la multiplicidad de imágenes de procedencia heterogénea hace pensar en la búsqueda de asociaciones no causales entre ellas. Las imágenes procedentes de películas militantes son resituadas para explorar vínculos posibles con otro tipo de materiales de época, como la publicidad, la propaganda política, los filmes *amateurs*, el cine comercial, etc. A través de la subdivisión de la pantalla y del constante bombardeo vertiginoso de imágenes en paralelo, el trabajo de memoria emprendido por Carri en plena eclosión digital, gana la dimensión de una personalísima arqueología de los medios. A *Cuaterros* podrían aplicársele las palabras de Thomas Elsaesser (38, nuestra traducción): “‘Coyuntura’ y ‘correlación’ se vuelven tan importantes como causa y consecuencia, el azar y la casualidad precisaban ser reconocidos como agentes reales del mundo”.

Parafraseando a Elsaesser (38-39), podría decirse que el trabajo mediático elaborado por Carri intenta acercar al archivo –y a su propia memoria– una revisión de las capas de tiempo que busca dar cuenta de una constante transformación. Las nociones tradicionales de historia y causalidad son substituidas por vectores de acción diversificados e interrelacionados como una red de conexiones. La multiplicidad de formas, soportes y formatos del trabajo sobre la memoria emprendido por Carri –que incluye la instalación, el cine expandido y el cine ensayo– apunta en esa dirección, pero también lo hace el discurso interno de las obras.

En su análisis sobre *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard –un filme que guarda notorios puntos en común con *Cuaterros*– George Didi-Huberman desarrolla la noción de “imagen-montaje” que puede servir como síntesis de buena parte de lo que hemos intentado explicar en los párrafos anteriores. Se trata de un concepto interesante para pensar el caleidoscopio de archivos de *Cuaterros*, porque considera el montaje de ellos en términos dialécticos, heurísticos, pero sin abdicar de su carácter de rastro, es decir, a la vez pérdida y huella del pasado:

[...] la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, las palabras chocan entre ellas para que surjan las imágenes, las palabras y las imágenes entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento. (Didi-Huberman 205)

He aquí, la que tal vez sea la singularidad más significativa de *Cuaterros* en relación a los documentales de segunda generación sobre las dictaduras

latinoamericanas, los cuales, aunque muestren cierta deriva de los derroteros de las búsquedas subjetivas, en gran medida siguen dependientes del coral de testimonios complementado por archivos con función ilustrativa –por lo tanto, un montaje de palabras e imágenes cuyos vaivenes no llegan a romper con ciertas convenciones de coherencia narrativa de la tradición del cine documental. En *Cuatrerros*, al contrario, más que la cohesión, la colisión parece ser el principio organizador, en un “montaje centrífugo” que “hace girar los documentos, las citas, los extractos de los filmes hacia una extensión nunca cubierta” (Didi-Huberman 186).

A esa apuesta por el choque y la discontinuidad, a esa característica centrífuga y dispersiva de la obra de Carri se une una autoproclamada idea del fracaso como suerte de *leitmotiv* discursivo. El fracaso se cierne explícita y voluntariamente sobre el trabajo de memoria emprendido por la autora tanto en la instalación, como en el filme-ensayo. No solo está presente en el título de la primera, *Operación Fracaso y el sonido recobrado*, sino que se despliega en diferentes niveles: fracasa la revuelta de Velázquez, fracasa el proyecto político de Roberto Carri y Ana María Caruso, fracasa el filme de Szir sobre Velázquez, fracasa la búsqueda de Carri en el Chaco, fracasa el filme que quería hacer sobre Velázquez, fracasa el matrimonio de la directora. A Carri podría aplicársele la frase de Marx que Marshall Berman atribuye a la experiencia de la modernidad y a sus angustias: todo lo sólido se desvanece en el aire. Todo lo sólido se dispersa impulsado por una fuerza centrífuga. El filme *Cuatrerros* parecería orientado por un deseo calculado de entropía.

Cabría preguntarse si ese deseo no podría estar relacionado con la “pulsión de destrucción”, con el reverso de la “pulsión de conservación”, de lo que Derrida denomina “mal de archivo”. Para el filósofo postestructuralista, para que exista un archivo no basta con la segunda, sino que necesariamente debe estar presente su contraparte, la primera:

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción. (Derrida 27)

Resulta seductor ver la obra de Carri como un ejemplo de lo anterior. Entender su tratamiento centrífugo del archivo como pulsión de muerte, deseo de destrucción, triunfo de la irrepresentabilidad del trauma y, por consiguiente, del fracaso. Sin embargo, habría que hacer al menos dos objeciones, la primera

es que, como ya se ha explicado, la fuerza centrífuga del filme obedece a una dialéctica que busca nuevas posibilidades de la interrelación entre imágenes y sonidos en la colisión del montaje. La segunda, es que el deseo de entropía – que encuentra en el fracaso su *leitmotiv*–, está claramente circunscrito por una estructura que lo contiene, los marcos de la obra. Al respecto, se vuelve necesario recordar uno de los aspectos centrales de *Obra abierta* de Umberto Eco:

Dado que es frecuente que [...] los artistas contemporáneos se acojan a ideales de informalismo, desorden, aleatoriedad, indeterminación de resultados, también se ha querido plantear el problema de una dialéctica entre “forma” y “apertura”; es decir, de definir los límites dentro de los cuales una obra puede plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser “obra”. Entendiendo por “obra” un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas. (16)

A la dialéctica específica del “montaje centrífugo”, se suma esta otra dialéctica más general de las poéticas contemporáneas: por más abierta que sea una obra, si es una obra, tiene una forma. En otras palabras, no es un enmarañado aleatorio de signos, no es pura dispersión. Y esto valdría incluso para las obras que, más que abiertas, tienen en su forma una pulsión autodestructiva. Reviendo esta cuestión años después, en *Los límites de la interpretación*, Umberto Eco sostiene: “Aun en el caso de los textos autodestructivos tenemos objetos semióticos que, sin sombra de duda, hablan de la propia imposibilidad” (19). Hacemos referencia a lo anterior porque el filme de Carri pone el acto de interpretación frente a por lo menos dos riesgos: primero, sucumbir frente a la miríada de imágenes fragmentarias y al flujo monocorde de la voz; segundo, contentarse con celebrar una supuesta dispersión inasible. Buscar la forma del filme y sus significados, las dialécticas que estructuran su caleidoscopio, su meticuloso deseo de entropía, su indeterminación arquitectada, es el desafío ante *Cuatreros*. A continuación, presentaremos a grandes rasgos algunas de sus principales formas en un intento por responder a ese desafío.

4. INTERTEXTOS: LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES Y SU RELACIÓN DISCURSIVA CON LA VOZ *OVER*

La abrumadora mayoría de los archivos utilizados en *Cuatrerros* pertenece a ocho tipos de material audiovisual: noticiario, publicidad, animación, ficción, grabación familiar, registro de ferias y explotaciones ganaderas, documental militante y filme de difusión científica. En el primer caso, es posible identificar ediciones de Sucesos Mundiales Cinzano, Noticiero Panamericano, Noticiero Bonaerense y el Canal 9 de televisión. En general, en los noticieros hay una preponderancia de manifestaciones, huelgas y protestas; pero también de desfiles militares, actos oficiales de autoridades castrenses y ceremonias religiosas. Un espacio especial tiene en el filme la cobertura realizada por Canal 9 de las acciones de los grupos guerrilleros argentinos y su represión, por parte de la policía y el ejército. En el caso de la publicidad, predominan los anuncios de aerolíneas y automóviles –lo que podría asociarse a la idea de viaje presente en el filme– y en menor medida, tabaco, moda, secadores de pelo, comida para bebés y pilas. Por su parte, las animaciones incluyen, entre otras obras, largometrajes de ficción, filmes de Mickey Mouse y un fragmento de una pieza de propaganda realizada en plena dictadura que, con una estética próxima a las creaciones de Albert Barillé, alegoriza la doctrina de la seguridad nacional, a través de un cuerpo humano que recibe un ataque de “elementos extraños”. En lo que respecta a las ficciones cinematográficas, cabría decir que cumplen un evidente juego metacomunicativo. Así mismo –como veremos al analizar la función de anclaje–, las imágenes ficcionales son uno de los principales elementos a partir de los cuales se asocia el discurso leído por Carri con la banda de imágenes. En cuanto a las grabaciones familiares, estas suelen versar sobre reuniones festivas –no son extraños los bailes de personas de diferente edad–, hay una cierta predilección por los recién nacidos y sus madres y por la presencia infantil. Esas imágenes suelen incluirse cuando Carri reflexiona sobre su infancia o, de manera más general, sobre los vínculos familiares. Los registros de ferias y explotaciones ganaderas remiten, evidentemente, a la figura de Isidro Velázquez, pero también –como la propia Carri establece al final del filme– a su propia infancia en el campo, algo que creyó que la ayudaría a aproximarse a la figura de ese gaucho levantisco. En lo que respecta al documental militante, se incluyen varios filmes, no siempre identificados por la autora, con los que ella establece asociaciones con el filme perdido de Szir, con el proyecto ideológico de sus padres y con un viaje a Cuba en el que presentó *Los rubios* y conoció el ICAIC. Finalmente, las imágenes de moscas que proceden de lo que parece un filme de divulgación científica, surgen exclusivamente cuando Carri reflexiona sobre la

crisis de su matrimonio. A todo lo anterior se suman algunas imágenes religiosas y de mapas; las primeras complementan la presencia imagética de la Iglesia en ceremonias y programas de televisión; las segundas, refuerzan la idea de viaje y de búsqueda. Hay, también, una profusión de descartes de filmes y de celuloide corroído que suelen aparecer en momentos de hesitación de la narración de Carri o de crisis. Casi todo el material de archivo presente en *Cuaterros* –cuya investigación y recopilación estuvo a cargo de Leandro Listorti– fue producido en los años 1960 y 1970; sin embargo, también es posible verificar la presencia de un filme silente; de noticieros de los primeros gobiernos peronistas (1946-1955), y de filmes de los años ochenta.

Aunque en buena parte del filme la asociación entre la voz *over* y la sucesión de imágenes no es evidente, sino que se mantiene una fuerte polisemia figurativa, la función de anclaje está más presente de lo que podría imaginarse. Es más, esta es una de las principales diferencias que Bernini destaca entre el filme e *Investigación del cuatreroismo*, la instalación que lo precede, en la cual la ausencia de una pantalla única dificulta esa función. En cambio, el anclaje con al menos uno de los tres o cinco cuadros de la pantalla –a veces con más o incluso con todos– es uno de los recursos más comunes en el filme. El anclaje aparece de manera evidente en algunos momentos centrales de la película. Por ejemplo, cuando Carri relata la emboscada en una carretera que acabó con la vida de Isidro Velázquez, las descripciones que escuchamos sobre lo sucedido encuentran su correlato en la imagen. Vemos un maletero que se abre cuando así lo describe Carri, vemos un hombre bajándose de un coche, mientras la voz anuncia que un compañero de Velázquez abrió la puerta del automóvil. Vemos un militar apostado cuando Carri habla de policías, civiles y militares que salen de un escondrijo, vemos un coche acribillado cuando la voz habla de una balacera, etc. Aunque el material de archivo es heterogéneo, la voz costura los diferentes sentidos, limitando la polisemia.

En otras ocasiones la asociación es más sutil. La descripción de la desolación que Carri siente en el Chaco y su añoranza de su hogar y de la niñera paraguaya que cuida de su hijo van acompañadas de imágenes de un anuncio de un secador de pelo y de otro de comida Nestlé para bebés. Tanto la gestualidad forzada de las modelos rubias, como la elección de los productos, le confieren al pasaje una carga de corrosiva autoironía, pues, a fin de cuentas, ponen de relieve una cierta frivolidad pequeñoburguesa. De la misma manera, la imagen puede servir para dislocar el sentido original de la voz *over*. Así, por ejemplo, cuando utiliza las palabras “sanguinario” y “asesino compulsivo” con las que tradicionalmente se caracterizó a Vicente Gauna, compañero de Isidro Velázquez, aparece una imagen del dictador Rafael Videla en colores, entre dos

imágenes en blanco y negro de manadas de caballos guiadas por gauchos. Los epítetos parecen así redirigirse de Gauna hacia uno de los mayores criminales de la historia de Argentina. El mismo recurso vuelve a aparecer poco después. La voz afirma: “Me cuesta mucho llegar a Isidro, los descubrimientos me guían a investigaciones que me llenan de espanto”. En la banda de imágenes no vemos nada que remita al gaucho, sino un cortejo fúnebre y una imagen de Emilio Eduardo Massera, uno de los máximos responsables del terrorismo de estado en ese país.

La relación entre audio y archivo puede ser aún más compleja, estableciendo recurrencias que sirven para asentar correspondencias simbólicas. Al final de la película, Carri describe una crisis matrimonial que se entremezcló con la crisis de su proyecto cinematográfico. Tres elementos que no habían estado presentes hasta entonces hacen su irrupción de manera combinada. La voz de Carri describe serios problemas gástricos, a los que termina refiriéndose como “el ácido”, en una referencia que trasciende los problemas físicos para volverse existencial. Junto con la voz *over*, en la banda sonora escuchamos el *Impromptus Op. 90* de Franz Schubert y en la de imágenes aparece una película en sepia sobre diversos experimentos realizados con moscas y sus larvas. Si bien se incluyen otros materiales visuales, la recurrencia con la que a lo largo de diez minutos se muestran fragmentos del filme de las moscas, unidos a la música de Schubert y a las menciones al ácido, llevan a que la asociación de esos tres elementos se vuelva un emblema de un proceso de ruptura conyugal con el que, no obstante, no guardan ninguna relación causal.

La fuerte consciencia metalingüística que caracteriza al filme se hace presente también en la articulación entre la banda sonora y el material de archivo. La voz *over* no solo lee fragmentos del guion de Szir, sino que esa lectura se ve complementada por imágenes de un largometraje de ficción sobre la filmación de una película, en un juego de recurrencias múltiples. De la misma manera, abundan las imágenes de moviolas y de latas de películas, así como los fragmentos de celuloide descartados o descompuestos, mientras que en la banda sonora desde el inicio mismo del filme el sonido de una moviola, de una máquina de escribir (¿un guiño hacia *Histoire(s) du cinéma?*) y, posteriormente, de proyectores y cámaras fotográficas aluden al proceso de realización cinematográfico. Por otro lado, son corrientes las alusiones verbales a otros filmes como *Los rubios*, de la propia Carri, *Reds* (1981) de Warren Beatty, y *Ya es tiempo de violencia* (1969) de Enrique Juárez.

A partir de este último, Carri desarrolla un juego de referencias ambiguas, que quizás esconda un esfuerzo lúdico por confundir al espectador, a través de un entramado de citas intertextuales. La voz *over* explica que Carri, Fernando Martín

Peña y Lucía Cedrón –hija del director asesinado Jorge Cedrón– descubrieron el filme *Ya es tiempo de violencia* en los archivos del ICAIC, oculto bajo otro nombre. Carri afirma haber quedado eufórica tras el visionado de esa película, que había permanecido perdida durante décadas, y que ella consideró, entonces, el mejor filme argentino que jamás hubiera visto. Aunque en *Cuaterros* se incluye un fragmento de algo más de cuatro minutos del filme de Juárez –del que se muestra incluso el título, para evitar ambigüedades–; cuando Carri anuncia el descubrimiento en la cinemateca del ICAIC y la animación que ella sintió, buena parte de lo que vemos en la pantalla dividida en cinco cuadros, corresponde a imágenes de otro filme, *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo de Realizadores de Mayo, 1969). Dentro de ese filme colectivo, Carri escoge sobre todo imágenes del episodio dirigido por Eliseo Subiela, sobre cómo fabricar una bomba molotov. Es más, también se incluye parte de la voz over que explica cómo preparar el artefacto explosivo. Mientras Carri continúa hablando de *Ya es tiempo de violencia*, las imágenes de *Argentina, mayo de 1969...* terminan por ocupar toda la pantalla. Carri llega a afirmar: “Cada vez que la vuelvo a ver me reconcilio con mis padres muertos. Es más, cada tanto la veo para recuperar ese sentimiento que me embargó la primera vez que la vi [...]”. *Argentina, mayo de 1969* vuelve a aparecer al final de *Cuaterros*. No solo eso, la canción *Gracias a Dios* (1969) de Palito Ortega, con la que se encierra irónicamente el largometraje de Carri, procede, originalmente, de *Argentina, mayo de 1969* y cumple una función de contrapunto discursivo similar en ese filme.³

Cabe la posibilidad de que la atribución equívoca sea un error involuntario; sin embargo, resulta poco plausible. Parece más probable que Carri haya buscado emular, a su manera, la azarosa existencia de esos filmes militantes protegidos –y muchas veces perdidos– bajo una intrincada lógica de títulos apócrifos, de latas que esconden rollos diferentes de los que aparentan contener, de cortometrajes incendiarios que solo comienzan tras varios metros iniciales con inocentes dibujos animados. Esos filmes parecen tan escurridizos como *Los Velázquez* y, sin embargo, sus imágenes pueblan buena parte de *Cuaterros*. ¿Finalmente, a qué le rinde homenaje la directora al afirmar que creyó estar ante el mejor filme argentino? ¿A una obra de Enrique Juárez o a un episodio de Eliseo Subiela? ¿A Subiela a través de Juárez? Quizás a ambos y a ninguno. Tal vez se refiera a toda

3 En esa misma visita al ICAIC, Carri afirma haber descubierto un filme sobre Mao bajo el título *Juan y Susana van a la cama*, sin embargo, en la banda de imágenes lo que vemos son principalmente fragmentos de *El cielo, la tierra* (1966), documental de Joris Ivens sobre Vietnam. Cabe destacar que Ivens, a comienzos de los años 1960, viajó a Cuba y realizó filmes para el ICAIC.

esa generación de cineastas militantes, muchas veces anónimos y perseguidos, a los que ya había dedicado *Restos*. Son efectivamente esos “restos” lo que le permite reencontrarse y reconciliarse con sus padres y con la generación a la que pertenecieron.

5. INTERTEXTOS: HIBRIDACIONES LITERARIAS

A lo largo de *Cuatrerros* hay una omnipresencia de referencias a diferentes textos escritos, aunque pueda parecer que palidecen ante la arrolladora acometida de archivos audiovisuales, que toman la pantalla fragmentada como una sucesión de imágenes fugaces e ininterrumpidas. Si bien, el texto escrito –y leído– adquiere una importancia fundamental para costurar significaciones y establecer una dialéctica con la imagen, como hemos visto en la sección anterior, no es menos importante para establecer un diálogo intertextual con la palabra escrita y con diferentes géneros literarios. El texto en primera persona de la voz *over*, escrito y leído por Carri en el filme,⁴ tiene una forma híbrida, que recuerda la enunciación de un diario íntimo, de un relato de viajes, de una bitácora de trabajo, de una narración autobiográfica o, tal vez, autoficcional. Destaca por su posicionamiento abiertamente subjetivo y por la delimitación voluntariamente frágil entre la esfera privada de la autora y la esfera pública. Podría decirse que, como buena parte de la producción fílmica de la segunda generación, el “espacio biográfico” (Arfuch) domina toda la narración. Por ello, las narrativas del yo adquieren un lugar central en la enunciación.⁵

Junto con lo anterior, Carri incorpora al relato de la voz *over* una larga serie de fragmentos de otros textos de los más diversos géneros y procedencias. Cabría citar el libro de su padre *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, que sirve como motor de arranque del proyecto fílmico y que, como veremos al final de esta sección, es una de las referencias intertextuales compartidas con *Los rubios*. Se le suma el guion de Pablo Szir, *Los Velázquez*, segunda fuerza motriz que impele a Carri a embarcarse en el proyecto que culminará con el filme *Cuatrerros*. En ese sentido, como explica Contreras: “La elección de Albertina Carri de un personaje histórico –Isidro Velázquez– funciona como el pretexto del ensayista para comenzar el juego de su pensamiento” (129).

4 En la videoinstalación *Investigación del cuatrerismo* un texto similar es leído por Elisa Carricajo, lo que denota un mayor distanciamiento de parte de la autora (Bernini 2017).

5 Respecto de la relación entre la enunciación y la subjetividad en el documental en primera persona de la segunda generación ver Del Valle Dávila.

Fragmentos de ambos textos son leídos al inicio del filme, lo que sirve para poner de relieve el carácter seminal que les hemos atribuido. Cuando Carri afirma que el carácter metacomunicacional de las primeras páginas del guion le recordó el carácter metacomunicacional de *Los rubios*, no solo está desarrollando explícitamente un nuevo juego metacomunicacional, sino que establece una curiosa relación de continuidad entre ambos proyectos. Como si ella, sin ser necesariamente consciente de eso en un comienzo, fuese la heredera y continuadora, a su manera, del impulso reflexivo de ese filme.

El motivo de la herencia está presente en todas las relaciones que la directora establece con otros escritos, a pesar de la relación más bien problemática y marcada por la sensación de abandono que mantiene con la memoria de unos progenitores a los que casi no recuerda. Este último aspecto, piedra angular de *Los rubios*, se ve matizado en *Cuatreños*. Si el primer filme se caracteriza por la toma de distancia respecto de los padres desaparecidos, el segundo procura tejer el vínculo allí donde el tiempo y el olvido no lo hacen imposible. La lectura del expediente policial de la niña Carri –cuya terminología burocrática aparece escrita en uno de los cuadros– es decidir al respecto. Se trata de un documento necesario para la expedición de un Carnet Nacional de Identidad. En ese certificado, el poder del perpetrador se hace plenamente evidente, pues el mismo Estado que secuestró y asesinó a los padres de Carri establece oficialmente un vínculo familiar entre ellos y su hija, a partir de lo cual autoriza un documento que acredita la identidad oficial de Carri. En otras palabras, el Estado que desaparece a los padres hace “aparecer” a la hija.

El vínculo intergeneracional es aún más explícito al final del filme cuando la voz *over* lee el último párrafo de *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain:

Agosto de 2016. Tom ya se encuentra casi bien, y tiene su bala colgada del cuello en una cadena de reloj, y siempre está mirándola a ver qué hora es; y así no hay más nada de qué escribir, y de veras estoy contento, porque si yo hubiera sabido qué fastidioso era esto de hacer un libro no lo habría intentado, y no voy a intentarlo nunca más. Pero creo que tendré que salir de estampida para el territorio indio antes que los demás, porque la tía Sally va a adoptarme y civilizarme, y no puedo soportarlo. Ya he pasado por eso, ya me lo sé. Fin. Tuyo atentamente, Huckleberry Finn.

Se trata de uno de los libros que la madre de la directora, Ana María Caruso, les recomendó a sus hijas que leyeran, en las cartas que les escribía

desde prisión. La herencia madre-hija plasmada a través de la lectura de la novela se vuelve también una herencia hija-nieto, pues mientras Carri lee el párrafo vemos una imagen apenas iluminada –una de las pocas que no pertenece a un archivo– de Carri jugando con su hijo en lo que parece una instalación. Asimismo, Carri establece una sutil identificación entre ella y Huckleberry Finn. No solo el último párrafo del libro corresponde a las últimas palabras de la voz *over*, sino que las dificultades confesas del protagonista para escribir el libro parecen un tropo de las dificultades que la directora constantemente afirma que afrontó para realizar el proyecto filmico. Por otro lado, el niño rebelde e “incivilizado” parecería recordar a la niña rebelde y criada en el campo que Carri afirma haber sido. En otras palabras, Carri se reconoce en el personaje del libro que le legó su madre. Finalmente, el añadido de una fecha anacrónica al comienzo de la cita, “Agosto de 2016”, sirve como obvia actualización del texto.

La lectura de ese fragmento se ve precedida por la de las cartas que Roberto Carri y Ana María Caruso escribían desde el centro de detención. La forma en que esos documentos son incorporados es completamente diferente a la de cualquier otro documento escrito o audiovisual del filme. Carri explora las texturas de esos escritos con una verdadera obsesión por estudiar su condición material de huella, de resto, de ruina benjaminiana (Benjamin 226) tanto del pasado que fue, como de la experiencia común que podría haber sido y que acabó cercenada por el terrorismo de Estado. El trazo de la tinta sobre la superficie del papel es magnificado, analizado microscópicamente. Como explica Natalia Taccetta: “se da voz a una grafía difusa por una máquina imaginante que amplía las letras hasta la abstracción” (4-5). Las palabras, mientras se muestran esas imágenes enmarcadas por un iris que se asemeja a un microscopio, ponen de relieve el legado de los padres y el vínculo afectivo:

Releo las palabras que mi padre y mi madre dejaron escritas en diferentes géneros. Sus plumas, que conservan la urgencia editorial, son las que los definen. El cálamo imaginario sobre el que se embebió la tinta es el que los vuelve a la vida y la furia de Roberto me conmueve y el ansia de Ana María me destartala. Encuentro en sus voces escritas con desesperación, como si hubieran sabido que sus vidas eran fugaces, el legado definitivo, la obra como inmanencia de la vida, la vida como un punto de luz inmenso del que surgirán todas las cosas incluso la muerte y con ella el cine. Entonces, solo entonces, hago esta película.

Ese legado, explicitado con esas palabras al final del filme, está presente también al inicio. Encuentra allí también la forma de una cita de un documento escrito, el libro *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*. Por tratarse del caso más significativo de un diálogo intertextual con la palabra escrita hemos decidido dejarlo para el final de esta sección. De hecho, en este caso, la cita intertextual funciona como un prólogo de *Cuaterros*. Un prólogo cinematográfico que recurre al texto del prólogo del libro del padre de la directora, Roberto Carri. Nuestro análisis en este punto se concentrará en dos pasajes del prólogo paterno leídos por la voz en over de Albertina Carri, durante los créditos iniciales de la película. El primero dice así:

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

Mientras la hija lee estas palabras del padre, en la pantalla se ve el *travelling* de un paisaje a orillas de un río donde diferentes trabajadores realizan sus actividades. Junto a la voz de Albertina Carri, el diseño de sonido incluye el ruido de agua corriente y el grillar de bichos, reiterando el tropo del campo implícito en la referencia a la “investigación sobre el terreno” aludida en el texto. Entre los créditos técnicos de la producción (figurados en estilo analógico, con tipografía de máquina de escribir en la película rayada), otros planos de archivo surgen durante la lectura de este pasaje del texto, como un desfile en *jeeps* de “colonizadores” y “africanos” vestidos según los respectivos estereotipos. Frente a estas imágenes, es difícil no pensar en la pauta de la descolonización que animaba los escritos sociológicos de Roberto Carri, además del tema de la “civilización” y de la “barbarie”, tópico clásico en el campo cultural argentino desde Sarmiento y criticado con vigor en el libro *Isidro Velázquez*: sea desde la sospecha hacia la idea de “rebelde primitivo” (el blanco era el, entonces, flamante libro homónimo de Eric Hobsbawm); sea por el rechazo a la sociología burocrática que defendía la necesidad de “civilizar” las zonas pobres del campo argentino. Justamente, es el desdén irreverente de Roberto Carri hacia la Sociología “seria” lo que más llama la atención en este pasaje. Prosiguiendo la lectura en *over* del prólogo paterno en el prólogo fílmico, otro extracto converge en este mismo sentido:

Aquí hay que escapar del formalismo “civilizado” de considerar formas políticas exclusivamente a los “partidos” e ideologías a sus programas. Esta concepción falla cuando se quiere analizar el problema en el presente y desde la perspectiva de la liberación nacional. El formalismo positivista se basa en los hechos; la resistencia popular, en todas sus etapas desde la más incipiente, los niega. Al resistir la opresión niega los hechos que la producen. Con esto, siguiendo a Fanon, quiero decir que la certeza es adecuación a los hechos, pero la verdad para el pueblo es aquello que perjudica al enemigo.

En la pantalla, escenas de archivo de protestas, con fuego, barricadas y caballerías, piedras y bombas de humo tiradas de una parte y de otra. La cineasta Albertina Carri comparte con el padre y sociólogo Roberto Carri el tratamiento heterodoxo de la “base empírica”, de los hechos. La verdad que busca Roberto Carri no es la del “formalismo positivista”. Tampoco para Albertina Carri la verdad de los archivos es aquella del dato autoevidente. En ambos casos, se trata de una verdad reflexiva, consciente de la intervención sobre los rastros que, pese a todo, están presentes. El sociólogo Roberto Carri no solo hace un esfuerzo de reconstitución del carácter prerrevolucionario de la violencia del bandolero social. Su mirada revolucionaria se vuelve también contra la propia Sociología como disciplina, sus prácticas académicas, sus ortodoxias metodológicas, su pensamiento dicotómico en términos de civilización o barbarie –de hecho, el capítulo IV de *Isidro Velázquez*, titulado “Del ‘bandolero social’ al bandolerismo sociológico”, está dedicado a una ácida crítica de las premisas de la Sociología llamada “seria”. En este sentido, aunque muy distante en lo que se refiere al horizonte revolucionario de 1968 que marca la redacción del libro, Albertina Carri se acerca a su padre en su impulso reflexivo, metalingüístico. Ambos buscan una verdad de otro grado: no la del dato evidente, no la positivista, sino una verdad consciente de las mediaciones en juego. La reflexividad que estaba en la apertura del filme desaparecido *Los Velázquez*, de Pablo Szir, y que impresionó a Albertina Carri por la semejanza con la reflexividad de *Los rubios*, está presente también en la escritura del padre. En *Cuatrerros*, el juego entre textos e imágenes establece una asociación en cascada entre obras reflexivas: el libro de Roberto Carri; la película de Szir inspirada en el libro de Roberto Carri; *Los rubios*, que cita el epígrafe del libro en su propio epígrafe.

Este laberinto intertextual debe contener también la cita de *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* que Albertina Carri incluyó años antes, en 2003, en *Los rubios*. En ese caso particular, las mediaciones

en cascada tienen algunas capas adicionales: en primer lugar, porque el texto extraído del libro del padre es leído por una actriz (Analía Couceyro) que representa Albertina Carri; en segundo lugar, porque el texto no es de autoría de Roberto Carri, se trata de un epígrafe extraído de la obra *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, escrito por Juan Díaz del Moral (Carri, R. 27); en tercer lugar, porque la actriz lee el texto ajeno en un escenario donde es posible distinguir el detalle, casi imperceptible en la parte inferior izquierda de la pantalla, de la palabra “teatro” escrita en una de las paredes del paisaje urbano en segundo plano. La cita del padre en *Los rubios* se da en esta especie de epígrafe en abismo desplazada por un juego de máscaras que anuncia el alejamiento estético y generacional que se sigue a lo largo de la película.

En 2016, al citar una vez más *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* en su obra filmica, Albertina Carri pasa del epígrafe ajeno al prólogo escrito por el propio padre. Este acercamiento de la cita hacia la autoría paterna es también un acercamiento hacia el legado generacional. Tal movimiento se expresa además con una inflexión significativa del tono de la reflexividad observable entre una y otra película: no hay más la estridencia de *Los rubios*, con su insistente puesta en abismo (el filme dentro del filme; la duplicación de la directora en la *performance* de la actriz), con su implacable extrañamiento estético, con su formalismo autosuficiente ante el fracaso de la rememoración. Trece años después, tiene lugar la voz monocorde de *Cuatreros*, con la locución de Albertina Carri que va hilvanando un entramado intertextual de elusivas asociaciones, que va relatando sin sobresaltos el proyecto fallido de lo que debería haber sido su propia película sobre Isidro Velázquez, pero que no por ello deja de asumir el libro del padre como punto de contacto intergeneracional.

6. CONSIDERACIONES FINALES: VELÁZQUEZ, VIOLENCIA REVOLUCIONARIA Y VIOLACIONES DEL ESTADO TERRORISTA

He aquí una muestra de ciertos elementos que componen el “montaje centrífugo” de *Cuatreros*. Huelga decir que no se trata de emprender en este análisis un esfuerzo, de todos modos infructífero, para abarcar los significados de esta obra en toda su complejidad. Sostener que el filme tiene, pese a la dispersión, una estructura formal, no es lo mismo que creer que tal estructura pueda ser contemplada en su totalidad. La perspectiva dialéctica debe mantenerse siempre operativa: no se trata ni de una forma cerrada, ni de una indeterminación desenfrenada; ni dato autoevidente, ni dispersión infinita. *Cuatreros* moviliza los archivos y las referencias intertextuales en la intersección entre la apertura de los significados y la conformación de una obra.

Profesar que toda obra, por abierta que sea, tiene una forma, puede sonar como una obviedad enorme. Pero lo que pasa es que tal obviedad suele ser olvidada. Muchas veces, en los análisis de películas ensayísticas del estilo de *Cuatreros*, las interpretaciones no van mucho más allá de la reiteración de las premisas de la indeterminación, de lo irrepresentable, de lo inimaginable, entre otras variantes del vocabulario posmoderno. Este es el planteamiento teórico de base aquí: tales apologías de la indeterminación carecen de dialéctica, como si las poéticas contemporáneas fueran hechas de pura apertura, como si el rastro referencial hubiera desaparecido de una vez por todas de los discursos sobre el pasado, como si un relativismo sin límites estuviera franqueado a las interpretaciones. Treinta años después de la publicación de *Obra abierta*, de 1962, Umberto Eco se vio impelido a insistir sobre los “límites de la interpretación”:

[...] puede parecer que, si entonces celebraba una interpretación “abierto” de las obras de arte, admitiendo que aquélla fuera una provocación “revolucionaria”, hoy en cambio, me atrincheré en posiciones conservadoras. No creo que sea así. Hace treinta años [...] me preocupaba de definir una especie de oscilación, o de inestable equilibrio, entre iniciativa del intérprete y fidelidad a la obra. En el curso de estos treinta años, alguien se ha decantado en exceso en pro de la vertiente de la iniciativa del intérprete. El problema ahora no es decantarse en sentido opuesto, sino subrayar, una vez más, la ineliminabilidad de la oscilación. (Eco, *Los límites de la interpretación* 18-19)

La evocación que aquí se hace de la idea de “montaje centrífugo”, de Didi-Huberman, es parte del esfuerzo para dar cuenta de esa “oscilación”, de ese “inestable equilibrio” aludido por Umberto Eco: si, por un lado, la dispersión de los materiales que componen la película es un desafío a la interpretación (el vector centrífugo); por otro, esto no significa que no haya en la obra cierto principio compositivo (el vector del montaje). De esto se trata: de un motivo orientador, una guía heurística –y no un concepto absoluto, tal como son por definición los apriorismos de lo inaprensible, lo irrepresentable, lo inimaginable, etc. En la práctica analítica aquí defendida, los rastros de los archivos funcionan como una especie de lastre del flujo mnemónico. Seguir con atención estas huellas es un primer paso en el esfuerzo para comprender *Cuatreros* sin quedarse totalmente a la deriva en una constelación inefable de signos.

La violencia es un polo estructurante alrededor del cual gravita la constelación del archivo audiovisual en *Cuatreros*. Partiendo de ese núcleo,

se hace posible una interpretación propiamente histórica de la estética filmica. Sus imágenes y sonidos sugieren, con el lenguaje propio al cine ensayístico, asociaciones entre la violencia específica del caso Velázquez y la violencia política más general de los años 1960 y 1970 en Argentina. En aquel contexto, en su libro sociológico reflexivo, Roberto Carri había operado una politización de la violencia popular encarnada en el bandolero “prerrevolucionario”. El prefijo “pre” estaba entonces vinculado sea a la irrupción espontánea de la violencia bandolera, sea al devenir revolucionario. En las pantallas multiplicadas de *Cuaterros* surgen imágenes de dictadores (Videla, Massera), del periodismo televisivo sobre acciones “extremistas” y operativos represivos, del cine militante, de protestas, contrastadas con imágenes de la “normalidad” consumista de la publicidad, entre tantas otras de la ficción, de la animación, de la propaganda, etc. Los archivos filmicos heterogéneos articulados en *Cuaterros* se interponen como un torbellino entre aquel horizonte de pasado prerrevolucionario de Roberto Carri y el presente de enunciación de Albertina Carri: entre el libro del padre y la película de la hija hubo la violencia que hizo desaparecer no solo el telos utópico, sino también los cuerpos de sus padres, la película *Los Velázquez* y el cuerpo de su director, Pablo Szir, entre miles de otros cuerpos e imágenes. En suma, la voz de Albertina Carri habla de los derroteros del caso Velázquez, de los vaivenes de su búsqueda personal como huérfana y madre; las imágenes muestran el acervo visual de la sociedad argentina de los años 1960 y 1970, pese a todas las dificultades de preservación y acceso. En este caleidoscopio retrospectivo de huecos y huellas, los vericuetos del caso del bandolero se actualizan como metonimia de las consecuencias personales y sociales de la pugna asimétrica entre violencia revolucionaria y terrorismo de Estado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. 2. ed. Santiago Arcos Editor, 2010.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2010. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2004.190.42443>
- Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue, 2009.
- Benjamin, Walter. “Sobre o conceito de história”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Brasiliense, 1994, pp. 222-232.

- Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Companhia das Letras, 1986.
- Bernardet, Jean-Claude. “Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro”. *O cinema do real*, compiladores Maria Dora Mourão y Amir Labaki, Cosac Naify, 2005, pp. 142-156.
- Bernini, Emilio. “Salir del cine”. *Kilómetro III*, 27 de junio de 2017, <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine>.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen, 1992.
- . *Obra abierta*. Planeta-Agostini, 1992.
- Carri, Roberto. *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*. Colihue, 2011.
- Cercas, Javier. *El monarca de las sombras*. Penguin Random House, 2017.
- Contreras, María Belén. “Estética y ética del fragmento en *Cuatrerros* (2016) de Albertina Carri”. *Comunicación y medios*, vol. 28, no. 39, 2019, pp. 124-134. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52962>.
- Del Valle Dávila, Ignacio. “La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 19, no. 3, 2019, pp. 327-346. <https://doi.org/10.5209/arab.63478>
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Editorial Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Paidós, 2004.
- Elsaesser, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. Edições Sesc, 2018.
- Kohan, Martín. “La apariencia celebrada”. *Punto de vista*, Buenos Aires, año 27, no. 78, 2004, pp. 24-30.
- Kruger, Clara, y Pablo Piedras. “Vestigios de un pasado doliente: los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino”. *Archivos de la Filmoteca*, no. 70, 2012, pp. 93-106. <https://doi.org/10.4000/books.eunrn.1301>
- Le Goff, Jacques. “Documento/Monumento”. *História e memória*, Editora Unicamp, 2003, pp. 525-541.
- Quílez, Laia. *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tesis Doctoral, Universitat Rovira i Vigili, 2009. <https://doi.org/10.15178/va.2019.149.45-66>
- Rivera, Marcela. “Acumular imágenes ¿es resistir?”. *laFuga*, no. 16, 2014, www.lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/701.

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno, 2005.
- Seliprandy, Fernando. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Tesis Doctoral, Universidade de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/t.8.2018.tde-25092018-125808>
- Soriano, Michèle. “Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar dispositivos híbridos de Albertina Carri”. *De cierta manera: cine y género en América latina*, editoras Laurence H. Mullaly y Michèle Soriano, L’Harmattan, 2014, pp. 219-252.
- Taccetta, Natalia. “Archivo del tiempo recobrado: la forma de la imaginación”. *Digithum*, no. 20, 2017, pp. 1-11. <http://dx.doi.org/107238/d.v0i20.3092>.